

# Acta Universitatis Lodziensis

**Folia Litteraria Polonica**

**4(50) 2018**

## **Kryminał w XIX wieku XIX wiek w kryminale**



Zamiast pocałunków żony — trzy kule męża w serce kochanki.

Acta  
Universitatis  
Lodziensis

**Folia Litteraria Polonica**

4(50) 2018



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

Acta  
Universitatis  
Lodziensis

**Folia Litteraria Polonica**

4(50) 2018

**Kryminał w XIX wieku  
XIX wiek w kryminale**

pod redakcją  
Marii Berkan-Jabłońskiej



**WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO**

Łódź 2018

„Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”

4(50) 2018

KRYMINAŁ W XIX WIEKU, XIX WIEK W KRYMINALE

RADA NAUKOWA

*John Bates* (University of Glasgow), *Stanley Bill* (University of Cambridge)  
*Clare Cavanagh* (Northwestern University), *Teresa Dalecka* (Vilniaus universitetas)  
*Aleksander Fiut* (Uniwersytet Jagielloński), *Kris Van Heuckelom* (Katholieke Universiteit Leuven)  
*Małgorzata Kita* (Uniwersytet Śląski), *Maryla Laurent* (Université Charles-de-Gaulle, Lille)  
*Jakub Z. Lichański* (Uniwersytet Warszawski), *Bogdan Mazan* (Uniwersytet Łódzki)  
*Arkadiusz Morawiec* (Uniwersytet Łódzki), *Arent van Nieukerken* (Universiteit van Amsterdam)  
*Maria Wojtak* (UMCS w Lublinie), *Tomasz Wójcik* (Uniwersytet Warszawski)

Numer recenzowany w trybie *double-blind review*

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

*Marzena Woźniak-Łabieniec* (redaktor naczelny)  
*Monika Worsowicz* (zastępca redaktora naczelnego, sekretarz)  
*Joanna Bachura-Wojtasik* (sekretarz ds. numerów dziennikarskich)  
*Anna Wiśniewska-Grabarczyk* (sekretarz ds. numerów literaturoznawczych)

REDAKCJA WYDAWNICZA

*Katarzyna Szumska*

REDAKCJA NAUKOWA

*Maria Berkan-Jabłońska*

© Copyright by Authors, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

ISSN 1505-9057

e-ISSN 2353-1908

<http://www.litterariapolonica.online.uni.lodz.pl>  
adres redakcji: ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź  
e-mail: [foliapolonica@gmail.com](mailto:foliapolonica@gmail.com)

# Spis treści

<b>Słowo od redaktora</b>	<b>7</b>
<b>CZĘŚĆ I</b>	
<b>KRYMINAŁ W XIX WIEKU</b>	<b>11</b>
Marta Ruszczyńska <b>Kryminał w literaturze polskiej XIX wieku. Kilka uwag</b>	<b>13</b>
Aneta Narolska <b><i>Samobójca. Powieść karpacka</i> Władysława Sabowskiego: popularna powieść regionalna</b>	<b>29</b>
Magdalena Sadlik <b><i>Na dnię sumienia</i>, czyli powieść tajemnic w służbie literatury tendencyjnej</b>	<b>49</b>
Maria Berkan-Jabłońska <b>Kilka uwag na marginesie powieści kryminalnych Walerego Przyborowskiego</b>	<b>63</b>
Renata Stachura-Lupa <b>Detektyw Fryga na tropie. Henryk Nagiel <i>Tajemnica Nalewek i Sęp</i></b>	<b>89</b>
Tadeusz Budrewicz <b>Żony trucieli. Kroniki kryminalne jako konteksty wątków powieściowych</b>	<b>107</b>
<b>CZĘŚĆ II</b>	
<b>XIX WIEK W KRYMINALE</b>	<b>127</b>
Adam Mazurkiewicz <b>(Pop)kulturowe trwanie wieku XIX. Casus: literatura kryminalna</b>	<b>129</b>

Anna Kurska

**Kryminał i romantyzm. Przypadek *Tancerza* Łukasza Orbitowskiego  
i Jarosława Urbaniuka** 149

Agnieszka Izdebska

**Pan Whicher w przedpowstaniowej Warszawie  
i radca Estar Van Houten w sklepie Wokulskiego  
– kryminał historyczny jako opowieść o przeszłości** 173

Bernadetta Darska

**Galiczyjska prowincja wobec demoniczności zła w powieściach  
kryminalnych *Złoty wilk* i *Czarne złoto* Bartłomieja Rychtera** 195

Małgorzata Domagalska

**Ziarno prawdy? Mord rytualny w polskich kryminałach retro** 209

Dorota Samborska-Kukuć

**O kilku kontekstach powieści Joan Lindsay  
*Piknik pod Wiszącą Skatą*** 225

**Indeks nazwisk** 239

## Słowo od redaktora

Nie umiem wskazać ani pierwszego przeczytanego kryminału, ani chwili pierwszej lektury. Zapewne miało to miejsce w czasie wolnym od zajęć, może podczas nie bardzo poważnej choroby lub świątecznego rozgardiaszu... W rodzinnej bibliotece stał okazały i kuszący zbiór tomików z Klubu srebrnego klucza oraz tzw. Serii z jamnikiem. Było tam też kilka starych wydań Agaty Christie oraz francuskojęzyczne „Simenony”<sup>1</sup>. Co wydawało mi się pociągające w tych powieściach? Intryga, kreacja detektywa / policjanta, który panuje intelektualnie nad otoczeniem, a może poboczne wątki obyczajowe i świat ujawniający na tle zbrodni niepokojące rysy? – dziś już nie pamiętam. Z pewnością jednak książki te czytałam z wyrzutami sumienia, jako słabość nieprzynoszącą chwały, nieco wstydliwą i zbywaną machnięciem ręki „odskocznę” od obowiązków.

Nietrudno się dziwić, że sto lat wcześniej z wielką surowością traktowano ów nurt piśmiennictwa – uznając, że należy do „plewów między ziarnem jędrnym i zdrowem”<sup>2</sup>. W felietonie *W ryszotku. Garść uwag o literaturze brukowej* anonimowy dziennikarz jeszcze ostrzej rozprawiał się z modą na powieści sensacyjne i detektywistyczne, widząc w nich garstkę „niewonnych kwiatów, na śmietniku piśmienniczym uszczkniętych”<sup>3</sup>. Publicysta uznawał je za zagrożenie dla kultury i moralności, skutecznego rozwiązania problemu szukał zaś w należytej edukacji czytelników. Jego zdaniem, jedynym sposobem zwalczania wpływów podobnej literatury było jej odrzucenie. „– A kysz! A kysz!” – nawoływał w zakończeniu swego szkicu. Jednak to właśnie ekonomia literacka<sup>4</sup>, a więc wola nabywcy, zdecydowała ostatecznie, że mimo upływu lat nadal mówimy o popularności kryminałów, a w ostatnich dekadach wręcz o ich fenomenie. Co więcej, mało kto ośmieliłby się dziś (choć powody tej zmiany są, rzecz jasna, bardziej skomplikowane) czynić kryminałowi zarzut niespełniania norm tzw. literatury wysokiej. Przeciwnie, w czasach form „zmaconych”<sup>5</sup>

---

1 Cykl o komisarzu Maigret Georgesie Simenona.

2 F.H.L. [Lewestam], *Słów kilka o Literaturze Skandalu*, „Kłosa” 1870, t. X, nr 256, s. 345.

3 [b.z], *W ryszotku. Garść uwag o literaturze brukowej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 12, s. 234.

4 Termin użyty w kontekście współczesnej recepcji kryminału przez M. Napiórkowskiego w szkicu *Uprawa kryminałów w warunkach szklarniowych*, „Więź” 2017, nr 4, s. 209.

5 C. Geertz, *O gatunkach zmaconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, tłum. Z. Łapiński, „Teksty Drugie” 1990, nr 2.



najwybitniejsi pisarze wykorzystują fabularne i konstrukcyjne schematy, jakie w toku swego rozwoju wykształcił ów gatunek. Jedna z wielu podejmowanych aktualnie na łamach prasy dyskusji na temat tego zagadnienia poprzedzona została nawet ważkim pytaniem: „Kryminał przywraca światu Ład?”<sup>6</sup>. Oto ciekawa droga: od wstępnego potępienia do wymiaru metafizycznego, a nawet teologicznego<sup>7</sup>.

Jednak myśl o tym, że kryminał (bądź powieść detektywistyczna) miałby spełniać role wykraczające poza prostą zabawę, nieobca była przecież wielu twórcom XIX wieku. Można nawet powiedzieć, że w niektórych przypadkach to właśnie pragnienie zaprowadzenia sprawiedliwości, choćby jedynie na stronicach powieściowych, skłaniało autorów do porzucenia rozbudowanych, wielowątkowych narracji społeczno-obyczajowych lub historycznych, tak znamiennej dla drugiej połowy XIX wieku, na rzecz dużo prostszych konstrukcyjnie i łatwiej zaspakajających potrzeby czytelników relacji o zbrodniach i ich wykrywaniu.

W niniejszym numerze specjalnym kwartalnika „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” przyglądamy się kryminałowi z kilku perspektyw. W pierwszej części tomu, zatytułowanej *Kryminał w XIX wieku*<sup>8</sup>, śledzimy w ujęciu syntetycznym (artykuł Marty Ruszczyńskiej) i szczegółowym (studia Anety Narolskiej, Magdaleny Sadlik, Marii Berkan-Jabłońskiej, Renaty Stachury-Lupy) rozmaite odsłony i etapy polskiej literatury detektywistycznej XIX wieku, wskazując ścieżki, którymi nasi twórcy podążali. Ciekawe okazuje się zwłaszcza, jak i dlaczego poddawali się konwencji kryminalnej. Pytania o genezę polskich realizacji kryminalnych i protokryminalnych oraz źródła inspiracji prowadzą do ustalenia przyczyn, dla których procesy przyswajania gatunku przebiegały na polskim gruncie w nieco innym tempie i w innym kierunku niż na Zachodzie. Szczególna sytuacja społeczno-polityczna i historyczna wpływała nie tylko na rozwój, ale również na dodatkowe przesłania tej literatury. Okazuje się, że pierwsze

6 „Więź” 2017, nr 4, s. 203 [dział: Kultura].

7 Zob. komentarz W. Haasa na temat przyczyn popularności kryminału, utrzymany w tonie pół-żartem pół-serio: „W pewnym sensie jest więc powieść kryminalna namiastką religii – wzbu-  
dza ufność w boski ład, w boską sprawiedliwość. Czyż można żyć całkiem bez religii? To właśnie, nic innego, jest czynnikiem decydującym. Toteż te właśnie architektoniczne i funk-  
cjonalne paralele sprawiają, że wierzącego katolika, jakim jest Chesterton, tak nieodparcie  
ciągnie ku powieści kryminalnej, i czynią go w jej sferze tak produktywnym. Powieści kry-  
minalne są popularne w czasach upadku wiary, upadku ładu, wiszącego nad głową chaosu,  
niepewnego jeszcze, nowo powstającego porządku. W średniowieczu powieści kryminalnych  
nie uświadczysz” (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. 89–90).

8 Wyrażenie stanowiące tytuł numeru: *Kryminał w XIX wieku, XIX wiek w kryminale* nawiązuje do  
artykułu Konrada Dominasa: *Antyk w kryminale, kryminał w antyku. Steven Saylor i recepcja lite-  
ratury antycznej*, w: *Na tropie źródeł. Literatura kryminalna*, pod red. A. Gemry, Wydawnictwo  
EMG, Kraków 2015, s. 221–241.

polskie powieści detektywistyczne i kryminalne, czytane z dystansu, umożliwiają zobaczenie w tej z pozoru rozrywkowej i niezbyt ambitnej produkcji coraz więcej tropów skrytych, nieoczywistych, a zarazem bliskich współczesnemu myśleniu o kryminale pisanym po to, by zmieniać otaczającą rzeczywistość. Na przykładzie powieści Władysława Sabowskiego, Walerego Przyborowskiego, Henryka Nagiela, Seweryna Zenona Sierpińskiego można zobaczyć, że dziewiętnastowieczny kryminał bywał często wprzęgnięty w popularyzację nowych idei: służył pochwalę lokalnych kultur, zwalczał niepokojące zjawiska obyczajowe, a nieraz bywał też przestrzenią konfrontacji z mitami uznanymi w latach 60. i 70. XIX w. za anachroniczne, np. romantycznego zbójcy, uświadamiając czytelnikowi, że wszelkie naruszenie porządku moralnego w wyniku zbrodni jest po prostu banalnym, negatywnie wartościowanym przestępstwem. Jak przypomina Magdalena Sadlik, potrzeba potępienia zła nie opuszczała także Elizy Orzeszkowej, która w tym celu – a wbrew sugestiom wielu krytyków – sięgnęła w utworze *Na dnię sumienia* po konwencję powieści tajemnic i motyw przestępstwa.

Kryminalne i quasi-kryminalne fabuły polskiego piśmiennictwa tej epoki wpiły się więc w rozmaite ideowe tendencje; czasem uwikłane były też w język ezopowych aluzji bądź kooperowały z zaangażowaną publicystyką społeczno-polityczną. O pewnych kontekstach publicystycznych, które poddawały pomysły literatom XIX wieku, opowiada w odniesieniu do wątku trucielek Tadeusz Budrewicz, wskazując przy tej okazji możliwe nowe obszary badań.

Część druga numeru: *XIX wiek w kryminale* stanowi celowe zwierciadlane odbicie pierwszej, traktuje bowiem o współczesnych kryminałach eksplorujących realia XIX-wieczne. Taki układ sprzyja baczniejszemu rozważeniu kilku kwestii. Po pierwsze, retro kryminał XX i XXI wieku – po wielkim sukcesie nawiązań do międzywojnia – sięga coraz obficiej do sztafażu dziewiętnastowiecznego, przypomina metody ówczesnej detektywistycznej pracy, mnoży szczegóły obyczajowe, z upodobaniem odtwarza klimat stulecia pary i wynalazków. To musi prowokować pytania o powody takich przywołań i ich charakter. Sprawa nie jest prosta, jak bowiem zauważa Adam Mazurkiewicz w pierwszym z artykułów tego bloku, nie zawsze stanowią one potwierdzenie „długiego trwania” kultury i myśli dziewiętnastowiecznej we współczesnej prozie kryminalnej, za to dużo częściej narzucają refleksję nad sensem paradygmatu dziewiętnastowiecznego w perspektywie współczesności. Anna Kurska, Agnieszka Izdebska, Bernadetta Darska analizują owe zakresy możliwej rekonstrukcji przeszłości i jej celowość w odniesieniu do konkretnych utworów. Małgorzata Domagalska ujawnia z kolei, na przykładzie wątków żydowskich, a zwłaszcza problematyki mordu rytualnego, jak kryminał retro podejmuje się deskrypcji trudnych zjawisk społecznych wyrosłych na ugruntowanych przez lata mentalnych stereotypach i fantazmatycznych przekłamaniach.

Po drugie, przypomnienie mechanizmów i etapów konstituowania się gatunku w XIX wieku pozwala czytelnikowi wyraźniej uchwycić współczesne sposoby

podważania struktury opowieści kryminalnej i przemyśleć – w efekcie nieuniknionego porównania – ich zasadność. Widać przy tym, że i pisarze świadomie powracają do niektórych strategii dziewiętnastowiecznego kryminału, by z ponowoczesnej perspektywy modyfikować dawne praktyki opowiadania. W ten sposób następuje odzyskiwanie więzi z przeszłością, czemu towarzyszą nieuniknione pytania o własny głos i własny kształt. Drugą część tomu zamyka – pozostający trochę na marginesie głównych rozważań, bowiem poświęcony słynnemu *Piknikowi nad Wiszącą Skalą* Joan Lindsay – artykuł Doroty Samborskiej-Kukuć. Jednak również w nim odnajdujemy omówienie specyficznego aliansu kryminalnej zagadki i symbolicznej poetyki, jaki posłużył do reinterpretacji dziewiętnastowiecznej obyczajowości.

Jedna z autorek niniejszego tomu powołała się na słowa Wojciecha Burszty, które w moim odczuciu mogłyby stanowić podsumowanie intencji wszystkich tu piszących: „Kryminał to nie tylko zwykła literatura popularna [...], ale także bardzo istotne świadectwo antropologiczne mówiące o stanie kultury, w której żyjemy”<sup>9</sup>. Dodajmy, świadectwo dotyczące w równej mierze pisarzy, czytelników, jak i badaczy kryminałów.

Zapraszam do lektury.

Maria Berkan-Jabłońska

---

9 W.J. Burszta, *Kryminał: żywioł i forma (wstęp)*, w: *Kryminał. Gatunek poważ(a)ny?*, t. 1: *Kryminał a medium (Literatura-Teatr-Film-Serial-Komiks)*, red. T. Dalasiński, T.Sz. Markiewka, „ProLog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne”, Zakład Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej, Instytut Filologii Polskiej UMK, Toruń 2015, s. 12.

CZĘŚĆ I

# **KRYMINAŁ W XIX WIEKU**



**Marta Ruszczyńska\***

## Kryminał w literaturze polskiej XIX wieku. Kilka uwag

Proza kryminalna w polskiej literaturze XIX wieku istnieje w sposób niejednoznaczny i nieoczywisty. Jej genezę jako tak zwanej powieści detektywistycznej, choć może nie do końca formuła nadrzędności postaci detektywa nad światem przedstawionym miałyby w obrębie literatury polskiej decydujące znaczenie, ostrożnie dałoby się wyznaczyć na drugą połowę XIX wieku, ale jej początki są trudne do ustalenia. Złożyło się na to bez wątpienia kilka przyczyn.

Po pierwsze ważna jest tutaj specyficzność warunków historycznych, które legły u podstaw tego rodzaju literatury popularnej w Polsce czasów zniewolenia i rozbiorów, kiedy to ówczesny aparat represji zaborcy musiał pozostawać wyraźnie w cieniu i siłą rzeczy nie mógł być zaakceptowany jako narzędzie w walce ze złem, a co za tym idzie również występować w roli obrońcy i nadrzędnej instancji w procesie wymierzania sprawiedliwości oraz jako trybunał do ferowania wyroków natury moralnej.

Druga z przyczyn dotyczy dość słabej jeszcze w prozie tego czasu, szczególnie w pierwszej połowie XIX wieku, obecności zarówno kultury mieszczańskiej, która wolno przecierała sobie szlaki w polskiej kulturze, jak i w ogóle tematyki miejskiej. Roger Caillois w eseju *Powieść kryminalna* w zbiorze *Odpowiedzialność i styl*, pisząc o narodzinach tego gatunku w literaturze francuskiej, przywołuje jako tekst początkowy, czyli tak zwany słup graniczny, *Tajemniczą sprawę* Balzaka z roku 1841, łącząc jej genezę ze zmianami społeczno-politycznymi, jakie nastąpiły we Francji doby restauracji oraz z osobą ministra Josepha Fouché, który ustanowił „niewidzialną” policję polityczną wraz z tajnym agentem o przeszłości kryminalnej, Eugéne’em-François Vidokiem, doskonale poruszającym się w świecie niebezpiecznych kryminalnych rewirów ówczesnego miasta molocha, jakim był Paryż. I jak dalej Caillois dowodzi, to w dużej mierze dzięki apokryficznym pamiętnikom Vidocqa „powstały dzieła Eugeniusza Sue i Pierre’a Ponsona

---

\* Dr hab., prof. UZ; Uniwersytet Zielonogórski, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Literatury XIX Wieku; al. Wojska Polskiego 69, 65-762 Zielona Góra; e-mail: M.Ruszczyńska@ifp.uz.zgora.pl.

du Terrail, *Tajemnice Paryża* i *Rocamboles*. Z nich również – powieści Émile’a Gaboriau i pan Lecoq, a więc pierwsze powieści kryminalne we właściwym kształcie, mające za bohatera prawdziwego detektywa<sup>1</sup>. Z pewnością nie tylko wspomniana powieść Balzaka mogłaby stanowić istotne ogniwo w procesie rozwoju kryminalnego gatunku. Dodać tu można jeszcze opowiadanie *Czerwona oberża* z roku 1831 tegoż autora, w której historia odkrycia brutalnej zbrodni na tle rabunkowym, mającej miejsce w tytułowej (*nomen omen*) „krwawej” oberży, posłuży narratorowi – „detektywowi” do ironicznego spojrzenia na świat kapitalizmu jako sprzężonego źródła przemocy, pieniądza i w rezultacie mechanizmu powstawania podejrzanych fortun. W takim świecie niejedno jest do ukrycia i nie ma miejsca na sentymenty. Niestety w odniesieniu do polskiej powieści kryminalnej czy protokryminalnej nie możemy znaleźć odpowiednika na miarę wspomnianego momentu startowego. I wobec tego zmuszeni jesteśmy poruszać się po omacku, choć należałoby mówić raczej o grupie tekstów, które w sumie złożyłyby się na ewokację początku polskiej powieści kryminalnej, jak też przyczyniły się do przyspieszenia powolnego procesu wykluwania się samego gatunku. Oprócz warunków historyczno-politycznych, odmiennych w każdym zaborze<sup>2</sup>, trzeba wziąć pod uwagę także specyficzności natury socjologicznej i kulturowej. Polska powieść kryminalna powstająca w tym czasie nie będzie prostym odpowiednikiem prozy francuskiej czy brytyjskiej, gdyż warunki historyczne, społeczne i kulturowe, które złożyły się na jej powstanie, były zdecydowanie inne<sup>3</sup>. Także jej geneza w sensie gatunkowym może być odmienna.

- 
- 1 R. Caillois, *Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowskiego, słowo wstępne J. Błońskiego, przekł. J. Błoński et al., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 171.
  - 2 Analiza szeregu powieści społeczno-obyczajowych pisarzy związanych z Galicją, szczególnie po roku 1867, czyli w okresie autonomii galicyjskiej, wskazuje, iż poszerzenie sfery wolności i obecność przedstawicieli polskiej narodowości w urzędach, również związanych z aparatem władzy, skutkowało pojawieniem się w literaturze postaci rodzimego detektywa. Przykładem byłaby tu powieść detektywistyczna Kazimierza Chłędowskiego *Po nitce do kłębka* z roku 1872 z postacią komisarza Mordnera (zob. R. Stachura-Lupa, *Pisać jak Gaboriau. O „Po nitce do kłębka” Kazimierza Chłędowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historico-litteraria” 2013, t. 13, red. T. Budrewicz, R. Stachura-Lupa, s. 19–32; M. Żmudziak, „*Po nitce do kłębka” Kazimierza Chłędowskiego, czyli polski Lecoq na tropie zbrodni*, w: *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*, pod red. A. Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2016, s. 313–328; M. Ruszczyńska, *Historie kryminalne w powieści galicyjskiej drugiej połowy XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2016, t. 5: *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. M. Ruszczyńska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka, s. 63–74.
  - 3 Witold Ostrowski, przedstawiając konteksty, które ukształtowały literaturę kryminalną w Anglii, pisze – „Krwawy charakter średniowiecznej i renesansowej historii Anglii znalazł najpierw zapis w kronikach i balladach. Później kroniki stały się źródłem materiałów do kryminalnych tragedii. Wzrost przestępczości i specjalizacja w niej za Tudorów wytworzyły litera-

Na ogół przyjmuje się, że podstawą, na której wyrosła, była literatura przygodowo-awanturzysta<sup>4</sup>. Wszakże warto pamiętać również o innych komponentach polskiego kryminału, do których należała literatura jarmarczna<sup>5</sup> czy dziewiętnastowieczny *pitaval*. Wspomniana nazwa pochodzi od francuskiego adwokata François Gayota de Pitavala, który w 1734 roku opublikował opisy słynnych procesów sądowych. Zbiór liczył 32 tomy, a po trzydziestu latach ukazało się polskie tłumaczenie wybranych fragmentów autorstwa Ignacego Krasickiego. Polski poeta zainteresował się zbiorem relacji ze słynnych procesów kryminalnych z racji sprawowania funkcji prezydenta trybunału małopolskiego. Jednak szukając jakiegoś istotnego punktu odniesienia dla czasu, w którym kształtowała się polska literatura kryminalna, należałoby powołać się na polski *pitaval*, który na naszym gruncie zaistniał w latach 40. XIX stulecia, a była to wydana w roku 1848 słynna *Czarna księga. Zbiór najciekawszych procesów kryminalnych dawniejszych i nowszych czasów* Henryka Emanuela Glücksberga, syna warszawskiego księgarza, znanego również pod pseudonimem E. Feliks Górski. Autor przedstawił w nim słynne sprawy sądowe o zasięgu europejskim, które miały miejsce w XVI–XVII wieku. Zainteresowanie tego rodzaju tematyką, obfitującą w szereg sensacyjnych szczegółów, dotyczących „anatomii zbrodni” wraz z kontekstem społecznym, było niemałe i porównywalne ze współczesną karierą reportażu kryminalnego. W niedługim czasie pojawił się kolejny *pitaval*, który można uznać za pierwszy tego rodzaju zbiór odnoszący się do spraw polskich, autorstwa Ludwika T. Tripplina. Tenże autor rozpoczął w roku 1852 edycję kilkutomowej serii *Tajemnice społeczeństwa wykryte w sprawach kryminalnych krajowych i zagranicznych*, w której czytelnicy mogli zapoznać się ze słynnymi zbrodniami i procesami o zasięgu tak krajowym, jak i międzynarodowym. Autor wspomnianego *pitavala* we wstępie odkrywał przed czytelnikiem niejako tajemnice swojego warsztatu, ukazując siebie w roli historyka, kryminologa, śledczego

---

ture ostrzegawczą i sprawozdawczą – broszury i biografie przestępców i przestępczyń, które stały się angielską odmianą powieści łotrzykowskiej w XVI i XVIII w. Wreszcie *The Newgate Calendar* stał się nie tylko źródłem angielskich *pitawali*, lecz także powieści kryminalnej XIX i XX wieku” (W. Ostrowski, *Początki literatury kryminalnej w Anglii*, Wydawnictwo Łódzkiego Towarzystwa Naukowego, Łódź 2016, s. 128).

- 4 Zob. A. Martuszevska, *Powieść kryminalna*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, wyd. 2 popr. i uzup., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 464. Oczywiście nie ignorujemy przekonania, które głosi autorka hasła, iż: „Powieść i nowela kryminalna, w znanych obecnie postaciach wywodzą się jednak przede wszystkim z istniejącego już w starożytności romansu awanturniczego, który w XIX w. przybrał postać powieści sensacyjnej. Na jego kształt wywarły także pewien wpływ romans łotrzykowski, powieść gotycka, romans zbójcki i powieść tajemnic”.
- 5 Wśród gatunków literatury jarmarcznej na szczególną uwagę zasługuje romans zbójcki. Jego motywy odnaleźć można w polskich powieściach kryminalnych, jak choćby u Walerego Przyborowskiego i Władysława Sabowskiego.



dziennikarza i przede wszystkim pisarza wypełniającego własną wyobraźnią luki w dokumentach tak, aby powstała zwarta narracyjnie opowieść mogąca zaciekać czytelnika spragnionego sensacji, a tych w narracji kryminalnej Tripplina nie brakowało:

Gdzie bowiem czas zniszczył wszelkie dokumenta lub gdzie takowe wykryć się nie dało należało z porozprasanych źródeł, a często nawiasowo tylko dotkniętych faktów ułożyć narracją, ile być może dokładny obraz sprawy przedstawiającą. Gdzie zaś możność dozwoliła wysledzić dokumenta, mianowicie z odleglejszej epoki, przytaczaliśmy je wiernie i dosłownie, sądząc, że rzecz sama zyska przez to na wiarygodności, a mozolnie zebrane materiały po archiwach kraju tym jedynie sposobem do dalszego użytku rozpowszechnić się dadzą<sup>6</sup>.

Wpływ gatunków publicystycznych na ówczesną prozę kryminalną wydaje się bezsporny, a świadectwem mogą być w tej mierze poszukiwania własnej formuły powieści kryminalnej u jej prekursorów, szczególnie wśród pozytywistów, z których większość, jak Władysław Sabowski i Walery Przyborowski, związana była z ówczesną prasą i wykonywała równoległe dziennikarskie rzemiosło. Zwłaszcza w twórczości drugiego pisarza zauważalny jest różnorodny wpływ publicystyki na materię fabularną. W obrębie dziewięciu jego kryminalnych powieści można znaleźć wypróbowane chwytły ówczesnej prasy, z którymi pisarz, redagując *Kronikę sądową* na łamach „Przeglądu Tygodniowego”, miał do czynienia. Chodziło tu o zaznaczanie już w samym tytule elementów sensacyjnych („Szkielec na Lesznie”, „Widmo na Kanonii”), które dodatkowo jeszcze wsparte zostały podtytułami akcentującymi autentyzm i dokumentaryzm przedstawianych historii z życia wziętych. Jerzy Cieślowski pisał o tych praktykach, że „stanowiły niekiedy same w sobie wystarczająco udratyzowany szkielec fabularny powieści. [...] wypróbowany magnes, przyciągający czytelnika”<sup>7</sup>. Jeszcze dalej w ustaleniach związku między powieścią kryminalną tego autora a ówczesną prasą idzie Elżbieta Pawlak-Hejno, pisząc:

W okresie kształtowania się poetyki powieści kryminalnej styl relacjonowania czynów przestępczych mógł oddziaływać na jej twórców, zwłaszcza jeśli ci łączyli

6 L.T. Tripplin, „Przedmowa jako wstęp”, w: *Tajemnice społeczeństwa wykryte w sprawach kryminalnych krajowych i zagranicznych*, t. 1, wydał Z. Schletter, Wrocław 1852, s. XIV–XV.

7 J. Cieślowski, Walery Przyborowski, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, Seria czwarta, red. J. Kulczycka-Saloni, t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 505–506.

profesję literacką i dziennikarską. W tym kontekście można stwierdzić, że prasa oswajała trudną rzeczywistość, a literatura wyzyskiwała wątki popularyzowane w gazetach<sup>8</sup>.

Powyższe sądy dodatkowo jeszcze uzasadnia, zarówno u tego pisarza, jak i u innych, fakt iż większość z jego utworów zaistniała najpierw jako gazetowe powieści, drukowane w latach 70. i 80. w formie felietonowych odcinków publikowanych najczęściej na łamach „Gazety Kieleckiej”. Związek dziewiętnastowiecznego czasopiśmiennictwa z różnymi gatunkami literatury popularnej jest bezsporny, a kluczowym przykładem może być tu powieść tajemnic wydawana w latach 1842–1843 na łamach francuskiego „Journal des Débats”, jaką była publikacja *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Sue i jej polski „odpowiednik” – *Salon i ulica* pióra Józefa Dzierżkowskiego, drukowane przez lwowski „Dziennik Mód Paryskich” w 1847 roku.

Warto też pamiętać, że ówczesny kryminał powstawał tam, gdzie istniała burżuazja. Istotny jest tu wspomniany na początku przykład Balzaka, w którego powieściach za przestępstwami ukrywają się niejasne sprawy zdobywania majątku, często w nielegalny i przestępczy sposób. Wobec tego, nie negując tezy o wpływie gatunków przygodowo-awanturnych, trzeba również uwzględnić fakt, iż ówczesny kryminał, także polski, wyrastał w XIX wieku na potężnym pniu powieści realistycznej i jej odmian, a tematy kryminalne związane były z kolejnymi odsłonami i eksploracją obszarów związanych z akumulacją kapitału i powstawaniem nowych grup społecznych, jak choćby miejskiego proletariatu. Tutaj znowu należałoby przywołać *Tajemniczą sprawę* Balzaka, która właśnie opiera się na intrydze tajnego agenta i senatora jako przedstawicieli nowej władzy za I Cesarstwa w burzliwych czasach początku XIX wieku. Kryminalna intryga będąca zarazem drobiazgowo przemyślaną zemstą wobec arystokratów, wraz z późniejszym procesem politycznym, pokazuje mechanizmy, w jakich dochodziło do niebezpiecznego związku na styku interesów istniejących między polityką a chęcią zdobycia władzy i majątku za wszelką cenę, szczególnie w czasach politycznych przesilen. Znacząca jest tu wypowiedź adwokata i jednocześnie obrońcy uwikłanych w niebezpieczną intrygę arystokratów, demaskująca także opresyjny charakter ówczesnej maszyny sprawiedliwości – wypowiedzi mającej wymiar w jakiś sposób uniwersalny i ponadczasowy:

Od czasu jak społeczeństwo wynalazło sprawiedliwość, nie zdarzyło się jeszcze, aby wynalazło środki, które dałyby niewinnie oskarżonemu taką samą władzę, jaką rozporządza sędzina w walce z przestępstwem. Sprawiedliwość nie ma dwóch

---

8 E. Pawlak-Hejno, *Początki powieści kryminalnej w Polsce – casus Walery Przyborowski*, w: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, pod red. A. Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 114.

stron, jak medal. Obrona, nie posiadająca ani szpiegów, ani policji, nie rozporządza w interesie swoich klientów potęgą społeczną. Niewinność ma za sobą tylko rozumowanie; a rozumowanie, które potrafi uderzyć sędziów, bywa często bezsilne wobec uprzedzenia przysięgłych<sup>9</sup>.

W literaturze polskiej mamy do czynienia z sytuacją, w której powieść tendencyjna i realistyczna dopominają się o dopuszczenie do głosu tematów kryminalnych związanych ze światem zbrodni. Z pobieżnej próby rekonesansu wyłaniają się sylwetki pisarzy i ich powieści, z których w sumie złożyłaby się polska powieść kryminalna XIX stulecia. Twórczość takich pisarzy jak: Józef Symeon Bogucki, Józef Dzierzkowski, Józef Osiecki, Teodor Trippin, Kazimierz Chłędowski, Władysław Sabowski, Walery Przyborowski, Józef Rogosz, Juliusz Turczyński, Józef Ignacy Kraszewski, Adolf Dygasiński, Henryk Nagiel, Kajetan Abgarowicz i Michał Bałucki<sup>10</sup> dowodzi, iż tematy kryminalne wchłania i absorbuje również powieść społeczno-obyczajowa, przede wszystkim w odmianie realistycznej, ale i naturalistycznej (*Nowe tajemnice Warszawy* Adolfa Dygasińskiego), a także ówczesna powieść historyczna dla młodzieży (*Walerego Przyborowskiego*)<sup>11</sup>. W tej ostatniej grupie interesujący jest przykład autora powieści kryminalnych<sup>12</sup>, powstałych jakby w cieniu i na kanwie historii, choć istotne są tu również elementy powieści obyczajowej oraz udział wielu motywów należących do poetyki ówczesnej powieści popularnej, jak choćby romansu grozy i tajemnic. Jednakże to właśnie poszukiwania w obrębie realizmu w wydatny sposób przyczyniły się do powstania zrębów polskiej powieści kryminalnej.

Innym problemem w kontekście genezy polskiej literatury kryminalnej byłaby sprawa obecności tłumaczeń kryminalnych powieści francuskich i angielskich jako kluczowego dowodu w dyskusji na temat momentu zaistnienia tego typu powieści w naszej literaturze. Tezę tę uważam za niewystarczającą do wnioskowania o czasie powstania polskiej odmiany. Renata Stachura-Lupa przy okazji analizy powieści *Po nitce do kłębka* Kazimierza Chłędowskiego (1872) w kontekście francuskiego pisarza Émile'a Gaboriau pisze, iż

9 H. Balzak, *Tajemnicza sprawa*, w: *Komedia ludzka. Studia obyczajowe. Sceny z życia politycznego*, przeł. T. Żeleński-Boy, J. Rogoziński, t. 16, Czytelnik, Warszawa 1961, s. 181.

10 Powyższy zbiór pisarzy został wyłoniony dzięki m.in. własnym ustaleniom związanym z grantem badawczym „Drugi rzut powieści polskiej 1840–1900”, a lista twórców rodzimego kryminału nie jest jeszcze zamknięta.

11 Zob. T. Bujnicki, *Model pozytywistycznej popularnej powieści historycznej. Casus Przyborowski*, w: *Walery Przyborowski i Józef Brandt*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007, s. 21–32.

12 Zob. tegoż, *Między „Nocą z 3-go na 4-ty Grudnia” a „Liściem akcji” Walerego Przyborowskiego*, „Annales Universitatis Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2013, t. 13, s. 49–66.

W Polsce początki twórczości kryminalno-detektywistycznej przypadają na lata 70. XIX wieku. Wtedy we Lwowie i Warszawie ukazują się pierwsze tłumaczenia kryminałów zachodnioeuropejskich [...] proces ich udostępniania polskiemu czytelnikowi nie trwa długo – od wydania w oryginale do tłumaczenia na język polski mija od kilku czy kilkunastu miesięcy do 3 lat. W obiegu są ponadto egzemplarze oryginalne: francuskie i angielskie, sprowadzane do Polski z zagranicy<sup>13</sup>.

Jednakże, odnosząc się do powyższej wypowiedzi, stwierdzić wypada, iż obecność polskiej powieści detektywnej w XIX wieku coraz bardziej staje się zjawiskiem przez badaczy rozpoznawalnym wobec wcześniejszych prób jej ignorowania w obrębie badań nad fikcją kryminalną tej epoki lub co najwyżej zaznaczania przez znawców konturów jej incydentalnego i niepełnego charakteru. Powyższy fakt wiąże się z pewnością z renesansem, jaki obecnie przeżywa powieść kryminalna we współczesnej literaturze, również polskiej. Rodzi to potrzebę zdefiniowania od nowa zagadnienia początków rodzimej literatury kryminalnej. Badaczka powieści popularnej Anna Martuszevska pisała w latach 90. XX wieku:

Polska powieść i nowela kryminalna rodzą się w XX w. Co prawda już wcześniej pojawiają się w powieści wysokoartystycznej motywy kryminalne (np. w obyczajowym romansie Kraszewskiego z 1872 *Sprawa kryminalna* spotykamy rzekomą zbrodnię i opis śledztwa), nie doprowadzają one jednak do powstania polskiego kryminału w XIX w. Natomiast już w pierwszej dekadzie XX w. zaczynają się na terenie wszystkich trzech zaborów ukazywać liczne tłumaczenia (najczęściej zresztą anonimowe) serii zeszytowych z cyklami poświęconymi Sherlockowi Holmesowi na czele [...] Jedynie część tych utworów wyszła spod pióra Conan Doyle'a, znacznie większa była tworem wielu anonimowych autorów, zapewne jednak nie polskich, lecz niemieckich. Serie te w tym samym czasie ukazywały się bowiem na terenie całej Europy, najwięcej w Niemczech<sup>14</sup>.

W konkluzji swojego wywodu Martuszevska stwierdziła, iż „Bardziej oryginalna polska powieść i nowela kryminalna pojawia się dopiero w okresie międzywojnia”<sup>15</sup>. Oczywiście pamiętać należy, że w poszukiwaniach dziewiętnastowiecznego kryminału powinniśmy brać pod uwagę takie jego formy, które bliskie są powieści tego typu w literaturze zachodnioeuropejskiej, a nie omawiać teksty, które byłyby realizacją współczesnego kryminału. Dlatego też na początku trzeba szukać dla ówczesnej kryminalnej powieści szczególnie sprzyjających

---

13 R. Stachura-Lupa, *Pisać jak Gaboriau. O „Po nitce do kłębka Kazimierza Chłędowskiego, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historiolitteraria”* 2013, t. 13, s. 19–20.

14 A. Martuszevska, dz. cyt., s. 468–469.

15 Tamże.

warunków i atmosfery, które przyczyniły się lub wywarły, może pośrednio, wpływ na jego ukształtowanie. Wydaje się, że, hipotetycznie rzecz biorąc, jednym ze źródeł, oczywiście nie jedynym, może być kultura romantyczna, otwierająca szeroką przestrzeń dla świata niesamowitości i grozy. Z takiej atmosfery wyprowadzić można w jakiś sposób kryminał romantyczny Edgara Allana Poego<sup>16</sup>, a w naszej literaturze widzieć wpływ romansu gotyckiego w odmianie romantycznej powieści grozy<sup>17</sup>. Z drugiej strony należałoby w badaniach zwrócić uwagę na inny kulturowy moment, jakim jest w roku 1839 wynalazek dagerotypu, będący w jakiś sposób początkiem fotografii, oraz uwzględnić również napływ innych innowacji i patentów zapowiadających epokę scjentyzmu. Z niej to wszakże wywodzą się późniejsi wielcy detektywi z Sherlockiem Holmesem na czele, którzy przecież oprócz sztuki dedukcji wykorzystują w swojej pracy także najnowsze odkrycia. Trzeba również pamiętać, że zbrodnia, najogólniej rzecz biorąc, nie należy wyłącznie do świata przestrzeni miejskiej, ale różne formy przestępstw łączą się z rozwojem kapitalizmu i związanej z nim konkurencji oraz walki o przetrwanie, szczególnie wśród przedstawicieli gorzej sytuowanych niższych warstw społecznych. Pociąga to za sobą problemy rywalizacji, walkę o dobra materialne oraz działania o charakterze przemocy w celu zdobycia pozycji w rzeczywistości, w której elementem pożądanym i niekiedy demonicznym staje się pieniądź. Intryga kryminalna w świecie XIX-wiecznej powieści może równie dobrze zostać ulokowana na prowincji, w przestrzeni małomiasteczkowej lub wiejskiej. I tak dzieje się często w świecie przedstawionym polskiego kryminału omawianej epoki, a jego motywy nie tylko możemy wyróżnić w wielu powieściach społeczno-obyczajowych, ale, co więcej, możemy mówić o powstaniu szczególnej odmiany polskiego kryminału dworskowego usytuowanego w przestrzeni wiejskiej. W powieściach Dzierzkowskiego, Rogosza, a także nieco w humorystyczny sposób w *Sprawie kryminalnej* Kraszewskiego, pojawiają się wątki kryminalne<sup>18</sup>. Jednak dopiero w kilku powieściach Przyborowskiego możemy mówić o oryginalnej formule dworskowego kryminału, usytuowanego w realiach ziemiańskich i przestrzeni idyllicznego na pozór miej-

16 Tadeusz Cegielski w książce *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1941*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2015, s. 5 – pisze, mając na uwadze wydanie w roku 1841 powieści Poego *Zabójstwo przy Rue Morgue*: „Rok 1841 to symboliczna data narodzin literackiego detektywizmu równocześnie w dwóch krajach: Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Amerykański pisarz – mocno przecież związany z Europą – Edgar Allan Poe rozpoczął produkcję cyklu opowiadań, które z czasem przyniosły mu zasłużony laur ojca literatury detektywistycznej. O istnieniu pani Catherine Crowe z domu Stevens, która opublikowała w Edynburgu w 1841 roku swoją pierwszą powieść stricte detektywistyczną, świat dowiedział się całkiem niedawno”.

17 Wpływ tego gatunku zauważalny jest w powieściach kryminalnych Przyborowskiego, choć autor ogranicza się na ogół do zewnętrznych rekwizytów.

18 Zob. M. Rusczyńska, *Historie kryminalne...*, s. 70–71.

sca. Pisarz nawiązuje w nich do tradycyjnych form kultury szlacheckiej, również w wykorzystaniu struktur opowieści gawędowej i pamiętnikarskiej, doskonale zresztą zespolonych z ich amorficzną strukturą<sup>19</sup>.

Jeżeli w rozważaniach nad ówczesnym romansem kryminalnym weźmiemy pod uwagę „powieść tajemnic” Eugéne’a Sue (1843) i przestrzeń miejską, to właśnie w kontynuacjach gatunku na gruncie polskim w latach 40. XIX wieku napotykamy na dość trudne do pokonania bariery, które prowadzą pisarzy sięgających po wzorzec do dość schematycznych i konwencjonalnych obrazów przestrzeni miejskiej w polskiej literaturze pierwszej połowy XIX wieku<sup>20</sup>. Pamiętać trzeba i o tym, że przy narodzinach powieści kryminalnej w literaturze polskiej spory udział miały również wszelkie formy sensacyjno-awanturnicze, także z kręgu literatury jarmarcznej. Jednocześnie, chcąc podkreślić specyficzne warunki, które ukształtowały tę powieść na gruncie polskim, należałoby zwrócić uwagę na fakt, iż rodzima proza kryminalna powstawała w bardzo trudnej sytuacji zarówno politycznej, jak i społecznej. I z obu tych przesłanek ostatecznie wynika szczególna odmiana gatunku fikcji kryminalnej na gruncie polskim oraz, co za tym idzie, odrębna kreacja postaci detektywa jako inkarnacji nowego typu bohatera literackiego. Tak się ułożyło, iż kluczowa dla powieści kryminalnej postać detektywa, mająca istotne znaczenie dla tego rodzaju powieści, występującego w roli obrońcy, uwikłanego przecież skądinąd w sprawy natury moralnej, obdarzonego częstokroć niemalym autorytetem społecznym i walorami intelektualnymi, nie mogła być jednocześnie związana z biurokracją i z aparatem przemocy zaborcy. Częstokroć w powieściach nie tylko kryminalnych doby pozytywizmu autorzy świadomie pomijają w nich obecność zaborcy, co dodatkowo jeszcze, jak precyzuje Ewa Ilnatowicz, wynika z tego, że „nie można w powieści powierzać wymiarowi sprawiedliwości zaborczej władzy, ponieważ groziłoby to demoralizacją czytelnika”<sup>21</sup>. Z takim problemem długo jeszcze borykać się będzie nasza rodzima powieść kryminalna i temu między innymi zawdzięczamy właśnie kreacje postaci detektywów amatorów (notariuszy, adwokatów, urzędników sądowych, dziennikarzy czy osób reprezentujących jeszcze inne profesje<sup>22</sup>), w pośredni sposób związanych z instytucją sprawiedliwości<sup>23</sup>, choć przecież uzdolnionych amatorów nie brakuje również w literaturze angielskiej, a tego przykładem

---

19 Przykładem mogą być powieści *Liść akacji* i *Kwiat agawy* W. Przyborowskiego.

20 Zob. J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic*, w: tegoż, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2005, s. 224–225.

21 E. Ilnatowicz, *Miasto kryminalne?*, w: *Miasto – kultura – literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1993, s. 120.

22 Interesującym przykładem może tu być powieść Przyborowskiego *Szkielet na Lesznie*, w której detektywem jest lekarz.

23 Oczywiście nie można wykluczyć wpływu tradycji literackiej oraz inwencji samych autorów, aby czytelnik mógł uwierzyć w śledcze możliwości powieściowego detektywa amatora (zob.



może być powieść *Kamień księżycowy* Williama Wilkie Collinsa. Jednak w kryminalnej prozie polskiej ich obecność wynika w dużej mierze ze szczególnej sytuacji politycznej. Dlatego w literaturze rodzimej postać detektywa w większym stopniu niż gdzie indziej będzie definiowana przez historię, choć w tym przypadku nie chodzi o prosty związek z romansem historycznym, a raczej o klimat i charakter przywołanych w fabule kontekstów awanturniczo-spiskowych, naznaczonych politycznie i będących wynikiem ciężenia nad tym gatunkiem tradycji romantycznej, ale nie w znaczeniu metafizycznym, jak u Poe'go, lecz historycznym. Wspomniane wyżej wzorce dadzą o sobie znać również w drugiej połowie XIX wieku, a przykładem byłyby tu twórczość Walerego Przyborowskiego, w którego powieściach kryminalnych znajdujemy wiele motywów historycznych kształtujących kryminalną intrygę. Na marginesie, biorąc pod uwagę powieści wspomnianego autora, warto zauważyć, iż w obrębie jego tekstów zaznaczył się ówczesny dziewiętnastowieczny kod kulturowy wraz z figurą zdrajcy i postacią sprawiedliwego jako kreacją figury detektywa, od którego sprawnie podjętych działań nie tylko zależy znalezienie zbrodniarza, ale także odkrycie spisku, przywrócenie sprawiedliwości i ładu moralnego w świecie przedstawionym. Oczywiście powyższe aspekty nie wykluczają obecności, tak jak i gdzie indziej, w polskiej powieści kontekstów socjologicznych, które to właśnie wraz z odniesieniami kulturowymi zdefiniują w XIX stuleciu kryminał zachodnioeuropejski i wpłyną też na jego polską odmianę.

Tadeusz Cegielski, badacz fikcji kryminalnej w literaturze zachodnioeuropejskiej w perspektywie historycznej, pisząc o powieści popularnej zwrócił uwagę na istotny jej element. Stwierdził bowiem, „że w stopniu większym niż w wypadku innych gatunków stała się soczewką skupiającą współczesną problematykę”<sup>24</sup>. Wiadać to zarówno w kontekście angielskiej powieści wiktoriańskiej, jak i francuskiej powieści mieszczańskiej. Należałoby w tym miejscu zastanowić się również nad podobnym zjawiskiem w odniesieniu do literatury polskiej, biorąc pod uwagę kształt i charakter ówczesnej powieści popularnej i to szczególnie w jej odmianach sensacyjnych.

Wszakże istnieją, i można je odnaleźć jeszcze w pierwszej połowie tego stulecia, formy, które dałoby się określić mianem dziewiętnastowiecznego protokryminału. Takim przykładem byłyby już dzisiaj zapomniana twórczość prozatorska Seweryna Zenona Sierpińskiego (1818–1843) jako autora zbioru *Nowy gabinet powieści*, którego trzeci tom z roku 1842 zawiera m.in. *Gawędki: Zabójcy, czyli przykłady morderstw. (Z prawdziwych zdarzeń)*. W tomie opowiadań znajdujemy opisy szeregu drastycznych zbrodni, których sprawcami były postacie z ludu. Jest to tym bardziej zastanawiające i poniekąd szokujące, że pisarz należał do środowiska Cy-

P. Kaczyński, *Kryminał historyczny – próba poetyki*, w: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, pod red. A. Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 191–208).

24 T. Cegielski, dz. cyt., s. 28.

ganerii Warszawskiej, grupy romantycznej, która właśnie lud postawiła na piedestale i fundamencie nieskażonej narodowej kultury, uznając niejako jego nieskalaną świętość. Tymczasem w opowiadaniach Sierpińskiego, choć pojawia się próba wytłumaczenia pobudek wspomnianych zbrodni przyczynami ekonomicznymi, a mianowicie ubóstwem i trudną sytuacją materialną sprawców, wskazano również na tkwiące u podstaw tych zachowań zwierzęce wręcz okrucieństwo, odsłaniające przy okazji nędzę moralną bohaterów ludowych:

Owszem, lud nasz wiejski ma w sobie wielkie cnoty towarzyskie, obyczaje łagodne i spokojne, cierpliwość ogromną. Praca, znój, nędza, ubóstwo, ciemnota, uciemnienie, nieznamość lub zapomnienie ogólnych, a przynajmniej religijnych zasad dobrego, spycha ich tylko niekiedy w przepaść występku<sup>25</sup>.

Jest to niezwykle interesujący przykład, gdyż w literaturze zachodnioeuropejskiej kryminalna przestrzeń związana jest, jak już wspomniałam, z kulturą miejską. W naszej literaturze natomiast, co szczególne, temat ten łączy się często z problematyką zapóźnienia cywilizacyjnego wsi polskiej. Czytając dzisiaj opowiadania Sierpińskiego, możemy ocenić skalę drastyczności tych, jak zaznaczał autor, z życia wziętych kryminalnych historii. Maria Janion, zwracając uwagę na odwagę moralną młodego pisarza, który żył tylko 25 lat, nazwała go „polskim wilkołakiem, polskim twórcą przeklętym”<sup>26</sup>. I wiele jest w tym, metaforycznym przecież określeniu, prawdy o buncie młodych twórców, do których należał Sierpiński. Ten bunt dotyczył walki z wykreowanymi przez pierwsze pokolenie romantyków ideami i mitami, a do nich należała koncepcja nieskazitelnego i dziewiczego ludu, mającego stać się w przyszłości fundamentem narodowej kultury. Pisarz w interesujący i zgoła niespotykany w literaturze sposób połączył w tym zbiorze prozę o ambicjach dokumentarnych z tradycją folkloru. Stąd pochodzi pojawiające się w tytule określenie autora, nazywającego utwory w sensie gatunkowym gawędkami. Jest tu niewątpliwy wpływ przetworzonej przez Sierpińskiego gawędy szlacheckiej, a autor, sięgając także do rozmaitych opowieści jarmarczno-straganiarskich<sup>27</sup>, stworzył w sumie oryginalną formę własnej wersji literatury popularnej. I, jak pisze autorka rysu monograficznego o Sierpińskim – Izabela Jarosińska, „Szansy tej

---

25 S.Z. Sierpiński, *Nowy gabinet powieści*, t. 3, Wydawca J. Kaczanowski, Warszawa 1842, s. 76.

26 M. Janion, *Druga i trzecia generacja romantyków*, w: tejsze, *Gorączka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 132.

27 Bliski tu byłby kontekst polskich dziewiętnastowiecznych pieśni nowiniarskich, w których pojawiały się historie kryminalne przedstawiane w szczególnie drastycznej oprawie. Tematem są tu najczęściej zbrodnie popełniane w środowisku rodzinnym (zob. P. Grochowski, *Straszna zbrodnia rodzonej matki. Pieśni nowiniarskie na przełomie XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010, s. 272–292).



młody pisarz nie zdążył pełniej rozwinąć i zrealizować<sup>28</sup>. Jednak z pewnością szukał pisarz dla tych nawet dla dzisiejszego czytelnika przerażających i drastycznych kryminalnych historii z życia wziętych, co też w podtytule zaznaczył, w miarę stosownej oprawy. I znalazł ją w ówczesnej i dawnej literaturze jarmarczno-straganiarskiej, obfitującej przecież w różnorodne sensacje. Chociaż lektura tych opowieści „z prawdziwych zdarzeń” bywa dla czytelnika porażająca, pokazując, oprócz wspomnianego wcześniej okrucieństwa ludu i poziomu jego demoralizacji, także panujący na ówczesnej wsi antysemityzm. Przykładem jest wiele mówiący mord na Żydówce, którego dopuścił się kilkunastoletni chłopiec z kozikiem jako narzędziem przestępstwa. Właściwie wszystkie, pomijając jedynie historię żonobójcy, to okrutne i przypadkowe zbrodnie, jak choćby kryminalny czyn pijaka-włóczęgi: „Spotkawszy biednego żydziaka na pustej drodze pod lasem uciął mu najprzód jedną i drugą rękę, potem nogi, uszy, a nareszcie język, który włożył sobie do kieszeni”<sup>29</sup>.

Pojawia się pytanie, skąd brał Sierpiński materiał dla swoich drastycznych opowiadań. Niewątpliwie spożytkował w nich pisarz swoje zainteresowania prawnicze i pasje archiwisty, ale też, jak wielu pisarzy zajmujących się ową tematyką, korzystał z opisów zbrodni znajdujących się w dziewiętnastowiecznym czasopiśmiennictwie prawniczym<sup>30</sup>. Jednocześnie pamiętać należy, iż Sierpiński był autorem pracy *Treść kodeksu karzącego polskiego dla użytku tak mieszkańców jako też kandydatów na egzamina prawne sposobiących się*<sup>31</sup>. Z pewnością jest to także ślad jakiegoś pomysłu na własną karierę prawniczą, która temu młodemu jeszcze pisarzowi dawałaby możliwość zdobycia środków koniecznych do utrzymania się w Warszawie. Niestety, jak wiemy, rychła śmierć przekreśliła tę szansę, ale charakter dokumentarno-prawniczy oraz sensacyjno-jarmarczny w gawędziarskim kształcie w interesujący i prekursorski sposób dookreśla opowiadania o zabójcach Seweryna Sierpińskiego – jako jednej z pierwszych prób fikcji kryminalnej w literaturze polskiej. Nie mamy tu wprawdzie postaci detektywa, a odkrycie zbrodni dokonuje się za sprawą narratora występującego też w roli reportażysty i kolekcjonera tych straszliwych z „życia wziętych” historii. I choć w literaturze polskiej pierwszy pitaval pojawia się w roku 1848, to Sierpiński mógł zapoznać się z tematem zbrodni również za pośrednictwem ówczesnej prasy, gdyż artykuły poświęcone tej tematyce dostarczały czy-

28 Zob. I. Jarośnińska, *Seweryn Zenon Sierpiński*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831-1863*, Seria trzecia, red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 218.

29 S.Z. Sierpiński, *Nowy gabinet powieści*, s. 78.

30 Kwestię tę omawia Patrycja Kica w artykule „Gazeta Sądowa Warszawska” na tle polskiego XIX-wiecznego czasopiśmiennictwa prawniczego, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2013, t. 13, s. 168-183.

31 Zob. I. Jarośnińska, *Seweryn Zenon Sierpiński*, s. 211.

telnikom licznych sensacji w postaci opisów brutalnych przestępstw popełnianych z chęci zysku, także przez warstwy niższe, a więc i lud, stając się często inspirującym materiałem literackim<sup>32</sup>. Toteż opowiadania kryminalne Sierpińskiego byłyby istotnym tropem wskazującym na jedną z form, w jakiej kształtowała się w naszej literaturze opowieść o zbrodni, będąca początkiem literatury kryminalnej.

Sumując powyższe rozważania, należałoby sformułować końcowe wnioski. Patrząc na polski kryminał XIX wieku i na jego początki z nieco szerszej perspektywy, można w nim dostrzec te elementy, które amerykański badacz literatury popularnej John G. Cawelti widział w kategoriach obecności trzech archetypów: Tajemnicy, Przygody i Romansu<sup>33</sup>. Natomiast u źródeł polskiej fikcji kryminalnej, obok literatury awanturkowo-przygodowej będącej inkarnacją wspomnianych archetypów, umieścić by należało również inne gatunki literatury popularnej oraz ówczesną publicystykę, zwłaszcza żywiącą się sensacją. Wszystkie wymienione elementy przyczyniły się do powstania dziewiętnastowiecznej polskiej powieści kryminalnej, która ostatecznie ukształtowała się w drugiej połowie tej epoki. Nie należy także zapominać, że, w odniesieniu do literatury polskiej, ważnym modyfikatorem, który w znacznym stopniu zadecydował o kształcie i charakterze gatunku, była historia. I to właśnie ten czynnik, odmiennie niż w literaturze zachodnioeuropejskiej, gdzie istotny był kontekst społeczny, przesądził o finalnej formule polskiego dziewiętnastowiecznego kryminału.

---

## Bibliografia

- Bachórz Józef, *Polska powieść tajemnic. Szkic stuletniej kariery*, w: Józef Bachórz, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2005, s. 209–248.
- Balzac Honoré de, *Tajemnicza sprawa*, w: *Komedia ludzka. Studia obyczajowe. Sceny z życia politycznego*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Julian Rogoziński, t. 16, Czytelnik, Warszawa 1961, s. 25–235.
- Bujnicki Tadeusz, *Model pozytywistycznej popularnej powieści historycznej. Casus Przyborowski*, w: *Walery Przyborowski i Józef Brandt*, red. Krzysztof Stępnik, Monika Gabryś, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007, s. 21–32.

---

<sup>32</sup> Zob. *Zbrodnie, sensacje i katastrofy w prasie polskiej do 1914 roku*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Wydawnictwo WSPA, Lublin 2010. Przedstawiany materiał badawczy dotyczy dziewiętnastowiecznej prasy polskiej, a przedstawione w pokonferencyjnym tomie artykuły pokazują, w jak dużym stopniu ówczesna prasa, również tygodniki opiniotwórcze, żywiła się „zbrodniami, katastrofami i skandalami” (s. 5).

<sup>33</sup> Zob. T. Cegielski, dz. cyt., s. 40.

- Bujnicki Tadeusz, „*Między nocą z 3-go na 4-ty Grudnia*” a „*Liściem akacji*” *Walego Przyborowskiego*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*” 2013, t. 13, z. 134, red. Tadeusz Budrewicz, Renata Stachura-Lupa, s. 49–66.
- Caillois Roger, *Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, w: Roger Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór Macieja Żurowskiego, sł. wstępne Jana Błońskiego, przekł. Jan Błoński et al., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 167–209.
- Cegielski Tadeusz, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1941*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2015.
- Cieślakowski Jerzy, *Walery Przyborowski*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Seria 4: *Literatura w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 3, red. Janina Kulczycka-Saloni, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
- Grochowski Paweł, *Straszna zbrodnia rodzonej matki. Polskie pieśni nowiniarskie na przełomie XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010.
- Ihnatowicz Ewa, *Miasto kryminalne?*, w: *Miasto – kultura – literatura. Wiek XIX*, red. Jan Data, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1993, s. 113–124.
- Janion Maria, *Druga i trzecia generacja romantyków*, w: Maria Janion, *Gorączka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 112–140.
- Jarosińska Izabella, *Seweryn Zenon Sierpiński*, w: *Obraz literatury Polskiej XIX i XX wieku*, Seria 3: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 2, red. Maria Janion, Maria Dernałowicz, Marian Maciejewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
- Kaczyński Paweł, *Kryminał historyczny – próba poetyki*, w: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, pod red. Anny Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 191–209.
- Kica Patrycja, „*Gazeta Sądowa Warszawska*” na tle polskiego XIX-wiecznego czasopiśmiennictwa prawnego, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*” 2013, t. 13, red. Tadeusz Budrewicz, Renata Stachura-Lupa, s. 168–183.
- Martuszevska Anna, *Powieść kryminalna*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, wyd. 2, popr. i uzup., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 464–471.
- Ostrowski Witold, *Początki literatury kryminalnej w Anglii*, Wydawnictwo Łódzkiego Towarzystwa Naukowego, Łódź 2016.
- Pawlak-Hejno Elżbieta, *Początki powieści kryminalnej w Polsce – casus Walery Przyborowski*, w: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, pod red. Anny Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 107–128.
- Ruszczyńska Marta, *Historie kryminalne w powieści galicyjskiej drugiej połowy XIX wieku*, „*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scrip-*

- ta Humana” 2016, t. 5: *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. Marta Ruszczyńska, Dorota Kulczycka, Wolfgang Brylla, Elżbieta Gazdecka, s. 63–74.
- Sierpiński, Seweryn Zenon, *Nowy gabinet powieści*, t. 3, Wydawca J. Kaczanowski, Warszawa 1842.
- Stachura-Lupa Renata, *Pisać jak Gaboriau. O „Po nitce do kłębka” Kazimierza Chłędowskiego*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historico-litteraria*” 2013, t. 13, red. Tadeusz Budrewicz, Renata Stachura-Lupa, s. 19–32.
- Trippin Ludwik [Tausilion], *Tajemnice społeczeństwa wykryte w sprawach kryminalnych krajowych i zagranicznych*, t. 1, Wydał Zygmunt Schletter, Wrocław 1852.
- Zbrodnie, sensacje i katastrofy w prasie polskiej do 1914 roku*, red. Krzysztof Stępnik, Monika Gabryś, Wydawnictwo WSPA, Lublin 2010.
- Żmudziak Magdalena, „*Po nitce do kłębka” Kazimierza Chłędowskiego, czyli polski Lecoq na tropie zbrodni*, w: *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*, pod red. Anny Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2016, s. 313–328.

---

Marta Ruszczyńska

## Kryminał w literaturze polskiej XIX wieku Kilka uwag

### *Streszczenie*

Tematem artykułu jest próba opisu warunków, które ukształtowały polski kryminał w XIX stuleciu. Autorka bierze pod uwagę kontekst kryminału zachodnioeuropejskiego i jego wzorce literackie oraz kulturowe. Kładzie również nacisk na przemiany społeczno-polityczne pierwszej połowy XIX wieku w Europie. Jednak zestawiając ową sytuację z warunkami, które ukształtowały polską fikcję kryminalną dostrzega wyraźne różnice. Dotyczą one sfery kulturowej, a przede wszystkim warunków historyczno-politycznych związanych z czasem zniewolenia. Sytuacja życia pod zabarami stworzyła szereg ograniczeń widocznych choćby w kreacji postaci detektywa jak i rozwiązań fabularnych samej powieści, w której triumf sprawiedliwości w klasycznej postaci bywa znacznie ograniczony. Polska fikcja kryminalna tego czasu jest dość ściśle związana z ówczesną kulturą. Powstanie tego gatunku w literaturze polskiej nie jest dziełem jednego autora, ale wypadkową wielu działań. Jednak przede wszystkim autorka postrzega jego związki z polityką i historią.

**Słowa kluczowe:** fikcja kryminalna, historia, kultura

## Observations on the Polish crime novel in the 19<sup>th</sup> century

### Summary

This article is an attempt at describing the conditions which governed the Polish crime novel in the 19<sup>th</sup> century. The author of this article takes into consideration the context of the West-European crime novel and its literary and cultural models. She also puts emphasis on sociopolitical transformations of the first half of the 19<sup>th</sup> century in Europe. However, while comparing that situation with conditions which formed Polish criminal fiction, the author shows clear differences concerning the cultural sphere, and the historical-political conditions related to enslavement. The situation of living under annexed territories created numerous restrictions visible, for instance, in literary creation of detective and fictional terms connected with the novel itself – the triumph of justice is much more limited than in the classical crime novel. Polish criminal fiction of this time is associated with the contemporary culture. The creation of this literary genre in Polish literature is not work of one author, but the result of actions of many. Above all, the author of this article sheds light of the connections between Polish crime fiction, politics and history.

**Keywords:** crime fiction, history, culture

**Marta Rusczyńska** – dr hab. prof. UZ; kierownik Zakładu Literatury XIX Wieku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Do jej zainteresowań badawczych należą m.in.: zagadnienia romantyzmu krajowego, temat Słowiańszczyzny i idei słowianofilskich w obrębie literatury romantycznej, problematyka Kresów Wschodnich i literatury pogranicza. Ponadto zajmują ją także szeroko pojęte kwestie dziewiętnastowieczności w zakresie wspólnoty idei, poglądów estetycznych, gatunków, szczególnie powieści kryminalnej. Redaktorka dwóch tomów zbiorowych *Słowacki i wiek XIX* (Zielona Góra 2012, 2016). Autorka książek: *Dominik Magnuszewski. Między historią i naturą* (Zielona Góra 1995), *Ziewonia. Romantyczna grupa literacka* (Zielona Góra 2002), *Słowianie i słowianofile. O słowianofilskich dyskursach w polskiej literaturze romantycznej* (Kraków 2015), *Pogranicze. Studia i szkice literackie* (Zielona Góra 2015).

**Aneta Narolska\***

## *Samobójca. Powieść karpacka* Władysława Sabowskiego: popularna powieść regionalna

„W połowie XIX w. – pisze Tadeusz Żabski – temat zbójcecki został całkowicie wyeksploatowany; romans ustąpić musiał nowym gatunkom traktującym o świecie przestępczym: powieści tajemnic i powieści kryminalnej”<sup>1</sup>. *Samobójca* Władysława Sabowskiego, publikowany w kolejnych numerach „Opiekuna Domowego” z roku 1867<sup>2</sup>, temat zbójcecki podejmuje, łącząc go z wątkiem sensacyjnym. Trudno go jednak zaliczyć do literatury zbójcecko-kryminalnej<sup>3</sup>, a tym samym traktować jako świadectwo przemian, dokonujących się w obrębie obydwu składających się na tę kategorię gatunków<sup>4</sup>. W utworze Sabowskiego, jakkolwiek uznawanym za „pierwszą polską powieść kryminalną”<sup>5</sup>, spleta się przede wszystkim wątek sensacyjny z ambicjami etnograficznymi, na co wyraźnie wskazują tytuł i podtytuł powieści.

---

\* Dr; Uniwersytet Zielonogórski, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Literatury XIX Wieku; al. Wojska Polskiego 69, 65-752 Zielona Góra; e-mail: A.Narolska@ifp.uz.zgora.pl.

1 T. Żabski, *Romans zbójcecki*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, wyd. 2 popr. i uzup., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 546.

2 W. Skiba [W. Sabowski], *Samobójca. Powieść karpacka*, „Opiekun Domowy” 1867, nr 32–53. Wszystkie cytaty z powieści zaznaczam w tekście głównym podając numery czasopisma i strony. Cytaty przytaczam w oryginale, modernizując interpunkcję, pisownię łączną i rozdzielną oraz niektóre rozwiązania ortograficzne (np. podwajanie spółgłosek w rzeczownikach *mappa* czy *kollekcja*, stosowanie zapisu *sposzrzecz* na rzecz dzisiejszego *sposzrzec*), zachowując jednak odrębność szaty językowej utworu.

3 T. Żabski, *Romans zbójcecki*, s. 546.

4 Zob. M. Kraska, *Na tropie Szakala. Gry i konwencje political fiction*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003, s. 55–56.

5 J. Kolbuszewski, „*Samobójca*”, w: *Słownik literatury popularnej*, s. 555. Wcześniej do grupy powieści kryminalnych i sensacyjnych Sabowskiego zaliczył tę powieść Stanisław Burkot. Zob. tenże, *Władysław Sabowski 1837–1888*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Seria 4: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 2, zespół red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 275.

Wprawdzie centralnym zagadnieniem pozostaje w niej zbrodnia, brak przecież zagadki i drogi wiodącej do jej rozwiązania<sup>6</sup>. Nie tradycja romansu zbójckiego także, z jego wywodzącym się ze *Zbójców* Friedricha Schillera „szlachetnym bandytą”, ale ludowe opowieści o zbójnikach<sup>7</sup> okazują się tu podstawowym kontekstem.

Współczesne interpretacje *Samobójcy* koncentrują się na motywie przestępstwa. Dwie z nich wydają się szczególnie interesujące. Zarówno Jacek Kolbuszewski, jak i Magdalena Żmudziak wskazują na funkcje motywu gór w dziele<sup>8</sup>. Biorąc pod uwagę wątek sensacyjny, istotny okazuje się motyw przepaści jako miejsca zbrodni. „Karpackość” powieści nie tylko na tym przecież polega. Gdy spojrzeć na nią z perspektywy romantycznego regionalizmu, na który wskazuje sam pisarz w utworze, a także popularnej literatury regionalnej<sup>9</sup>, okaże się, że jest to kategoria realizowana na kilku poziomach: przestrzeni, kultury materialnej, mitu zbójnickiego oraz nawiązań do „karpackiej” literatury. W związku z nią pozostaje również rola narratora-krajoznawcy, uwzględniającego w swym opisie cechy reprezentatywne przedstawianego regionu<sup>10</sup>.

## Przyroda

Jedną z ambicji twórcy *Samobójcy* jest przybliżenie odbiorcy rodzimej przestrzeni. Publicystyczny wstęp do powieści, przeciwstawiający Karpaty Alpom oraz Dniestr Sekwanie, winien skierować uwagę czytelnika na Galicję i jej górskie obszary. Bo wprawdzie – jak czytamy – autor nie zamierza „robić nikomu zarzutu z tej nieznamośności wyżyn karpackich, nie chcemy też tu pisać traktatu o górach, ni nikogo brać na egzamin z geografii Galicji” (nr 32, s. 252), ale – dostrzegając jakby „ubóstwo moralne” fabuły sensacyjnej – chce on wzbogacić swe dzieło o konkretną wiedzę.

6 Zob. E. Mrowczyk-Hearfield, *Badania literatury kryminalnej: propozycja*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 12–13.

7 Zob. T. Żabski, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993 (tu rozdz. *Romans zbójcki*).

8 Zob. m.in.: J. Kolbuszewski, „*Samobójca*”; tenże, *Góry w literaturze popularnej*, [hasło] w: *Słownik literatury popularnej*, s. 187; M. Żmudziak, *Historia pewnej zbrodni. O „Samobójcy” Władysława Sabowskiego*, referat wygłoszony na Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Mistyka gór». Literackie, artystyczne i filmowe kreacje gór na przestrzeni różnych epok”, zorganizowanej przez Koło Krytyków Literackich oraz Koło Badań nad Twórczością Pozytywistów KUL, 24 marca 2017 r.

9 Zob. Z. Kubikowski, *W raju fałszywych ambicji*, „Odra” 1963, nr 6; przedruk w: *Bezpieczne małe mity*, Wrocław 1965, s. 119–132; przedruk w: *Regionalizm literacki w Polsce. Zarys historyczny i wybór źródeł*, red. Z. Chojnowski, M. Mikołajczak, wstęp M. Mikołajczak, Universitas, Kraków 2016, s. 330–339.

10 Zob. uwagi Stanisława Burkota na temat *Ulany* J.I. Kraszewskiego, w: tegoż, „*Ułana*”. *Powieść „malownicza” i powieść o ludzkich namiętnościach*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1986, t. 21, s. 25–26.



Karpackie miejsca są zatem bardzo dokładnie określone. Sabowski wprowadza szereg topograficznych nazw, by uwiarygodnić opisywaną przestrzeń. Dlatego też jego bohaterowie nie przemierzają jedynie ustronnych ścieżek, ale i typowe podówczas turystyczne szlaki, znane – jak zakłada autor – wielu odbiorcom powieści:

Niejednym z czytelników naszych zna pewno Karpaty, to jest odbył kilkodniową wycieczkę w Tatry, zwiedził Nowatorską dolinę, był w Kościeliskach, wdrapał się na Pyszną, Giewont, Łomnicę [...], zobaczył Morskie Oko, pływał łódką po Dunaju [...], wziął parę kąpeli w Szczawnicy [...] i już sądzi, że poznał Tatry, a nawet biorąc częśćką za całość – Karpaty (nr 32, s. 252).

Mając świadomość powierzchowności tej wiedzy wśród publiczności czytelniczej, Sabowski poprowadzi swych bohaterów tak, by wraz z ich wędrówką do Tatr móc nazwać, przywołać, rzadziej zaś pokazać najważniejsze górskie atrakcje: Krywań, Łomnicę, Morskie Oko, Czarną Górę. Przybycie jednej z postaci w góry w celach uzdrowiskowych stanie się także okazją do „krótkiej wycieczki po najpiękniejszych okolicach tatrzańskich” (nr 50, s. 402), która wieść będzie od Nowego Targu, przez Czorsztyn, Niedzicę, Czerwony Klasztor, Szczawnicę, Dolinę Kościeliską, obok Góry Pysznej. W niewielkim zatem zakresie *Samobójca* wykroczy poza obiegową wiedzę o Karpatach.

Z sumiennością onomastyczną pisarza łączy się wyraźnie przyświecająca powieści intencja przybliżenia opisywanego regionu tym, dla których „hucul a Podhalanin to jedno” (nr 32, s. 252). Stąd w utworze fragmenty mające charakter encyklopedycznych lub przewodnikowych wtrętów, charakteryzujących całość pewnych zjawisk przyrodniczych w Karpatach<sup>11</sup>:

W Karpatach jest wiele jezior, które nazywają Morskimi Okami, a które oprócz tej nazwy mają zazwyczaj jeszcze inne nazwiska. Liczba tych, które noszą tę nazwę, nie jest nawet dokładnie znana; różni jeografowie podają ją rozmaicie, od pięciu aż do dwudziestu siedmiu. Turyści zwiedzający Tatry, nazywają Morskim Okiem tak zwane Rybie Jezioro<sup>12</sup> (nr 40, s. 321).

---

11 Pierwszy polski przewodnik po Tatrach ukazał się w roku 1860: E. Janota, *Przewodnik w wycieczkach na Babią Górę, do Tatr i Pienin*, Kraków 1860. Zob. T. Brzozowska-Komorowska, *Podhale*, w: *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918*, red. H. Kapętuś, J. Krzyżanowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 574.

12 Dopiero Tytus Chałubiński w szkicu *Wycieczka bez programu* zwróci uwagę na fakt, iż „nazwa Morskie Oko niesłusznie związana została z dolnym stawem, zwanym Rybim Jeziorem. Tę bowiem powinien nosić – Czarny Staw”. Zob. J. Kolbuszewski, *Tatry w literaturze polskiej*, cz. 1: 1805–1888, cz. 2: 1889–1939, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 136.



Tym także tłumaczy się obecność informacji na temat położenia geograficznego Karpat oraz podkreślanie ich granicznego charakteru – istotnych cech przestrzeni również dla wątku sensacyjnego utworu o uciekającym przed wymiarem sprawiedliwości przestępcy.

Górska przestrzeń jest opisywana w powieści z perspektywy „mieszkańca dolin” (nr 34, s. 266), którego doświadczenie uprawnia jednak do pełnienia funkcji przewodnika wobec odbiorcy. Wynikiem takiego oglądu jest między innymi akcentowanie specyfiki opisywanego krajobrazu: zaskakuje „pozorną bliskością celu” (nr 34, s. 266), ścieżki to „drogi odkryć i niespodzianek” (nr 35, s. 276), a związane z nim pierwsze wrażenia okazują się złudne – „Zdaje ci się [...], że możesz iść prosto i idziesz, ale w połowie drogi napotykasz na rozpadlinę w ziemi [...]. Sądziłeś, że nic nie będzie łatwiejszego, jak przeskoczyć przez tę maleńką szparę [...]. Przychodzisz bliżej i cofasz się o kroków parę, bo ci się zawróciło w głowie” (nr 35, s. 276).

Motyw wędrówki uciekającego przed władzami przestępcy daje sposobność wprowadzenia charakterystyk górskich krajobrazów. Nie są one jednak dokonywane z punktu widzenia postaci. Każąc zająć bohaterowi właściwe miejsce w przestrzeni, autor buduje opisy niezależnie od postrzegania świata przez zbiega, porządkując je według innych kryteriów aniżeli jego możliwości percepcyjne.

Wyszedł na wynioślejsze nieco miejsca drożyny, mając przed sobą widok, jakiego chyba w Alpach w oryginale, a w Szwajcarii saskiej w miniaturze szukać by trzeba. Las świerkowy u jego stóp wydaje się jak posępna otchłań, niezbadanemi zaludniona tajemnicami. Oko nie zmierzy jego głębi i zagadki pod nim się domyśla. Poza tym lasem, którym zarósł wąwóz, piętrzą się w dali majestatycznych kształtów góry coraz wyższe i mglistsze, aż ostatniej królującej nad nimi od chmury odróżnić niepodobna. Są to niby wschody do nieba coraz wyższe i wyższe, aż ostatni z nich, najdalszy tonie w szarem sklepieniu, i ten, kto by się wdrapał na jego granitowe śnieżnym wieńcem przybrane czoło, już zapewne miałby pod swojemi stopami nie zielonym płaszczem przystrojona naturę, lecz eteryczne jak niezmiernego morza mgły.

Wędrowiec, o którym mówimy, mało zwracał uwagi na piękność tego pysznego krajobrazu (nr 32, s. 253).

Także zmiany karpackiego pejzażu, motywowane wędrówką przebranego za zbójcę „młodego juhasa” (nr 38, s. 306), nie owocują spostrzeżeniami wyrażanymi z jego punktu widzenia. Znajdując się w tym samym co i bohater miejscu, narrator dokonuje obserwacji co najwyżej w jego obecności. Wszystko – jak się wydaje – po to, by właśnie opisać ową „piękność” krajobrazu, której jedni bohaterowie nie dostrzegają, inni zaś nie potrafią należycie wyrazić. Tymczasem narratorskie opisy konstruowane są nie tylko według tradycyjnych reguł – od tego, co bliższe,

do tego, co najdalsze, ale i za pomocą klasycznej terminologii akcentującej związek słowa z obrazem:

Morskie Oko jest jak obraz mistrzowskiego pędzla dawnej szkoły, który za pierwszym ujrzeniem na profanach nie robi większego wrażenia, a dopiero pojęty, rozważony, staje się źródłem niepokalanых rozkoszy artystycznych, mówi do duszy i rozumianym przez nią być zaczyna (nr 40, s. 322).

W ten sposób wydobywany jest urok pejzażu oraz podkreślany zbawienny wpływ, jaki natura wywiera na podziwiających ją spektatorów. Negatywny bohater zobaczy przecież tylko to, co wiąże się z ucieczką – niecierpliwi go myląc perspektywa: „wszędzie daleko, chociaż na mapie wszystko jedno obok drugiego” (nr 32, s. 253). W dalszej wędrówce spostrzeże to, co będzie użyteczne w planowanym morderstwie: „z uwagą i ciekawością przypatrywał się każdej przepaści, około której przechodzili i bystrem okiem mierzył jej spadek i głębią” (nr 34, s. 266); wszedłszy zaś na szczyt góry, rozglądał się będzie bardzo pilnie, mierząc „przepaść okiem nie szukającym w niej estetycznego piękna, lecz jakiejś innej tajemnicy” (nr 34, s. 266). Góry – przeklinane najpierw z powodu odległości – staną się z tego samego powodu wybawieniem dla zabójcy, pragnącego oddalić się z miejsca zbrodni; „drogą błędną” (nr 35, s. 276), wreszcie i „manowcami” (nr 36, s. 291) podczas nocnej ucieczki. Wszystko to istotne ze względu na fabułę sensacyjną w żadnej mierze nie mogłoby przecież budzić uwielbienia dla gór w czytelniku. Dlatego tak ważny jest w utworze komplementarny charakter narratorskiego widzenia tej przestrzeni.

Mając na uwadze nie tylko nadrzędny cel powieści, jakim jest pomnożenie wiedzy o Galicji, ale i jej przesłanie moralne (zbrodnia zawsze zostaje odkryta, zło ukarane, błędzycy zaś warto dać drugą szansę), Sabowski nadaje opisywanej przestrzeni określone znaczenia. Doświadczenie piękna krajobrazu jest jednym z elementów wartościujących bohaterów utworu. Autor odwołuje się bowiem do mitu natury czystej moralnie: „Ażeby uczuć cały majestat piękności tych miejsc, trzeba być niezaputym dziecięciem natury, trzeba długim obcowaniem z górami nauczyć się piękności rozumieć” (nr 40, s. 322). Dlatego też oddziaływanie górskich pejzaży stanie się kryterium pozwalającym odróżnić prawdziwego przestępcę, jakim jest Mrozek, od przebranego za zbójnika Antka, zgodnie z zasadą, iż „są bo na świecie [...] rozmaicie zbójcy” (nr 41, s. 334); a także człowieka występnego od uczciwego, choć błędzycę. Podczas gdy „nawrócony” ze zbrojstwa Antek „napatrzeć się nie może” na „jeden z najpiękniejszych wodospadów karpackich”, stoi przed nim „w zachwyceniu, nie mogąc oderwać oczu od szczegółów obrazu, który miał przed sobą” (nr 39, s. 318), Mrozek co najwyżej „gra rolę wielkiego miłośnika piękności przyrody”, będąc „pozbawionym zupełnie tego oddzielnego [...] zmysłu, którym nas natura obdarzyła, abyśmy jej piękności podziwiać mogli” (nr 39, s. 317), „odgrywa komedię”, wyraża „udany zachwyt” (nr 40, s. 321), co pozwala

przypuszczać, iż Morskie Oko jest dlań co najwyżej „stawem między górami i niczym więcej” (nr 40, s. 321). Na zasadzie przeciwieństwa zestawione są także motywacje Jana Świta i Mroźka. Pragnienie odosobnienia pierwszego podyktowane jest potrzebą odrodzenia moralnego, chęcią poddania się sile płynącej z „przyrody w całym jej majestacie, w całej jej potędze” (nr 33, s. 260). Dla drugiego las stanowi kryjówkę, a pobyt w górach to ucieczka przed wymiarem sprawiedliwości. W ten sposób wrażliwość estetyczna bohaterów lub jej brak na piękno górskiej przyrody staje się podstawą budowania przez Sabowskiego moralnych kontrastów, ważnych tym razem nie z powodu tematyki regionalnej, lecz kryminalnej. Zachwyty pięknem krajobrazu nie mieści się przecież w systemie wartości zabójcy, którego zbrodnia „stanowi zagrożenie wartości moralnych, obyczajowych i społecznych”<sup>13</sup> w powieściowym świecie.

## Wieś

W zdecydowanie mniejszym stopniu aniżeli przyroda interesuje Sabowskiego kultura materialna Podhala. Ale – jak pisze Stanisław Burkot o narratorze *Ulany* Józefa Ignacego Kraszewskiego – „status narratora-krajoznawcy pociąga za sobą konieczność opisów wyglądu karczmy, chaty, stroju [...], obrzędu pogrzebowego itd.”<sup>14</sup>. Mając zapewne świadomość reguł opisu ludoznawczego<sup>15</sup>, autor *Sambójcy* charakteryzuje zatem typową góralską osadę oraz chatę. Przeciętnej tatrzańskiej wiosce nadaje także prawdopodobną nazwę – Skalice, utworzoną od znamiennej dla tego regionu rzeźby terenu. Motywem uzasadniającym opis jest wędrówka Antka szukającego miejsca, w którym mógłby się osiedlić.

<sup>13</sup> J. Siewierski, *Powieść kryminalna*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979, s. 66.

<sup>14</sup> S. Burkot, dz. cyt., s. 26.

<sup>15</sup> Wzór monografii regionalnej stworzony przez Oskara Kolberga oraz liczne prace o podobnym charakterze z przełomu XIX i XX wieku ustaliły schemat układu merytorycznego tego typu opracowań, który następująco charakteryzuje Stanisław Węglarz: „z reguły rozpoczynano od opisu badanego terytorium (topograficzno-fizjograficznego), później w kilku słowach lub zdaniach opisywano wygląd fizyczny ludności, dalej w podobny sposób charakteryzowano właściwości psychiczne chłopów (charakter, usposobienie, moralność) z uwzględnieniem zalet i wad, z kolei w kilku czy kilkunastu zdaniach podawano opisy ubiorów, podobnie ogólnikowo charakteryzowano budownictwo i wnętrza chat, nieco rzadziej wspominano o pożywieniu ludności i właściwościach lokalnej gwary (zdarzały się słowniczki). W mniejszej [...] części [prac] charakteryzowano gospodarkę, zajęcia rolnicze i pozarolnicze ludności [...]. Nieproporcjonalnie dużo więcej miejsca poświęcano obyczajom, zwyczajom, obrzędom, wierzeniom, wiedzy (głównie z zakresu lecznictwa ludowego, ludowej meteorologii itp.), pieśniom, podaniom itd. – a więc temu, co w ówczesnym pojmowaniu stanowiło «charakter wewnętrzny» ludu”. Zob. S. Węglarz, *Tutejsi i inni*, cz. 1: *O etnograficznym różnicowaniu kultury ludowej*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 1997, t. 36, s. 21–22 (rozdz. 1: *Kształtowanie się wizji regionalnego różnicowania kultury ludowej*).

Szedł jeszcze do wieczora wąską drożyną wijącą się między górami, aż nad wieczorem przyszedł do wsi górskiej, której porozrzucane chaty długo i daleko się ciągnęły. W oddali na wzgórzu widać było skromny wiejski drewniany kościółek, niedaleko od niego plebania, biała pomalowana, kształtem, barwą i wielkością różniąca się od pobudowanych z okraglaków i pokrytych gontami chat wiejskich; dalej karczma, zaś dokoła niwy owsa i pola kartoflami zasiane, a nad tem szczyty gór porośłe lasami i zamykające widnokrąg – otóż i cały krajobraz, jaki się przedstawił jego oczom (nr 40, s. 322).

Do tradycyjnych elementów budujących w literaturze dziewiętnastowiecznej opisy wsi dodana jest właściwość związana z ukształtowaniem terenu – jej rozciągnięcie na rozległej przestrzeni. Brak cech szczególnych nie tłumaczy się chyba w powieści tylko obserwacją z pozycji bohatera-górala, któremu „wydało [...] się na Podhalu jak wszędzie w górach” (nr 40, s. 322). Opis jest pobieżny i stereotypowy, oryginalne zaś detale w rodzaju „chat zatraconych” –

położonych w pewnej odległości na uboczu poza wsią. Książd i wojak rzadko do chat takich zagląda, jak powiadają Podhalanie. Kiedy się podróżny zapyta, do jakiej wsi taka chata należy, to ten wymieni jedną wioskę, drugi inną, a niejeden, chociaż w okolicy całe życie przepędził, zgoła nazwiska miejsca nie wie (nr 46, s. 374)

– związane są przede wszystkim z wątkiem sensacyjnym. Lokalizując w takiej chacie mieszkanie Antka, narrator przygotowuje przestrzeń zaplanowanej, ale niedokonanej ostatecznie na góralu zbrodni. Mroźek liczył przecież na to, iż „Janek napadł go [Antka] z nożem i uciekającego zamordował w jakim wąwozie poza wsią” (nr 52, s. 422).

Koncentrując się w opisie osady jedynie na podstawowych elementach obrazu, analogicznie czyni Sabowski, przedstawiając podhalańskie budownictwo. Wyodrębniając z tła chatę starego Kałata, autor znów podkreśli jej typowość: „niczym nie różniła się od tradycyjnego planu wszystkich chat góralskich”, „była zupełnie tym samym postawiona trybem, co inne góralskie chaty”. Podobnie opisze wnętrze, podkreślając, iż „miało tę samą charakterystykę co gdzie indziej” (nr 43, s. 350). Choć zgodny z ustaleniami etnografów obraz należy do schematycznych i szkicowych:

Z sieni na prawo szło się do świetlicy, a na lewo do czarnej izby. W świetlicy, zazwyczaj białą izbą nazywanej, podłoga, stół, ławy i półki mogły oddać najlepsze świadectwo pracowitości i zamiłowania porządku Halki, a wysoka piramida pierzyn i poduszek, mnóstwo obrazów świętych zawieszonych ponad niemi i aż do zbytku obfita kolekcja misek, miseczek, talerzy, garnuszków różnokolorowych, w liczbie

których niepodobna było nie spostrzec nawet całkowicie złożonych – świadczyło również o zamożności gazdy, który między swoimi wielkiego używał poważania. Widząc tę izbę zawsze przybraną jak od święta, wyszorowaną i wymytą najstaranniej, kto by nie znał w ogóle chat góralskich, zdziwiłby się nieprzyjemnie przechodząc na lewo od sieni do czarnej izby. Tutaj, jak wszędzie na Podhalu, dym z komina umieszczonego w jednym z kątów musiał się naprzód dobrze nawałęsać po wszystkich innych kątach, zanim sobie drogę do drzwi odszukał i, nim opuścił chatę, tak zuchwale zaglądał w oczy jej mieszkańcom, że aż często na to jego natręctwo płakać musieli. [...] Ściany tej izby były czarne, pokryte sadzą (nr 43, s. 350).

Sabowski odnotowuje tradycyjny układ góralskiej kurnej chaty, a także jej zwyczajowe wyposażenie. Zachowując typowe nazewnictwo – „biała izba”, „czarna izba” – nie wprowadza i nie tłumaczy określeń gwarowych, kwestia języka górali pozostaje poza jego uwagą w całym utworze. Obok ekspozycji specyficznych cech architektury regionalnej opisowi nadano konkretne funkcje powieściowe – dostatek panujący w chacie charakteryzuje jego właściciela – „jednego z najzamożniejszych gazdów w Skalicach” (nr 44, s. 356), panujący zaś w niej porządek jest dowodem gospodarności Halki.

Po zapoznaniu czytelnika zarówno z przestrzenią zamieszkiwaną przez górali podhalańskich, jak i – w pobieżny sposób – z wybranymi elementami ich kultury materialnej, Sabowski – realizując jakby schemat relacji etnograficznej – przechodzi do charakterystyki ludu Podhala. Zamiar ten wypełnia powieściopisarz poprzez ogląd stroju kobiecego, najpierw codziennego:

Dziewczęta podhalańskie w ogóle nie są ładne, lecz jak się zdarzy ładna, to już jest na co popatrzeć, jest się czem porozkoszować.

Ubiór jej był zwykły, góralski. Włosów w długie zaplecionych warkocze nie obwinęła chustką, lśniły się więc krucze sploty z daleka. Brunatna gunia, ciemnoniebieska w białe kwiatki spódniczka, ani kierpce zwykłego kształtu, piękna jej dodawać nie mogły (nr 40, s. 322).

Następnie zaś świątecznego, a mowa tu o „parze żółtych safianowych bucików na wysokich korkach” (nr 42, s. 389) Halki i obiecanych jej przez Antka koralach, takich samych, jak te, po które wcześniej wyruszył dla niej za granicę węgierską kochający Janek (wszak warte były tyle, co para wołów, co za Oskarem Kolbergiem przypomina Katarzyna Węgorowska<sup>16</sup>). Motyw zauroczenia sobą młodych ludzi

16 „Dawniejszymi czasy kobiety szczawnickie wysadzały się głównie na korale. Kupowano nieraz dwa sznurki w cenie pary wołów, a niekiedy jeszcze droższe. Przechodziły one z matki na córkę i wnuczkę. Dziś zastępują je szklane perełki. Za to mają dziś kilka, nawet kilkanaście ubrań świątecznych”. O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 44: *Góry i Podgórze*, cz. 1, z rękopisów

pozwala wprowadzić opisy ich stroju z punktu widzenia postaci. Spoglądająca na Antka dziewczyna, nie mając odwagi patrzeć mu w oczy, „to wzrok skierowała nisko i zatrzymał się na ogromnej spince złocistej – to się ośmieliła i wzniosła oczy wyżej, ale znowu za bardzo, tak, że tylko na muszelki na kapeluszu patrzyła” (nr 43, s. 348). Metoda ta usprawiedliwia w pewien sposób fragmentaryczność opisu oraz ograniczenie wymienionych elementów do tych najozdobniejszych.

Kwestia relacji międzyludzkich i majątkowych zostaje w utworze tylko zarysowana. Rozwarstwienie społeczne wsi ilustrować ma kontrast postaci: starego Kałata – „jednego z najzamożniejszych gazdów w Skalicach” (nr 44, s. 356) oraz Janka Gąsienicy „biednego i sieroty” (nr 44, s. 357), „służbą dorabiającego się u ludzi” (nr 48, s. 388) i za węgierską granicą szukającego zarobku. Z tematem tym wiąże się w powieści sfera obyczajowa, a mianowicie wiejski obyczaj kojarzenia małżeństw. Daleki jest jednak Sabowski od jego opisu. Dzieje Halki – panny na wydaniu – są modelowane zdecydowanie bardziej powieściowo aniżeli zgodnie z góralską tradycją. Małżeństwo, postrzegane na wsi jako związek nie uczuciowy, lecz społeczny i majątkowy, w opinii starego Kałata i jego córki wymaga miłości i wierności: „ten cię tylko dostanie, kto – jak mu powiem, że mu ciebie nie dam – nie pójdzie szukać innej, jak to wszyscy dotąd robili” (nr 44, s. 356). W ten sposób autor motywuje dzieje trojga bohaterów powieści – dziewczyny i dwóch w niej zakochanych mężczyzn. Konflikt i wynikające z niego napięcie są bowiem nadrzędne na tym etapie rozwoju fabuły sensacyjnej, dominując nad realizmem. W porównaniu z opisem przyrody Karpat informacje na temat kultury materialnej i obyczajów górali zawarte w powieści są więc skąpe, a sposób ich ujęcia powierzchowny.

## Zbójnictwo karpackie

W powieści Sabowskiego z roku 1867 zbójnictwo karpackie istnieje już tylko na prawach przebrzmiałej legendy. Wszak „wiek XIX to [...] schyłek zbójnictwa”<sup>17</sup>, a prawdę tę autor włożył w usta jednego z powieściowych bohaterów:

opryszki już przeszli do romansów i legend. W Karpatach zdarzy się czasem kradzież, ale o rozboju nie słyhać i artysta przebiegający góry, zdejmując widoki, których tu co krok tyle się napotyka, jeżeli chce krajobraz przybrać rozbojnickiem, to go musi chyba stworzyć z własnej chyba fantazji, bo żywego nie zobaczy z pewnością (nr 32, s. 254).

---

opracowali Z. Jasiewicz, D. Pawlak, red. E. Miller, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław-Poznań 1968, s. 39. Zob. także: K. Węgorowska, *Od Gorgony do Kolberga. Świat koralu/koralowców w polszczyźnie* (tu rozdz. *Korale / koralowce Oskara Kolberga*; w druku).

17 U. Janicka-Krzywda, *Niespokojne Karpaty, czyli rzecz o zbójnictwie*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa-Kraków 1986, s. 12.

Cytowana opinia stanie się punktem wyjścia do zawiązania wątku sensacyjnego – skierowana jest do późniejszego mordercy, nie będącego przecież góralem, lecz w górach dokonującego przestępstwa. Znacznie istotniejszą rolę motyw ten odgrywa jednak w etnograficznej warstwie utworu. Sabowski zdaje się tu odwoływać do relacji Seweryna Goszczyńskiego, który, pisząc w swym *Dzienniku podróży do Tatrów* o „zapatrywaniu się Górali na zbójectwo”, przywołał historię jednego z górali, obrazującą – zdaniem tego ostatniego autora – istniejący na Podhalu „pęd ku zbójctwu”.

Bohater tego wypadku jest to postać zupełnie upośledzona od natury: mały, pękaty, z nogami koszlawymi, z ogromną głową, brzydką twarzą, ale silnie zbudowany i niestary. Owoż ten człowiek zapragnął także sławy zbójnika i nie taił się z tym przed swoimi, że postanowił pójść w góry na zbój. [...] Ubrał się tedy i uzbroił się we wszystkie przybory zbójcy: w rękę wałaszka, przez plecy dwie strzelby, za pasem nóż i pistolety, a w torbie żywności na dni kilka. Tak zaopatrzony poszedł w góry swojej wsi, w ustronie dzikie, gdzie nikt prawie nie przechodził, łatwo wyszukał miejsca, jakiego mu było potrzeba, skały i powalone drzewa. Siada więc za nimi jak w zasadzce, przyczajają się, szpieguje okiem i uchem na wszystkie strony, postrzega niby przechodzącego, zmierza rusznicę, wystrzelił niby, wypada z zasadzki, macha na wszystkie strony wałaszka, wraca pędem na swoje miejsce, znowu przysiadła, podskakuje, niby strzela, niby rąbie, to goni, to ucieka, dopóki nie poczuł znużenia i głodu. To samo powtarza przez całe trzy dni; po trzech dniach wraca do wsi z twarzą zadawaloną, z postawą hardą, w przekonaniu, że ma prawo do imienia i sławy zbójnika<sup>18</sup>.

Przejawem owego „pędu” w powieści wydaje się historia Antka; karczmarz powie o nim, że to „juhas, co się starych bajek nasłuchał i poszedł na zbój jak za dawnych czasów” (nr 36, s. 295). Jego wygląd jest świadomą stylizacją na zbójnika.

Z daleka tą samą drogą [...] szedł człowiek ubrany zupełnie tak, jak w opowiadaniach swoich górale lubią przedstawiać opryszków. Do zwykłego ubioru górskich mieszkańców poddawał różne malownicze dodatki: pas do przesady ponabijał świecącymi guzikami i sprzączkami, za kapelusz zatknął niezbędne pióro, uzbroił się w nóż i pistolety, młodą i przyjemną twarz nachmurzył – słowem, wstał z czasów dawniejszych i powrócił w te same góry, gdzie o nim już teraz krążą tylko powieści i podania (nr 37, s. 302).

Owe „malownicze dodatki”, czyli odświętne ozdoby w stroju zbójnickim miały „świadczyc między innymi o tym, że noszący go prowadził na co dzień taki

<sup>18</sup> S. Goszczyński, *Dziennik podróży do Tatrów*, oprac. S. Sierotwiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958, BN I 170, s. 258–259.



tryb życia, jak pozostali mieszkańcy wsi prowadzą jedynie w święta<sup>19</sup>. Podkreślano w ten sposób zamożność zbójników, czego konsekwencją było życie bez pracy i zatrudnienia. W przypadku bohatera powieści strój nie ma jednak znaczenia symbolicznego – nie oznacza jego pogardy dla pracy na roli, to raczej zewnętrzny atrybut konieczny do zdobycia sławy. Jego broń także nie pozwala kwalifikować go do rzędu łotrów. Znamienną cechą wyglądu bohatera jest przecież „młoda i przyjemna twarz”, na którą, jak i na ubiór, młody góral nakłada swoistą maskę. Upodobanie Antka do zbójnictwa wynika bowiem z potrzeby „odznaczenia się w życiu” (nr 38, s. 306). Źródeł zaś podobnych pragnień należy szukać – wedle Sabowskiego – w ustnych przekazach górali, wszak to „stare tradycje góralskie oddziaływały na jego wyobraźnię” (nr 38, s. 306). Stylizacja na zbójnika jest więc próbą naśladowania biografii ludowych bohaterów w rodzaju Janosika po to, by uzyskać sławę, by stać się kolejnym legendarnym bohaterem Karpat: „jeżeli poszedł na zbój, to dlatego żeby o nim ludzie kiedyś szeroko po górach rozprawiali...” (nr 37, s. 303).

Równocześnie nadaje przecież Sabowski swemu bohaterowi typowe właściwości zbójnika utrwalone w góralskim folklorze. „Był odważnym aż do zuchwalstwa i miał sympatią u górskiego ludu” (nr 38, s. 306). Sympatia owa nie zyskuje powieściowego uzasadnienia, gdyż Antek co najwyżej ludowi „nigdy nic złego nie zrobił” (nr 38, s. 306), a zatem roli opiekuna biedoty nie odgrywa. Dobroczyńcami ubogich byli przecież zbójnicy w *Dzienniku* Seweryna Goszczyńskiego, czerpiącego swą wiedzę z pieśni i opowieści zbójnickich<sup>20</sup>. Wcześniejszy dystans narratora, akcentującego stylizację Antka na zbójnika, znika zatem, a autor powiela konwencjonalne, znane z karpackiej literatury ujęcia.

Od opowiadań ludowych do prawdopodobieństwa przechodzi Sabowski, gdy pokazuje współpracę zbójnika z karczmarzem, wprowadzając tym samym do utworu kolejny typ postaci – „karczmarza karpackiego” (nr 37, s. 301). Motyw ten, obecny także w folklorze, w *Samobójcy* zostaje wykorzystany w podwójnej funkcji. W warstwie etnograficznej powieści kumuluje swego rodzaju informację kulturową na temat relacji karczmarzy ze zbójnikami. Jak zauważa Urszula Janicka-Krzywda – taka współpraca była powszechna na obszarze całych Karpat i polegała na udzielaniu pomocy, ukrywaniu zbójników oraz przekazywaniu niezbędnych wiadomości „o obiektach napadu, poczynaniach władz, o ewentualnych szpiegach”<sup>21</sup> w zamian za korzyści materialne. Sabowski umiejętnie łączy ten aspekt z wątkiem sensacyjnym powieści, czyniąc arendarza kowalem losu obydwu „zbójców” – Antka i Mroźka. Postać Żyda zostaje jednak przez autora wyraźnie zmodyfikowana i wzbogacona. Wprawdzie podstawowym motywem jego działania

19 U. Janicka-Krzywda, dz. cyt., s. 40.

20 Zob. Z. Piasecki, *Byli chłopcy, byli... Zbójectwo karpackie – prawda historyczna, folklor i literatura polska*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 28.

21 U. Janicka-Krzywda, dz. cyt., s. 71 (rozdz. *Karczmarze i zbójnicy*).



pozostaje wyrachowanie, ale jest on także swego rodzaju moralistą. Antkowi udzieli następującej rady:

pozrzucaj [...] wszystkie te twoje głupstwa, coś się w nie poubierał na opryszka i daj pokój zbójctwu [...], dopomogę ci kupić sobie gospodarstwo, ożenisz się i będziesz gazdą, a o zbójctwie nie myśl więcej (nr 38, s. 307).

W ten sposób powieściowy „zbójca” zrealizuje schemat opisywany przez Goszczyńskiego, powołującego się na znajomość z góralami, „którzy poświęciwszy temu przejściu lat kilka wrócili znowu między swoich i są dziś najporządniejszymi gospodarzami”<sup>22</sup>. Poetyczne wyobrażenia Antka o zbójowaniu pisarz zestawia z realistycznym obrazem zbrodni karanej szubienicą, zawarte zaś w podaniach obietnice wzbogacenia się dzięki odnalezionym skarbowi z realną szansą na własne gospodarstwo. Wszystko po to, by zrealizować moralny cel powieści, przecież „prerażony podejrzeniem zabójstwa, jakie na nim ciążyło, Antek zapomniał o sławie, jaką chciał sobie zyskać rzemiosłem opryszka, i w zupełności poszedł za radą Dawida” (nr 38, s. 307).

Zbójnictwo w omawianym utworze pozostaje więc tylko podaniem i jest przywoływane jako dziedzictwo kulturowe Karpat. Sabowski, mając świadomość atrakcyjności opowieści o „rycerzach gór”, stara się przecież oddzielić mit od rzeczywistości, zachowując daleko idący dystans w stosunku do „folklorystyczno-romantycznego”<sup>23</sup> widzenia góralskiego zbójstwa. Jest zbójstwo ludowe małownicze w opowiadaniach, jest elementem kultury Podhala, ale skonfrontowanie go z realnym morderstwem, nawet jeśli niesłusznie przypisywanym „zbójnikowi”, ujawnia jego przestępczy charakter. Cele etnograficzne są wyraźnie w tym miejscu upodrzednione wobec dydaktyzmu powieści. Nie analiza zjawiska, nie temat relacji góralskich zbójników z „władzami powiatowymi i cyrkułowymi” (nr 38, s. 306) interesują Sabowskiego, lecz oddziaływanie mitu „szlachetnego bandyty”. Sam zaś model życia zostaje poddany krytyce jako przebrzmiały i negatywny.

## Kultura duchowa

Podobnego dystansu, jak w stosunku do ludowych przekazów o zbójnikach, nie akcentuje Sabowski w przypadku podań związanych z konkretnymi tatrzańskimi miejscami. Przedstawiając w utworze najważniejsze atrakcje Podhala, wiąże z nimi odnotowane przez autorów przewodników oraz krajoznawców opowieści. O Morskim Oku przeczytamy w jednym ze źródeł, iż „nazwę swoją zawdzięcza

<sup>22</sup> S. Goszczyński, dz. cyt., s. 258.

<sup>23</sup> Określenie Zdzisława Piaseckiego, zob. tenże, dz. cyt., s. 29.

[...] mniemaniu górali, jakoby miało związek z morzem”<sup>24</sup>. Tę informację wykorzysta pisarz w powieści, każąc góralowi udzielać lekcji poglądownej Mrozkowi:

- Morskie Oko nie ma dna – odpowiedział góral z przekonaniem – ono łączy się z morzem podziemnym kanałem i morskie ryby czasem przyplływają aż tutaj.
- At, co mi gadasz, odparł niechętnie Mrozek, gdyby miało kanał podziemny do morza, to by tam całe popłynęło natychmiast i ani kropla wody by tu nie została. Góral spojrział zdziwiony na człowieka, co nie podzielał powszechnej wiary w bezdenność Morskiego Oka, i odpowiedział po chwili.
- Niby to Pan Bóg nie potrafił tak urządzić, żeby i woda tu została i kanał był aż do morza?... (nr 40, s. 321).

Szacunek lub lekceważenie podań – podobnie jak uwielbienie i jego brak dla tatrzańskiego krajobrazu – staje się w powieści kolejnym kryterium pozwalającym oddzielić bohaterów pozytywnych od negatywnych. Kontemplujący piękno Morskiego Oka Antek –

przypomniał sobie zasłyszane w młodości podania o znajdującej się nad Morskim Okiem pieczarze ledwo dostępnej [...]. Z tej pieczary długie, kręte, podziemne przejście ma, według słów legendy, prowadzić do ogromnej jaskini promieniejącej wielkim blaskiem. Tam są skarby zakłete, których pilnuje trzech mnichów klęczących na środku podziemia. Kto by miał odwagę tam się dostać, może z tych skarbów wziąć tyle, ile naraz siekiera urąbie, ale nie więcej, gdyż nazad nie znalazłby drogi i marnie zginąć by musiał (nr 40, s. 322).

Kreując postać nawróconego zbójnika, Sabowski dba jednak o to, by i on zachował dystans do dawnych wyobrażeń. Perspektywa własnego gospodarstwa więcej waży dla niego aniżeli marzenie o ukrytych skarbach.

Przywołany dialog, mówiący o wszechmocy Bożej w „urządzeniu” Morskiego Oka, należy nie tylko wiązać z podaniem, lecz i traktować jako dowód bezgranicznej wiary górali. Bardzo umiejętnie wykorzystuje w dalszym ciągu powieści Sabowski kwestię ich religijności. Jest ona ważna z uwagi na etnograficzne ambicje realizowane w utworze, ale stanowi także istotny element sensacyjnej fabuły. Autor tworzy tu portret „wzorowego pasterza” (nr 40, s. 323) górskiej parafii, idąc i w tym przypadku – być może – za relacją Seweryna Goszczyńskiego o proboszczu we Frydmanie<sup>25</sup>. Kreacja postaci proboszcza jako nauczyciela, przyjaciela, pocieszyciela w nieszczęściu, a wreszcie przewodnika na drodze cnoty jest w powieści potrzebna, by mógł rozpocząć się skalicki etap życia Mrozka. „Prawdziwie

<sup>24</sup> E. Janota, dz. cyt., s. 45.

<sup>25</sup> Zob. S. Goszczyński, dz. cyt., s. 250–255.

przejęty świętością swoich obowiązków pasterskich” (nr 40, s. 323) ksiądz zaufa przecież przestępcy, o którym będzie myślał jako o człowieku zrozpaczonym i potrzebującym pomocy. Mrożek tymczasem „gra komedią” (nr 40, s. 323), odtąd też wyraźnie będzie stylizowany na Molierowskiego Świętoszka, a jego działania będą przyrównywane do gry w sztuce teatralnej. Scena w kościele dowodzić ma przecież także pobożności górali, biorących hipokryzję Mrożka za dobrą monetę. Nigdzie wszakże bardziej niż w tym fragmencie nie potwierdza się sąd Jacka Kolbuszewskiego, piszącego, iż „prawdopodobieństwo ukazanych zdarzeń i obrazu psychologicznego postaci nie są mocną stroną tego dzieła”<sup>26</sup>. Informacje kulturowe zostają zepchnięte na dalszy plan wskutek rosnącego napięcia i bliskości punktu kulminacyjnego wątku sensacyjnego.

\*

Analizowana powieść zaliczana była dotąd do grupy powieści kryminalnych i sensacyjnych Sabowskiego, a omawiana przede wszystkim jako powieść o zbrodni, o tytułowym „samobójcy”, naprawdę zaś mordercy przywłaszczającym sobie cudzą tożsamość. Wydaje się przecież, że nie na tym głównie zależało autorowi. Choć wątek sensacyjny nie pełni jedynie roli „nieodzownej przynęty dramatycznej dla czytelnika”<sup>27</sup>, a zagadnienie zbrodni znajduje się tu na pierwszym planie, cel utworu jest chyba inny. Przywoływany w tekście *Dziennik podróży do Tatrów* Seweryna Goszczyńskiego nie stanowi w *Powieści karpackiej* wyłącznie źródła wiedzy kulturowej. Ważna okazuje się intencja „ojca etnografii Podhala”, piszącego we wstępie do rozprawy *Wyjątki z rzeczy o Góralach tatrzańskich* z roku 1844 r. o przyświecającej mu idei „utworzenia dzieła, które by przedstawiało obraz naszego kraju wykończony wszechstronnie, tak pod względem fizycznym, jak moralnym”<sup>28</sup> oraz wyrażającego przekonanie, że „doskonała znajomość swojego kraju jest bardzo

---

<sup>26</sup> J. Kolbuszewski, „*Samobójca*”, s. 555.

<sup>27</sup> Określenie Borysa Reizowa użyte w odniesieniu do kompozycji *Katedry Marii Panny w Paryżu* Wiktora Hugo. Zob. B. Reizow, *Francuska powieść historyczna w epoce romantyzmu*, przeł. P. Hertz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 614 (rozdz. *Katedra Marii Panny w Paryżu*).

<sup>28</sup> S. Goszczyński, *Wyjątki z „Rzeczy o Góralach tatrzańskich”*, w: tegoż, dz. cyt., s. 288–289. Wedle Juliana Krzyżanowskiego „*Dziennik*, studium krajoznawcze i ludoznawcze, przyniósł barwną i starannie udokumentowaną opowieść o Tatrach i Podtatrzu, o twardym życiu górala i jego kulturze, jego języku, podaniach i pieśniach. Na trzystu stronicach autor zebrał wiadomości bardzo wiele, przede wszystkim jednak umiał wpoić w czytelnika przekonanie, że kraj gór odznacza się swoistym, odrębnym urokiem, godnym uwagi i poznania”. Zob. tenże, *Parallele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, s. 872 (rozdz. 44: *Folklor Podhala w literaturze*).

pożyteczna, a nawet konieczna<sup>29</sup>. Konstatacja ta zdaje się być punktem wyjścia dla Sabowskiego. Niewiedza i nieznamość rodzimej przestrzeni są przecież przedmiotem ironicznego wstępu do *Samobójcy*. Cała zaś zawarta w powieści informacja etnograficzna ma wyraźny cel poznawczy. Autor spleta z poetyką realistyczną zasady opisu ludoznawczego, z fabułą sensacyjną – wiarygodną wiedzę o kulturze góralskiej.

Trudno wszakże zaliczyć utwór Sabowskiego do typu powieści sensacyjno-etnograficznej. Nie jest to etnograficzne studium w rodzaju naturalistycznych powieści Elizy Orzeszkowej czy utworów o tematyce wiejskiej Adolfa Dygasińskiego<sup>30</sup>. Etnograficzny wymiar *Samobójcy* sięga tradycji romantycznego podróżopisarstwa, być może inspirowany jest pracami Oskara Kolberga, brak tu jednak drobiazgowych opisów właściwych poetyce naturalistycznej. To powieść regionalna, przy czym idzie tu o temat regionalny, osadzenie akcji w realiach konkretnego regionu, nie zaś o sprzeciw wobec kultury narodowej. Sabowski za Goszczyńskim podkreśla odrębność lokalną Podhala, traktując ją zarazem jako część kultury ogólnonarodowej. Rozpatrując utwór w tym kontekście, warto zastanowić się także

---

29 Tamże, s. 290.

30 W liście do Leopolda Méyeta z 4 (16) I 1885 r. E. Orzeszkowa nazwała *Dziurdziów* „etnograficznym studium” (zob. też, *Listy zebrane*, oprac. E. Jankowski, t. 2, Zakład im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1955, s. 27). Utwór ten równocześnie realizuje schemat „typowy dla powieści kryminalnej”, na co wskazuje m.in. Andrzej Gurbiel (zob. tenże, O „*Dziurdziach*” *Elizy Orzeszkowej*, w: *W świecie Elizy Orzeszkowej*, red. H. Bursztyńska, „Prace Monograficzne”, t. 107, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1990, s. 29). Pisarka kwalifikowała *Dziurdziów* do swych „powieści chłopskich”, której odmianą jest – wedle Marii Żmigrodzkiej – „powieść środowiskowa” (zob. M. Żmigrodzka, „*Kwestia chłopska*” *Elizy Orzeszkowej*, „*Twórczość* 1949, nr 2, s. 128). O „skrupulatności etnografa” natomiast w odniesieniu do utworów Adolfa Dygasińskiego pisze Jan Ludwik Popławski (tenże, *Powieść szlachecka*, w: tegoż, *Szkieł literackie i naukowe*, nakładem Księgarni E. Wende i Ska (T. Hiż i A. Turkuł), Warszawa 1910, s. 112, 115), na co zwraca uwagę E. Prokop-Janiec, *Powieść etnograficzna a kultury mniejszości*, w: *Etniczność – tożsamość – literatura. Zbiór studiów*, red. P. Bukowiec, D. Siwor, Universitas, Kraków 2010, przypis 2, s. 11–12. Dla małych form narracyjnych o tematyce wiejskiej Dygasińskiego charakterystyczne są drobiazgowo opisy zagrod wiejskich, zabudowań folwarcznych, zwyczajów i obrzędów ludowych. Folklor wiejski, zwyczaje, obrzędy religijne i świeckie przedstawione przez pisarza między innymi w powieściach *Beldonek*, *W Swojczy*, *Gody życia* omawia Helena Wolny w pracy *Literacka twórczość Adolfa Dygasińskiego. Studia*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 1991 (rozdz. *Folklor w twórczości Dygasińskiego (na tle zainteresowań folklorystycznych pisarzy okresu pozytywizmu)*, s. 36–55). Jak podkreśla Jolanta Sztachelska, Dygasiński całe życie utrwał w swojej twórczości „walory etnograficzno-krajobrazowe” rodzinnej ziemi pińczowskiej, co daje mu miejsce „wśród reprezentantów XIX-wiecznego regionalizmu literackiego”. Jako autor *Beldonki* czy szkicu powieściowego *Margiela i Margielka* uznawany jest za „pioniera nowoczesnej dialektyzacji”. Zob. J. Sztachelska, *Od Darwina do mitu. Rzecz o Adolffie Dygasińskim*, „*Litteraria Copernicana*” 2009, nr 2: *Dygasiński*, red. Z. Mocarska-Tycowa, E. Owczarz, M. Radowska-Lisak, s. 22, 30.

nad związkiem „powieści karpackiej” z późniejszymi sensacyjnymi powieściami huculskimi, o których pisze Marta Ruszczyńska, zwłaszcza zaś tymi, w których ma miejsce „wplatanie w porządek opowieści obyczajowej i połączenie z wątkiem sensacyjnym elementów romansu zbójckiego”<sup>31</sup>. Ale *Samobójca* to także powieść popularna, stąd trudno mówić w jej przypadku o „bogactwie faktograficznych informacji”<sup>32</sup>. Mamy tu raczej do czynienia z sytuacją zbliżoną do tej zachodzącej w popularnej powieści historyczno-etnograficznej, w której opisy etnograficzne są włączone w fabułę przygodową<sup>33</sup>, co w odniesieniu do powieści etnograficznej okresu międzywojennego nazwano jej „zmąceniem”<sup>34</sup>. Skoro zatem przywołana tu powieść z Dzikiego Zachodu (western) uznana została za „najbardziej charakterystyczny przykład popularnej literatury regionalnej”<sup>35</sup>, wydaje się, że i *Samobójcę* można określić analogicznie. Pamiętać jednak należy, że postulat etnografa, by „literat regionalista” był „trochę językoznawcą i trochę etnografem”<sup>36</sup>, Sabowski spełnia w niewielkim zakresie, nadając prezentowanej wiedzy rys popkulturowy.

## Bibliografia

- Brzozowska-Komorowska Teresa, *Podhale*, w: *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918*, red. Helena Kapeluś, Julian Krzyżanowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 567–589.
- Burkot Stanisław, „*Ulana*”. Powieść „malownicza” i powieść o ludzkich namiętnościach, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1986, t. 21, s. 19–33.
- Burkot Stanisław, *Władysław Sabowski 1837–1888*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Seria 4: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 2, zespół red. Janina Kulczycka-Saloni, Henryk Markiewicz, Zbigniew Żabicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 271–290.
- Goszczyński Seweryn, *Dziennik podróży do Tatrów*, oprac. Stanisław Sierotwiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958, BN I 170.

31 M. Ruszczyńska, *Historie kryminalne w powieści galicyjskiej drugiej połowy XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego”, Seria „Scripta Humana”, t. 5: *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. M. Ruszczyńska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2016, s. 68–70.

32 Zob. E. Prokop-Janiec, dz. cyt., s. 16.

33 W. Kunicki, *Western (opowieść o Dzikim Zachodzie)*, w: *Słownik literatury popularnej*, s. 642.

34 E. Prokop-Janiec, dz. cyt., s. 31.

35 Z. Kubikowski, dz. cyt., s. 333.

36 B. Stelmachowska, *Regionalizm etnograficzny na tle przykładów z współczesnej twórczości literackiej Polski Zachodniej. Przyczynek do teorii regionalizmu*, w: *Regionalizm literacki w Polsce*, s. 215.

- Gurbiel Andrzej, O „Dziurdziach” Elizy Orzeszkowej, w: *W świecie Elizy Orzeszkowej*, red. Halina Bursztyńska, „Prace Monograficzne”, t. 107, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1990, s. 29–39.
- Janicka-Krzywda Urszula, *Niespokojne Karpaty, czyli rzecz o zbójnictwie*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa–Kraków 1986.
- Janota Eugeniusz, *Przewodnik w wycieczkach na Babią Górę, do Tatr i Pienin*, Nakładem Juliusza Wildta, Kraków 1860.
- Kolberg Oskar, *Dzieła wszystkie*, t. 44: *Góry i Podgórze*, cz. 1, z rękopisów opracowali Zbigniew Jasiewicz, Danuta Pawlak, red. Elżbieta Miller, Polska Akademia Nauk, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław–Poznań 1968.
- Kolbuszewski Jacek, *Góry w literaturze popularnej, Sabowski Władysław, „Samobójca”*, [hasło] w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, wyd. 2 popr. i uzupełn., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 187–188, 553, 555.
- Kolbuszewski Jacek, *Tatry w literaturze polskiej 1805–1939*, cz. 1: 1805–1888, cz. 2: 1889–1939, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Kraska Mariusz, *Na tropie Szakala. Gry i konwencje political fiction*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003.
- Krzyżanowski Julian, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.
- Kubikowski Zbigniew, *W raju fałszywych ambicji*, „Odra” 1963, nr 6, s. 29–34; [przedruk] w: *Bezpieczne małe mity*, Wrocław 1965, s. 119–132; [przedruk] w: *Regionalizm literacki w Polsce. Zarys historyczny i wybór źródeł*, red. Zbigniew Chojnowski, Małgorzata Mikołajczak, wstęp Małgorzata Mikołajczak, Universitas, Kraków 2016, s. 330–339.
- Kunicki Wojciech, *Western (opowieść o Dzikim Zachodzie)*, [hasło] w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, wyd. 2 popr. i uzupełn., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 639–643.
- Mrowczyk-Hearfield Ewa, *Badania literatury kryminalnej: propozycja*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 87–98.
- Orzeszkowa Eliza, *Listy zebrane*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył Edmund Jankowski, t. 2, Zakład im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1955.
- Piasecki Zdzisław, *Byli chłopcy, byli... Zbójectwo karpackie – prawda historyczna, folklor i literatura polska*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
- Piotrowski Stanisław, *Skalne Podhale w literaturze i kulturze polskiej*, przedm. Julian Krzyżanowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1970.
- Popławski Jan Ludwik, *Powieść szlachecka*, w: Jan Ludwik Popławski, *Szkice literackie i naukowe*, nakładem Księgarni Edward Wende i Ska (T. Hiż i A. Turkuł), Warszawa 1910, s. 104–127.



- Prokop-Janiec Eugenia, *Powieść etnograficzna a kultury mniejszości*, w: *Etniczność – tożsamość – literatura. Zbiór studiów*, red. Paweł Bukowiec, Dorota Siwor, Biblioteka Literatury Pogranicza, t. 19, Universitas, Kraków 2010, s. 11–31.
- Reizow Borys, *Francuska powieść historyczna w epoce romantyzmu*, przeł. Paweł Hertz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.
- Ruszczyńska Marta, *Historie kryminalne w powieści galicyjskiej drugiej połowy XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana”, t. 5: *Kryminal. Między tradycją a nowatorstwem*, red. Marta Ruszczyńska, Dorota Kulczycka, Wolfgang Brylla, Elżbieta Gazdecka, s. 63–74.
- Siewierski Jerzy, *Powieść kryminalna*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979.
- Skiba Wołody [Sabowski Władysław], *Samobójca. Powieść karpacka*, „Opiekun Domowy” 1867, nr 32, s. 252–255; nr 33, s. 258–260; nr 34, s. 266–268; nr 35, s. 276–278; nr 36, s. 291–295; nr 37, s. 300–303; nr 38, s. 306–308; nr 39, s. 315–318; nr 40, s. 321–324; nr 41, s. 333–334; nr 42, s. 338–340; nr 43, s. 348–350; nr 44, s. 356–357; nr 45, s. 364–365; nr 46, s. 372–375; nr 47, s. 380–383; nr 48, s. 387–390; nr 49, s. 395–397; nr 50, s. 402–405; nr 51, s. 410–414; nr 52, s. 418–422; nr 53, s. 425–428.
- Stelmachowska Bożena, *Regionalizm etnograficzny na tle przykładów z współczesnej twórczości literackiej Polski Zachodniej. Przyczynek do teorii regionalizmu*, w: *Regionalizm literacki w Polsce. Zarys historyczny i wybór źródeł*, red. Zbigniew Chojnowski, Małgorzata Mikołajczak, wstęp Małgorzata Mikołajczak, Universitas, Kraków 2016.
- Sztachelska Jolanta, *Od Darwina do mitu. Rzecz o Adolfe Dygasińskim*, „Litteraria Copernicana” 2009, nr 2: *Dygasiński*, pod red. Zofii Mocarskiej-Tycowej, Ewy Owczarz, Mirosławy Radowskiej-Lisak, s. 21–41.
- Węglarz Stanisław, *Tutejsi i inni*, cz. 1: *O etnograficznym zróżnicowaniu kultury*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 1997, t. 36.
- Węgorowska Katarzyna, *Od Gorgony do Kolberga. Świat koraliki/koralowców w polszczyźnie* (w druku), Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Wolny Helena, *Literacka twórczość Adolfa Dygasińskiego. Studia*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 1991.
- Żabski Tadeusz, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993.
- Żabski Tadeusz, *Romans zbójcecki*, [hasło] w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, wyd. 2 popr. i uzupełn., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 545–547.
- Żmigrodzka Maria, „Kwestia chłopska” Elizy Orzeszkowej, „Twórczość” 1949, nr 2, s. 85–105; nr 3, s. 105–129.

Żmudziak Magdalena, „Historia pewnej zbrodni”. O „Samobójcy” Władysława Sabowskiego, referat wygłoszony na Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Mistyka gór». Literackie, artystyczne i filmowe kreacje gór na przestrzeni różnych epok”, zorganizowanej przez Koło Krytyków Literackich oraz Koło Badań nad Twórczością Pozytywistów KUL, 24 marca 2017 r.

---

Aneta Narolska

## **Samobójca. Powieść karpacka Władysława Sabowskiego: popularna powieść regionalna**

### *Streszczenie*

*Samobójca. Powieść karpacka* Władysława Sabowskiego uznana została za pierwszą nowoczesną polską powieść kryminalną. Centralnym zagadnieniem jest w niej zbrodnia, brak tu jednak zagadki i drogi wiodącej do jej rozwiązania. Wątek sensacyjny łączy się w utworze ambicjami etnograficznymi. Motyw gór nie służy jedynie realizacji tematu zabójstwa, zaś wskazana w podtytule powieści kategoria „karpackości” realizowana jest na kilku poziomach: przestrzeni, kultury materialnej, mitu zbójnickiego oraz nawiązań do górskiej literatury. Opisy etnograficzne są tu włączone w sensacyjną fabułę, stąd *Samobójcę* można uznać za popularną powieść sensacyjno-etnograficzną, z akcją osadzoną w realiach regionu Podhala.

**Słowa kluczowe:** powieść sensacyjno-etnograficzna, regionalizm, góry w literaturze

## **Władysław Sabowski's *Suicide. Carpathian novel*: popular regio**

### *Summary*

*Suicide. Carpathian novel* by Władysław Sabowski is considered to be the first modern Polish crime fiction. It focuses on crime, but there is no riddle or a way leading to the solution of the mystery. The suspense intertwines with the author's ethnographic



ambitions. The motif of mountains is used not only to present the murder, and “Carpathianity”, as suggested by the subtitle, is realised on a few levels: space, material culture, the bandit myth and allusions to the literature on mountains. *Suicide* may be considered to be a popular regional novel.

**Keywords:** suspense-ethnographic novel, regionalism, mountains in literature

**Aneta Narolska** – dr; adiunkt w Zakładzie Literatury XIX Wieku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zainteresowania naukowe: literatura romantyzmu, konteksty romantyczne literatury pozytywistycznej, powieść dziewiętnastowieczna, twórczość Elizy Orzeszkowej. Autorka książki *Przestrzeń „upodrzedniona”. O wczesnych powieściach Elizy Orzeszkowej* (Zielona Góra 2015); współautorka – razem z Ireneuszem Sikorą – pracy „*Utajony romantyzm. Eliza Orzeszkowa a tradycja romantyczna* (Zielona Góra 2016). Autorka wielu artykułów, m.in.: „*Nie ma terminu, który by nie nadszedł, ani długu, którego nie trzeba by spłacić*”. *Jeszcze o „Don Juanie” w „Dziadach”* (2016), *U źródeł fabularnych pomysłów? Słowackiego „W Szwajcarii” wobec „Don Juana” Byrona* (2016), „*Na gorącym uczynku*” – „*antyalkoholowy*” kryminał Władysława Sabowskiego (2016).

**Magdalena Sadlik\***

## Na dnie sumienia, czyli powieść tajemnic w służbie literatury tendencyjnej

Spośród wczesnych powieści Elizy Orzeszkowej *Na dnie sumienia* (1873) skazana została na niemal zupełne zapomnienie, zyskując przede wszystkim uwagę wąskiego grona historyków literatury zainteresowanych poetyką literatury tendencyjnej<sup>1</sup>. *Notabene* trudno się temu dziwić, zważywszy na jej nikłą wartość artystyczną. Powieść ta przeszła praktycznie bez echa, doczekała się zaledwie trzech recenzji<sup>2</sup>. Jednak jej tytuł bywa często przywoływany w kontekście powieści tajemnic<sup>3</sup>, której spektakularną dziewiętnastowieczną karierę otwierają *Tajemnice Paryża* Eugeniusza Sue. Za francuskim pisarzem podążyła rzesza naśladowców<sup>4</sup>, wśród nich nie zabrakło także i pozytywistów gotowych zmierzyć się z tym pożądanym na rynku wydawniczym gatunkiem, by wymienić tylko: *Nowe tajemnice Warszawy* Adolfa Dygasińskiego<sup>5</sup>,

---

\* Dr hab., prof. UP; Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie, Katedra Literatury Polskiej XIX wieku; ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków; e-mail: magdalena.sadlik@up.krakow.pl.

- 1 Zob. J. Barczyński, *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Polska Akademia Nauk Komitet Nauk o Literaturze, Wrocław 1976, s. 80–81, 84–85, 90–91, 97–98; A. Narolska, *Przestrzeń „upodrzedniona”. O wczesnych powieściach Elizy Orzeszkowej*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2015, s. 139–142, 195–198, 200–213, 221–222; A. Martuszevska, *Pozycja narratora w powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Gdańsk 1970, s. 93–94, 100, 116, 123–125.
- 2 Zob. H. Gacowa, *Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut*, t. 17, cz. 2: *Eliza Orzeszkowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1999, s. 135.
- 3 Zob. m.in. H. Ratuszna, *Dziewiętnastowieczny Paryż i jego tajemnice*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2014, t. 3: *Eugeniusz Sue. Życie – twórczość – recepcja*, red. D. Kulczycka, A. Narolska, s. 104.
- 4 Zob. J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic*, w: *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2005, s. 210–213.
- 5 Zob. K. Lesicz-Stanisławska, *Miejskie tajemnice. Paryż Eugeniusza Sue a Warszawa Adolfa Dygasińskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana”, t. 3: *Eugeniusz Sue...*, s. 263–277; taż, *„Straszenie” popularna... Warszawa Adolfa Dygasińskiego*, w: *Polska*

*Tajemnice Krakowa* Michała Bałuckiego<sup>6</sup>, *Kwiat agawy* Walerego Przyborowskiego<sup>7</sup>. Entuzjazmu czytelników nie podzielało wielu rodzimych recenzentów skłonnych powieści Sue poczytywać za widome świadectwo amoralności literatury francuskiej, przed której zgubnym wpływem należałoby strzec polskich odbiorców<sup>8</sup>. Także i Orzeszkowa z całą pewnością nie należała do grona wielbicielek twórczości autora słynnego *Żyda wiecznego tułacza*, o czym świadczą nie tylko jej pełne rezerwy, krytyczne wypowiedzi, ale i fakt, że lekturę jego książek przypisuje jedynie tym swoim bohaterkom, które z całą pewnością do roli wzorców osobowych nie mogłyby pretendować. W programowym tekście *Kilka uwag nad powieścią* (1866) nie pozostawiła żadnych wątpliwości co do swej oceny zapoczątkowanego przez Sue powieściowego nurtu<sup>9</sup>:

Wźmy na przykład dwie najslynniejsze powieści dwóch francuskich powieściopisarzy, którzy imionami swoimi zapełnili pierwszą połowę bieżącego stulecia: Eugeniusz Sue napisał historię *Żyda tułacza*, Dumas *Hrabiego Monte – Christo*. Jedno i drugie wspaniałe jest jako dzieło sztuki. *Żyd tułacz* przeraża ogromem postaci, kolorytem obrazów, potwornością zbrodni; gorączkowa ciekawość od pierwszych zaraz kart pali czytelnika, który miotany z kolei zachwytem i przerażeniem przestaje żyć istnieniem własnym, zapomina o wszystkim co go otacza, całą istotą przenosząc się w przedstawiane przez autora krainy fantasmagorycznych złudzeń<sup>10</sup>.

Orzeszkowa, nie odmawiając Sue siły artystycznego wyrazu, w dalszej części cytowanego artykułu, przestrzegała przed ucieczką w nierzeczywiste światy, którą pisarz oferuje czytelnikowi, dostarczając mu sowej porcji „bajek olbrzymich”<sup>11</sup>. Podkreślić wypada, iż równie krytycznie pisarka oceniała licznych naśladowców francuskiego pisarza, oskarżając ich o schlebianie niewyszukanemu odbiorcy w imię osiągnięcia łatwego, wydawniczego sukcesu, imiennie potępiając jednego

---

literatura wysoka i popularna 1864–1918. *Dialogi i inspiracje*, red. I. Koczkodaj, K. Lesicz-Stanisławska, A. Wietecha, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 216–225.

6 Zob. M. Krajkowski, *Elitarna powieść tajemnic. O „Tajemnicach Krakowa” Michała Bałuckiego*, w: *Polska literatura...*, s. 205–215.

7 Zob. E. Pawlak-Hejno, *Początki powieści kryminalnej w Polsce – casus Walery Przyborowski*, w: *Śledztwo w sprawie gatunków. Literatura kryminalna*, pod red. A. Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 107–126.

8 Zob. J. Bachórz, dz. cyt., s. 210–211.

9 Zob. A. Kuniczuk-Trzciniowicz, A. Narolska, *Siła kojąca” czy „narkotyk drażniący”? Prus i Orzeszkowa wobec pisarstwa Eugeniusza Sue*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. *Seria Scripta Humana*”, t. 3: *Eugeniusz Sue...*, s. 245–262.

10 E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, w: *Pisma krytycznoliterackie*, red. J.Z. Jakubowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959, s. 29.

11 Tamże.

z nich: Paula Févala<sup>12</sup> – autora poczytnych *Tajemnic Londynu*. Najwyraźniej świadomość społecznej szkodliwości powieści spod znaku tajemnic nie dawała pisarce spokoju<sup>13</sup>, skoro kilka lat później podjęła ponownie ten temat w *Na dnie sumienia*. Co znamienne dla literatury tendencyjnej tezy sformułowane we wspomnianym tu publicystycznym, programowym tekście zyskały szatę fabuły, losy bohaterów zaś poprowadzone są w taki sposób, by – w trosce o dydaktyczne przesłanie utworu – uświadomić czytelnikowi zgubne skutki niewłaściwych wyborów. Rozumną – jedną z trzech córek przestępcy Szycy – przedstawi pisarka jako gorliwą czytelniczkę *Żyda wiecznego tułacza*. Pogrążona nieustannie w lekturze dziewczyna „zdawała się być obcą wszystkiemu, co ją otaczało”<sup>14</sup>. Zamknięta w świecie powieściowej fikcji bohaterka w swoich marzeniach utożsamia się z bohaterką powieści Sue – Adrianną de Cardoville, a swych konkurentów przyrównuje do ukochanego księżniczki – księcia Dżalmy<sup>15</sup>. Przywołuje więc Orzeszkowa tych samych bohaterów, o których w *Kilku uwagach...* pisała, nie kryjąc swej dezaprobaty:

Postacie te wraz z swoim nadnaturalnym, dziwacznym i przeróżnymi konwulsjami skrzywionym istnieniem stanęły przed wyobraźnią autora jak średniowieczne widma [...] i spod ręki wyszły na jaw, aby jak syreny zwodną pięknnością przyciągnąć ludzi ku sobie, poić ich trucizną i topić w falach mętnych marzeń<sup>16</sup>.

Zatem niechęć do pięknej Adrianny *et consortes* – bohaterów zrodzonych za sprawą fantazji autora, wynika z ich nikłej łączności ze światem rzeczywistym: „Daremnie człowiek ogląda się wkoło szukając w rzeczywistości pierwotypów owych przedstawionych przez autora bohaterów [...]. Nie ma ich na świecie”<sup>17</sup>. Lektury młodości zaciążyły na życiu Rozumnej tak dalece, że swoim dzieciom nadała pretensjonalne imiona bohaterów *Żyda Wiecznego Tułacza* i *Tajemnic Paryża*, które na rodzimej prowincji brzmiały dość kuriozalnie. Jak wypomni jej siostra: „Ponazywałaś wszystkie dzieci swoje imionami tych bohaterów romanów, o których roiłaś kiedyś siedząc u tego okna i patrząc na tę oto kałużę”<sup>18</sup>. Przyczyn życiowej klęski bohaterki należy upatrywać między innymi właśnie w owej

12 Tamże, s. 36–37.

13 Również w artykule *O przekładach* opublikowanym na łamach „Tygodnika Mód i Powieści” (1872) powróci Orzeszkowa do tego tematu, po raz kolejny potępiając literaturę spod znaku: „Févalów, Gaboriau’ów”: „Utwory ich to tysiąc i jedna nocy oświeconego Zachodu i XIX wieku” (zob. *O przekładach*, w: tejsze, *Pisma krytycznoliterackie*, s. 57).

14 E. Orzeszkowa, *Na dnie sumienia*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1873, t. 1, s. 148.

15 Tamże, s. 140–141, 146, 148.

16 E. Orzeszkowa, *Kilka uwag...*, s. 29.

17 Tamże.

18 E. Orzeszkowa, *Na dnie sumienia*, Książka i Wiedza. Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1951, t. 2, s. 259.

ucieczce w fantasmagoryczne światy, skutkującej „rozbratem z rzeczywistością”<sup>19</sup>, przed którym ostrzegęła Orzeszkowa w *Kilku uwagach...*, określając odbiorców tego typu powieści: „źle wychowani i słabi marzyciele, znudzeni życiem, a lękający się pracy, czytają Févala i jemu podobnych”<sup>20</sup>. Wszystkie wymienione tu cechy i skłonności przypisać można córce Szyca.

W *Kilku uwagach...* Orzeszkowa, opisując triumfy Sue i jego naśladowców – „spekulantów”, pomstowała na zepsucie francuskiej powieści dostarczającej czytelnikowi obrazów zbrodni we wszelkich możliwych przejawach: „I straszne zaczęły się dzieła rzeczy w dziedzinie powieściopisarstwa francuskiego! Rozboje, mordy, podziemne więzienia, zda się, zapanowały światu”<sup>21</sup>. Toteż pisarka oszczędziła odbiorcom krwawych, drastycznych scen. Ponieważ jednak tak, jak i Sue wprowadziła postaci bohaterów z przestępczego świata, także i jej nie ominął zarzut obrazy moralności. Jeden z nielicznych recenzentów *Na dnie sumienia*, nie kryjąc swego oburzenia, retorycznie zapytywał:

odkąd to w społeczeństwie naszym tak dalece zabrakło już typów do powieści, że na bohaterów jej brać trzeba złodziei i oszustów [...] odkąd to społeczeństwo nasze tak dalece upadło, żeby aż miało szacunkiem otaczać zbrodniarzy, którzy nękania wyrzutami sumienia oddają się w ręce sprawiedliwości? [...] Więc krzyczymy na złe, które u nas szerzą płody obcych pisarzy, [...] a sami utworami własnymi i to kobiecego pióra mamy oswajać społeczeństwo nasze ze szkaradą najordynarniejszych zbrodni i wyrabiać w niem dla nich pobbłażanie?<sup>22</sup>

Wydawca, w trosce o dydaktyczne przesłanie, zgłaszał swe wątpliwości co do sensu wprowadzenia na karty powieści przestępców, sugerując pewne korekty. Orzeszkowa nie była jednak skora do kompromisów, tak oto argumentując zasadność ukazania ciemnych stron ludzkiej natury: „Nie jestem zdania, aby najkorzystniejszym dla ludzi widokiem była anielskość. Jak w życiu, tak w powieści światła krzyżują się z cieniami, a powieść ma wtedy prawdę za sobą, gdy zawrze w sobie i jedno i drugie”<sup>23</sup>.

W przeciwieństwie do emocjonujących *Tajemnic Paryża*, które epatują czytelnika gonitwą sensacyjnych wątków, niespiesznie podążająca naprzód akcja obszernej dwutomowej powieści Orzeszkowej koncentruje się wokół jednego tylko przestęp-

19 E. Orzeszkowa, *Kilka uwag...*, s. 29.

20 Tamże, s. 37.

21 Tamże, s. 30.

22 [b.a.], *Przegląd literacki*, „Wiek” 1873, nr 65, s. 3.

23 Orzeszkowa do Sikorskiego, w: E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, red. J. Baculewski, Zakład im. Osolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1954, t. 1, s. 70.

stwa „falszerstwa na wielką skalę”<sup>24</sup>, popełnionego przez czwórkę współników: Antoniego Dembielińskiego, Rycza, Szycy i jego syna Rodryga. Wobec braku środków finansowych przekreślających możliwości świetlanej kariery w wielkim świecie, odrzucony przez swoje środowisko niedgdysejszy ulubieniec salonów Anatol Dembieliński, nie bez moralnych oporów, przystał na plan Szycy. To ów szanowany powszechnie mąż stanu i publicysta, przedstawiając się jako hrabia Horski, podjął z banku pożyczkę w wysokości 500 tys. zł tytułem „ewikcji dóbr dolinieckich”<sup>25</sup>. Niezbędne dokumenty Rycz wykrał swemu pracodawcy i dobrodziejowi Horskiemu, powodowany zaś niskimi pobudkami syn Szycy uwikłał w sieć podejrzeń niewinnych urzędników. Chociaż mieszkańcy gubernialnego miasta poznają prawdę o popełnionym przed laty przestępstwie dopiero w finale powieści, to nawet mało uważny czytelnik nie ma wątpliwości co do rzeczywistych sprawców zbrodni. Elementarne zatem zarówno dla powieści tajemnic, jak i kryminałów elektryzujące pytanie o sprawcę przestępstwa traci tutaj swoją rację bytu. Jednak by uczynić zadość konwencji, szeregiem retorycznych pytań oddała Orzeszkowa nastroje emocjonujących się kryminalną zagadką mieszkańców: „Kto byli ci współnicy? Czy należeli do liczby mieszkańców N.? Czy żyli jeszcze? Czy uwięziony odkryje ich imiona? [...] Szczegółów tej historii wyglądano, jak rozciekawiony czytelnik wygląda rozwikłania zawikłanego romansu”<sup>26</sup>. Czytelnikom oszczędziła pisarka trudu podobnych domysłów, gdyż z uwagi na przesłanki dydaktyczne, ich uwagę pragnęła skoncentrować nie na samej fabularnej osnowie, ale przede wszystkim na motywacjach swoich bohaterów. Sue skłonny był przyczyn przestępczości upatrywać w biedzie wyzwalającej w człowieku niskie instynkty<sup>27</sup>, jak wypowiada się sentencjonalnie jedna z bohaterek *Tajemnic Paryża* – Gualeza: „najczęściej nędza do złego przywodzi”<sup>28</sup>, której przekonanie podziela też książę Rudolf. Tymczasem w powieści Orzeszkowej wybór drogi występku nie jest zdeterminowany rozpaczliwą sytuacją materialną, a wynika raczej z wrodzonych predyspozycji ku złemu (Rycz), niespełnionych ambicji, poczucia rozgoryczenia, osamotnienia (Dembieliński, Szyc), konieczności sprostania finansowym oczekiwaniom rodziny (Szyc).

Biografię bohaterów Sue, jak przystało na ten gatunek powieści, określa najtrafniej pojęcie tajemnicy, odsłanianej przed czytelnikiem w miarę rozwoju akcji.

---

24 Tamże, t. 1, s. 104.

25 Tamże, t. 2, s. 125.

26 Tamże, s. 246.

27 Józef Hodi [Józef Tokarzewicz] z przekąsem nadmieniał, iż swych „kąpiących się w kałużach bohaterów” Sue „dezynfekował proskami dążności socjalnych”. Zob. J.T. Hodi, *Realizm w powieści naszej*, w: *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, red. J.Z. Jakubowski, t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959, s. 275.

28 E. Sue, *Tajemnice Paryża*, tłum. anonimowe, poprawiła i opracowała L. Malec, Somix, t. 1, Bydgoszcz 1990, s. 44.

Także w powieści Orzeszkowej wiedza o ważnych informacjach z przeszłości, determinujących losy niektórych bohaterów, bywa niekiedy wyjawiona później, jak choćby w przypadku Szyca. Przyczyny jego złej reputacji umacnianej siłą plotek pozostawały niewyjawione, prowokując wiele domysłów i podejrzeń: „Całe życie jego stało wobec publiczności owiane jakąś mgłą, zza której człowiek ten wyglądał niewyraźnie i jakoś wielce podejrzanie”<sup>29</sup>. W przekonaniu o bezpodstawności dawnych oskarżeń o przekupstwo, które nie tylko złamały urzędniczo-prawniczą karierę tego z gruntu prawego człowieka, ale i w konsekwencji poprowadziły na ścieżkę występku, czytelnik utwierdza się dopiero pod koniec powieści, gdy córka wyjawia niechlubne postęпки matki<sup>30</sup>.

Jednym z ulubionych motywów powieści tajemnic towarzyszących głównemu wątkowi związanemu z dokonaniem przestępstwa były zniknięcia bohaterów i ich zaskakujące powroty po latach. Według tego popularnego schematu Orzeszkowa skreśliła biografię Rycza. Zaraz po dokonaniu przestępstwa opuszcza on miasto N., powracając w rodzinne strony dopiero po dziesięciu latach, nierozpoznany nawet przez własną córkę, postrzegającą ojca jako anonimowego żebraka dopominającego się jałmużny. Takie sytuacje, skądinąd mało prawdopodobne, przytrafiały się nagminnie bohaterom powieści tajemnic, by przypomnieć po raz kolejny *Tajemnicę Paryża*: ksiądz Rudolf udziela wsparcia młodziutkiej ulicznicy Gualezie nieświadom, że jest ona jego córką. Podobne, niezwykle zbiegi okoliczności zdarzają się również, choć przyznać trzeba – znacznie rzadziej, na kartach powieści Orzeszkowej, by przypomnieć na przykład nieoczekiwane spotkanie w dolinieckiej kniei dwóch niegdysiejszych współników: Rycza i Dembielińskiego, nieświadomych współuczestnictwa w tym samym przestępstwie. Podobnie jak w powieści Sue bohaterowie mają niejednokrotnie okazję boleśnie doświadczyć kaprysów Fortuny, w jednej niemal chwili Monilka ze szczęśliwej narzeczonej przeobraża się w rozgoryczoną, samotną, pozbawioną środków do życia kobietę, a jej narzeczony – z szanowanego powszechnie urzędnika w zesłanego na katorgę więźnia.

Orzeszkowa skorzystała z zasady powtórzeń rządzącej kompozycją *Tajemnicę Paryża*<sup>31</sup>. Pod koniec powieści bohaterowie ponownie pojawiają się w miejscu pierwszego spotkania – w zakazanej szynkowni Pod Białym Królikiem. Również w powieści Orzeszkowej historia zatacza koło: do gubernialnego miasta powraca zbrodniarz Rycz i sławny dyplomata Dembieliński, rodzina Szcyców osiada ponownie w nieszczęsnym „domu nad kałużą”. Ta powtarzalność wręcz ostentacyjnie jest podkreślana, jakby w obawie, że mogłaby zostać niedostrzeżona przez mniej spostrzegawczego odbiorcę.

<sup>29</sup> E. Orzeszkowa, *Na dnię sumienia*, t. 1, s. 120–121.

<sup>30</sup> O rodzinie Szyca w kontekście myśli Spencera pisała Mieczysława Romankówna. Zob. też, *Na nowych drogach. Studia o Elizie Orzeszkowej*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1948, s. 369–370.

<sup>31</sup> Zob. H. Ratuszna, dz. cyt., s. 107–108.



Jak na powieść tajemnic przystało bohaterowie pilnie strzegą swych sekretów, nie ujawniając ich nawet najbliższemu. Córki Szyca nie wiedzą, że to ich ojciec był inicjatorem przestępstwa popełnionego przed laty, skompromitowany prawnik z kolei ukrywa przed Ryczem tożsamość ich czwartego współnika – Dembielińskiego. O haniebnym postępku tego ostatniego nie ma pojęcia nawet jego ukochana – Krystyna, natomiast on sam przez długie lata pozostaje w nieświadomości co do konsekwencji niegdyś zbrodni, za którą odpowiedzialność karną ponieśli niewinni urzędnicy.

Sugestywnie skreślone postaci złoczyńców zapewniały powieści tajemnic atmosferę grozy, tak pożądaną przez rzeszę mało wybrednych czytelników. Jak powiada Horski zatroskany o swego podopiecznego Rycza: „Zwiędnięcie ciała oznacza usychanie duszy”<sup>32</sup>. W myśl tej sentencji zewnętrzne portrety złoczyńców kreślił Sue. Zaprzysięgłych zbrodniarzy stygmatyzował pisarz odrażającą fizjonomią, by przywołać charakterystykę Bakalarza:

Wszędzie blizny głębokie, sine, wygryzione witrioletem, wargi nabrzmiałe; po odjęciu chrząstek nosowych dwie dziury nieforemne w miejscach nozdrzy. [...] Wyrazu dzikości, piętnującego tę twarz obrzydłą, odmalować niepodobna<sup>33</sup>.

Orzeszkowa w imię wierności realizmowi stroni od aż tak dosadnych, wręcz karykaturalnych przedstawień, których źródeł upatrywać można w ludowych wyobrażeniach zbrodniarza. Postaci przestępców rysuje nieco subtelniej, aczkolwiek i ona za sprawą skreślonych charakterystyk zewnętrznych daje wyraz przekonaniu, że piętno zbrodni zostawia swój ślad na fizjonomii bohaterów<sup>34</sup>. Rycza, „zbrodniarza z urodzenia”<sup>35</sup> (jeśliby przyjąć klasyfikację Cesarego Lombroso<sup>36</sup>), jedyne go spośród czwórki współników, który dopuścił się najcięższej zbrodni: zabójstwa, prezentuje Orzeszkowa zgodnie ze stereotypem znanym choćby z Mickiewiczowskiej ballady *Powrót taty*<sup>37</sup>: „twarz całkiem prawie zarosła gęstymi, ognistego koloru włosami, śród których paliła się para oczu czarnych i błyszczących jak

32 E. Orzeszkowa, *Na dnie sumienia*, t. 1, s. 244.

33 E. Sue, *Tajemnice Paryża*, t. 1, s. 26.

34 Dziewiętnastowieczni pisarze chętnie korzystali z ustaleń fizjonomiki. Zob. E. Skorupa, *Twarze emocje charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

35 Zob. E. Skorupa, *Cesare Lombroso – fizjognomika kryminalna*, w: *Twarze, emocje...*, s. 114–115.

36 Badania Lombroso miały wpływ na rozwój kryminologii. Najbardziej poczytną książką, tego cieszącego się dużym uznaniem na przełomie XIX i XX wieku badacza, było wydane w 1887 roku dzieło *Geniusz i obłąkanie w związku z medycyną sądową, krytyką i historią*.

37 „Brody ich długie, kręcone wąsiska,/ Wzrok dziki, suknia plugawa” – tak zostali przedstawieni w balladzie rozbójnicy, którzy napadli na powracającego do domu, bezbronno kupca. A. Mickiewicz, *Powrót taty*, w: tegoż, *Wiersze*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 91.



zużle”<sup>38</sup>. Jego pogłębiający się upadek moralny sygnalizuje pisarka także zmianami fizjonomii, tworząc finalnie odrażający portret zbrodniarza, wyzbytego już ludzkiej godności, w swym ograniczeniu się do zaspokojenia najbardziej podstawowych, wyznaczonych przez fizjologię potrzeb przypominający właściwie zwierzę – *la bête humaine* – można by powtórzyć za Emilem Zolą<sup>39</sup>. Jednak pisarka konsekwentnie dezawuuje, nie szczędząc ironii, obiegowe pojęcie o rozbójniku zrodzone z lektur gotyckich powieści, a utrwalone za sprawą autorów powieści tajemnic:

Ewom salonów, nie znającym nic na świecie prócz rajy [...] rozbójnik przedstawia się nie inaczej jak w legendowej postaci. [...] skinienie jednego z ich paluszków białych i drobnych może zadawać ciosy, nie ustępujące w mocy i skuteczności ciosom maczugi rozbójnika. Ewa, choć doszła czwartego lat dziesiątka, zawsze jednakowo lękała się ciemnego pokoju, umarłych, [...] dziadów brodatych, czarnych Cyganów i rozbójników<sup>40</sup>.

Prócz przestępców ulubionymi bohaterami powieści tajemnic byli szlachetni obrońcy sprawiedliwości – wszak protagonista okazywał się niezbędny dla prezentacji obrazu wyrazistego, czarno-białego świata, preferowanego w literaturze popularnej. Walczący ze złem obrońca ciemionych i pokrzywdzonych – księżę Rudolf z *Tajemnic Paryża* w *Na dnię sumienia* zyskał swego ideowego pobratymca w osobie hrabiego Horskiego, ucieleśniającego wszelkie cnoty. Obaj stanowią chwalebny wyjątek jako arystokraci, którzy nie ulegli znamienemu dla swej warstwy społecznej pokusom hedonizmu i łatwego próżniaczego życia.

Równie ważnym bohaterem powieści tajemnic, jak drobni przestępcy, wstępni arystokraci i szlachetni obrońcy uciśnionych, było samo miasto. Miasta powieści tajemnic straszyły czytelników swymi ciemnymi zaułkami, zakazanymi rewirami. Nie brakowało w nich ruder i podejrzanych lokalów, w których zwykli spotykać się złoczyńcy zagrażający publicznemu porządkowi, jak we wspomnianej już szynkowni Pod Białym Królikiem z *Tajemnic Paryża*. Akcja toczyła się zazwyczaj w metropoliach – stolicach europejskich, autor zaś odkrywał przed czytelnikiem ich drugie, janusowe oblicze. Jakby na przekór tej regule Orzeszkowa odstąpiła od schematu, umieszczając akcję swej powieści w mieście określonym enigmatycznie literą N.<sup>41</sup>, co sugeruje umowność, uniwersalność prezentowanej przestrzeni. Żadna z wielkich europejskich metropolii nie doczekała się charakterystyki, choć w jednej z nich, nieokreślonej nawet z nazwy, mieszkał i odniósł

38 E. Orzeszkowa, *Na dnię sumienia*, t. 2, s. 85.

39 *La bête humaine* – powieść Emila Zoli wydana w 1888 roku, wchodząca w skład cyklu Rougon-Macquartowie (tom 17).

40 Tamże, s. 93–94.

41 Zob. A. Narolska, *Grodno, w: Przestrzeń „upodrzedniona”...*, s. 185–225.

sukces pierwszoplanowy bohater powieści – Dembieliński. Jednak określa je zawsze blichtr i fałszywy, światowy blask jako miejsc „uczty wykwintnych szyderstw i łatwego użycia”<sup>42</sup>.

W *Tajemnicach Paryża* europejskiej stolicy, prezentowanej przez pryzmat podejrzanych oberży i karczm ulokowanych w ubogiej dzielnicy Cite, przeciwstawił Sue nieskazoną złem francuską wieś, uosabiającą marzenia i tęsknoty bohaterki o dobrym, spokojnym, cnotliwym życiu blisko natury. To właśnie na peryferiach jednej ze spokojnych wiosek położony był folwark Rudolfa: „Wioska na pochyłości góry, folwark, łąka, krowy, rzeczka, w dali kościół wśród kasztanów, wszystko tam było”<sup>43</sup>. Odpowiednikiem jego gospodarstwa będą idyllicznie opisane dolinieckie dobra Horskiego:

Miejsce to i całe otoczenie jego złożone z różnokształtnych gór, rozkosznych dolin, obszernych ogrodów i szyb wodnych było piękne, silnie przemawiało do umysłu i wyobraźni. Można było patrzeć na nie długo z żywo bijącym sercem, a potem odkryć głowę i oddać pokłon tak wielkiej naturze, która rodzi cuda, jak ludzkiej mądrości, która je pojmuje, zdobywa, wiąże w harmonię i obraz<sup>44</sup>.

Niewątpliwie idea szlachetnej utopii, znana już doskonale czytelnikom *Pana Podstolego* Ignacego Krasickiego i *Przygód Guliwera* Jonathana Swifta, nie pozostała bez wpływu zarówno na prezentację idealnego folwarku księcia Rudolfa, jak i na przedstawienie wzorcowo zarządzanego majątku Horskiego.

Głębokie przekonanie obu prawych mężów: Rudolfa i Horskiego, iż praca przy gospodarstwie, blisko natury, posiada terapeutyczną, resocjalizacyjną moc, ma zapewne swe źródła w teoriach Jana Jakuba Rousseau. Nieprzypadkowo na biurku Horskiego obok pism Platona, Woltera, Hegla i Kanta spoczywają także książki genewskiego filozofa<sup>45</sup>. W ślad za autorem *Emila* Antoni Dembieliński, skłonny jest przyporządkować wiejskiemu światu wszelkie moralne wartości, deprecjonując natomiast miasto jako siedlisko zepsucia:

Wszystkie kobiety wieś kochać powinny; słabe ich piersi potrzebują powietrza świeżego, niezmaconego tymi upajającymi jadami, które składają atmosferę wielkiego miasta. Jady te słodkie są wprawdzie i uosabiają ludzi do wiecznego, szalonego ruchu, ale mają zarazem własność trującą, której nie mogą się obronić natury słabe. [...] Kobiety powinny kochać wieś i żyć na wsi. Człowiek przywykły patrzeć

---

42 E. Orzeszkowa, *Na dnie sumienia*, t. 1, s. 99.

43 E. Sue, *Tajemnice Paryża*, t. 1, s. 47.

44 E. Orzeszkowa, *Na dnie sumienia*, t. 2, s. 8.

45 Tamże, s. 229.

na nie jak na szalone tancerki [...] na wsi tylko i z wielkim swym zdziwieniem spotkać może kobietę zdrową, spokojną, rozkwitła na wzór tej biblijnej lilii<sup>46</sup>.

Jednak i w tym przypadku podważy Orzeszkowa owo sentymentalne, wyrażone między innymi na kartach *Tajemnic Paryża* przekonanie. Krystyna bowiem podejmie polemikę z kuzynem, przestrzegając przed prostymi uogólnieniami i wskazując, że to brak ideałów, a nie „atmosfera miast wielkich”<sup>47</sup> jest winnym ludzkich upadków.

Powieść tajemnic – nieodrodne dziecię „tej trzeciej”, by użyć sformułowania Anny Martuszkowskiej, objawiała, *notabene* podobnie jak literatura tendencyjna, szczególnie predylekcje ku wyrazistym, ostro zarysowanym kontrastom, służącym kreacji biało-czarnego świata. Doliniecki zamek, niczym w baśniach, jawi się jako ostoja moralnych wartości, jemu zaś przeciwstawiona została skalana złem przestrzeń domu nad kałużą i znajdującej się naprzeciwko, a nieopodal cmentarza, ponurej kamienicy pełniącej funkcję przestępczej meliny<sup>48</sup>. Po raz kolejny, wykorzystując zasadę powtórzeń, obszerny opis tych dwóch budynków kreśli Orzeszkowa dwukrotnie. Ich powolna, ale nieubłagane postępująca rujnacja obrazuje smutny los mieszkańców, usytuowanych coraz to niżej w miejskiej hierarchii, a przede wszystkim – moralny upadek.

Zarówno *Tajemnice Paryża*, jak i *Na dnie sumienia* wieńczy zwycięstwo sprawiedliwości, gdyż w imię moralnego porządku, zachowania społecznego ładu, żądna zbrodnia, nawet popełniona przed laty, nie zostaje zapomniana i bezwzględnie musi zostać ukarana<sup>49</sup>. Wszak jak obwieszcza z satysfakcją hotelowy rządca, następny gorliwy czytelnik *Żyda tułacza* i *Marcina Podrzutka* – miłośnik „dziwnych historii i niespodzianych awantur”<sup>50</sup>: „w tym samym miejscu, w którym dopełniła się zbrodnia, sprawiedliwość głosi swe wyroki...”<sup>51</sup>.

W swych rozważaniach poświęconych *Tajemnicom Paryża* Hanna Ratuszna ważną rolę przypisuje mechanizmom pamięci. Podobnie jak bohaterowie Sue, tak-

46 Tamże, s. 62–63.

47 Tamże, s. 44.

48 Wnikliwą analizę tych przestrzeni przeprowadza w swej monografii Aneta Narolska. Zob. *Przestrzeń „upodrzedniona”...*, s. 139–143, 200–203, 208–209.

49 Szlachetna postawa głównego bohatera Antoniego Dembielińskiego, który powodowany wyrzutami sumienia dobrowolnie przyznał się do winy, sprowokowała Józefa Kotarbińskiego do następującej refleksji: „Gdy zbłąkana i omamiona fałszywymi pozorami czynność, czynność organów władzy państwowej popełniać może ciężkie pomyłki, ścigać niewinnych straszliwym mieczem swej zemsty, jedna jest tylko pewna i niewzruszona podstawa najwyższej sprawiedliwości na ziemi: *sumienie moralne jednostek*” (zob. J.K.K., *Przegląd piśmiennictwa polskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1873, nr 22, s. 173).

50 E. Orzeszkowa, *Na dnie sumienia*, t. 2, s. 332.

51 Tamże, s. 324.

że i Szyc czy Dembieliński muszą rozliczyć się z ciężącą im przeszłością, a uściślając: dawnymi przewinieniami, o których, pomimo upływu czasu pozostała pamięć gdzieś „na dnie sumienia”. Widmo niechlubnej przeszłości uniemożliwia Gualezie radość z odmiany losu, zaś to samo przeświadczenie o niemożności skutecznego zapomnienia, ucieczki od własnej biografii, każe Szycowi powrócić do domu nad kałużą: „ścigany złymi wspomnieniami pragnął bardziej jeszcze zbliżyć się ku nim”<sup>52</sup>.

Związki *Na dnie sumienia* z powieścią tajemnic nie ograniczają się jedynie do polemiki z ich najpopularniejszym twórcą, gdyż Orzeszkowa wykorzystuje także charakterystyczne dla tej powieści konwencje. Jednak pisarka przejmując je nie dla prostego naśladowania francuskich wzorców, wynikającego z chęci łatwego pozyskania szerokiego kręgu odbiorców, ale na użytek powieści tendencyjnej. Przypisywane temu gatunkowi ograniczenia, wynikające z bezwzględnej preferencji celów dydaktyczno-moralizatorskich, można poddać dogłębnej analizie, posiłkując się choćby właśnie utworem *Na dnie sumienia*. Trudno bowiem nie zgodzić się z jednym z nielicznych recenzentów, który za główne mankamenty powieści Orzeszkowej uznał „pewną rozwlekłość nużącą” i „nawał zbytku słowa”<sup>53</sup>. Długie, monotonne perory bohaterów, niczym wyjęte z programowych tekstów epoki, przeplatane rozpisany na kilka stron charakterystykami pośrednimi i bezpośrednimi bądź drobiazgowymi opisami<sup>54</sup> mogły skutecznie zniechęcić potencjalnych czytelników, jak podejrzewał nie bez pewnej kąśliwości anonimowy recenzent: „I nie jeden cofnie się przed dwoma dość grubymi tomami tortur, na które zbrodniarz zasługuje zapewne, ale których niewinny czytelnik cierpieć nie będzie może widział potrzeby”<sup>55</sup>.

Przywoływane tu wielokrotnie *Kilka uwag...* młoda Orzeszkowa wieńczyła konkluzją:

Niejedno ciche cierpienie, zbadane w źródłach swoich, przedstawia więcej nauki i piękności niż głośnie dramata osnute na wyjątkowych namiętnościach. W niejednym sercu złamanym, w niejednym silnym niegdyś i czystym, a później straconym marnie lub skalanym życiu wyczytać można smutne skutki niedostatków, wad, przesądów społecznych. Piękne zaprawdę i wzniosłe zadanie podnoszące człowieka

52 E. Orzeszkowa, *Na dnie sumienia*, t. 2, s. 212.

53 J.K.K., *Przegląd piśmiennictwa polskiego*. „*Na dnie sumienia*” powieść Elizy Orzeszko, „*Przegląd Tygodniowy*” 1873, nr 22, s. 175. Zob. też: L.Sz.W. [Ludomir Szczerbowicz-Wieczór], *Przegląd piśmienniczy*, „*Tygodnik Mód i Powieści*” 1873, nr 20, s. 5.

54 Trudno jednak odmówić Orzeszkowej bezsprzecznego daru wnikliwej obserwacji, którego świadectwem pozostają właśnie wspomniane tu opisy.

55 [b.a.], *Przegląd literacki*, „*Wiek*” 1875, nr 63, s. 3.

do potęgi Twórcy; bo autor natchnionym słowem depcący zło, a podnoszący dobro i prawdę, z ciemności tworzy światło<sup>56</sup>.

Takim bohaterom – ofiarom własnych, niespożytych ambicji i rodzinnych uwarunkowań, niewolnikom konwenansów poświęciła pisarka utwór *Na dnie sumienia*, potępiając zło we wszelkich jego przejawach: zarówno to najłatwiej uchwytne, przejawiające się pospolitymi przestępstwami, jak i skryte za pozorami piękna w bogatych salonach, podobnie jednak jak Sue, nie odbierając nikomu szansy na zmianę swojego życia.

## Bibliografia

- Bachórz Józef, *Polska powieść tajemnic*, w: Józef Bachórz, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2005, s. 209–248.
- Barczyński Janusz, *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Polska Akademia Nauk Komitet Nauk o Literaturze Polskiej, Wrocław 1976.
- J.K.K [Kotarbiński Józef], *Przegląd piśmiennictwa polskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1873, nr 22, s. 173–175.
- Krajkowski Michał, *Elitarna powieść tajemnic. O „Tajemnicach Krakowa” Michała Bałuckiego*, w: *Polska literatura wysoka i popularna 1864–1918. Dialogi i inspiracje*, red. Izabela Koczkodaj, Katarzyna Lesicz-Stanisławska, Anna Wietecha, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 205–215.
- Kuniczuk-Trzciniowicz Agnieszka, Narolska Aneta, *Siła kojąca” czy „narkotyk drażniący”? Prus i Orzeszkowa wobec pisarstwa Eugeniusza Sue*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2014, t. 3: *Eugeniusz Sue. Życie – twórczość – recepcja*, red. Dorota Kulczycka, Aneta Narolska, s. 245–262.
- L.Sz.W. [Szczerbowicz-Wieczór Ludomir], *Przegląd piśmienniczy*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1873, nr 20, s. 5.
- Lesicz-Stanisławska Katarzyna, *Miejskie tajemnice. Paryż Eugeniusza Sue a Warszawa Adolfa Dygasińskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana”, t. 3: *Eugeniusz Sue. Życie – twórczość – recepcja*, red. Dorota Kulczycka, Aneta Narolska, s. 263–277.
- Lesicz-Stanisławska Katarzyna, *„Strasznie” popularna... Warszawa Adolfa Dygasińskiego*, w: *Polska literatura wysoka i popularna 1864–1918. Dialogi i inspiracje*, red. Izabela Koczkodaj, Katarzyna Lesicz-Stanisławska, Anna Wietecha, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 216–225.

56 E. Orzeszkowa, *Kilka uwag...*, s. 41.

- Martuszevska Anna, *Krajobrazy sprawiedliwości*, w: Anna Martuszevska, „*Ta trzecia*” – *Problemy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, s. 151–164.
- Martuszevska Anna, *Pozycja narratora w powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Gdańsk–Wrocław 1970.
- Narolska Aneta, *Przestrzeń „upodrzedniona”. O wczesnych powieściach Elizy Orzeszkowej*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2015.
- Orzeszkowa Eliza, *Kilka uwag nad powieścią*, w: *Pisma krytycznoliterackie*, red. Jan Zygmunt Jakubowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959, s. 23–41.
- Orzeszkowa Eliza, *Listy zebrane*, red. Jan Baculewski, Zakład im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1954, t. 1.
- Orzeszkowa Eliza, *Na dnię sumienia*, Książka i Wiedza. Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1951.
- Pawlak-Hejno Elżbieta, *Początki powieści kryminalnej w Polsce – casus Walery Przyborowski*, w: *Śledztwo w sprawie gatunków. Literatura kryminalna*, pod red. Anny Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 107–126.
- Ratuszna Hanna, *Dziewiętnastowieczny Paryż i jego tajemnice*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2014, t. 3: *Eugeniusz Sue. Życie – twórczość – recepcja*, red. Dorota Kulczycka, Aneta Narolska, s. 97–110.
- Romankówna Mieczysława, *Na nowych drogach. Studia o Elizie Orzeszkowej*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1948.
- Skorupa Ewa, *Twarze emocje charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Sue Eugeniusz, *Tajemnice Paryża*, tłum. anonimowe, poprawiła i opracowała L. Małec, Somix, t. 1, Bydgoszcz 1990.

---

Magdalena Sadlik

## **Na dnię sumienia czyli powieść tajemnic w służbie literatury tendencyjnej**

### *Streszczenie*

Tematem niniejszego tekstu jest zapomniana, znana jedynie historykom literatury powieść Elizy Orzeszkowej *Na dnię sumienia*, a uściślając: jej związek z niezwykle popularnym w XIX wieku gatunkiem powieścią tajemnic, który swą karierę

zawdzięcza Eugeniuszowi Sue. Pisarka już w *Kilku uwagach nad powieścią* poddała ostrej krytyce twórczość autora *Tajemnic Paryża*, a polemikę z nim kontynuowała w *Na dnię sumienia*. Autorka wykorzystała znamienne dla powieści tajemnic schematy przedstawień na użytek literatury tendencyjnej.

**Słowa kluczowe:** powieść tajemnic, literatura tendencyjna, zbrodnia, przestępstwo, intryga, dydaktyzm

## ***At the Bottom of Conscience* – a mystery novel in the service of didactic literature**

### *Summary*

The topic of this paper is a forgotten novel by Eliza Orzeszkowa *At the Bottom of Conscience* (which is only known to literary historians), and more specifically, its connection with an incredibly popular genre of the 19<sup>th</sup> century – the mystery novel, popularized by Eugeniusz Sue. In *Some remarks on the novel*, the writer sharply criticized the literary output of the author of *The Mysteries of Paris*, and she continued her polemic with him in *At the bottom of conscience*. She used ‘schemes’ characteristic of the mystery novel for the purpose of the didactic novel.

**Keywords:** mystery novel, didactic literature, crime, intrigue, didacticism

**Magdalena Sadlik** – dr hab. prof. UP; pracownik Katedry Literatury Polskiej XIX wieku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Jej badawcze zainteresowania obejmują podróżopisarstwo, prozę kobiecą, dramat i jego recepcję. Autorka książek: „*Konfesje samotnych*”. *W kręgu prozy spowiedniczej 1884–1914* (Kraków 2004); „*Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną...*”. *Z dziejów recepcji twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1898–1957* (Kraków 2009); współautorka: *Od Galicji po Amerykę. Literackim tropem XIX-wiecznych podróży* (Kraków 2018) oraz kilkunastu publikacji poświęconych głównie literaturze przełomu XIX i XX wieku.



**Maria Berkan-Jabłońska\***

## Kilka uwag na marginesie powieści kryminalnych Walerego Przyborowskiego

Wydawać by się mogło, że dotychczasowe prace Tadeusza Bujnickiego<sup>1</sup> i Elżbiety Pawlak-Hejno<sup>2</sup> w sposób wyczerpujący ujęły temat powieści kryminalnych Walerego Przyborowskiego i powracanie do jego detektywistycznych narracji<sup>3</sup> nie ma już większego sensu. W końcu utwory autora *Bitwy pod Raszynem* (1881) trudno zaliczyć do arcydzieł generujących wciąż nowe sensory i artystyczne odkrycia. Mimo to zaryzykuję przedstawienie kilku „dopełnień”, które odnosić się będą przede wszystkim do źródeł, z jakich czerpał Przyborowski, oraz – w konsekwencji owych ustaleń – do kwestii prekursorskiego i nowatorskiego charakteru kryminałów pisarza, tak często podkreślanego w badaniach naukowych.

---

\* Dr hab. prof. UŁ; Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu; ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: maria.berkan@uni.lodz.pl.

1 T. Bujnicki, *Między „Nocą z 3-go na 4-ty Grudnia” a „Liściem akcji” Walerego Przyborowskiego czyli początki polskiej powieści kryminalnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2013, t. 13, z. 134: *Powieść mniej znana. Interpretacje*, s. 49–66.

2 E. Pawlak-Hejno, *Początki powieści kryminalnej w Polsce – casus Walery Przyborowski*, w: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, pod red. A. Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 107–128; też: *Powieści kryminalne Walerego Przyborowskiego na łamach „Gazety Kieleckiej”*, w: *Zbrodnie, sensacje, katastrofy w prasie polskiej do 1914 roku*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010, s. 119–129. Gwoli ścisłości można odnotować tu też książkę M. Kątnego, *Proza fabularna Walerego Przyborowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Jana Kochanowskiego, Kielce 2014, w której jeden z rozdziałów poświęcony został prozie kryminalnej. Niewiele wszakże wnosi on nowego do badań, jako że ogranicza się w większości do prezentacji treści utworów.

3 Celowo pomijam tu współcześnie przyjęte rozróżnienia na powieść kryminalną czy detektywistyczną, uznając, że w ówczesnej świadomości gatunkowej mieścił się po prostu schemat: odnalezienie ofiary – śledztwo z obecnością detektywa lub policjanta – znalezienie przestępcy / ustalenie winy.



Przypomnijmy, że najwcześniejsze teksty sensacyjno-detektywistyczne Przyborskiego zaczęły ukazywać się w latach siedemdziesiątych XIX wieku na łamach prasy lokalnej („Gazeta Toruńska”, „Gazeta Kielecka”), w większości w odcinkach, i niewątpliwie wynikały z dobrego rozeznania autora w potrzebach czytelników, zwłaszcza w rosnącym zainteresowaniu tematyką zbrodni i sensacji<sup>4</sup>. Ponadto, redagując w 1869 roku w „Przeglądzie Tygodniowym” *Kroniki zagraniczne*, pisarz śledził regularnie nowiny bieżącego życia społeczno-obyczajowego i mógł znajdować w nich niemało inspiracji<sup>5</sup>. Zdaniem Elżbiety Pawlak-Hejno właśnie praktyka dziennikarska oraz związane z nią doskonalenie coraz wyrazistszej stylistyki relacji prasowej wpływały na kształt gatunkowy pierwszych utworów detektywistycznych Przyborskiego<sup>6</sup>. W chwili publikacji jednak nie wzbudzały one specjalnego zainteresowania krytyki. Należały przecież do nisko kwalifikowanej literatury popularnej. Trzeba było dopiero niesłychanego rozwoju gatunku w XX i XXI wieku, by możliwe stały się inne oceny i inna, przychylniejsza perspektywa ich oglądu. Z kolei dla wielu dziewiętnastowiecznych realizacji owego prądu upływający czas okazał się bezwzględny – powędrowały bezpowrotnie do lamusa i trudno do nich obecnie dotrzeć. Dlatego też Tadeusz Bujnicki słusznie zastrzegał w finale swych analiz poświęconych Przyborskiemu:

- 
- 4 Przypomnę tytuły najważniejszych pozycji z tego nurtu w dorobku pisarza: *Noc z 3-go na 4-ty Grudnia. Na zasadzie akt sądowych opisał Walery Przyborski* („Gazeta Toruńska” 1875, nr 105–128; równoległe druk w: „Gazeta Kielecka” 1875, nr 1–26; wydanie książkowe Warszawa 1876; „Tygodnik Powieściowo-Naukowy”, Chicago 1887, nr 44–52); *Liść akacji. Powieść w 2-ch częściach na podstawie dokumentów sądowych spisana* („Gazeta Kielecka” 1876, nr 1–15, 18–22, 25–32, 34, 36, 38–39, 42; wydanie książkowe Kielce 1876), *Czerwona skrzynia* („Gazeta Kielecka” 1877, nr 1–10; 12–17; 19, 21–23; 25); *Kwiat agawy. Powieść* („Gazeta Kielecka” 1882, nr 62–87). Nieco później ukazały się również: *Szkielet w domu* („Gazeta Kielecka” 1887, nr 58–90); *Szkielet na Lesznie* („Dziennik dla Wszystkich” 1891, nr 1–19; „Naród Polski”, Chicago 1905, nr 17–25); *Tajemnicza zagadka. Opowiadanie ze starego rękopisu* („Dziennik dla Wszystkich” 1893, nr 107–121; 128–132); *W Lasku Bielańskim. Powieść z niedawnej przeszłości* („Ziarno” 1900, nr 40–42; 1901, nr 1–24; wydanie osobne b.m. i b.r.); *Sprawa o sukcesję* („Kurier Polski” 1898, nr 239–272); *Czarna godzina. Ze starego rękopisu przerobił Walery Przyborski* („Gazeta Warszawska” 1891, nr 39–162; wyd. książkowe Piotrków 1903); *Widmo na Kanonii: powieść z życia warszawskiego*, t. 1–2 (Warszawa 1892). Zob. *Bibliografia XIX wieku Estreichera oraz Walery Przyborski (1845–1913). Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa*, oprac. M. Kaczmarek, E. Ukleja, Wydawnictwo Miejskiej Biblioteki Publicznej w Radomiu, Radom 1993. To ostatnie źródło nie odnotowuje powieści *Szkielet w domu*.
- 5 J. Cieślowski, *Walery Przyborski*, w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 3, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 499–519.
- 6 E. Pawlak-Hejno, *Początki powieści...*, s. 110–113. Podobnie rzecz ujmował Jerzy Cieślowski, uznając, że powieści popularne Przyborskiego „tworzył [...] autor, który potrafił wyczuć, jaki rodzaj powieściowy znajdzie szybko odbiorcę i jak pisać, nie wkładając w to zbyt wiele wysiłku, niemal na skraj biurka redakcyjnego”. Tenże, *Walery Przyborski...*, s. 505.

Zastanawiająca kwestia zapoczątkowania przez Walerego Przyborowskiego tego nurtu w polskiej powieści wymaga – rzecz jasna – dodatkowych przybliżeń. Rozpoznania produkcji powieściowej, zwłaszcza tej, którą ogłaszały w odcinkach ówczesne gazety. Uważnego sprawdzenia recepcji w literaturze polskiej twórczości pisarzy angielskich i francuskich, którzy wcześniej wprowadzali podobne sensacyjne wątki. Odpowiedzi na pytanie o możliwą ówczesną lekturę Przyborowskiego<sup>7</sup>.

Zacznijmy od pytania, jakich miał Przyborowski konkurentów wśród rodaków w obrębie nowego kierunku literackiego? Z pewnością trzeba podkreślić prekursorski charakter *Sprawy kryminalnej* Józefa Ignacego Kraszewskiego z 1872 roku. Co prawda kwestionowano gatunkową przynależność tego utworu z racji wyraźnej dwutorowości tematyki i poetyki<sup>8</sup>, ale powieść bez wątpienia wprowadzała na gruncie polskim najważniejszy element gatunku – postać śledczego łączącego zawodowość i pasję. Platon Małejko, sekretarz asesora Zdenowicza, był to człowiek niższego stanu, pragnący uznania i wyróżnienia tak samo mocno jak słynny policjant Lecoq stworzony przez Emila Gaboriau i, tak jak on, obdarzony sprytem, rzutkością w działaniu, a przede wszystkim wolą dotarcia do prawdy o sprawie. Małejko, pozornie przeciętny i niezwracający niczyjej uwagi, potrafił zaskakująco konsekwentnie i logicznie analizować materię kryminalną, prowokując tym samym dziewiętnastowiecznego czytelnika do innego niż dotąd rodzaju percepcji odbiorczej. Trudno się dziwić, że w ślad za Kraszewskim poszli i inni pisarze, dostrzegający ludyczny potencjał tego typu piśmiennictwa, np. Władysław Sabowski czy Kazimierz Chłędowski<sup>9</sup>. Można zatem rzec, że w Polsce pisarze dość szybko zareagowali na modę, która nieco wcześniej zapanowała w Europie Zachodniej. Czy jednak termin „zareagowali” rozumieć wolno wyłącznie jako obserwację nowych zjawisk i ich twórcze przetworzenie, czy również wtórne naśladownictwo? Zbyt pobieżnie, jak sądzę, traktowano dotąd kwestie tradycji oraz konkretnych inspiracji, by można było bez wahania na to pytanie odpowiedzieć. Józef Bachórz wskazywał na powieść tajemnic jako główne źródło, do którego sięgali szukający

---

7 T. Bujnicki, dz. cyt., s. 65.

8 Zob. np. E. Ilnatowicz, „*Sprawa kryminalna*” Kraszewskiego, „Przegląd Humanistyczny” 2011, nr 5, s. 125. Detektywistyczna zagadka istotnie szybko traci w tej powieści spójność i przechodzi w dość konwencjonalny romans obyczajowy.

9 Zob. R. Stachura-Lupa, *Pisać jak Gaboriau. O Po nitce do kłębka Kazimierza Chłędowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Historicolitteraria” 2013, t. 13, z. 134: *Powieść mniej znana...*, s. 19–32; M. Ruszczyńska, *Historie kryminalne w powieści galicyjskiej drugiej połowy XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2016, t. 5: *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. nauk. M. Ruszczyńska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka, s. 63–74; A. Narolska, *Na gorącym uczynku – „antyalkoholowy” kryminał Władysława Sabowskiego*, tamże, s. 93–102.

pomysłów polscy pisarze „kryminalni”<sup>10</sup>. Powszechnym zainteresowaniem czytelników cieszyły się między innymi prace autorstwa Eugeniusza Sue i Aleksandra Dumasa syna, na wzór których powstawały setki woluminów romansów i sensacji<sup>11</sup>. Równie popularne były lektury oparte na odmianach pitawali, sądowych rejestrach, opisach zbrodni i działań wymiaru sprawiedliwości, innymi słowy – formy quasi-autentyczne. Od dawna kształtowały one obraz popularnego piśmiennictwa Francji czy Anglii, od lat siedemdziesiątych XIX wieku zaczęły zaś nabierać znaczenia także w Polsce<sup>12</sup>. Szczególną jednak rolę w formowaniu się polskiej odmiany powieści kryminalnej odgrywały utwory, w których zbrodnia została ściślej zespolona ze śledztwem. Opowiadania Edgara Allana Poe’go – jak przypomina Renata Stachura-Lupa – zyskały w Polsce uznanie ze znacznym opóźnieniem (dopiero na początku XX wieku), natomiast wcześniej z pewnością czytane były powszechnie (choć czasami nieoficjalnie) historie pióra Emila Gaboriau i Williama Wilkie Collinsa. Jak słusznie podkreśla badaczka:

Proces ich udostępniania polskiemu czytelnikowi nie trwa długo – od wydania w oryginale do tłumaczenia na język polski mija od kilku czy kilkunastu miesięcy do 3 lat. W obiegu są ponadto egzemplarze oryginalne: francuskie i angielskie, sprowadzane do Polski z zagranicy. Obaj autorzy spotykają się zarówno z zainteresowaniem publiczności, jak i krytyką ze strony recenzentów. W kręgach elitarnych literatura kryminalna czy o wątkach sensacyjnych uchodzi za rozrywkę

<sup>10</sup> J. Bachórz, *Powieść*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 743; tenże, *Polska powieść tajemnic. Szkic stuletniej kariery*, w: tegoż, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2005, s. 124. Zob. też: J. Cieślowski, *Walery Przyborowski...*, s. 505–506; T. Żabski, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993.

<sup>11</sup> Tadeusz Bujnicki, dając przykłady, z których czerpać mógł Przyborowski, w pierwszym rzędzie wymieniał właśnie Eugeniusza Sue, ale dodawał też: „Sam Przyborowski mógł sięgać również po francuskie źródła, a jego zainteresowania dokumentuje opublikowane w 1869 roku tłumaczenie Paula Févala *Rzeczy o powieści we Francji*. Prawdopodobnie znał też słynne opowiadania kryminalne Edgara Allana Poe’go z wykreowaną przez niego postacią detektywa Auguste Dupina. Wyprzedzał natomiast «klasyczne» powieści kryminalne (z wzorcową postacią Sherlocka Holmesa) Artura Conan Doyle’a, którego pierwsze powieści detektywne ukazały się dopiero w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku” (tenże, dz. cyt., s. 54).

<sup>12</sup> W połowie XIX wieku gazety zagraniczne i krajowe publikują coraz obszerniejsze sprawozdania z procesów sądowych, które poruszają wyobraźnię czytelników, a nieraz i pisarzy. Zob. np.: S. Szeńc, *Pitaval warszawski*, t. 1–2, wyd. 2 rozszerzone, Czytelnik, Warszawa 1959; S. Milewski, „*Płody zbrodni i skandalu*” (*Z dziejów reportażu sądowego*), „*Palestra*” 2012, nr 11–12, s. 216–223 (a także inne książki oraz artykuły tego autora, szczególnie ogłaszane na łamach „*Palestry*”).

niewysublimowaną, płytką, a nawet prostacką, pozbawioną walorów ideowych i estetycznych. Jest oskarżana o amoralność, epatowanie brutalnością i okrucieństwem, szokowanie dla poklasku<sup>13</sup>.

W odniesieniu do Collinsa Stachura-Lupa dodaje wszakże zastrzeżenie: „powieści Collinsa, podobnie jak Conana Doyle’a, popularność zyskują – i to na krótko (w przeciwieństwie do „serii” o Holmesie) – dopiero w dwóch ostatnich dekadach XIX wieku”<sup>14</sup>. Jest to opinia słuszna w odniesieniu do autora *Studium w szkarłacie* (1888), ale gdy idzie o Collinsa nieco myląca, szczególnie jeśli zgodzimy się, że fakt ukazania się polskich przekładów nie jest konieczny dla stwierdzenia ich krajowej recepcji. Wiele osób władało angielskim na tyle dobrze, by korzystać z oryginalnych wydań. Przegląd bibliografii XIX wieku pozwala wszakże ustalić, że od początku lat siedemdziesiątych nawet nieznający francuskiego lub angielskiego mieli szansę zapoznać się z tłumaczeniami na język polski beletrystyki Collinsa bądź przywołanego wcześniej Gaboriau, dostępnymi w poczytnej prasie lub popularnych wydawnictwach<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> R. Stachura-Lupa, dz. cyt., s. 20.

<sup>14</sup> Tamże. Na tezę tę powołuje się Pawlak-Hejno, odrzucając w ten sposób możliwe próby komparatystyczne (taż, *Początki powieści...*, s. 108). Również Bujnicki i Wanda Krajewska (*Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu (1887–1918)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 163) czynią zaledwie wzmiankę na temat Collinsa.

<sup>15</sup> Dla porządku wymieniam prawdopodobne pierwsze wydania „kryminałów” Gaboriau i Collinsa – jako najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli dziewiętnastowiecznej literatury kryminalnej – które ukazały się we wskazanym okresie w polskiej wersji językowej.

#### **Wilkie Collins**

*Bez wyjścia*, współautor Ch. Dickens, przeł. z ang. S. Boduszyński, nakładem Gebethnera i Wolfa, Warszawa 1871.

*Panna czy pani*, powieść z angielskiego, Biblioteka Najciekawszych Powieści i Romansów, t. 1–2, Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, Lwów 1873.

*O zmroku*, przeł. z ang. przez A. D...ę [Aniełę Dzieduszycką], Biblioteka Najciekawszych Powieści i Romansów, t. 21, Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, Lwów 1871.

*Tajemniczy pałac*, powieść, przekł. S. Jungowskiej, Dodatek do „Tygodnia (druk F. Bełchatowskiego), Piotrków 1880.

*Siła przeznaczenia*. [*Armada*], powieść, tłum. z angielskiego, t. 1–3, nakł. M. Orgelbranda, Warszawa 1881.

*Wyspa Tabou*, „Gazeta Kielecka” 1882, R. 13, nr 44, s. 1–3; 45, s. 1–3; 46, s. 1–3.

*Wśród lodowców*, opowiadanie, tłum. z ang. Z.H., ogł. ze zbioru *Wieczorów powieściowych*, t. 38, nakład „Biesiady Literackiej”, wyd. redakcji „Słowa”, Warszawa 1887.

*Kobieta w bieli*, przekł. z ang. Eugenii Żmijewskiej, t. 1–2, wyd. red. „Słowa”, Warszawa 1891 [informacja wedle *Bibliografii XIX wieku* K. Estreichera].

#### **Emil Gaboriau**

*Niewolnicy paryzcy* [sic], „Dziennik Warszawski” 1868, nr 259–286, z przerwami; 1869, nr 2–253, z przerwami.

Rejestrowana w ówczesnej prasie poczytność utworów Gaboriau, mimo niepotwierdzonej znajomości języka francuskiego u Walerego Przyborowskiego, pozwala na rozważenie wpływów tego francuskiego pisarza na „kryminały” polskiego autora. Sądzę, że już w powieści *Noc z 3-go na 4-ty Grudnia...* można łatwo wskazać szereg śladów francuskich lektur, zwłaszcza *Zbrodni w Orcival* (1867)<sup>16</sup>. Przyborowski mógł zaczerpnąć z powiastki m.in. motyw starego sędziego pokoju, który zakochuje się w młodziutkiej córce swego przyjaciela i głęboko cierpi z powodu uwikłania się dziewczyny w romans z młodym mężczyzną i w przestępstwo. Jeszcze wyraźniej owe zapożyczenia z Gaboriau widać w *Czerwonej skrzyni*. Śledczy, Ludwik Cordier, nie dość, że jest Francuzem z pochodzenia, to jeszcze zachowuje się niemal identycznie jak Lecoq. Przebiera się, kamufluje, jest bardzo

---

*Sprawa Prospera Bertomy* (*Le Dossier Nr. 113*), „Tygodnik Romansów i Powieści” 1869, t. 2, nr 48–52; 1870, t. 3, nr 53–71.

*Pan Lecoq*, „Tygodnik Romansów i Powieści” 1870, t. 4, nr 89–105; 1871, t. 5, nr 106–126; „Opiekun Domowy” 1869, nr 42–52.

*Ajent policyjny*, powieść, przekł. z franc., t. 1–2, Lwów 1870.

*Gdzie winowajca?*, przekł. z franc., według pierwszego wydania, t. 1–2, Biblioteka Najciekawszych Powieści i Romansów, t. VIII–IX, Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, Lwów 1870.

*Akta kryminalne pod I.113*, powieść z franc., t. 1–2, Biblioteka Najciekawszych Powieści i Romansów, t. XXV–XXVI, Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, Lwów 1872.

*Złota szajka*, powieść, t. 1–2, nakł. J. Kaufman, Warszawa 1872.

*Cudze pieniądze*, powieść, przekł. z franc., t. 1–2, nakł. J. Kaufman, Warszawa 1874.

*Tajemnicza intryga*, przekł. Władysława Górskiego, t. 1–2, Lwów 1874.

*Nad przepaścią. Romans kryminalny*, t. 1–2, Warszawa 1875.

*Zabójstwo fryzjera*, nakład redakcji tygodnika „Romans i Powieść”, Warszawa 1892.

Ponadto z rzeczy różnych Gaboriau wydano: *Biuraliści. Utwór humorystyczny*, przekł. St.O. (Stanisława Ornowskiego), wyd. S. Czarnowskiego i Sp., Warszawa 1873; *Upadek. Romans*, przekł. z franc., t. 1–6, Biblioteka Romansów i Powieści, wyd. i redaktor J. Kaufman, Warszawa 1872–1873 (wyd. 2: 1897); *Niewolnicy paryscy*, t. 1–2, 3–4, Lwów 1872; *Kapitan Coutanceau*, opowiadanie, przekł. z franc. E. Karczevska, Dodatek do „Tygodnia”, Piotrków 1880.

- <sup>16</sup> Oczywiście nie są wykluczone inne nawiązania, szczególnie gdy idzie o charakteryzowane dalej zachowanie śledczego. Podobnie zachowywał się Eugène François Vidocq jako bohater kilku awanturnych opowieści autobiograficznych lub spisanych, prawdopodobnie na podstawie jego relacji, przez innych (np. *Prawdziwe Pamiętniki Vidocqua*, 1829; *Prawdziwe tajemnice Paryża*, 1844; polskie wydanie: Warszawa 1845). Vidocq inspirował z kolei takie postacie, jak Valjean i Javert z *Nędzników* Victora Hugo (1862; polskie wydanie w tym samym roku) czy Monsieur Jackal z *Mohikanów paryskich* (franc. wyd. 1854–1859) Aleksandra Dumasa. Z kolei Dickens na łamach „Household Words” zamieszczał w latach 50. wywiady z brytyjskimi detektywami, posługującymi się analogicznymi jak Lecoq metodami. Niewątpliwie jednak, co potwierdza również Tadeusz Cegielski, francuski „ajent policyjny” stworzony przez Gaboriau okazał się kreacją o wyjątkowej sile literackiego oddziaływania (tenże, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności (1841–1941)*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015, s. 194–197).

aktywnym agentem policyjnym, zawodowcem. Ma „wynałaczy i bystry umysł”<sup>17</sup>, co sprawia, że świetnie radzi sobie w trakcie przesłuchań świadków i jest doskonałym obserwatorem, a w wielu sytuacjach także prowokatorem naprowadzającym innych na właściwy trop lub odkrywającym winowajcę. Wierzy w siłę zespołu, szkółąc nowych podwładnych. Nie boi się zagrożenia ze strony przeciwników, pracę gotów jest kontynuować mimo niebezpieczeństwa.

Komentując tę powieść, Pawlak-Hejno dostrzega w pracy Cordiera „załazek sztuki dedukcji, rozwinięty w opowiadaniach Arthura Conan Doyle’a o Sherlocku Holmesie”<sup>18</sup>. Tymczasem cechy postaci lub elementy kompozycyjne, które badaczka wymienia, świadczą przede wszystkim o oddziaływaniu wspomnianego wzoru francuskiego, zwłaszcza gdy idzie o powiązanie logicznego myślenia z emocjonalnym zaangażowaniem detektywa. Również wątki sensacyjne, rozbijające typową dla późniejszych realizacji konstrukcję gatunku, jak stosowanie sprytnych forteli, walka z tajnymi stowarzyszeniami, wydany na Cordiera wyrok śmierci ze strony wrogiego związku wolnomularzy mają swoje odpowiedniki w historiach pana Lecoqa. Podobne zapożyczenia z Gaboriau, obecne w utworach Przyborowskiego, musiały być czytelne przynajmniej dla części odbiorców zorientowanych w bieżącej produkcji literackiej, jednak ich świadomość zapewne nie raziła. Przecież dotyczyły one wyłącznie sfery piśmiennictwa rozrywkowego, a ponadto podlegały daleko idącym przetworzeniom i aktualizacjom.

Nieco inaczej przedstawia się sprawa relacji między kryminałami Przyborowskiego a utworami Collinsa. Jest ona tym bardziej warta zbadania, że polski pisarz doskonale znał angielski, parał się nawet tłumaczeniami<sup>19</sup>. Przyjrzyjmy się więc ponownie się powieści *Liść akacji* (1876). Okoliczności inicjujące fabułę najbardziej zbliżają ją do *Sprawy kryminalnej* Józefa Ignacego Kraszewskiego. Analogicznie ujęte są wzajemne stosunki pojawiających się z początku urzędników: sędziego pokoju i protokolanta. Zwłaszcza w kreacji pisarza Wierzgalskiego repetycji podlegają zarówno konkretne zachowania, jak i niespodziewane na takim stanowisku umiejętności oparte na dedukcji.

[*Sprawa kryminalna*]

Miał z sobą sekretarza Małejkę, bardzo przebiegłego człowieka, który mu w takich drażliwych razach doskonale posługiwał, i teraz więcej na niego rachował niż na siebie. Małejko służył w różnych policyjnych obowiązkach już od lat przeszło dwudziestu i miał wielkie doświadczenie. – O ile asesor Zdenowicz skłopotany był tą misją, o tyle Małejko znajdował przyjemności prawie w podobnym wypadku<sup>20</sup>.

17 W. Przyborowski, *Czerwona skrzynia*, „Gazeta Kielecka” 1877, nr 12, s. 1.

18 E. Pawlak-Hejno, *Powieści kryminalne...*, s. 126.

19 Cieślowski pisze m.in. o przekładzie rozprawy S. Smilesa, *O charakterze*, która przypada na czas poprzedzający pierwsze publikacje kryminalne (1873). Tenże, *Walery Przyborowski...*, s. 501.

20 J.I. Kraszewski, *Sprawa kryminalna. Powiastka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 17.



[*Liść akacji*]

[...] ja wiem, pan masz wyżli węch, panie Wierzgalski, prowadź więc pan całe śledztwo jak pan możesz, ja panu wcale przeszkadzać nie będę, bo wreszcie ja bym tu nie trafił do ładu, a pan to potrafiysz.

Tego też chciał protokółista, zatarł ręce z radości i szedł onym korytarzem pustym a stęchłym, baczna na wszystko zwracając uwagę<sup>21</sup>.

Obu niższych urzędników cechuje inteligencja, dociekliwość i determinacja w dążeniu do ukarania sprawców, z potencjalnym sukcesem zaś łączą nadzieje na awans. Również zamknięta przestrzeń dworu i *casus* zamkniętego pokoju w przypadku Przyborowskiego mają prawdopodobnie więcej wspólnego z powieścią Kraszewskiego niżli z opowiadaniem Poego, jakie w sposób naturalny przychodzą na myśl współczesnemu czytelnikowi<sup>22</sup>. Wydaje się natomiast, że z kolei to angielskiej wiktoriańskiej prozie gotycyzującej, w tym między innymi Collinsowi, zawdzięcza Przyborowski zainteresowanie dla „zbrodni udomowionej”<sup>23</sup>, jakiej obraz próbuje skonstruować w polskiej literaturze popularnej.

Opisy ofiary, uczestników lub świadków przestępstwa bądź konkretne sceny zachęcają zwłaszcza do sięgnięcia po *Kobietę w bieli* Collinsa jako tekstu wyjściowego, który zostaje przez Przyborowskiego dostosowany do polskich realiów oraz potrzeb beletrystyki sensacyjnej lat siedemdziesiątych<sup>24</sup>. Przypomnijmy krótko

21 W. Przyborowski, *Liść akacji*, „Gazeta Kielecka” 1875, nr 3, s. 2.

22 Oczywiście, nie wiadomo, jakie były bezpośrednie źródła inspiracji u Kraszewskiego. Możliwości jest tu wiele, w końcu mamy do czynienia z gatunkiem, którego podstawą jest schemat.

23 Pisałam na ten temat dokładniej w artykule *Na tropach Wilkiego Collinsa*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2016, t. 5: *Kryminał...*, s. 49–61. Oczywiście, o pewnej racjonalizacji zbrodni można mówić już przy okazji twórczości Ann Radcliffe, jeszcze wyraźniej we wczesnych powieściach gotyckich Williama Harrisona Ainswortha i Edwarda Bulwera-Lyttona, dbających o realia społeczno-obyczajowe Anglii, ale – o czym przypomina Adam Rustowski – są te próby czymś innym niżli gotyckie inspiracje wykorzystywane w warstwie fabularnej, filozoficznej i nastrojowej dzieł Karola Dickensa, Williama Thackeraya, Williama Wilkie Collinsa czy Josepha Sheridana Le Fanu, które zasadniczo stanowią „realistyczną powieść o charakterze społecznym jako epopeja ludzkich losów, ich powikłań i dziwnych kolei na tle szerokiej panoramy społecznej” (tenże, *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1977, s. 26).

24 Wątki opisywane poniżej, np. próby zagarnięcia majątku przez opiekuna młodej kobiety, niepokojąca figura poplecznika/poplecniczki „czarnego charakteru”, często cudzoziemca, obecne są również w utworach innych autorów, np. Radcliffe (*Italczyk, albo Konfesjonat Czarnych Pokutników*, 1796), Catherine Crowe (*Adventures of Susan Hopley; or Circumstantial Evidence*, 1841), Ainswortha (*The Miser's Daughter*, 1842), Le Fanu (*Dom przy cmentarzu*, 1863; *Stryj Silas*, 1864). Propozycja zestawienia Przyborowskiego i Collinsa wynika jednak z podobieństwa nie tylko pojedynczych wątków, ale całej ramy fabularnej, układu postaci, kształtu dialogów i atmosfery, dlatego też wydaje mi się warta szczególnego namysłu.

okoliczności debiutu Wilkie Collinsa. *Kobieta w bieli* ukazywała się w odcinkach na łamach „All the Year Round” od 1859 r., natychmiast zdobywając dla pisma wiernych czytelników. Wydanie książkowe opublikowano w 1860 r., a reakcje na powieść przerosły z pewnością tak oczekiwanie autora, jak i wydawcy, inicjując popularność tej pozycji trwającą po dziś dzień<sup>25</sup>.

Co dokładnie mogło zostać zaczerpnięte przez Przyborowskiego z *Kobiety w bieli*? Zaskakująco wiele elementów, poczynając od czasu wydarzeń, czyli letnich miesięcy z lat trzydziestych XIX wieku. Analogiczna jest osnowa wydarzeń skupiona wokół finansowych kłopotów jednego z bohaterów, który szuka ratunku w pozyskaniu dla siebie majątku kobiety zależnej od niego. W *Kobiecie w bieli* to sir Parsival Glyde zmusza swą żonę, Laurę Fairlie, do zrzeczenia się pieniędzy posagowych, w powieści Przyborowskiego zaś – gospodarz dworku w Zalesiu, Robert Paul, próbuje narzucić młodej pasierbicy, Felicji Łapszyńskiej, rezygnację z zapisu testamentowego<sup>26</sup>. W obu przypadkach kobiety podlegają daleko idącej manipulacji, ukrywa się przed nimi cele działań lub okłamuje w sposób bezczelny, a nawet zastrasza. Oto kilka przykładów ilustrujących paralelność sytuacji:

[*Kobieta w bieli*]

Hrabia odrzucił papierosa i podszedł do nas. Ręce beztrzesko wetknął za swój szkarłatny pas, spojrzeniem zatonął w twarzy sir Parsivala, obok którego, z przeciwnej strony, stała Laura, również w niego wpatrzona. Stojący między nimi sir Parsival mocno przytrzymał ręką pergamin i poprzez stół spoglądał na mnie, siedzącą naprzeciw niego, a miał w twarzy wyraz takiej udręki, zakłopotania i podejrzliwości, że wydawał się raczej oskarżonym przed sądem niż dżentelmenem we własnym domu.

– Podpisz tutaj – powtórzył, zwracając się gwałtownie do Laury i ponownie wskazując palcem miejsce na pergaminie.

– A co mam podpisać? – spytała spokojnie.

– Nie mam czasu ci tłumaczyć – odparł. – Dwukółka czeka przed domem i zaraz muszę jechać. Poza tym, nawet gdybym miał czas, nie zrozumiałabyś tego. Jest to

25 Maurice Richardson przypomina we wprowadzeniu do angielskiego reprintu powieści z 1910 r., że ukazanie się *Kobiety w bieli* wywołało szaleństwo także natury komercyjnej, m.in. sprzedawano i kupowano białe płaszcze i czepki, wyrabiano torebki, szczotki, perfumy tak, by kojarzyły się z postaciami powieści. Powstawały nowe tańce noszące nazwy inspirowane bestsellerem Collinsa (taż, *Introduction*, w: *Woman in White*, New York 1910, s. 5; zob. [http://www.gasl.org/refbib/Collins\\_Woman\\_in\\_White.pdf](http://www.gasl.org/refbib/Collins_Woman_in_White.pdf) [dostęp: 10.09.2017]).

26 To wątek, który nasuwa skojarzenia także ze znanym *Stryjem Silasem* Le Fanu, natomiast kroki podjęte przez „czarny charakter” wobec bogatej kobiety byłyby już bliższe wariantowi zaproponowanemu przez Collinsa.



dokument czysto formalny, pełen prawniczych wyrażen i różnych zawiłości. No, no, podpisuj! Skończmy z tym jak najprędzej (s. 244–245)<sup>27</sup>.

[*Liść akacji*]

[...] ujrzałam najprzód doktora Peskierę bawiącego się ze swym psem – dalej przy wielkim stole siedziała Felunia z piórem w ręku nad jakimś papierem, [...] obok niej wsparta na łokciu dumała Paulowa – Paul zaś stał tuż przy Felisi, i kiedy weszła, słyszałam, jak gwałtownie wołał, cały czerwony, wściekły prawie:

– Podpisz! podpisz mówię ci<sup>28</sup>.

[*Kobieta w bieli*]

– [...] Ale gdy następnym razem wprosi się pani do domu dżentelmena, panno Halcombe, radzę pani nie odplacać mu za gościnność popieraniem jego żony przeciw niemu w sprawie, która pani nie dotyczy.

[...] Hrabia, który bacznie i w milczeniu obserwował nas obie, zainterweniował po raz drugi.

– Parsivalu! – zwrócił się do niego. – Ja nie zapominam, że znajduję się w obecności pań. Bądź łaskaw i ty o tym pamiętać (s. 246–247).

[*Liść akacji*]

– A więc tak! Po to pani tu przyjechała i je mój chleb, żeby...

Ale nie dokończył swego grubiaństwa, gdyż Peskiera położył mu rękę na ramieniu i rzekł surowo:

– Robercie, proszę cię nie zapominać, że mówisz do kobiety<sup>29</sup>.

Przytoczone fragmenty wskazują również na podobieństwa w kreacji postaci wprowadzonych na karty kryminału Przyborowskiego. Felicja – ofiara zbrodni – stanowi niemal wierne odbicie Laury. Równie jak ona jest piękna, eteryczna, ale też uległa, nie potrafiąca walczyć o swoje racje, przyuczona do bierności i posłuszeństwa. Obok Laury w wersji Collinsa postawiona została przyrodnia siostra – Marianne Halcombe – osoba mocna i bystra<sup>30</sup>. Tożsamą funkcję u Przyborowskiego pełni powinowata ofiary i szwagierka *in spe*, Zofia Ostrowska, opisana paralelnie do figury Collinsowskiej protagonistki: jest starsza od pięknej heroi-

<sup>27</sup> Wszystkie fragmenty przytoczone według wydania: W. Collins, *Kobieta w bieli*, tłum. A. Szpakowska, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1988. W nawiasie obok cytatu podaję numery stron.

<sup>28</sup> W. Przyborowski, *Liść akacji*, „Gazeta Kielecka” 1875, nr 22, s. 3.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Krytyka angielska, nie zawsze przychylna Collinsowi, od początku zachwycała się kreacją Marianny, podkreślając jej niezwykłą osobowość i moralną siłę.

ny (uchodzi za starą pannę), brzydka z twarzy, ale obdarzona osobistym urokiem i przyjemnym obyciem. Jej zasadniczym przymiotem ma być inteligencja. Zarówno Marianne, jak i Zofia doceniane są przez otoczenie jako niezwykle reprezentantki swej płci – rozumne, opanowane, niehistoryczne. Wychwalana jest ich siła moralna i odwaga. Zofię jeden z bohaterów nazywa wręcz „lwem w spódnicy”. Trzeba niestety dodać, że o ile zachowania bohaterki Collinsa, tudzież sposób myślenia, jaki ujawnia prowadzony przez nią dziennik, potwierdzają zasadność przytoczonych komplementów, o tyle w odniesieniu do Zofii czytelnikowi przychodzi przyjąć je trochę na wiarę. Pozostają w większości w sferze deskrypcji, a nie „praktyki”. Postawa Zofii, choć niewątpliwie wyrazistsza niż Felicji, ogranicza się na ogół do zachowywania godności i dumy, które chronią ją przed uleganiem pięknym słówkom. Nie tyle inteligencja, ile nieufność są mocną stroną tej bohaterki. Lęki Felicji i Zofii – podobnie jak Laury i Marianne – znajdują usprawiedliwienie w obliczu mactw dwóch głównych męskich uczestników zdarzeń. U Przyborowskiego będzie to obecny dziedzic Zalesia, Robert Paul, i jego włoski przyjaciel, lekarz Gwido Peskiera, u Collinsa – mąż Laury, Parcival, i jego bliski znajomy, również Włoch, hrabia Izydor Fosco. Przyborowski przeniósł na karty swojej powieści zarówno nerwowość, rozchwianie emocjonalne, wybuchowość graniczącą z patologiczną brutalnością Parcivala, obdarzając nimi Paula, jak i ekscentryczność „czarnego charakteru” południowca Peskiery. Owego ostatniego cechuje – także zaczerpnięta od autora *Armada* – niejednoznaczność usposobienia i zasad postępowania. Potrafi w równym stopniu fascynować otoczenie, co wywoływać paniczny strach. Ambiwalencja, jaką budzi u Zofii, jest zresztą powtórzeniem skomplikowanych uczuć Marianne Halcombe wobec hrabiego Fosco. Peskiera posługuje się identyczną bronią co Fosco: jest – w porównaniu z gruboskórnym, niepohamowanym Pauliem – racjonalny i grzeczny w obyciu. Potrafi zdobywać się na usługowość, komplementy, sprawia wrażenie kulturalnego, gardzi brutalnością przyjaciela. Doskonale mówi po polsku (tak jak Fosco po angielsku), świetnie śpiewa, ciekawie konwersuje, poskramia zwierzęta. W sytuacjach wymagających interwencji zmienia jednak taktykę – zimno kalkuluje racje, nie pozostawiając przeciwnikowi złudzeń co do kierunku i możliwości działania. Tak, jak u Collinsa, to właśnie Włoch okazuje się głową całego zbrodniczego przedsięwzięcia.

[*Kobieta w białej*]

A może to jego twarz tak dobrze o nim świadczy? Możliwe. Jest ogromnie podobny do wielkiego Napoleona. Jego rysy cechuje napoleońska regularność, w wyrazie twarzy uderza ten sam władczy spokój, ta sama niewzruszona siła, co w obliczu Wielkiego Żołnierza. Już samo to zaskakujące podobieństwo uczyniło na mnie wrażenie, ale poza tym jest w nim coś, co wywiera na mnie wrażenie silniejsze. Myślę, że ta jakaś siła, która koncentruje się w jego oczach. Są to najbardziej niezgłębione szare oczy, jakie kiedykolwiek widziałam. Mają czasami zimny, jasny i piękny

blask, któremu nie sposób się oprzeć i który zmusza mnie, żeby w te oczy patrzeć, a kiedy to czynię, doznaję wrażeń, których wolałabym nie odczuwać (s. 218).

[*Liść akacji*]

W każdym razie widziałam w nim ogromne podobieństwo do Napoleona I – oczy też miał przenikliwe, silne, o pewnym srogim wyrazie. Całość więcej odpychała, jak przyciągała do siebie...<sup>31</sup>

[*Kobieta w bieli*]

Sposób, w jaki zadał to pytanie [Parcival], był jeszcze bardziej obraźliwy niż język, jakim je wyraził. Odwróciłam się w milczeniu od niego, chcąc zaznaczyć, że nie przestrzega zasad zwykłej grzeczności. W tym samym momencie wielka ręka hrabiego spoczęła na ramieniu sir Parcivala gestem ostrzeżenia, a miódopłynny głos Włocha począł go uspokajać:

– Mój dobry Parcivalu! Spokojnie, spokojnie!

Sir Parcival spojrział na niego z wielkim gniewem. Ale hrabia tylko się uśmiechnął i powtórzył kojącą formułkę:

– Spokojnie, mój przyjacielu, spokojnie! (s. 239).

[*Liść akacji*]

Jeszcze nie zdążyłam odpowiedzieć, gdy Paul zaczerwienił się cały i stawiając gwałtownie kieliszek z winem, który poniósł do ust, zawołał:

– Jam nie Rzymianin i wreszcie nie widzę powodu kryć w sobie tego, co mnie boli. Tyś Włoch, to może potrafisz zawsze chodzić w masce, ale ja nie!

Na te słowa doktor spojrział okropnym wzrokiem na Paula, lecz wkrótce twarz jego przybrała zwykłą powierzchowność, i przykładając palec do ust, rzekł:

– *Tace, tace, cuor intrato!*<sup>32</sup>

Wedle Collinsowskiego wzorca stworzone zostały także pozostałe postaci powieści Przyborowskiego. Żona Paula, a macocha Felicji to odpowiednik poddanej mężczyźnie i gotowej do wszelkich podłości hrabiny Fosco. Niemka Strase wezwana do opieki nad chorą Felicją przypomina czuwającą nad siostrami panią Rubelle: obie są równie indyferentne moralnie, uzależnione od decyzji doktora Peskiery czy, odpowiednio, hrabiego Fosco<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> W. Przyborowski, *Liść akacji*, „Gazeta Kielecka” 1875, nr 21, s. 2.

<sup>32</sup> W. Przyborowski, *Liść akacji*, „Gazeta Kielecka” 1875, nr 22, s. 1–2.

<sup>33</sup> Powinowactwo tych figur z ich angielskimi odpowiednikami sprawia, że trudno w pełni zaakceptować interpretację Pawlak-Hejno tłumaczącą układ Paulowa – Felicja schematami relacji macochy i pasierbicy wywiedzionymi z baśni. Taż, *Powieści kryminalne Walerego Przyborowskiego...*, s. 123.

Jeszcze wyraźniej wpływ *Kobiety w bieli* unaoczniają w *Liściu akacji* konkretne wątki czy sceny. Prócz wspomnianej, zasadniczej linii zdarzeń, polegającej na próbie wymuszonego przejęcia majątku, od Collinsa Przyborowski zaczerpnął także motyw ciągłych wyjazdów mężczyzn w dziwnych interesach, świadomego rozdzielania młodych bohaterek przez przestępców, przejmowania ich listów, okłamywania otoczenia i kreowania fikcyjnych historii na temat kobiet, śledzenia ich w celu przeciwdziałania kontaktom ze światem zewnętrznym lub zapobieżenia ucieczce. Oczywiście jest tu podjęty również temat choroby psychicznej i tajemniczego białego widma, w polskim wariante ujrzanego tylko przez służbę. Wreszcie jedna z przełomowych scen z udziałem Marianne Halcombe – podsłuchiwanie przestępców nocą w ukryciu na dachu – także znalazła się w wersji kryminalnej Przyborowskiego.

[*Kobieta w bieli*]

Noc była ciemna i spokojna. Nie widać było księżycza ani gwiazd. Ciężkie, nieruchome powietrze pachniało deszczem. Wsunęłam rękę przez okno. Nie. Choć zanosiłoby się na ulewę, nie padało jeszcze. [...]

W chwilę potem ujrzałam na tle niezgłębionych ciemności maleńką czerwoną iskierkę sunącą w moim kierunku od najdalszego węgła domu. Nie słyszałam żadnych kroków i nie mogłam dostrzec nic prócz tej iskierki. [...] Kiedy pobiegłam za nią wzrokiem, dostrzegłam zbliżającą się ku niej drugą czerwoną iskierkę, większą niż ta pierwsza. Spotkały się w ciemnościach. Uprzytomniłam sobie, kto palił papierosa, a kto cygara, i od razu nasunął mi się wniosek, że to hrabia wyszedł pierwszy, aby popatrzeć i podsłuchać pod moim oknem, a potem przyłączył się do niego sir Parsival. [...]

– Co takiego – zapytał cicho sir Parsival. – Dlaczego nie wejdiesz do środka i nie usiądziesz?

– Chcę, żeby zgasło światło w tym oknie.

– A cóż ci ono szkodzi?

– Świadczy, że ona jeszcze nie śpi. Jest dość bystra, by coś podejrzewać, i dość śmiała, by zejść na dół i podsłuchiwać, jeśli byśmy dali jej okazję (s. 320).

Opisując pokoje na parterze wspomniałam o znajdującej się przy nich werandzie, na którą z każdego pokoju wychodziło okno francuskie, sięgające od sufitu do podłogi. Dach werandy był płaski, a deszczową wodę odprowadzano z niego rynkami do zbiorników, pomagających zaopatrywać gospodarstwo w wodę. Na wąskim ołowianym dachu, który znajdował się pod oknami sypialni nie niżej, przypuszczam, niż o jakieś trzy stopy od framug okiennych, ustawiono rząd doniczek kwiatowych w dość szerokich odstępach jedna od drugiej. [...] Przyszło mi na myśl, by przez okno mego saloniku wydostać się na ten dach, prześliznąć bezszelestnie aż do tej

jego części, która znajdowała się bezpośrednio nad oknem biblioteki, i przykucnąć pomiędzy doniczkami, z uchem zwróconym ku kracie. [...]

Zdjęłam przede wszystkim jedwabną suknię, gdyż najłżejszy jej szelest zdradziłby mnie w ciszy nocy. Uwolniłam się następnie od białych i niewygodnych części bielizny, zastępując je spódnicą z ciemnej flaneli. Włożyłam swój czarny płaszcz podróżny i naciągnęłam kaptur na głowę (s. 321–322).

[*Liść akacji*]

Noc była niesłychanie ciemna, pochmurna i gorąca. Zanosiło się na burzę i deszcz. Paul i Peskiera rozmawiali ze sobą na ścieżce, paląc cygara, których czerwone ogniki wśród czarnej nocy jak gwiazdki świeciły. Po chwili weszli obydwaj na ganek i słyszałam jak suwali krzesłami żelaznymi, które tam stoją. Tak minął jakiś czas, po czym Peskiera wyszedł na ścieżkę i rzekł:

– Będzie burza, deszcz już zaczyna padać.

W istocie deszcz był kroplisty, wzmagając się ciągle zmienił się wkrótce w ulewę. [...] W jednym z takich momentów na niedosłyszane przeze mnie zapytanie Paula, Włoch stojący na ścieżce, popatrzywszy w ciemne okna mego pokoju, odpowiedział:

– Już śpi, możemy spokojnie rozmawiać.

Nie wątpiłam, że to „już śpi”, do mnie się odnosi<sup>34</sup>.

Zdaje mi się, że wspomniałam, iż ganek ten pod moim oknem pokryty był rodzajem płaskiego dachu, obitego żelazną blachą, na której stało mnóstwo doniczek z kwiatami. Odległość z mojego okna do ganku nie wynosiła trzech łokci. Przypomniałam to sobie, i postanowiłam zejść po cichu na dach, położyć się tam i wysłuchać rozmowy Paula z Peskierą. [...]

Zdjąwszy suknię, trzewiki i okrywszy się obszerną, ciepłą salopą, w pończochach tylko otworzyłam cichutko okno, i chwyciwszy oburącz jego ram, opuściłam się na ganek<sup>35</sup>.

Co więcej, w każdym z przypadków podjęte przez Mariannę bądź Zofię działanie kończy się chorobą, która w poważnym zakresie komplikuje lub wręcz uniemożliwia zrealizowanie zadania obrony zagrożonej przyjaciółki-siostry. Przyborowski decyduje się wykorzystać nawet motyw sfalszowanej dokumentacji kościelnej, która ma podważać legalność związku małżeńskiego Paulów, a więc tym samym kwestionować ich prawa do posiadanego majątku. O ile fakt fałszywego wpisu w metrykach ślubnych ma istotnie sens w powieści Collinsa i bezwzględnie naznacza

34 W. Przyborowski, *Liść akacji*, „Gazeta Kielecka” 1875, nr 38, s. 1–2.

35 Tamże, s. 2.

sytuację towarzysko-finansową sir Percivala, o tyle w aranżacji polskiego pisarza zabieg taki nie ma żadnego uzasadnienia. Nie wiadomo dlaczego, poza potępieniem ze strony sąsiadów, gospodarze Zalesia nie mogliby zawrzeć ślubu po śmierci pierwszego męża Paulowej, ani też jaki interes w układzie Paul – Peskiera miałyby wówczas ów ostatni. Takich zresztą zapętleń otworzonych i zawieszonych jest dużo więcej u Przyborowskiego, choćby tytułowe liście akacji, nieustannie tarte w dłoniach przez Paulową, które, poza wskazaniem, i tak niebudzącym wątpliwości, na jej udział w kryminalnym procederze, nic interesującego do akcji nie wnoszą. Wreszcie rozwiązanie w *Liściu akacji* dokonuje się również zgodnie z przebiegiem częściowej intrygi w *Kobiecie w bieli*. Paul umiera w pożarze kaplicy, powtarzając tym samym los, jaki przypadł w udziale sir Percivalowi. Peskiera ginie już wcześniej, zabity przez żandarma, co istotnie różni się od angielskiej wersji wydarzeń, ale też wynika z założeń prostej kompozycji kryminału.

Wyjątkowo dobitnie zaznacza się wpływ Collinsa w sposobie prowadzenia narracji przez Przyborowskiego, szczególnie gdy usiłuje on zastosować tak lubianą przez angielskiego pisarza formułę wielogłosowości. Wydarzenia w *Liściu akacji* poznajemy bowiem z perspektywy śledczego, Zofii, przesłuchiwanego świadków. W porównaniu jednak z pierwowzorem angielskim są to próby mniej urozmaicone. Przyborowski eksploatuje również, nieco tylko inaczej motywując ów gest w obrębie fabuły kryminalnej, pomysł dodania dziennika, który prowadzony jest przez odważniejszą i dojrzalszą bohaterkę. Dzięki jej zapiskom uzyskujemy wgląd w wydarzenia poprzedzające tragiczną śmierć panny Łapszyńskiej. Dziennik Zofii urywa się – znów identycznie jak w *Kobiecie w bieli* – z chwilą ciężkiej choroby kobiety. Zamiast podsumowujących refleksji Ostrowskiej protokolant Wierzgalski znajduje dopisek uczyniony ręką „szwarccharakteru”, który poświadcza, że plany ucieczki obmyślane przez kobiety zostały rozpoznane i powstrzymane, lecz sama inicjatywa działania oraz sprawczyni trudnego przedsięwzięcia zyskały głęboki szacunek przeciwnika. Zacytowane w kryminale Przyborowskiego słowa z dziennika Zofii po raz kolejny okazują się zbieżne z powieścią Collinsa.

[*Kobieta w bieli*]

W tym miejscu zapiski w dzienniku stają się nieczytelne. Parę linijek, które potem następują, zawierają tylko fragmenty słów pomieszanych z kleksami i kreskami. [...] Na następnej stronie pojawia się inny zapisek, pisany męskim charakterem, pismem śmiałym, regularnym, o dużych literach. Zapisek nosi datę „Dwudziesty pierwszy czerwca”. Zawiera, co następuje:  
Choroba naszej niezrównanej panny Halcombe dała mi okazję do niezwykle przyjemnego przeżycia natury intelektualnej.  
Mam na myśli ukończone przeze mnie przed chwilą czytanie tego ciekawego dziennika.

Liczy on kilkaset stron. Z ręką na sercu oświadczam, że oczarowany jestem każdą z nich, że każda mnie zachwycała i cieszyła. [...]

Wspaniała kobieta!

(Myślę o panie Halcombe)

Ogromny wysiłek!

(Odnosi się to do dziennika)

Tak! Te strony są czymś zdumiewającym! Takt, który tu pisarka okazuje, jej dyskrecja, rzadko spotykana odwaga, zdumiewająca pamięć, wdzięk stylu [...]. Mój obraz przedstawiony został po mistrzowsku. Całym sercem zaświadczam, że portret jest wierny. Jakże niezmierne musiałem na niej uczynić wrażenie, skoro odmalowała mnie tak silnymi pociągnięciami pędzla, w tak żywych barwach. Opłakuję nieubłaganą konieczność, która kazała nam zwalczać się nawzajem i przeciwstawić się sobie (s. 339–340).

[*Liść akacji*]

Na tym kończył się dziennik panny Ostrowskiej. Na papierze było jeszcze kilka nieczytelnych znaków i linii, jak gdyby ręka piszącej odmówiła posłuszeństwa. Widocznie przeziębiona, rozgorączkowana sytuacją i natężeniem zemdlą, następstwem czego była choroba, która ją powaliła na kilka tygodni. Na końcu tylko dziennika był dopisek inną ręką zrobiony, tej treści:

„Przeczytałem to pismo od początku do końca, ze skwapliwością łatwą do pojęcia. Połknąłem je jednym tchem prawie. Nie ma bowiem większej dla mnie rozkoszy, jak spotkać w kobiecie umysł pojmujący mnie dokładnie, bystry, wynalazczy, pełen energii. Taki umysł ma panna Ostrowska.

O! przenikliwości ludzka, która w słabym ciele niewiasty umieściłaś tyle siły, energii. Tak, przyznaję, panna Ostrowska odgadła mnie dobrze, a co większa, iż wśród mnóstwa przymiotów jej bystrości, przeczytawszy ten dziennik, znalazłem jeszcze jeden, tj. talent literacki, artystyczne obrazowanie. Co za szkoda, że pracy tej nie skończyła, że szkaradna choroba w chwilach najważniejszych, w chwilach, które by dały jej szerokie pole do opowieści, zmuszona była przerwać: *Sic fata voluerunt!*<sup>36</sup>

Przyborowski nie cytuje *Kobiety w bieli* dosłownie, lecz modyfikuje i przekształca tekst angielski, tworząc w ten sposób powieść „na motywach”. Bardzo często skraca wypowiedzi bohaterów, opuszcza wątki niezwiązane bezpośrednio z wybranymi przez siebie z powieści Collinsa zagadnieniami lub wprowadza nowe konfiguracje motywów tam zastosowanych, zazwyczaj też usuwa sekwencje opisowe, psychologizujące czy mające społeczną wymowę. Mimo to czytelnik znający *Kobietę w bieli* nie może oprzeć się wrażeniu *déjà vu*. Owe punkty „zbieżne” nie należą – jak sądzę – wyłącznie do drobnych inspiracji, ale noszą wyraźne znamio-

36 W. Przyborowski, *Liść akacji*, „Gazeta Kielecka” 1876, nr 39, s. 2.



na naśladownictwa albo daleko idącej parafrazy. Trzeba przy tym podkreślić, że równolegle pisarz rozbudowuje ramy samego śledztwa, czyniąc z Wierzgalskiego i jego pomocników oficjalnych organizatorów przebiegu zdarzeń, czego pozbawione były czysto prywatne starania Waltera Hartrighta z powieści Collinsa.

*Liść akacji* nie jest odosobnionym przypadkiem świadczącym o zapożyczeniach z Collinsa, jakich prawdopodobnie dokonywał Przyborowski. Również w *Kwiecie agawy* znajdujemy wiele elementów pochodzących z *Kobiety w bielej*, choć nie odtwarzają one w spójny sposób konkretnego pomysłu fabularnego. Można jednak odnotować tu postać zalęknionej kobiety w białej sukni, która niczym widmo ukazuje się głównemu bohaterowi, Zygmunutowi Strzesze, tak jak zjawiała się przed Hartrightem uciekająca Anne Catherick. Mamy również wmontowany motyw spotkań na cmentarzu przy grobie matki bohatera czy anonimowy list ostrzegający kuzynkę Zygmunta przed małżeństwem z człowiekiem o pozornie dobrej opinii, lecz z tajemniczą przeszłością. Z historii Collinsa mogły być także zaczerpnięte wątki magnetycznej siły mężczyzny poskramiającego zwierzęta<sup>37</sup>.

Z kolei w 1899 r. Przyborowski na łamach „Gazety Warszawskiej” drukuje *Czarną godzinę. Ze starego rękopismu*, wydaną następnie odrębnie w ramach dodatku powieściowego do „Tygodnia” w Piotrkowie w 1903 roku. I znów zestawienie tej powieści Przyborowskiego z dwoma utworami Collinsa: *The Dead Secret* (*Sekret umarłego*) z 1857 oraz nieco późniejszego, z 1875, *The Law and the Lady* (*Prawo i kobieta*)<sup>38</sup>, pozwala postawić hipotezę o nieprzypadkowej relacji.

Ramy narracyjne i trzon fabularny pozostają u Przyborowskiego powtórzone bez zasadniczych zmian. Narratorką i inicjatorką większości działań jest młoda, dwudziestolletnia kobieta (u Collinsa nazywa się ona Waleria Brinton, u Przyborowskiego Izabella z Gizów Wiśniewska), której niespodziewanie przychodzi dowieść niewinności nowo poślubionego mężczyzny (angielskiego Eustachego zastępuje polski Stanisław), oskarżonego przed laty o morderstwo pierwszej żony. Sytuację wyjściową zarówno w *Czarnej godzinie*, jak też w *Prawie i kobiecie* tworzy scena ślubu sieroty wychowywanej przez powinowatych (u Collinsa to wuj z żoną, u Przy-

---

37 Oczywiście, wnikliwsza analiza powieści angielskich i francuskich tego okresu, zwłaszcza w obrębie literatury popularnej, może ujawnić inne jeszcze, bardziej przekonujące źródła inspiracji. Chodzi mi jednak w tym artykule przede wszystkim o zwrócenie uwagi na konieczność badań komparatystycznych przy ocenie polskiej literatury omawianego nurtu, bowiem ich zasadność wiąże się w moim przekonaniu z określonym modelem postawy czytelniczej XIX wieku.

38 Żaden z wymienionych utworów Collinsa nie był w wieku XIX przetłumaczony na język polski. Dopiero ostatnio, już po skończeniu niniejszego artykułu, ukazały się ich przekłady za tytułowane: *Tajemnica mirtowego pokoju* (tłum. J. Wadas, Wydawnictwo MG, 2017), *Prawo i dama* (tłum. J. Wadas, Wydawnictwo MG, 2018). Cegielski przypomina jednak, że np. *The Dead Secret* rok po angielskiej publikacji doczekał się przekładu na francuski i rosyjski (tenże, *Detektyw w krainie cudów...*, s. 160).



borowskiego wuj i przybrana ciotka). W obu powieściach pozornie radosnemu wydarzeniu towarzyszy przedziwny nastrój otoczenia: grono gości jest niewielkie, rodzina wydaje się czymś zaniepokojona i skrępowana, a panna młoda wytrącona z równowagi. Przyborowski każe nawet swojej bohaterce popełnić bliźniaczy wobec chwytu zastosowanego w opowieści Collinsa błąd w zapisie formy nazwiska w księdze kościelnej, co przez ciotkę dziewczyny potraktowane zostaje jako zły znak. W zbliżony sposób rozwija się dalsza akcja, która wiedzie ku destruowaniu pozornej idylli, choć szczegóły zdarzeń są już różne. Młodzi wyruszają w podróż poślubną, która pogłębia w nich przecucie kłopotliwej tajemnicy i doprowadza do ujawnienia brzemiennych w skutki sekretów. Prawda o dramatycznym procesie sprzed lat, w którym mąż bohaterki został uniewinniony wyłącznie z braku dowodów, sprawia, że i w angielskim, i w polskim wariacie mężczyzna ucieka od młodej kobiety zaledwie kilka dni po zawarciu związku, kierując się wstydem lub fałszywie pojętym poczuciem honoru. Twierdzi w pozostawionym dla żony liście:

[*The Law and the Lady*]

Can you live on terms of mutual confidence and mutual esteem with me when I have committed this fraud, and when I stand toward you in this position? It was possible for you to live with me happily while you were in ignorance of the truth. It is *not* possible, now you know all.

No! the one atonement I can make is — to leave you. Your one chance of future happiness is to be disassociated, at once and forever, from my dishonored life. I love you, Valeria — truly, devotedly, passionately. But the specter of the poisoned woman rises between us. It makes no difference that I am innocent even of the thought of harming my first wife. My innocence has not been proved. In this world my innocence can never be proved. You are young and loving, and generous and hopeful. Bless others, Valeria, with your rare attractions and your delightful gifts. They are of no avail with *me*. The poisoned woman stands between us. If you live with me now, you will see her as I see her. *That* torture shall never be yours. I love you. I leave you<sup>39</sup>.

[*Czarna godzina*]

[...] wiem, żeś była w redakcji i żeś dowiedziała się wszystkiego. W takich warunkach, jakie teraz między nami powstały, nie mogę żyć z tobą, Belciu. Bóg mi świadkiem, że mię to kosztuje bardzo wiele, że bodaj czy nie zrywam ostatniego ogniwa przywiązującego mię do życia, ale inaczej być nie może. Opuścić cię muszę, droga, ukochana moja żono. Nie mam do ciebie żalu, nic ci wyrzucać nie myślę. Chciałem ukryć przed tobą moje nieszczęście; stało się inaczej, bo stać się tak musiało. Wi-

<sup>39</sup> W. Collins, *The Law and the Lady*, rozdział XIII. *The Man's Decision*. Wersja on-line: <http://www.gutenberg.org/files/1622/1622-h/1622-h.htm#link2HCH0013> [dostęp: 1.09.2017].

nien jestem, żem przykuł twe młode życie do siebie, ale wybac mi, sądziłem, że mi wolno będzie zakosztować trochę szczęścia na ziemi. Niestety! zapomniałem, że jestem wyklęty. Błagam cię, Belciu, nie szukaj mnie i najlepiej będzie, gdy wrócisz do Warszawy i rozpoczniesz starania o rozwód. Napiszę o tym do pana Weryhy; on ci pomoże. Żyj szczęśliwa i przebacz mi. [...]

Wierz mi, Belciu, że jestem niewinny. Ta kobieta biedna i o charakterze nietowarzystkim padła ofiarą albo przypadku, albo sama sobie życie odebrała. Nie mam co do tego dokładnych wyobrażeń. [...] Byłem oddany pod sąd i nie uniewinniony, ale uwolniony dla braku dowodów. Zwracam ci, Belciu, uwagę na tę okoliczność, gdyż jest ona pierwszorzędnego znaczenia. Pojmujesz zatem, że żyć z tobą nie mogę, że nie chcę, że nie mogę chcieć, by się moja żona za mnie rumieniła.

Źle nawet postąpiłem, żeniąc się z tobą, i teraz muszę odpokutować za to. Wyrzucam sobie tylko i nie przestanę do śmierci wyrzucać, żem twoje młode, śliczne życie w samym kwiecie złamał<sup>40</sup>.

Mimo rozmaitych wariantów akcji obie powieści łączy nade wszystko kreacja głównej bohaterki. Jest ona aktywna, zdecydowana na działanie, mimo że otoczenie wyraźnie ją mityguje. Bez zastanowienia tak Waleria, jak i Belcia składa deklarację:

[*The Law and the Lady*]

But how are you to get right again?

I have puzzled my brains over this question by night and by day, and my opinion is that you will never get right again unless I help you.

How am I to help you?

That question is easily answered. What the Law has failed to do for you, your Wife must do for you. Do you remember what I said when we were together in the back room at Major Fitz-David's house? I told you that the first thought that came to me, when I heard what the Scotch jury had done, was the thought of setting their vile Verdict right. Well! Your letter has fixed this idea more firmly in my mind than ever. The only chance that I can see of winning you back to me, in the character of a penitent and loving husband, is to change that underhand Scotch Verdict of Not Proven into an honest English Verdict of Not Guilty<sup>41</sup>.

[*Czarna godzina*]

Różne myśli tłoczyły się do mej biednej, znękaney głowy. Toczyłam z sobą straszną, męczącą walkę, i gdy świt szary zajrzał w me okna, stałam się już dojrzałą kobie-

40 [W. Przyborowski], *Czarna godzina. Ze starego rękopismu przerobił Walery Przyborowski*, Dodatek do „Tygodnia”, Piotrków 1903, s. 57–58.

41 W. Collins, *The Law and the Lady*, rozdział XIV. *The Woman's Answer*. Wersja on-line: <http://www.gutenberg.org/files/1622/1622-h/1622-h.htm#link2HCH0013> [dostęp: 1.09.2017].

tą. Postanowienie, jakie powzięłam, miało zaważyć na mym życiu, i błogosławioną niech będzie ta chwila, w której to postanowienie wyrosło i utrwaliło się w mej duszy!

Tak jest, postanowiłam sobie uniewinnić głośno i publicznie mego męża. Wierząc w jego niewinność, powzięłam zamiar walczyć dopóty, dopóki świat cały tej wiary nie nabędzie. Nie wiedziałam jeszcze wówczas, jak się wziąć do tego, nie znałam szczegółów samego wypadku, który złamał życie Stasia, nie miałam najmniejszego wyobrażenia o przepisach prawnych, a jednak czując całą trudność walki, którą chciałam rozpocząć, ani na chwilę nie wahałam się w jej wywołaniu<sup>42</sup>.

Kobieta – identycznie w obu przywołanych utworach – pragnie walczyć z ostracyzmem, jaki spotyka jej męża w rezultacie niejednoznacznego wyroku sądowego, jakkolwiek w duchu burzy się na myśl, że mężczyzna tak łatwo zrezygnował z walki o ukochaną. W polskiej propozycji młoda kobieta częściej szuka wsparcia mężczyzn i częściej „zalewa się łzami”, co nie znaczy, że odstępuje od dochodzenia. Złagodzeniu ulegają natomiast zdecydowanie te fragmenty z angielskiej charakterystyki Walerii, które są wyrazem jej większej samoświadomości oraz wolności seksualnej.

Innym kluczowym elementem, decydującym o pokrewieństwie angielskiej i polskiej fabuły jest wplecenie w opowieść Walerii – Belci fragmentów sprawozdań z procesu. Bohaterki w trakcie ich lektury uważnie, choć nie bez silnych emocji, analizują sprawę, szukając słabych punktów, wartych ponownego rozpatrzenia i ewentualnej weryfikacji sądowej. Trzeba będzie jednak długiej drogi, by uparci małżonkowie powrócili na łono rodziny i przeprosili żony za mylne decyzje.

Rzecz jasna, Przyborowski zmienia wiele szczegółów wypełniających powyższy „szkielet” intrygi, dostosowując je przede wszystkim do polskich realiów (np. para u Collinsa miesiąc miodowy spędza na wybrzeżu, planując wyprawę jachtem, podczas gdy Polacy odwiedzają rodzinę w Krakowie; precyzyjniej określony jest stan społeczny rodzin małżonków; ostatnie sceny *Czarnej godziny* przypominają raczej biedermeierowską powieść familijną niżli kryminał; polscy bohaterowie z większą galanterią, ale i pobłażliwością traktują kobiety). Pisarz modyfikuje także role przypisywane poszczególnym postaciom lub rekwizytom, np. rotmistrz w *Czarnej godzinie* okazuje się wujem dziewczyny, nie Eustachego. To on, miast plenipotentą, zapewnia Belci bezpieczeństwo w podróżach, choć zarazem jego temperament i upodobania pozostają zgodne z opisem majora Fitz-Davida z powieści Collinsa. Ważny dla oceny niewinności bohatera dziennik Eustachego, ujawniający silnie sentymentalny wizerunek mężczyzny, oraz zrekonstruowany list jego żony, w którym przyznaje się ona do samobójstwa Przyborowski zastępuje z kolei notatkami pierwszej żony Stanisława. Finalne rozstrzygnięcie zmierza wszakże w kierunku

42 W. Przyborowski, *Czarna godzina...*, s. 60.

nieomal identycznym do zaproponowanego przez Collinsa. Autor *Czarnej godziny* rezygnuje natomiast z rozbudowanego w *The Law and the Lady* wątku szalonego, zdeformowanego fizycznie przyjaciela męża, którego obecność prawdopodobnie wolno tłumaczyć prywatnymi obsesjami Anglika na tym tle, zastępując go upadłym szaraczkiem, Kwiatkowskim. Usuwa również eksplorowany w brytyjskiej powieści kontekst rodziny pana młodego, pełniący zasadniczo funkcję retardacyjną, czyniąc ze Stanisława Wiśniewskiego człowieka w pełni samodzielnego. W zamian wprowadza w swym utworze dodatkowy temat, ponownie nasuwający skojarzenia z autorstwem Collinsa. Izabelli przyjdzie bowiem nie tylko odkrywać prawdę o udziale męża w przestępstwie i rekonstruować zbrodnię sprzed lat, lecz także konfrontować się z mrocznym sekretem swej najbliższej rodziny, tak, jak zmuszona była to czynić bohaterka *The Dead Secret*<sup>43</sup>. Prawdziwymi rodzicami Belci okazali się prości ludzie: pokojówka i blacharz, którzy oddali dziecko zamożnej, acz bezpłodnej damie i zobowiązali się do wieczystej tajemnicy. List odnaleziony w opuszczonym dworze wedle wskazówek biologicznej matki potwierdza jej wcześniejsze, dramatyczne wyznania i, analogicznie do losów Rosamund Treverton z powieści Collinsa, stawia polską bohaterkę w obliczu poważnych komplikacji małżeńskich oraz prawno-finansowych. Ostatecznie tak w angielskich historiach, jak i w *Czarnej godzinie* Przyborowskiego dochodzi do wszczęcia ponownego procesu, uwolnienia męża z zarzutu morderstwa, a na koniec do pełnej akceptacji przez niego nieślubnego pochodzenia bohaterki-narratorki.

\*

Badacze twórczości Przyborowskiego nieraz wskazywali na znaczącą obecność w jego utworach modnych wówczas tendencji literackich, takich choćby jak: gotycyzm, naturalizm, melodramat, sensacyjność. Uwzględniwszy dodatkowo przywołane w niniejszym szkicu aluzje, zapożyczenia, przeróbki i adaptacje z literatury francuskiej lub angielskiej, wolno by postawić tezę o wtórności propozycji autora *Liścia akacji*, szczególnie w odniesieniu do lektur niehistorycznych. Jednak analiza wątków porzucanych lub dodanych, tudzież kierunków modyfikacji literackich pierwowzorów pozwala na złagodzenie takiej oceny i wyeksponowanie tego, co okazało się z czasem korzystne dla rozwoju polskiej prozy kryminalnej. W porównaniu z Gaboriau i Collinsem Przyborowski dąży bowiem do większej zwartości kompozycyjnej swoich utworów detektywistycznych. Prowadzi czytelnika od zbrodni poprzez oględziny miejsca przestępstwa, przesłuchania, wytypowanie winowajcy, odkrywanie lub poszukiwanie dowodów aż do ukarania sprawcy, nawet jeśli kara ta nie zawsze dokonuje się w efekcie działania wymiaru

---

43 W. Collins, *The Dead Secret. A Novel, with illustrations*, Harper & Brothers, New York 1874.  
Wersja on-line: <http://www.gutenberg.org/files/43092/43092.txt> [dostęp: 1.10.2017].

sprawiedliwości. Pisarz nie rezygnuje całkiem z wątków romansowo-awanturnicznych, jednak ich nie rozbudowuje, skupiając się na zagadkach logicznych, przed którymi stoi ewentualny śledczy<sup>44</sup>. Śledczy ów bywa zresztą nie tylko amatorem, uwikłanym przypadkiem w intrygę przestępczą (tak jest np. w *Szkielecie na Lesznie*, *Czarnej godzinie*, *Kwiecie agawy*), ale także zawodowcem. Bohaterowie powieści *Szkielet w domu* czy *W Lasku Bielańskim* to emerytowani agenci policyjni, którzy w toku pracy zdążyli wyrobić w sobie ciekawość prawdy i potrzebę jej odkrywania. Także rozwijanie w czystej postaci relacji przestępca – detektyw, choć nie stanowi nowego pomysłu, realizowane jest ciekawie i niebanalnie, np. w *Szkielecie na Lesznie* potyczkę z mordercą podejmuje postać teoretycznie pozytywna, którą jednak finansowe motywacje skłaniają do dwuznacznych układów ze sprawcą<sup>45</sup>. W ten sposób – pożyczając rozmaite pomysły od innych (momentami nazbyt dosłownie) – Przyborowski konstruuje częściowo nowe tworzywo literackie, noszące również ślady polskich doświadczeń i lektur autora. Z jednej strony można by rzec, że efekt jest gorszy, ponieważ pozbawiony pogłębionych psychologicznie portretów postaci oraz tła społeczno-obyczajowego cechujących np. pisarstwo Collinsa. Z drugiej strony – bardziej uproszczony, skondensowany, wręcz schematyczny przebieg akcji lepiej przystaje do celów rozwijającej się prozy kryminalnej<sup>46</sup>.

Do czego zmierzają proponowane przeze mnie dopełnienia? Niektóre opinie Tadeusza Bujnickiego, Jerzego Cieślakowskiego czy Elżbiety Pawlak-Hejno na temat prekursorstwa Przyborowskiego „w uformowaniu polskiej powieści kryminalnej w jej detektywistycznej odmianie”<sup>47</sup> można by utrzymać. W końcu autor *Szwedów w Warszawie* był ważnym czytelnikiem, który przejmował od swoich zachodnich kolegów po piórze to, co było z punktu widzenia potrzeb kryminału istotne. Korekty wymagają natomiast te sądy, które kładą nacisk na autentyzm i nowatorstwo jego utworów kryminalnych. Tezy o zasługach Przyborowskiego w tworzeniu „pierwszego polskiego detektywa-kobiet(y)” czy równoległym rozwo-

---

44 Dłatego też, choć niektóre sądy Pawlak-Hejno można kwestionować, jako że wynikają z nierozpoznania źródła pomysłów, niekoniecznie błędna okazuje się sama konkluzja: „zauważalna jest dążność do jedności tematycznej i koncentracji problematyki wokół śledztwa”. Taż, *Powieści kryminalne...*, s. 123.

45 Doceniał ten aspekt prozy kryminalnej Przyborowskiego Bujnicki (dz. cyt., s. 61), pisząc o „porządku odkrywania”.

46 „Paradoksalnie o oryginalności utworów zdecydował schematyczny układ wydarzeń” – pisała Pawlak-Hejno, i jakkolwiek oryginalność nie jest całkiem pewna, to istotnie dążenie do nadania utworom detektywistycznym pewnej jednolitej struktury kompozycyjnej zbliża je do współczesnej postaci gatunku, a oddala od powieści sensacyjnej czy romansu. Taż, *Powieści kryminalne...*, s. 128.

47 Bujnicki, dz. cyt., s. 66; Cieślakowski, dz. cyt., s. 505; Pawlak-Hejno, *Początki powieści...*, s. 107; taż, *Powieści kryminalne...*, s. 127–128.

ju polskiego romansu kryminalnego względem modelu europejskiego<sup>48</sup> opatrzone muszą zostać zastrzeżeniami. Podobnie stwierdzenia typu: „Przyborowski nie kopiuje bezpośrednio wzorów np. francuskich, tylko tworzy własny, oryginalny kształt powieści”<sup>49</sup> trzeba zweryfikować, uważniej niż dotąd śledząc zagraniczne publikacje czasopiśmiennicze, również te nietłumaczone na język polski i dziś już nieco zapomniane. Wydaje się wreszcie, że *casus* Przyborowskiego stanowi dobry przykład ilustrujący konieczność wzmacniania łączności badawczej między filologią polską a neofilologiami. Przed kilku laty taki postulat sformułował Marek Wilczyński<sup>50</sup>, i jakkolwiek odnosił go wówczas do metodologii badań nad romanizmem, sprawdza się również, a może przede wszystkim, w kontekście kultury popularnej XIX wieku i jej możliwych międzynarodowych fluktuacji.

---

## Bibliografia

- Bachórz Józef, *Polska powieść tajemnic. Szkic stuletniej kariery*, w: Józef Bachórz, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2005, s. 209–248.
- Bachórz Józef, *Powieść*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 733–749.
- Berkan-Jabłońska Maria, *Na tropach Wilkiego Collinsa*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2016, t. 5: *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. nauk. Marta Ruszczynska, Dorota Kulczycka, Wolfgang Brylla, Elżbieta Gazdecka, s. 49–61.
- Bujnicki Tadeusz, *Między „Nocą z 3-go na 4-ty grudnia” a „Liściem akcji” Walerego Przyborowskiego czyli początki polskiej powieści kryminalnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2013, t. 13, z. 134: *Powieść mniej znana. Interpretacje*, s. 49–66.
- Cegielski Tadeusz, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności (1841–1941)*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2015.
- Cieślakowski Jerzy, *Walery Przyborowski*, w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 3, pod red. Janiny Kulczyckiej-Saloni, Henryka Markiewicza, Zbigniewa Żabickiego, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
- Collins Wilkie, *Kobieta w bieli*, tłum. Aldona Szpakowska, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1988.

---

48 E. Pawlak-Hejno, *Początki powieści kryminalnej...*, s. 123, 127.

49 Tamże.

50 M. Wilczyński, *Uwagi amerykańisty, albo glos znikąd*, w: *Wobec romantyzmu...*, red. J. Klaus-Wartacz, A. Skowron, K. Ruta, T. Nakoneczny, Poznań 2007, s. 289–293.



- Collins Wilkie, *The Dead Secret. A Novel*, Harper & Brothers, New York 1874. Wersja on-line: <http://www.gutenberg.org/files/43092/43092.txt> [dostęp: 1.10.2017].
- Collins Wilkie, *The Law and the Lady*. Wersja on-line: <http://www.gutenberg.org/files/1622/1622-h/1622-h.htm#link2HCH0013> [dostęp: 1.09.2017].
- Ihnatowicz Ewa, „Sprawa kryminalna” Kraszewskiego, „Przegląd Humanistyczny” 2011, nr 5, s. 117–126.
- Kątny Marek, *Problematyka prozy społeczno-obyczajowej Walerego Z.L. Przyborowskiego*, „Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne” 2014, nr 23, s. 95–116.
- Kątny Marek, *Proza fabularna Walerego Przyborowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2014.
- Krajewska Wanda, *Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu (1887–1918)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972.
- Kraszewski Józef Ignacy, *Sprawa kryminalna. Powiastka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Martuszevska Anna, *Powieść kryminalna*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, wyd. 2 popr. i uzup., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 464–471.
- Milewski Stanisław, „Płody zbrodni i skandalu” (Z dziejów reportażu sądowego), „Palestra” 2012, nr 11–12.
- Narolska Aneta, *Na gorącym uczynku – „antyalkoholowy” kryminał Władysława Sabowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana”, t. 5: *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. nauk. Marta Ruszczyńska, Dorota Kulczycka, Wolfgang Brylla, Elżbieta Gazdecka, s. 93–102.
- Pawlak-Hejno Elżbieta, *Początki powieści kryminalnej w Polsce – casus Walery Przyborowski*, w: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, pod red. Anny Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 107–128.
- Pawlak-Hejno Elżbieta, *Powieści kryminalne Walerego Przyborowskiego na łamach „Gazety Kieleckiej”*, w: *Zbrodnie, sensacje, katastrofy w prasie polskiej do 1914 roku*, red. Krzysztof Stępnik, Monika Gabryś, Wydawnictwo WSPA, Lublin 2010, s. 119–129.
- [Przyborowski Walery], *Czarna godzina. Ze starego rękopisu przerobił Walery Przyborowski*, Dodatek do „Tygodnia”, Piotrków 1903.
- Przyborowski Walery, *Czerwona skrzynia*, „Gazeta Kielecka” 1877, R. 8, nr 1–10; 12–17; 19, 21–23; 25.
- Przyborowski Walery, *Kwiat agawy. Powieść*, „Gazeta Kielecka” 1882, R. 13, nr 62–87.
- Przyborowski Walery, *Liść akacji. Powieść w 2-ch częściach na podstawie dokumentów sądowych spisana*, „Gazeta Kielecka” 1876, nr 1–15, 18–22, 25–32, 34, 36, 38–39, 42; wydanie książkowe: Kielce 1876.
- Richardson Maurice, *Introduction*, in: Collins Wilkie, *The Woman in White*, Dent: London, Dutton: New York 1910, [http://www.gasl.org/refbib/Collins\\_\\_Woman\\_in\\_White.pdf](http://www.gasl.org/refbib/Collins__Woman_in_White.pdf) [dostęp: 10.09.2017].

- Rustowski Adam M., *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1977.
- Ruszczyńska Marta, *Historie kryminalne w powieści galicyjskiej drugiej połowy XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2016, t. 5: *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, s. 63–74.
- Stachura-Lupa Renata, *Pisać jak Gaboriau. O „Po nitce do kłębka” Kazimierza Chłędowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historico-litteraria” 2013, t. 13, z. 134: *Powieść mniej znana. Interpretacje*, s. 19–32.
- Szenic Stanisław, *Pitaval warszawski*, t. 1–2, wyd. 2 rozszerzone, Czytelnik, Warszawa 1959.
- Walery Przyborowski (1845–1913). *Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa*, oprac. Maria Kaczmarek, Ewa Ukleja, Wydawnictwo Miejskiej Biblioteki Publicznej w Radomiu, Radom 1993.
- Walery Przyborowski i Jerzy Brandt, red. Krzysztof Stępnik, Tadeusz Bujnicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007.
- Wilczyński Marek, *Uwagi amerykańisty, albo głos znikąd*, w: *Wobec romantyzmu...*, red. Joanna Klaudy-Wartacz, Anna Skowron, Karolina Ruta, Tomasz Nakoneczny, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2007, s. 289–293.
- Żabski Tadeusz, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993.

---

Maria Berkan-Jabłońska

## Kilka uwag na marginesie powieści kryminalnych Walerego Przyborowskiego

### *Streszczenie*

Artykuł nawiązuje do poglądów głoszących pionierstwo Walerego Przyborowskiego w polskiej prozie kryminalnej XIX wieku. Na podstawie powieści Przyborowskiego *Liść akacji* i *Czarna godzina*, zestawionych dla porównania z *The Dead Secret* i *The Lady and the Law* Wilkie Collinsa, analizowana jest kwestia oryginalności i naśladownictwa prozy detektywistycznej polskiego autora. Tezę o tym, że jest on prekursorem polskiej literatury kryminalnej, można nadal uznać za aktualną, ale opinie o innowacyjności i autentyczności jego utworów z tego kręgu tematycznego powinny ulec zmianie. Głównym celem artykułu jest przede wszystkim



podkreślenie potrzeby wspólnych badań filologii polskiej i innych neofilologii tak, by dało się uchwycić wzajemne powiązania dziewiętnastowiecznej literatury popularnej w Europie.

**Słowa kluczowe:** powieść kryminalna XIX wieku, Walery Przyborowski, Wilkie Collins, literacka imitacja / adaptacja

## A few comments on Walery Przyborowski's crime novels

### Summary

This article addresses the question of Walery Przyborowski's pioneering status in the Polish crime prose of the 19<sup>th</sup> century. On the basis of a comparison between Przyborowski's novels such as *The Acacia Leaf* and *The Black Hour* and *The Dead Secret* and *The Lady and the Law* by William Wilkie Collins, the issue of originality of Przyborowski's crime prose is analyzed. The thesis about his being the precursor of Polish criminal literature remains valid, but the judgments about the innovativeness and authenticity of his crime stories need to be revised. The main goal of this article, however, is to emphasize the need for integrated studies within Polish philology and other philologies in order to capture the interdependencies within the popular nineteenth-century European literature.

**Keywords:** 19<sup>th</sup> century crime novel, Walery Przyborowski, William Wilkie Collins, literary imitation / adaptation

**Maria Berkan-Jabłońska** – dr hab. prof. UŁ; pracownik Zakładu Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się przede wszystkim twórczością XIX w. Obecnie interesują ją zagadnienia romantycznej korespondencji sztuk, literatura kobieca okresu międzypowstaniowego, a także dziewiętnastowieczne dzieje literatury popularnej, w tym kryminału. Zajmują ją także kwestie recepcji polskiej literatury XIX w. za granicą. Autorka książek pt.: *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta* (Łódź 2008), *Arystokratka i biedermeier. Rzecz o Gabrieli z Günterów Puzyninie (1815–1869)* (Łódź 2015); współredaktor tomów *Mickiewicz wielu pokoleń twórców, badaczy i czytelników* (Łódź 2008), *Przypadki romantycznego „ja”*. *Idee – strategie twórcze – rezonanse* (Poznań 2012).

**Renata Stachura-Lupa\***

## Detektyw Fryga na tropie Henryk Nagiel *Tajemnica Nalewek i Sęp*

Henryk Nagiel był z pewnością postacią nietuzinkową, choć czas okazał się dla jego spuścizny literackiej i publicystycznej niełaskawy. Powieści Nagiela nie gościły w podręcznikach historii literatury i nie zaprzętały uwagi badaczy, jeśli nie liczyć wzmianek w pracach poświęconych rozwojowi powieści tajemnic w Polsce (artykuł Józefa Bachórze w *Formach literatury popularnej* i hasło w *Słowniku literatury popularnej*<sup>1</sup>), obrazowi Warszawy w literaturze polskiej XIX wieku<sup>2</sup> czy dziejom prasy polonijnej (historycy prasy polskiej znają Nagiela jako dziennikarza i działacza polonijnego w USA, autora m.in. monografii *Dziennikarstwo polskie w Ameryce i jego 30-letnie dzieje*<sup>3</sup>). Jakiegoś wzrostu zainteresowania życiem i twórczością pisarza – zarówno wśród badaczy, jak i czytelników – można spodziewać się w związku ze wznowieniem przez Wydawnictwo CM w ramach serii Kryminały Przedwojennej Warszawy dwóch jego powieści: *Tajemnic Nalewek* (2013) i *Sępa* (2014). Z lat ostatnich wymienić warto artykuły Marii Jolanty

---

\* Dr hab. prof. UP; Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie, Katedra Literatury Polskiej XIX wieku, Katedra Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej; ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków; e-mail: [renata.stachura-lupa@up.krakow.pl](mailto:renata.stachura-lupa@up.krakow.pl).

1 Zob. J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, w: *Formy literatury popularnej*, pod red. A. Okopień-Sławińskiej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław-Warszawa 1973, s. 115–135 i tenże, *Powieść tajemnic*, w: *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 485–488.

2 Zob. J. Detko, *Warszawa naturalistów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 88–93; E. Sawicka, *Henryk Nagiel i tajemnice Nalewek*, w: *Warszawa pozytywistów*, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni i E. Ihnatowicz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1992, s. 101–102. Twórczości Nagiela nie odnotowuje *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*.

3 Zob. A. Paczkowski, *Prasa polonijna w latach 1870–1939. Zarys problematyki*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1977.

Olszewskiej i Ewy Ihnatowicz<sup>4</sup>, podejmujące temat miasta w *Tajemnicach Nalewek*. Szczególnie interesująco, nie tylko na tle dotychczasowych badań nad twórczością Nagiela, ale i nad twórczością kryminalną XIX wieku w ogóle, wypadają ustalenia Ihnatowicz wskazujące na związki powieści z „narracyjną konwencją przewodnika miejskiego, wspomaganą przez konwencję dziennikarsko-reporterskiego doniesienia w kolumnie miejskiej”<sup>5</sup>.

Obie powieści Nagiela doczekały się wznowień jeszcze na przełomie XIX i XX wieku, co świadczy o ich niegdyś popularności: *Tajemnice Nalewek* – z podtytułem *Romans na tle stosunków warszawskich* – ogłoszono po raz pierwszy w 1888 roku w Warszawie (w bibliografii Estreichera data roczna 1889), w serii Krwawe Dramaty „Biblioteki Romansów i Powieści”, a wznowiono dwukrotnie – już po śmierci autora – w 1911 i 1926 roku, z kolei *Sępa* – w 1889 roku pierwsze wydanie, a w 1890 drugie (oba nakładem „Biblioteki Romansów i Powieści”). Dla porządku warto odnotować jeszcze jedną, dziś już zapomnianą powieść Nagiela o tytule *Kara Boża idzie przez oceany*, osnutą na „tle stosunków w Ameryce”, a opublikowaną w Chicago w 1896 roku (tekst jest udostępniany na stronach Harvard University Library<sup>6</sup>). Sukces komercyjny *Tajemnic Nalewek* uutorował drogę drugiej powieści. Nazwisko twórcy zrobiło się głośnie, publiczność z niecierpliwością oczekiwała na kolejne teksty jego autorstwa<sup>7</sup>. A i sam pisarz postanowił „kuć żelazo póki gorące”. W efekcie egzemplarze dziewiętnastowieczne *Sępa* zostały zaczytane, co groziło powieści nawet zniknięciem z rynku czytelniczego. Wydawca współczesny tak pisze o okolicznościach, które poprzedziły przygotowanie tekstu do druku:

Prace nad *Sępem* rozpoczęliśmy tuż po opublikowaniu [...] *Tajemnic Nalewek*. Okazało się, że zachowały się tylko trzy egzemplarze, jeden w Londynie i dwa

4 M.J. Olszewska, *Opowieść o mrocznej stronie miasta – Henryk Nagiel „Tajemnice Nalewek”*, w: *Zbrodnie, sensacje i katastrofy w prasie polskiej do 1914 roku*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Wydawnictwo WSPA, Lublin 2010, s. 139–151 i E. Ihnatowicz, „*Tajemnice Nalewek*”. *Funkcjonalizacja konwencji przewodnika po mieście w polskiej powieści tajemnic końca XIX w. Studium przypadku*, w: *Człowiek – społeczeństwo – źródła. Studia dedykowane Profesor Jadwidze Hoff*, pod red. Sz. Kozaka, D. Opalińskiego, J. Polaczka, Sz. Wieczorka, W. Zawitkowskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2014, s. 482–493.

5 E. Ihnatowicz, dz. cyt., s. 483.

6 Zob. H. Nagiel, *Kara Boża idzie przez oceany. Powieść na tle stosunków w Ameryce* – [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:6464252\\$1i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:6464252$1i) [dostęp: 2.07.2017].

7 O sukcesie czytelniczym *Tajemnic Nalewek* informują m.in. recenzenci drugiego wydania powieści. W „Tygodniku Ilustrowanym” pisano: „Powieść ta [...] dziś jest może najbardziej aktualna aniżeli wtedy, kiedy ukazała się w druku po raz pierwszy. Wyczerpana doszczętnie należy do utworów wysoce sensacyjnych, pełnych nad wyraz ciekawych epizodów, a odznacza się niezwykłą barwnością tła i doskonałą charakterystyką działających figur” (*Ciekawe powieści VIII: „Tajemnice Nalewek” p. H. Nagla*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 8, s. 149).

w Polsce. Kolekcjonerzy przedwojennych książek nawet nie słyszeli o takim tytule. Egzemplarz, do którego udało nam się dotrzeć, nie był kompletny, gdyż brakowało w nim kilku stron. Część innych była urwana<sup>8</sup>.

W 1921 roku powieść *Tajemnice Nalewek* została sfilmowana. Film (niemy) miał premierę 7 listopada w Warszawie i był debiutem reżyserskim operatora filmowego Franciszka Zyndrama-Muchy. W rolach głównych wystąpili: Leon Trystan – aktor, reżyser, scenarzysta i krytyk filmowy pochodzenia żydowskiego (właśc. Chaim Lejb Wagman, brat Adama Ważyka), Lucyna Grankowska, Stanisław Dobrzyński, Aleksander Zabłocki i Jadwiga Rościszewska.

## Inspiracje

Nagiel był z zawodu prawnikiem, co – zważywszy na charakter jego twórczości – nie jest bez znaczenia. Urodził się i mieszkał w Warszawie. W 1880 roku ukończył Wydział Prawa na rosyjskim Uniwersytecie Warszawskim. Po studiach rozpoczął praktykę adwokacką. W 1885 roku jako adwokat przysięgły otworzył w Warszawie własną kancelarię. Był postacią w stolicy znaną i aktywną, działał w środowisku literacko-dziennikarskim, udzielał się społecznie. Już od lat 70. XIX wieku pisywał do prasy warszawskiej: „Antraktu”, „Kurier Warszawski”, „Wędrowca”. Pod pseudonimem Henio Żaba lub Henryk Ćwiek drukował felietony i wierszyki satyryczne m.in. w „Kolcach” i „Musze”. W latach 1884–1885 współredagował „Dziennik dla Wszystkich”. W 1888 roku pełnił w „Wędrowcu” funkcję kierownika literackiego. Przez czas jakiś przebywał w Paryżu, potem wyjechał do Ameryki. Po powrocie do kraju osiadł we Lwowie. Zmarł na gruźlicę w 1899 roku<sup>9</sup>.

Wydanie powieści Nagiela przypada na czasy rozwoju powieści kryminalnej (czy kryminalno-detektywistycznej), której początki sięgają opowiadania Edgara Allana Poe’go *Zabójstwo przy Rue Morgue* opublikowanego w 1841 roku na łamach „Graham’s Magazine”. Fabuła kryminału, w odróżnieniu od fabuł romansowych czy awanturczo-przygodowych, wiąże się ze zbrodnią i „idzie za porządkiem odkrycia”<sup>10</sup> – od morderstwa ku ujawnieniu winowajcy, a zatem odwraca chronologię

---

8 Informacja ze strony wydawnictwa – <http://kryminal.wydawnictwocm.pl/?henryk-nagiel-sep> [dostęp: 2.07.2017]. W nocie wydawniczej podobnie, wydawca wspomina jednak o dwóch egzemplarzach powieści – zob. Henryk Nagiel, w: H. Nagiel, *Sęp. Romans kryminalny*, korekta i red. A. Dybowski, Wydawnictwo CM, Warszawa 2014, s. 411 (nota bez nazwiska autora). Dalej cytaty z tego wydania oznaczam – S, potem numer strony.

9 Dane biograficzne za: E. Sawicka, dz. cyt.

10 R. Caillois, *Powieść kryminalna*, przeł. J. Błoński, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowskiego, sł. wstępne J. Błońskiego, przekł. J. Błoński et al., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 168.

zdarzeń. Zagadkę rozwiązuje detektyw (amator lub profesjonalista) „używający rozumu”. Poe powołuje do istnienia detektywa C. Augusta Dupina, „chimerycznego samotnika, erudyty i artystę”<sup>11</sup>, który w *Zabójstwie przy Rue Morgue* w drodze dedukcji rozwiązuje zagadkę morderstwa w pokoju zamkniętym od wewnątrz, William Wilkie Collins – sierżanta Scotland Yardu Cuffa (*Kamień księżycowy*), Emil Gaboriau – detektywa Lecoqa (*Sprawa Lerouge*, przekł. pol. *Gdzie winowajca?*). Zarówno Poe, jak i jego następcy, tworząc postać detektywa, wzorują się na postaci Eugène’a-François Vidocq’a – złodzieja i awanturnika, który przeszedł na stronę prawa, by stać się ojcem nowoczesnej kryminalistyki. W latach 1828–1829 opublikował *Pamiętniki* (*Mémoires de Vidocq, chef de la police de Seret, jusqu’en 1827*), w których ze swadą godną powieści łotrzykowskiej przedstawił historię swojego życia, od narodzin do zakończenia pracy w policji. Dzieło, napisane z udziałem publicystów Emila Morice’a i Louisa-François L’Héritiera, stało się bestsellerem. Legenda Vidocq’a zaczęła żyć własnym życiem, stając się częścią kultury popularnej. Vidocq dał początek rzeszy postaci literackich, poza wymienionymi m.in. bohaterom powieści Honoriusza Balzaca, Aleksandra Dumasa-ojca, Eugeniusza Sue, Wiktora Hugo. Poza *Pamiętnikami* Vidocq wydał sześć powieści, których nie napisał samodzielnie (do grona autorów należeli Alfred Lucas i Auguste Vitu)<sup>12</sup>. Collins w Anglii (przyjaciel Karola Dickensa) i Gaboriau we Francji rozpoczynają swoje kariery w latach 60. XIX wieku. W 1887 roku do literatury kryminalnej wkracza Artur Conan Doyle, który powołuje do istnienia postać Sherlocka Holmesa (i jego przyjaciela doktora Watsona) – typ detektywa-indywidualisty i intelektualisty.

Opowiadania kryminalne Poego docierają na ziemię polskie z opóźnieniem i przez lata są znane tylko nielicznym. W 1902 roku we Lwowie ukazują się *Zabójstwo przy Rue Morgue* w przekładzie Wojciecha Szukiewicza (pt. *Morderstwo na Rue Morgue*). Z powieści Vidocq’a już w 1845 roku na język polski zostają przetłumaczone *Prawdziwe tajemnice Paryża*, pozostałe dzieła przez lata są czytane w oryginale lub w przekładach na język angielski lub niemiecki. Kryminały Collinsa i Gaboriau tłumaczone są na język polski od lat 70. XIX wieku, wychodzą w wydaniach osobnych (m.in. w seriach „Biblioteka Najciekawszych Powieści i Romansów” i „Wieczory Powieściowe”) lub ukazują się w prasie w odcinkach (np. w „Tygodniku Romansów i Powieści”, „Dzienniku Warszawskim”. „Gazecie Kieleckiej”, „Dzienniku Polskim”). Kryminały Doyle’a stają się popularne pod koniec XIX wieku. Modzie na powieści kryminalne ulegają zarówno profesjo-

11 M. Płaza, *Anioł dziwnych opowieści*, w: E.A. Poe, *Opowieści mitosne, śmiertelne i tajemne*, wybrał, oprac. i posł. opatrzył M. Płaza, przeł. B. Leśmian et al., Vesper, Poznań 2010, s. 784.

12 Zob. M. Michalska, *Vidocq François Eugène*, w: *Słownik literatury popularnej...*, s. 624–625 i T. Cegielski, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1941*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015, s. 53–72.

naliści, jak i debiutanci, by wspomnieć Walerego Przyborowskiego<sup>13</sup>, Kazimierza Chłędowskiego<sup>14</sup>, Adolfa Dygasińskiego<sup>15</sup> czy Władysława Grajnera, który potyczkę z recenzentem „Muchy”, Władysławem Buchnerem, wyśmiewającym jego powieść kryminalną *Zbrodniarz*, przypłacił życiem<sup>16</sup>. Na początku XX wieku na rynku pojawiają się kryminały w wydaniach zeszytowych, tłumaczone z języków obcych lub pisane „hurtowo” przez twórców anonimowych, m.in. seria *Tajemnice Szerloka Holmesa Słynnego Ajenta Śledczego*. W latach 1909–1910 w Krakowie wychodzi tygodnik kryminalny „Szerlok Holmes”. Upowszechnianie się kryminałów nie wywołuje entuzjazmu wśród krytyków. Już w 1872 roku Eliza Orzeszkowa krytykuje modę na „Févalów, Gaboriau’ów, Skribów, Montépinów”, nazywając ich „talentami sprzedajnymi i leniwymi”, które „usiłują zdobyć sobie jak największą sumę osobistych pożytków w zamian jak najmniejszej dozy położonych trudów” i dlatego oddają się „w niewolnictwo złym namiętnościom i różnorakim ujemnym skłonnościom społeczeństwa, którym schlebiają i służą za bodźce i igraszkę”<sup>17</sup>.

W latach 80. XIX wieku „powieść kryminalna miała już wyraźne nacechowania gatunkowe, aczkolwiek klasycznej postaci jeszcze nie osiągnęła”<sup>18</sup>. Wciąż pozostawała pod wpływem romansu, zwłaszcza łotrzykowskiego, powieści grozy i powieści tajemnic, szczególnie *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Sue<sup>19</sup>. Zagadkę

- 
- 13 Zob. T. Bujnicki, *Między „Nocą z 3-go na 4-ty Grudnia” a „Liściem akacji” Walerego Przyborowskiego czyli początki polskiej powieści kryminalnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2013, t. 13, s. 49–66 i E. Pawlak-Hejny, *Powieści kryminalne Walerego Przyborowskiego na łamach „Gazety Kieleckiej”*, w: *Zbrodnie, sensacje i katastrofy...*, s. 119–129.
- 14 Zob. R. Stachura-Lupa, *Pisać jak Gaboriau. O „Po nitce do kłębka” Kazimierza Chłędowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2013, t. 13, s. 19–32 i P. Kaczyński, *Gaboriau i jego polski naśladowca, Kazimierz Chłędowski*, w: *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, pod red. A. Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2015, s. 389–401.
- 15 Zob. K. Lesicz-Stanisławska, *Miejskie tajemnice. Paryż Eugeniusza Sue a Warszawa Adolfa Dygasińskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2014, t. 3: *Eugeniusz Sue. Życie – twórczość – recepcja*, wyd. specjalne, red. D. Kulczycka, A. Narolska, s. 263–276.
- 16 Zob. J. Siewierski, *Powieść kryminalna*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979, s. 136–137.
- 17 E. Orzeszkowa, *O przekładzie*, w: tejsze, *Pisma krytycznoliterackie*, zebrał i oprac. E. Janowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1959, s. 56 (pierwodruk: „Tygodnik Wielkopolski” 1872, nr 15).
- 18 T. Żabski, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993, s. 198.
- 19 Sue wprowadził do literatury światowej tematykę wielkowiejską. Miejscem akcji powieści tajemnic jest miasto z jego ciemną, sekretną stroną – rewirami nędzy i występku: knajpami, spelunami, więzieniami, szpitalami, przytułkami, lochami i kanałami. To przestrzeń niepokojąca i niebezpieczna. Bohater *Tajemnic Paryża*, Rudolf de Gerolstein, jak pisze Umberto Eco, „sędzia i mściciel, dobroczyńca i reformator sytuujący się poza prawem, jest nadczłowiekiem” (U. Eco, *Eugeniusz Sue: socjalizm i pocieszenie*, w: tegoż, *Superman w literaturze masowej. Powieść*

kryminalną wikłano w dzieje miłości, okraszając fabułę wątkami sensacyjnymi w rodzaju porwań, zasadzek, ucieczek, pościgów, napaści i pojedynków, które miały urozmaicać powieść, wzmacniać napięcie, a zarazem – jeśli była to powieść w odcinkach – zachęcić czytelników, by sięgnęli po kolejny numer czasopisma. Akcja musiała być szybka, gęsta od zdarzeń, jak pisze Caillois, potrzeba było czasu, by „tajny agent zastąpił pościg śledztwem, szybkość – inteligencją, gwałt – skrytością”<sup>20</sup>. W 1928 roku przeciw udziałowi w powieści kryminalnej intrygi miłosnej wypowiedział się S. S. Van Dine (Willard Huntington Wright), pisarz i krytyk amerykański, autor *Dwudziestu zasad pisania powieści detektywistycznej* (*Twenty rules for writing detective stores*). Przypadek miał ustąpić miejsca porządkowi przyczynowo-skutkowemu, porywy uczuć – surowości dedukcji.

Tadeusz Cegielski, pisząc o kryminale w jego odmianie detektywistycznej, zauważa:

W powieści tego gatunku pojawiają się nie tylko takie elementy fabuły, jak detektyw – profesjonalista lub amator – lecz także przynajmniej dwa inne: tajemnica; niekoniecznie musi nią być zbrodnia!, i łamigłówka, tzw. *puzzle*. I wreszcie śledztwo, dzięki któremu tajemnica zostanie odkryta, zaś łamigłówka rozwikłana (prawidłowo ułożona)<sup>21</sup>.

## Detektyw

Postać detektywa jest dla powieści kryminalnej kluczowa. To element, który spaja strukturę powieści i może decydować o jej przynależności do odmiany gatunkowej (np. powieści policyjnej). Co więcej, jeśli jako kreacja literacka typ bohatera okaże się wystarczająco oryginalny, „ponętny” dla czytelnika, staje się „znakiem rozpoznawczym” autora, a nawet – jak pokazuje przykład Holmesa – przez dziesięciolecia „zapładnia” masową wyobraźnię. U początków powieści kryminalnej postać detektywa przypomina łowcę, myśliwego, który do perfekcji opanował sztukę tropienia zwierzyny. Nie jest to jeszcze typ uczonego, analizującego dane w zaciszu biura, biblioteki czy laboratorium. Wiele zawdzięcza przypadkowi, łutowi szczęścia, jest rzutki, energiczny, wykazuje się pomysłowością, stara się przyspieszyć bieg zdarzeń, w starciu z siłami przestępczymi przejmuje inicjatywę. Biega po ulicach miasta, zagląda do nor i spelun, wpada w pułapki i w ręce zbirów, lecz uwalnia się

---

popularna: między retoryką a ideologią, przeł. J. Ugniewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 68). Wkracza zarówno na salony, jak i schodzi na dno nędzy, by złoczyńcom, bez względu na ich status społeczny czy pochodzenie, wymierzyć sprawiedliwość. Lista naśladowców Sue jest długa – zob. J. Bachórz, *Powieść tajemnic...*, s. 487–488.

<sup>20</sup> R. Caillois, dz. cyt., s. 170.

<sup>21</sup> T. Cegielski, dz. cyt., s. 41.



z więzów i ucieka, zna tajemne korytarze, bramy i przejścia w murach, mówi obcymi językami, strzela z pistoletów i włada szpadą, jest „chemikiem i atletą”, a nade wszystkim aktorem: potrafi się maskować i przebierać<sup>22</sup>. Swoje rozumowanie opiera na obserwacji. Jak pisze Caillois, w toku śledztwa przechodzi „od strzępu sukna do ubrania, od ubrania do krawca, od krawca do klienta”<sup>23</sup>. Ma upór, spryt i intuicję, doprowadza sprawę przestępstwa do końca, ale, niestety, z powodu typowego dla początków kryminału natłoku wątków sensacyjno-romansowych zdarza się, że na czas jakiś może nawet... zniknąć z kart powieści.

Bohater powieści Nagiela funkcjonuje w świecie powieściowym pod pseudonimem (czy przezwiskiem) Fryga, bo – co podkreślają zarówno jego współpracownicy, jak i sam narrator – jest „ruchliwy jak żywe srebro”<sup>24</sup>. Ma na imię Józef, w *Tajemnicach Nalewek* jego nazwisko zastępuje litera X., w *Sępie* – litera Z. (pierwsza kamufluje nazwisko, druga skraca). W parze z ruchliwością idzie jego fizjonomia. Fryga jest mały i szczupły, liczy „dwadzieścia kilka lat”, ma „twarz i wygląd dziecka ulicy, gamena” (TN, 59). Nie rozgląda się, ale „rzuca naokoło wzrokiem badawczym” (TN, 64), czasem z nadmiaru emocji – zamiast siedzieć spokojnie – podskakuje na krześle, a przede wszystkim – odruchowo, mimowolnie pociera nos. W momentach szczególnego natężenia myśli jego twarz ujawnia „setki wrażeń”: zaciekawienie ustępuje miejsca niespodziance, na wargach „wykwita” filuterny uśmiech („widocznie na spotkanie nowej idei”), czoło chmurzy się (S, 234). Fryga pochodzi z rodziny „ludzi względnie zamożnych” (TN, 125). Po śmierci rodziców trafił pod opiekę człowieka obcego, oddany do szkół, mimo zdolności, nie chciał się uczyć, za to „rwał się w świat, ażeby używać” (TN, 125). Roztrwoniwszy resztki majątku, wylądował na bruku. „Sypiał po skwerach, całymi dniami nic nie jadł, chodził w dziurawych butach, a raczej bez butów” (TN, 126). Stoczył się moralnie, zawarł znajomość z włóczęgami i przestępcami, wreszcie za udział w wyprawie złodziejskiej trafił do więzienia. Spotkanie z adwokatem z urzędu, Julkiem, jednym z bohaterów obu powieści, odmieniło życie Frygi. Po uniewinnieniu mężczyzna trafił do straży ogniowej, a następnie został agentem policyjnym. W *Tajemnicach Nalewek* pracuje w policji, ma „żonę” Karolcię (z którą żyje bez ślubu) i syna Stacha. W zakończeniu powieści Fryga porzuca posadę ajenta i wraz z rodziną przenosi się na prowincję. W *Sępie* pojawia się jako osoba prywatna, pracuje jako oficjalista w fabryce cukru. Zostaje wezwany do stolicy przez Julka. Co ciekawe, wkracza do akcji dopiero mniej więcej w połowie powieści.

Przeszłość Frygi w jakiejś mierze uzasadnia jego zdolności śledcze. To inteligencja (cecha wrodzona) połączona z doświadczeniem życiowym i znajomością

---

22 R. Caillois, dz. cyt., s. 172.

23 Tamże, s. 173.

24 H. Nagiel, *Tajemnice Nalewek*, korekta i red. A. Lech, Wydawnictwo CM, Warszawa 2013, s. 59. Dalej cytaty z powieści oznaczam – TN, potem numer strony.

świata przestępczego. Tak jak Vidocq i jedno z jego literackich wcieleń, bohater powieści Gaboriau – policjant Lecoq, Fryga jest człowiekiem, któremu dane było upaść, a potem powrócić na drogę prawa. „Z tego «Frygi» [...] to cały Lecoq” (TN, 128) – mawiają jego współpracownicy. Metody śledcze ajenta policyjnego nie należą do typowych. Fryga jest oryginałem, działa w pojedynkę. Nie przestrzega procedur (np. bez wiedzy przełożonych zabiera z miejsca przestępstwa dowody), rządzi się „cokolwiek przecuciem i fatalizmem” (TN, 202), czasem zdaje się na przypadek. Jak mówi – ma „swoją system pracy”, którego naczelną zasadą jest „poznać stosunki” (TN, 119): zebrać informacje o uczestnikach zdarzenia, zbadać ich przeszłość, upodobania, zwyczaje, relacje rodzinne. „Ty mu pokaż zwykłego złodzieja, a on ci z niego na jutro cały romans przyniesie” (TN, 128). Sukcesy, jak i zaangażowanie, upór i bezkompromisowość zjednują Frydze przychyłność przełożonych i budzą podziw wśród współpracowników. „Niech się wszystkie Lecoq’i w kącie schowają” (S, 307)<sup>25</sup> – wykrzykuje przyjaciel Frygi o przezwisku Wicherek. Naczelnik ma u ajenta dług wdzięczności – podczas jednej z akcji Fryga „dostał uderzenie nożem w ramię, przeznaczone dla swego zwierzchnika” (TN, 248). Śledczy lubi pracę w terenie. Dowody analizuje w biurze lub w domu, czasem w towarzystwie Karolci, ale to miasto jest jego żywiołem. Podążając śladem przestępców, Fryga odwiedza speluny, włazi do piwnic, wystaje pod bramami kamienic. Prowadzi z przestępcami grę, w której stawką bywa nawet życie. W *Tajemnicy Nalewek*, uciekając przed pościgiem i gradem kul rewolwerowych, wyskakuje przez okno z wysokości drugiego piętra. Ocalenie zawdzięcza znajomemu stróżowi, Jakubowi, „zresztą mógł się pochłubić, że znał sporo osób w mieście” (TN, 271) – od przedstawicieli śmietanki towarzyskiej po woźniców i Żydów, z którymi rozmawia „po żydowsku”. Repertuar trików stosowanych przez Frygę jest imponujący, choć znany już z powieści tajemnic czy przygodowo-awanturnych. W razie potrzeby śledczy udaje pijanego, przykleja sobie brodę i wąsy, przebiera się za andrusa (zakłada duże blond wąsy, blond hiszpankę i niebieskie okulary, zaczesuje staranie włosy) i za szewca, częstuje podejrzanego cygarem napojonym narkotykami. Wreszcie wśród

25 Przywoływanie postaci sławnych detektywów jest w kryminałach praktyką dość powszechną. Nazwisko Lecoq wymienia np. Doyle w *Studium w szkarłacie* (Sherlock Holmes nazywa Lecoqa „nędznym partaczem”). Na oryginalność postaci stworzonej przez Gaboriau wskazuje Jürgen Thorwald, dziennikarz, historyk, badacz m.in. dziejów kryminalistyki: „Lecoq był zwolennikiem niezawodnego wniosku logicznego – ale był również jeszcze kimś więcej. Dopiero praktyczne oględziny miejsca przestępstwa dostarczały mu materiału, z którego rozwijała się jego śmiała dedukcja. [...] Lecoq po raz pierwszy w literaturze mierzył i oceniał jako detektyw ślady stóp i obuwia, i utrwał je w odlewach gipsowych. Co więcej: w swoich zadziwiająco wielkich zbiorach śladów gromadził także próbki pyłu, włókna tekstylne, zabrudzenia ziemią i cząstkami roślinnymi, które zdradziły czyny przestępcze i ich sprawców” (J. Thorwald, *Godzina detektywów. Rozwój i kariera kryminalistyki*, przeł. K. i. K. Jaegermanowie, J. Dumański, J. Markiewicz, postawiem opatrzył J. Markiewicz, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, s. 271).

jego rekwizytów są i nowinki techniczne na miarę wieku pary i elektryczności. Wynająwszy pokój nad podejrzanym, Fryga robi w podłodze otwór, przez który spuszcza „rodzaj telefonu”. Jak wyjaśnia, „jeden z naszych inżynierów w fabryce pracuje nad ulepszeniem telefonu i mikrofonu. Ja mu często pomagałem w tych pracach przez ciekawość... Obecnie to mi się przydało” (S, 400). Zrzędzeniem losu podejrzaany „lubi rozmawiać sam ze sobą” (S, 400).

Powieść kryminalna XIX wieku ukazuje „świat uładowanej mieszczańskości”<sup>26</sup>. Zbrodnia jest wykroczeniem przeciw porządkowi społecznemu i moralnemu, zaburza jego rytm i logikę. „Powieść kryminalna przedstawia istotnie walkę czynnika organizacji i czynnika zamętu, których odwieczny antagonizm utrzymuje świat w równowadze”<sup>27</sup> – pisze Caillois. Ujawnienie i ukaranie sprawcy przywraca światu porządek, jest triumfem rozumu nad chaosem, instynktem, żądzą. Wśród bohaterów powieści Nagiela przeważają reprezentanci klasy średniej, przeważnie o szlacheckich korzeniach: urzędnicy, finansiści, adwokaci, lekarze, epizodycznie pojawiają się służący, robotnicy, szynkarze czy ludzie z marginesu społecznego – złodzieje, oszuści i prostytutki. W obu powieściach powodem występku jest chciwość. Zbrodniarze nie są zawodowymi przestępcami (choć korzystają z usług osób z półświatka), to żądza posiadania kieruje ich na drogę przestępstwa. Zdemaskowani, osaczeni przez stróżów prawa, w akcie desperacji popełniają samobójstwo (w *Tajemnicach Nalewek* Natan Lurje wypija truciznę, przeznaczoną dla swojego wspólnika, w *Sępie* Aleksander Jastrzębski strzela do siebie z pistoletu). Sprawiedliwości staje się zadość, zbiorowość odzyskuje poczucie bezpieczeństwa, powraca wiara w sens i trwałość porządku moralnego. Układ detektyw-morderca odpowiada w powieści Nagiela antynomii dobro-zło. Zbrodniarz kieruje się namiętnością, instynktem, ulega żądzy, działa w sposób spontaniczny, czasem nieprzemyślany, wieździe życie podwójne, zakłamanie, z kolei detektyw – wierzy w siłę intelektu, potrafi poskromić swoje emocje, jeśli trzeba – działa na chłodno. Obaj funkcjonują w społeczeństwie, o ile jednak zbrodniarz udaje przykłałdnego obywatela (bankiera, urzędnika), o tyle śledczy jest przykłałdnym obywatelem: ma dom, rodzinę, stoi na stanowisku prawa i praworządności.

## Tajemnica

Tajemnica pojawiała się w tytułach powieści już wcześniej, ale to za sprawą *Tajemnic Paryża* Sue weszła do słownika terminów literackich jako określenie odmiany powieściowej, uchodzącej za prototyp kryminału – powieści tajemnic. Sue, jak piszą Elżbieta Powązka i Teresa Solecka, zsekularyzował pojęcie tajemnicy, „które dotąd egzystowało w literaturze w znaczeniu raczej mistyczo-religijnym,

26 J. Siewierski, dz. cyt., s. 61.

27 R. Caillois, dz. cyt., s. 205.

teraz zaś stało się słowem kluczem rozgrywającego się w nowoczesnym mieście kryminału<sup>28</sup>. Miejszem akcji powieści tajemnic jest miasto ukazane jako labirynt, dżungla czy mrowisko, po którym kluczą bohaterowie i to zarówno w sensie dosłownym – przemierzając jego ulice, place, zaglądając do sklepów i kawiarni, jak i w sensie metaforycznym – poznając czy rozpoznając swoją kondycję społeczną, przeszłość, dwuznaczność natury ludzkiej. „Co krok czyha tu niebezpieczeństwo. Trzeba mieć wiedzę i instykt wytrawnego tropiciela, by się po tej dżungli poruszać i wyjść z obieży zwycięsko<sup>29</sup>. Przestrzeń miasta jako scenerii zdarzeń ma w powieści tajemnic wymiar horyzontalny i wertykalny. Na sieć ulic i uliczek, rozbiegających się w różnych kierunkach, nakłada się system budowli, z ich klatkami schodowymi, piwnicami i strycharzami, wymagającymi wspinania się lub schodzenia w dół (po stopniach, po drabinie), płataniną korytarzy. Miasto ma swoje tajemnice, jest zagadką. Za fasadami, dostępnymi oczom przechodnia, ukrywa się świat groźny, niebezpieczny, egzotyczny, świat występku, który aktywizuje się po zmroku. Wielości i różnorodności miejsc przedstawionych w powieści tajemnic, a wchodzących w obręb miasta odpowiada zróżnicowanie społeczne jego mieszkańców – od rentierów, urzędników, lekarzy po robotników i biedotę miejską. Nędza materialna pociąga za sobą nędzę moralną, zepsuciu ulegają jednak i przedstawiciele klas wyższych.

„Wszystko, co znajduje się w pewnej tajemnicy, w pewnym półświecie tym bardziej podnieca naszą fantazję...” (S, 243) – mówi Fryga. „Łowcą tajemnic” bez przesady można nazwać Onufrego Leszcza, bohatera powieści *Sęp*, lubującego się w zbieraniu „na pozór nic nieznaczących przedmiotów” (S, 95) – notatek, dokumentów, starych akt, listów. Filozofia życiowa Onufrego, kamienicznika, syna praczki z Krzywego Koła i byłego komornika, marzącego o milionie, jest prosta – na tajemnicy można zarobić. „Wierz mi – zapewnia Onufry swojego współnika Robaka – każda tajemnica, choćby była głupstwem, choćby nie miała gruntu zbrodni ani występku, zawsze przedstawia pewną wartość pieniężną!...” (S, 86). W powieściach Nagiela tajemniczość nie łączy się jedynie z wątkiem kryminalnym, zagadką zbrodni i próbą jej rozwiązania, ale wydaje się immanentną cechą świata. Aura tajemniczości spowija Warszawę, będącą miejscem akcji obu powieści (w *Sępie* epizodycznie pojawia się Paryż) – miasto-wylęgarnię występku<sup>30</sup>, grzechy i grzeszki z przeszłości, starannie ukrywane przed otoczeniem, nie pozwalają bohaterom spać

28 Zob. E. Powązka, T. Solecka, *Katabaza dandysa. O „Tajemnicach Paryża”*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2014, t. 3: *Eugeniusz Sue...*, s. 65. Badaczki powołują się na pracę Stephena Knighta *The Mysteries of the Cities. Urban Crime Fiction in the Nineteenth Century*, North Carolina 2012.

29 J. Bachórz, *Powieść tajemnic...*, s. 487.

30 Więcej o obrazie Warszawy w powieściach Nagiela na przykładzie *Tajemnic Nalewek* zob. J. Detko, dz. cyt., M.J. Olszewska, dz. cyt. i E. Ilnatowicz, dz. cyt.

spokojnie, bo błędy młodości „lubią” mścić się po latach, swoje sekrety mają nawet ludzie zwyczajni, stateczni, powszechnie szanowani, nie wyłączając kobiet – przełożonej pensji (jeszcze jako uboga nauczycielka zaciągnęła dług lichwiarski na rewers ze sfalszowanym podpisem przełożonej, by umożliwić narzeczonemu ucieczkę za granicę) czy Karolci, ukochanej Frygi, niegdyś posądzonej o zabicie dziecka (dziewczyna była guwernantką, zaszła w ciążę z kuzynem pani domu, „gdzieś na poddaszu urodziła dziecko”, jak twierdziła, nieżywe, „które dwa dni potem znaleziono zakopane na podwórzu” – TN, 130). W skrytości, nierzadko pod osłoną nocy i przy akompaniamencie burzy, dochodzi do przedstawionych w powieściach Nagiela aktów przemocy i okrucieństwa: zabójstw, gwałtów, kradzieży, porwań. Przestępcy ukrywają swoją tożsamość, prowadzą podwójne życie, w korespondencji ze swoimi kompanami używają szyfru. W *Tajemnicach Nalewek* na czele szajki zajmującej się kontrabandą, kradzieżami, szantażami, rozbojami, fałszowaniem plomb i pieczęci stoi Rada Trzech kierowana przez „niego samego”. Organizacja działa na Litwie, w Prusach i w głębi Cesarstwa Rosyjskiego, w powieści jest określana jako „nasi”. Tożsamość „niego samego” pozostaje zagadką do końca. W finale powieści sprawcy kradzieży w banku Ejteles i S-ka zostają ujawnieni, ale szajki nie udaje się rozbić. W *Sępie* działaniami Robaka i Leszcza kieruje z Paryża mężczyzna, którego tak personalia, jak i przeszłość stają się wiadome dopiero pod koniec powieści. To postać rodem z powieści grozy: lekarz opętany żądzą zemsty, zabójca swojej żony, niešťczęśliwy kochanek o krzaczastych brwiach, zimnych, szarych oczach i głębokiej zmarszczce na czole (S, 272). Sęp mści się na kobiecie, tancerce warszawskiego baletu, która odrzuciła jego miłość – doprowadza do skazania na śmierć jej ukochanego (mężczyzna „dał się wpleść w koło ówczesnych wypadków” (S, 372), jak można się domyślić – uczestniczył w powstaniu styczniowym, po donosie został aresztowany i stracony na oczach swojej ukochanej), a potem prześladuje jej dzieci, bliźniaki rozdzielone w dzieciństwie. Kobieta wariuje, zostaje wywieziona przez Sępa za granicę i zamknięta w jego kryjówek w jednej z paryskich dzielnic nędzy, w kamienicy zwanej Maison Noire („czarny dom”). Sęp jest „osobistością znaną w Paryżu”. Podaje się za Szweda nazwiskiem Eriksen, jest lekarzem i prowadzi badania nad chorobami nerwowymi. „W sferach naukowych i lekarskich świata paryskiego” uchodzi za znakomitość (S, 274). Przewzisko zawdzięcza swojej pozycji materialnej – „sępami” plebs paryski nazywa właścicieli kamienic.

Świat kreowany przez Nagiela jest mroczny, zagmatwany, budzi niepokój. Rozstrzygnięcie zagadki kryminalnej i ukaranie winnych oznacza triumf sprawiedliwości, porządku społecznego, konwenansu, ale nie niweluje poczucia zagrożenia. Śledczy Fryga nie jest cudotwórcą, reformatorem, słowem – Rudolfem z *Tajemnic Paryża*, który rozwiązuje „w sposób fantastyczny realne dramaty nędznego i tajemnego Paryża”<sup>31</sup>. Zarówno miasto, jak i jego mieszkańcy nie przestają mieć tajemnic.

---

31 U. Eco, dz. cyt., s. 69.

Po śmierci Natana Lurjego szajka z Nalewek kontynuuje swoją działalność, a nawet jeśli zostanie zlikwidowana, jej miejsce zajmie następna. Jasek Stiefel, stojący za podwójną kradzieżą w banku Ejtelesa, zabójca Czerwonego Janka, unika kary i ucieka za granicę. Tema nie porzuca profesji kurtyzany, Onufry przepada bez wieści. Zagadką pozostaje los Sępa i jego ofiary, kobiety obłąkanej. Z Paryża do kraju dociera wieść o pożarze w Maison Noire, „w popielisku znaleziono kości ludzkie” (S, 409). Prasa francuska spekuluje, czy był to wypadek czy samobójstwo. „W kilka lat potem jakiś uczony francuski, powróciwszy z podróży dookoła świata, zapewniał, że widział doktora Eriksena w Południowej Ameryce...” (S, 410). Opowieści nie dawano wiary, niczego jednak nie można przesądzić.

### Łamigłówka i śledztwo

Struktura powieści kryminalnej opiera się na relacji: detektyw – ofiara – morderca. Detektyw chce odkryć, kto i dlaczego popełnił zbrodnię, morderca – umknąć pogoni i uniknąć kary. Relacje między ofiarą a zabójcą ustala się w toku śledztwa. Detektywi są z reguły postaciami budzącymi sympatię, choć bywają egocentryczni i ekscentryczni, by wymienić Dupina (który nie znosi dziennego światła), Lecoqa czy Holmesa. Legitymują się inteligencją, sprytem, to geniusze sztuki analitycznej. Krąg przestępców nie jest już tak stypizowany. To przedstawiciele różnych warstw społecznych i zawodów, od arystokratów po kamerdynerów, dla których zabijanie, kradzieże i gwałty nie są profesją. Zbrodnię popełniają w akcie zemsty, ze strachu, z chciwości lub z namiętności. Co ważne, rekrutują się spośród osób z otoczenia ofiary<sup>32</sup>. Akcję powieści kryminalnej rozpoczyna przestępstwo, a ściślej ujawnienie jego efektów – trupa. Rozwiązanie zagadki odwraca chronologię zdarzeń i prowadzi ku przeszłości. W śledztwie ustala się, co poprzedziło zbrodnię, jakie były jej motywy i przebieg, wreszcie – kim jest zabójca (a czasem i ofiara). Jak zauważa Stanko Lasić, „w powieści kryminalnej narracja przekształca się w następstwo wynikające z zagadki, które w płaszczyźnie fabularno-kompozycyjnej realizuje się jako narracja linearno-powrotna”<sup>33</sup>. Porządek wydarzeń zostaje zastąpiony porządkiem odkrycia<sup>34</sup>. Śledztwo polega na rekonstruowaniu przebiegu zdarzeń na podstawie przesłanek, stawianiu i odrzucaniu kolejnych hipotez. Powieść kryminalna „nie opowiada jakiejś historii, ale pracę, która tę historię odkrywa”<sup>35</sup>. A zatem zbrodnia jest w kryminale i początkiem, i końcem. Daje początek śledztwu, ale i wraz z końcem życia ofiary zamyka jakąś sprawę z przeszłości (chyba że jest

32 Zob. J. Siewierski, dz. cyt., s. 48–51.

33 S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przeł. M. Pertyńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 12–13.

34 Zob. R. Caillois, dz. cyt., s. 168.

35 Tamże, s. 169.



to seria morderstw, w którym ofiarami są osoby przypadkowe, wytypowane przez zabójcę tylko ze względu np. na płeć czy profesję). W efekcie, niezależnie od rozczłonkowania wewnętrznego, podziału na części czy rozdziały, powieść kryminalna ma strukturę trójczłonową. Część pierwsza to ekspozycja ujawniająca zaistnienie przestępstwa, druga jest relacją z dochodzenia, pokazuje detektywa w trakcie śledztwa, trzecia – dopowiada szczegóły historii, wiążąc w jedną całość to, co dotąd wydawało się być ze sobą niepowiązane (takich wyjaśnień udziela detektyw lub morderca).

Powieści Nagiela zachowują porządek odkrywania, przestępstwo daje początek biegowi zdarzeń. W *Tajemnicach Nalewek* z kasy banku Ejteles i S-ka znika spora suma pieniędzy, niedługo potem w mieszkaniu zostają odnalezione zwłoki kasjera Mojżesza Halberzona, który w dniu przestępstwa nie stawiał się do pracy. W *Sępie* ginie ksiądz Andrzej Suski, proboszcz w Rogowie. W obu powieściach o popełnienie przestępstwa zostają oskarżone niewinne osoby: w *Tajemnicach Nalewek* dowody zdają się wskazywać na Janka Strzeleckiego, głównego magazyniera w firmie Ejteles i S-ka, w *Sępie* o zbrodnię zostaje posądzony podopieczny księdza, Stefan Polner. Obrońcą obu młodzieńców jest adwokat Julek, przyjaciel Janka, niegdyś dojrzały dobroczyńca Frygi. W *Tajemnicach Nalewek* detektyw pojawia się już na początku śledztwa jako pracownik policji. Wiedziony intuicją, jak i znajomością duszy ludzkiej, nie wierzy w winę oskarżonego, dlatego współpracuje z jego adwokatem. Podczas oględzin mieszkania Halberzona odnajduje strzępy listu i fotografie dwóch kobiet. Dzięki pomocy Karolci („detektywi w spódnicy” pojawiają się np. w powieściach Collinsa) odczytuje treść kawałka korespondencji. Dalsze śledztwo prowadzi Frygę do magazynów Apenszlaka, w których szajka przemytników przechowuje towar i wytwarza fałszywe pieczęcie. Detektyw zostaje przyłapany przez złoczyńców, ucieka, ale po upadku z dużej wysokości na czas jakiś zostaje wyeliminowany z gry. Szczegóły swojego śledztwa zdradza naczelnikowi. W *Sępie* działania Frygi schodzą na plan dalszy. Postacią pierwszoplanową jest Onufry, usiłujący – na żądanie Sępa – odnaleźć i zniszczyć parę bliźniąt – Jadwigę i Stefana Polnerów, dzieci baletnicy. Po skazaniu Stefana, do czego przyczynił się donos i fałszywe zeznania ludzi podstawionych przez Onufrego, stawką w grze jest życie i dobre imię Jadzi. W *Sępie* Fryga popisuje się umiejętnościami analitycznymi, ale nie jest już tak aktywny jak w *Tajemnicach Nalewek*. Analizuje dowody, dokonuje oględzin miejsca zbrodni (z rąk Robaka ginie szewc, który stanął w obronie Jadzi), obserwuje i podsłuchuje podejrzanych, wydaje się jednak działać na chłodno, metodycznie, nie biega, a rozważa. W zakończeniu obu powieści wyjaśnienia Frygi spinają okoliczności zabójstwa w jedną całość.

W powieściach Nagiela wątek kryminalny przeplata się z sensacyjno-romansowym, co momentami zaburza przebieg śledztwa. Wprowadzenie scen porwań, pogoni i gwałtów, które czynią akcję obu powieści szybką i efektowną, dokonuje się kosztem gry intelektualnej, jaką w powieści kryminalnej ścigany prowadzi ze



ścigającym. Efektowność śledztwa ustępuje pola efektowności intrygi. Porwane lub porzucone dzieci, uwiedzione dziewczęta, mężczyźni o podwójnej tożsamości, kobiety sprzedajne, gang przemytników i banda złodziei kolejowych, a w tle napiętność, która nie cofnie się przed niczym – katalog pomysłów fabularnych wykorzystanych przez Nagiela w *Tajemnicach Nalewek* i *Sępie* zdaje się nie mieć końca. Fryga finalizuje obie sprawy, ale czy ich rozwiązanie „zadowala inteligencję”<sup>36</sup>? Czyż wobec postępów np. Sępa historii Lurjego i Jastrzębskiego nie wydają się banalne? Ot, pospolici przestępcy...

Powieści Nagiela tkwią jeszcze w żywiole tradycji powieści tajemnic, awanturniczo-przygodowej, nawet grozy, a zarazem posiadają elementy, które z czasem staną się filarami konwencji powieści kryminalnej: postać detektywa prowadzącego śledztwo w oparciu o wnioskowanie; strukturę opowiadania idącego za porządkiem odkrycia, a podzielonego na etapy: ekspozycja, śledztwo i zdemaskowanie sprawy; umieszczenie przesłanek wskazujących na przebieg przestępstwa w tekście, tak by czytelnik nie tylko towarzyszył detektywowi, ale i miał możliwość dociekania prawdy na własną rękę; usytuowanie mordercy w kręgu osób związanych z ofiarą. Porównanie Frygi do Lecoqa nie jest przypadkowe – jak się wydaje, to Gaboriau, którego powieści kryminalne uchodzą za ogniwo łączące Poe'go z Doyle'em<sup>37</sup>, patronuje powieściom Nagiela, co – rzecz jasna – nie umniejsza, wskazywanego już przez badaczy, zwłaszcza w odniesieniu do *Tajemnicy Nalewek*, wpływu Sue.

---

## Bibliografia

- Bachórz Józef, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, w: *Formy literatury popularnej*, pod red. Aleksandry Okopień-Sławińskiej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław-Warszawa 1973, s. 115–135.
- Bachórz Józef, *Powieść tajemnic*, w: *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 485–488.
- Bujnicki Tadeusz, *Między „Nocą z 3-go na 4-ty Grudnia” a „Liściem akacji” Walerego Przyborowskiego czyli początki polskiej powieści kryminalnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2013, t. 13, s. 49–66.
- Caillois Roger, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór Macieja Żurowskiego, sł. wstępne Jana Błońskiego, przekł. Jan Błoński et al., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

---

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Zob. T. Cegielski, dz. cyt., s. 194.

- Cegielski Tadeusz, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1941*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2015.
- Detko Jan, *Warszawa naturalistów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Eco Umberto, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. Joanna Ugniewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.
- Ihnatowicz Ewa, „*Tajemnice Nalewek*”. Funkcjonalizacja konwencji przewodnika po mieście w polskiej powieści tajemnic końca XIX w. Studium przypadku, w: *Człowiek – społeczeństwo – źródła. Studia dedykowane Profesor Jadwidze Hoff*, pod red. Szczepana Kozaka, Dariusza Opalińskiego, Janusza Polaczka, Szymona Wieczorka, Wioletty Zawitkowskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2014, s. 482–493.
- Kaczyński Paweł, *Gaboriau i jego polski naśladowca, Kazimierz Chłędowski*, w: *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, pod red. A. Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2015, s. 389–401.
- Lasić Stanko, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przeł. Magdalena Petryńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Lesicz-Stanisławska Katarzyna, *Miejskie tajemnice. Paryż Eugeniusza Sue a Warszawa Adolfa Dygasińskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2014, t. 3: *Eugeniusz Sue. Życie – twórczość – recepcja*, wyd. specjalne, red. Dorota Kulczycka, Aneta Narolska, s. 263–276.
- Nagiel Henryk, *Sęp. Romans kryminalny*, korekta i red. Arkadiusz Dybowski, Wydawnictwo CM, Warszawa 2014.
- Nagiel Henryk, *Tajemnice Nalewek*, korekta i red. A. Lech, Wydawnictwo CM, Warszawa 2013.
- Olszewska Maria Jolanta, *Opowieść o mrocznej stronie miasta – Henryk Nagiel „Tajemnice Nalewek”*, w: *Zbrodnie, sensacje i katastrofy w prasie polskiej do 1914 roku*, red. Krzysztof Stępnik, Monika Gabryś, Wydawnictwo WSPA, Lublin 2010, s. 139–151.
- Paczkowski Andrzej, *Prasa polonijna w latach 1870–1939. Zarys problematyki*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1977.
- Płaza Maciej, *Anioł dziwnych opowieści*, w: Edgar Allan Poe, *Opowieści miłosne, śmiertelne i tajemne*, wybrał, oprac. i posł. opatrzył Maciej Płaza, przeł. Bolesław Leśmian et al., Vesper, Poznań 2010.
- Powązka Elżbieta, Solecka Teresa, *Katabaza dandysa. O „Tajemnicach Paryża”*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2014, t. 3: *Eugeniusz Sue. Życie – twórczość – recepcja*, wyd. specjalne, red. Dorota Kulczycka, Aneta Narolska, s. 59–96.
- Sawicka Elżbieta, *Henryk Nagiel i tajemnice Nalewek*, w: *Warszawa pozytywistów*, pod red. Janiny Kulczyckiej-Saloni i Ewy Ihnatowicz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1992.

Siewierski Jerzy, *Powieść kryminalna*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979.

Stachura-Lupa Renata, *Pisać jak Gaboriau. O „Po nitce do kłębka” Kazimierza Chłędowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historico-litteraria” 2013, t. 13, s. 19–32.

Thorward Jürgen, *Godzina detektywów. Rozwój i kariera kryminalistyki*, przeł. Krystyna i Kazimierz Jaegermanowie, Jerzy Dumański, Jan Markiewicz, posłowiem opatrzył Jan Markiewicz, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993.

Żabski Tadeusz, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993.

---

Renata Stachura-Lupa

## **Detektyw Fryga na tropie. Henryk Nagiel** ***Tajemnica Nalewek i Sępa***

### *Streszczenie*

Powieści Nagla na ogół nie zwracały uwagi badaczy, z wyjątkiem pewnych odniesień w pracach poświęconych rozwijaniu powieści kryminalnych w Polsce, obrazu Warszawy w literaturze polskiej XIX wieku czy historii polskiej prasy emigracyjnej. Pisząc kryminały – *Tajemnice Nalewek i Sępa* – autor podążał za przykładem powieści obcojęzycznych, przede wszystkim angielskich i francuskich. Główny bohater jego kryminałów, detektyw Fryga, nie jest jeszcze typem naukowca, który prowadzi śledztwo w zaciszu swojego biura, biblioteki czy laboratorium. Przypomina Vidocq'a i jednego z jego literackich odpowiedników, protagonistę powieści Gaboriau – policjanta Lecoq'a. Podczas śledztwa Fryga wiele zawdzięcza przypadkowi i szczęściu, jest aktywny, energiczny i twórczy, starając się zaś przyspieszyć tempo wydarzeń, przejmuje inicjatywę w walce z przestępczością. W powieści Nagla tajemnica wiąże się nie tylko z motywem zbrodni, sekretem skrytym za przestępstwem i próbą rozwiązania, ale wydaje się nieodłącznym elementem rzeczywistości. Świat stworzony przez Nagla jest mroczny, niejednoznaczny i wywołuje niepokój. Rozwiązanie zagadki kryminalnej i ukaranie winnych oznacza zwycięstwo sprawiedliwości, porządku społecznego i konwencji, ale nie eliminuje poczucia zagrożenia.

**Słowa kluczowe:** XIX wiek, powieść kryminalna, powieść tajemnic, Henryk Nagiel

## Detective Fryga on track. Henryk Nagiel's *Tajemnica Nalewek (Mystery of Nalewki)* and *Sęp (Vulture)*

### Summary

Nagiel's novels have not attracted researchers' attention, except for some references to works devoted to the development of mystery novels in Poland, the image of Warsaw in Polish literature of the 19<sup>th</sup> century, or the history of Polish immigrant society press. When writing his crime novels – *Tajemnica Nalewek* and *Sęp* – the author followed the example of foreign novels, mainly English and French ones. The main character of his crime novels, detective Fryga, is not the scientist type who investigates data in his quiet office, library or laboratory. He resembles Vidocq and one of his literary counterparts, the character of Gaboriau's novel – policeman Lecoq. In his investigation, he owes a lot to coincidence and luck; he is active, energetic and creative, trying to speed up events, he takes the initiative in the fight against crime. In Nagiel's novels, mystery not only is connected with the motif of crime, the secret behind the crime and an attempt to solve it, but also seems to be an inherent element of the world. The world created by Nagiel is dark, complex and anxiety-provoking. Solving the crime stories and punishing culprits mean the triumph of justice, social order and convention, but they do not eliminate the sense of threat.

**Keywords:** 19<sup>th</sup> century, crime novel, mystery novel, Henryk Nagiel

**Renata Stachura-Lupa** – dr hab. prof. UP; pracownik Katedry Literatury Polskiej XIX wieku oraz Katedry Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Badaczka pozytywizmu, autorka monografii *Adam Bełcikowski – pisarz i historyk literatury* (Kraków 2005) i *Poglądy ideowo-estetyczne Stanisława Tarnowskiego* (Kraków 2016), a także artykułów w czasopiśmie naukowych i pracach zbiorowych, redaktorka monografii wieloautorских, współorganizatorka krajowych i międzynarodowych konferencji naukowych. Uczestniczy w ogólnopolskich projektach badawczych. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na związkach literatury z filozofią, religią i polityką, krytyce literackiej 2. poł. XIX w. i życiu artystycznym Krakowa w dobie autonomii galicyjskiej.



**Tadeusz Budrewicz\***

## Żony trucicielki. Kroniki kryminalne jako konteksty wątków powieściowych

Panowie Sędziowie!

Wziąłem na barki swoje zadanie trudne – może zadanie nad siły.

Na pozór przedmiotowo sprawa przedstawia się tak:

Zabity został człowiek – zabity trucizną – zabity podstępnie... (widzicie, nic nie łagodzę...).

Przed wami – trucicielka – straszne to wyrzec: żona zabitego – zbrodniarka – oskarżona przez medyczną... oskarżona przez chemiczną ekspertyzę – zdradzona własnym przyznaniem się – napiętnowana z góry słowami: „tak, winna!” – wyrokiem Sądu Okręgowego już osądzona wobec ciężaru zbrodni, na 12 lat ciężkich robót!

A ja przyszedłem tutaj prosić Was, pp. Sędziowie, nie o złagodzenie kary – o to błaga sama surowość pierwotnego wyroku – przyszedłem tu prosić Was, abyście podsądnią zupełnie puścili na wolność.

I mam nadzieję, że prośbę moją spełnicie<sup>1</sup>.

Leo Belmont w maju 1905 roku, w fingowanej apelacji, prosi sąd o uniewinnienie zbrodniarki: zabójczyni męża za pomocą podanej trucizny. Zbrodni dowiedziono, oskarżona przyznała się do winy, wyrok zapadł, społeczeństwo mogło już odczuć *katharsis*. Uniewinnić osobę, która z rozmysłem, podstępnie, posługując się trucizną, co wyklucza działanie nieumyślne lub czyn dokonany w afekcie, pozabawiła życia męża? To zbrodnia podwójna, ponieważ narusza prawo do życia oraz godzi w podstawę ładu społecznego, jaką jest uświęcona sakramentem rodzina<sup>2</sup>.

---

\* Prof. zw., dr hab.; Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie, Katedra Literatury Polskiej XIX wieku; ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków; e-mail: polonistykaup@gmail.com.

1 L. Belmont, *Obrona trucicielki*, w: *O potrzebie ekspertyzy psychologicznej*, nakładem Redakcji Wolnego Słowa, Warszawa 1912, s. 75.

2 Zob. *Kodeks kar głównych i poprawczych wyd. 1866 r. dla Królestwa Polskiego, z objaśnieniami W. Miklaszewskiego*, nakład Maurycyego Orgelbranda, Warszawa 1876–1878, s. 1287–1299, 1339–1345, 1453–1455, zwłaszcza art. 1583 dotyczący nadużycia praw i naruszenia obowiązków małżeńskich, przewidujący zarówno odpowiedzialność karną, jak i religijną.

Jeszcze kilkadziesiąt lat wcześniej za usiłowanie otrucia męża, w okolicznościach podobnych, została wymierzona kara identyczna. O litości dla skazanej mowy nie było:

W dniach 6, 7 i 8 bm. i r. wystawioną była w Starym Mieście pod pręgierzem Tekla Ciepłocina stanu gminnego, lat 32 mająca, wyrokiem prawomocnym za usiłowane morderstwo zdradzieckie na osobie męża własnego, na 12 lat więzienia warownego z zaostreniem pręgierza skazana. [...] nieszczęśliwa ofiara swych namiętności ponosi podwójną na teraz karę, bo z cierpień fizycznych i moralnych wynikającą<sup>3</sup>.

W roku 1829 trucicielkę spotkała, obok więzienia, hańbiąca kara pręgierza. Prawodawcy kierowali się intencją prewencji: napiętnowanie społeczne winnych miało wywrzeć wpływ odstrasżający. Kroniki kryminalne, historia prawa oraz wątki powieściowe pouczają, iż zamiar prawodawców miał skutek mniejszy od oczekiwanego. Trucicielstwo w wieku XIX istniało, a trucicielki nawet opanowały masową wyobraźnię, jak świadczy notatka z „Kuriera Warszawskiego”:

Nadzwyczajność zaciekawiał! Pamięta o tym dobrze handel i dlatego też od dni kilku w wielu wystawach sklepowych uderza oczy fotografia kobieca z strasliwym napisem pod spodem: „Trucicielka”. Jest to owa kobieta, o której ujęciu i zbrodniach zdaliśmy niedawno sprawę. Czy rysy jej wierne na fotografii, ręczyć nie możemy, wątpliwość jednakże nie gnieździ się w umysłach kupujących i chęć posiadania podobizny nowej naśladowczyni Troppmana wyciągnęła niejedne 30 kop., choć po tym nabytku na dnie worka widniały pustki<sup>4</sup>.

Zbrodnicze otrucie, czyli „umyślne podanie osobie trzeciej trucizny w celu jej uśmiercenia”<sup>5</sup>, można opisywać jako cechę, która charakteryzuje wiek XIX w sposób wyjątkowo dobrze odsłaniający najbardziej istotne, choć niekoniecznie spektakularne, jego oblicze. Wiek XIX był – oczywiście – wiekiem „pary i elektryczności”. W równym stopniu był też wiekiem chemii, która współorganizowała kierunki rozwoju nauki oraz życia codziennego. W przypadku trucicielstwa, które

3 *W dniach...* [notatka], „Gazeta Warszawska” 1829, nr 212, s. 2018–2019.

4 *Wiadomości miejscowe* [rubryka], „Kurier Warszawski” 1872, nr 1, s. 2. Kwota 30 kopiejek za fotografię zbrodniarki była dość wysoka, skoro już za 15 kopiejek można było kupić porcję arszeniku wystarczającą do otrucia dorosłego, silnego mężczyzny – zob. *Z kroniki sądowej (Otrucie męża)*, „Tydzień” (Piotrków) 1901, nr 19, s. 2. Oczywiście już wieki wcześniej prowadzono badania naukowe (m.in. eksperymenty na skazanych na śmierć przestępcach), w celu uzyskania „naukowych podstaw dla przyszłych ekspertyz sądowo-lekarskich w przypadkach zbrodniczego otrucia” – L. Wachholz, *Z historii trucizn i otruc*, Kraków 1902, s. 30.

5 A. Gawliński, *Zbrodnicze otrucie – przegląd kryminalistyczno-historyczny*, „Przegląd Prawniczy i Społeczny” 2014, nr 1, s. 32–33.



było znane i praktykowane od zarania dziejów, właśnie wiek XIX zaznaczył się jako głęboka demarkacja. „Koniec zbrodniczych otruc (a raczej drastyczne ograniczenie pod względem ich liczby w stosunku do wieków wcześniejszych) związany jest z postępami w chemii, dzięki którym możliwa była identyfikacja przyczyny zatrucia. Jest to wiek XIX. Opanowano wtedy sposób wykrywania arsenu, alkaloidów i trucizn metalicznych”<sup>6</sup>.

## Zła legenda trucielek

Polska dziewiętnastowieczna powieść kryminalna stroni od trucicielstwa. Przeprowadzenie dowodu na popełnienie zbrodni przejęła medycyna sądowa: patolog, sekcja zwłok, laboratorium, słoiki i próbówki z odczynnikami chemicznymi ograniczały pole aktywności, spostrzegawczości, pomysłowości i inteligencji detektywa. Bierne wyczekiwanie na wyniki badań laboratoryjnych odbierały mu status sprężystego mechanizmu, który uruchamia ciągi działań postaci powieściowych, i osłabiały atut sensacyjnej, atrakcyjnej fabuły. W modelu kryminału jako intrygującej historii i podniety intelektualnej, skupionej wokół rozwiązania zagadki, anatomopatolog i technik laboratoryjny nie mogli zastąpić detektywa. W modelu, który traktuje kryminał jako odzwierciedlenie konfliktów społecznych<sup>7</sup>, niełatwo było zharmonizować wymogi atrakcyjnej fabuły z rozległym tłem kwestii obyczajowych, ekonomicznych, psychologicznych. Te zadania lepiej realizowała powieść społeczno-obyczajowa i psychologiczna. Można wskazać powieść Marii Rodziewiczówny *Barcikowscy*, której akcja zaczyna się od zlecenia śledztwa w sprawie podejrzenia o otrucie, a kończy wyjaśnieniem przebiegu zbrodni, lecz ten wątek kryminalny jest podrzędny, w istocie posłużył autorce do podkreślenia ułomności etycznych Rosjan oraz ich destrukcyjnego wpływu na polską duszę, a także do wyeksponowania patriotyzmu polskiego jako wartości heroicznej i uwznioślającej człowieka. Wątki zbrodniczego otrucia są za to bardzo częste w prasie codziennej, stanowiąc tym samym ciekawe i wartościowe konteksty genetyczno-interpretacyjne dla „trucielskich” wątków powieściowych. Jest ich wcale niemało. Rozparzenie tego materiału – lekceważonego w humanistyce lub traktowanego jednostronnie

6 Tamże, s. 38–39. To uwaga generalizująca. W przypadkach otrucia fosforem (częstych ze względu na łatwość nabycia zapatek) dowodzone, że badanie treści żołądka jest nieskuteczne, proponując opierać się na „samych anatomicznych spostrzeżeniach i kilku datach z przebiegu choroby” – I. Schaitter, *Uwagi nad śmiercią z otrucia fosforem na podstawie trzech obserwowanych przypadków*, „Przegląd Lekarski” 1883, nr 34, s. 427.

7 Rozróżnienia za: M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk, Oficyna, 2010, s. 77; P. Kowalczyk, *Postowie. O XIX-wiecznej modzie na „kryminał”*, w: G. Zapolska, *Kwiat śmierci. Powieść kryminalna ze stosunków krakowskich w dwóch tomach*, redakcja tomu i słowo wstępne A. Janicka, Białystok, Prymat, 2015, s. 232–233.

jako sensacje przykuwające uwagę czytelników prasy<sup>8</sup> – pozwala na pogłębienie obserwacji z zakresu „kobieta a rewolucja obyczajowa”<sup>9</sup>.

Porównanie motywu trucicielstwa ukazanego w literaturze wieku XIX z relacjami z kronik sądowych oraz z opisami w czasopiśmie prawnym i medycznym prowadzi do wstępnego wniosku o wyraźnej korespondencji w kwestiach okoliczności popełnianych zbrodni przy jednoczesnym braku takiej korespondencji w zakresie opisów prowadzonych śledztw. Innymi słowy: w badanym materiale z wieku XIX literacki obraz zbrodniarek i zbrodni nakłada się na doniesienia prasowe, może nawet jest pochodną potocznego dyskursu sensacyjnego; natomiast dyskurs medyczno-prawny nie jest dla literatury wystarczająco atrakcyjny i przenika do niej rzadko, w formach rozproszonych, niesystemowych. Swoją ontologiczną autonomię zaznacza poprzez wyraźne znaki statusu cytatu<sup>10</sup>.

Przegląd prasy codziennej i specjalistycznej przekonuje, iż cytowany sąd o pozytywnym wpływie odkryć w dziedzinie chemii i medycyny sądowej należy zmodyfikować dlatego, że w wieku XIX postęp w zakresie wykrywania objawów zatruciw niewątpliwie przyczynił się do istotnego poprawienia bezpieczeństwa pracy. Przekaz koniecznych informacji między chemią i medycyną a sferą zarządzania przemysłem był efektywny. W przypadku otruciw zbrodniczych społeczne skutki tego postępu były wolniejsze, gdyż droga od najnowszych osiągnięć naukowych do świadomości społecznej była dłuższa. Zbrodnicze otrucia fascynowały prasę, podtrzymując żywotność złej legendy trucicieli. Trucizna symbolizowała podstęp, była zaprzeczeniem ethosu otwartej walki, była tym, czego ludzkość od zawsze się bała, co utrwaliła w słowach modlitwy – „nagłą i niespodziewaną śmiercią”.

8 *Zbrodnie, sensacje i katastrofy w prasie polskiej do 1914 roku*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Wydawnictwo WSPA, Lublin 2010.

9 *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska i A. Szwarz, Warszawa, Wydawnictwo DiG, 2006. Traktuję ten problem jako ciąg dalszy uwag zawartych w artykule *Portrety żon niedobrych w powieści drugiej połowy XIX wieku*, w: *Przemiany formuły emancypacyjnego kobiet. Seria II. Perspektywa polska*, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, M. Bracka, Białystok, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2017, s. 49-64.

10 Odwołuję się do koncepcji opisanej przez Justynę Tabaszewską, *Cytat oswojony vs cytat wywrotowy*, w: *Opus citatum. O cytacie w kulturze*, red. A. Jarmuszkiewicz i J. Tabaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 11-22. Autorka wyróżnia „cytat oswojony”, który „służy uwierzytelnieniu, wpisaniu się w określoną tradycję”, od „cytatu wywrotowego”, który jednocześnie przywołuje i podważa słowa. Ta uwaga daje się z pożytkiem wykorzystać przy interpretowaniu utworów literackich z drugiej połowy XIX wieku zawierających opisy scen w sądzie (E. Orzeszkowa – *Dziurdziowie*, cykl „opowiadań prawnika”; M. Konopnicka – *Obrazki więzienne, Z włamaniem, Pod prawem*). Sądzący i sądzeni posługują się w nich dwoma kodami komunikacyjnymi, zaś cytaty podkreślają niemożność pogodzenia tych kodów w zakresie pojęciowym i etycznym.

Zastosowanie trucizny w celu zaszkodzenia komuś było uznawane za czyn dokonany z rozmysłem, wykluczający działanie w afekcie i eliminujący jakiegokolwiek okoliczności łągodzące. Te kryteria bez reszty spełniało zbrodnicze otrucie dokonane w celu osiągnięcia korzyści majątkowych.

Trucicielki dla pieniędzy stanowiły (według moich szacunków opartych na analizach kronik kryminalnych w dziennikach) około 30% prasowych doniesień o zbrodniczych otruciach. Prawie zawsze były to przedruki z dzienników zagranicznych. Niektóre nagłośnione przykłady były rzeczywiście sensacyjne. Na Węgrzech skazano na śmierć kobietę, która zgładziła dwóch mężów, a dodatkowo „truła ludzi na zamówienie” (musiał więc być i popyt na te usługi, zatem społeczeństwo wiedziało o kwalifikacjach zbrodniarki). Do czterech zabójstw się przyznała, akt oskarżenia zarzucał jej popełnienie 26 takich „faktów zbrodniczych”<sup>11</sup>. Sąd w Hadze rozpatrywał sprawę niejakej van der Linden.

Nędznica ta – relacjonowały warszawskie dzienniki – od r. 1869 miała lub usiłowała otruć 102 osoby. W liczbie 102 osób, którym van der Linden zadała arsenik, 27 zmarło, 45 zaś osób przeszło straszne cierpienia, reszta ofiar doznała lżejszych zaburzeń organizmu. Trucicielka niektórym z nieszczęśliwych po pięć i sześć razy zadawała truciznę. Ponieważ w Holandii nie istnieje kara śmierci, oskarżonej zagroza dożywotnie więzienie w celi oddzielnej. Śledztwo wykazało, iż van der Linden popełniła wszystkie zbrodnie bądź dla podniesienia premii, udzielanych przez towarzystwa wzajemnej pomocy swoim członkom w czasie choroby bądź zasiłków na pogrzeb, wydawanych przez odnośne stowarzyszenia krewnym nieboszczyka. Oskarżona, dozorczyń chorych z profesji, zapisywała, bez ich woli, swoich sąsiadów, przyjaciół, klientów do wspomnianych towarzystw. Płaciła nawet składki w ich imieniu. Pomiędzy osobami, o których otrucie ta straszna kobieta jest posądzoną, znajdują się ojciec, matka i jej troje dzieci. Na nieszczęście zmarli oni już dawno i badanie chemiczne po ekshumacji pięciorga zwłok nie pozwoliło odnaleźć śladu trucizny. Trucicielka otrzymywała arsenik pod pretekstem tępienia szczurów. Pomimo przekonujących dowodów oskarżona długo zapierała się wszystkich otruć. „Niewiasta” van der Linden liczy 46 lat. Jest to mała i brzydka osoba, blada, bardzo chuda, o oczach przygasłych. Jej mąż jest robotnikiem w Leyde. Ona sama zajmowała się praniem bielizny i dozоровaniem chorych<sup>12</sup>.

11 *Wiadomości bieżące zagraniczne* [rubryka], „Gazeta Warszawska” 1882, nr 278, s. 2.

12 *Ze świata* [rubryka], „Kurier Warszawski” 1885, nr 119b, s. 4; identycznie w rubryce *Wiadomości bieżące zagraniczne*, „Gazeta Warszawska” 1885, nr 101, s. 2. Prasowe newsy o trucicielkach często opisywały fizjonomie kobiet pod wpływem antropokryminalnej teorii Cezarego Lombroso. Dziwiono się wręcz, gdy oskarżone nie przystawały do typu „zbrodniarek z urodzenia” – *Z izby sądowej. (Skrytobójcze morderstwo)*, „Gazeta Lwowska” 1894, nr 274, s. 4.

Trucicielki dzięki niedoskonałościom systemu wykorzystywały towarzystwa ubezpieczeniowe „dla zarobku”. W Antwerpii do zbrodni trucicielstwa przyznała się niejaka Joniaux. Na trop przestępstw naprowadziły „nader częste wypadki” w jej rodzinie.

Joniaux miała kuzyna swego Lionela Ablaya, 6-letniego chłopczyka, spadkobiercę znacznej fortuny, utopić w sadzawce parku swego w Antwerpii. Majątek ten przypadł jej następnie. Zeznania aptekarzy są również mocno obciążające trucicielkę. Na podstawie recept lekarskich wydawali jej znaczne dozy trucizn. W październiku 1891 r. zaasekurowała siostrę swą Leonię na 70.000 fr., w dwa miesiące później umarła Leonia, a Joniauxowej wypłaciło Towarzystwo Asekuracyjne powyższą sumę. Fabrykant van Kerkhove sporządził testament zapisując cały majątek siostrzeńcowi swemu Joniaux. Później jednak nosił się z myślą unieważnienia tego testamentu. Powiedział o tym w czasie rautu u trucicielki. Zaraz tam na miejscu zrobiło mu się niedobrze, a w dzień później umarł. W grudniu zeszłego roku zaasekurowała Joniauxowa brata swego Alfreda, mieszkającego w Paryżu, na 100 tysięcy fr. Alfred przeniósł się później do Anwerpii do domu swej siostry i d. 6 marca br. zmarł na „cierpienie serca”. Trucicielka ma być bardzo przygnębioną. Jedyną jej prośbą w więzieniu było, aby jej dano książkę do modlenia<sup>13</sup>.

Uwagę prasy skupiały też jej dalsze losy<sup>14</sup>. Podtrzymywanie atrakcyjności tematu sprawiało, iż umacniała się legenda okrutnych trucielek oraz ich demonizowanie, co zwiększało poczucie społecznego lęku. Niektóre trucicielki w tej demonizującej funkcji trafiały na karty literatury pięknej. O Joanix np. pamiętał Stanisław Przybyszewski, poświęcając jej wzmiankę w *Na drogach duszy* (rozdział: *Gustav Vigeland*). Podobny proceder występował też na ziemiach polskich. Lwowska policja rozesłała w 1830 r. list gończy za kobietą, która „wiele osób podejrzanym napojem i przekąską (!) traktowała i tym sposobem jednych w pomieszanie zmysłów wprowadziła, drugich zaś zupełnie otruła”<sup>15</sup>. Nakazano w nim podejrzaną „szlakować, dostrzegłszy przytrzymać i tu lub najbliższemu c.k. urzędowi cyrkulowemu oddać”. Do niesławnej historii trucielek przeszła Katarzyna Onyszkiewiczowa (występowała też pod wieloma innymi

13 *Trucicielka Joniaux*, „Gazeta Narodowa” 1894, nr 99, s. 3. Obszernie biografię zbrodniarki (przedstawicielki finansjery i śmietanki towarzystwa, owładniętej pasją hazardu) omówiła „Gazeta Lwowska” 1894, nr 96, s. 4.

14 Zob. *Trucicielka*, „Głos Narodu” 1895, nr 28, s. 3 (była szulerką karcianą, wśród jej wierzycieli byli „gubernatorzy prowincji, generałowie, prałaci, zakonnicy, woźni, nawet kucharki i lokaje”). „Gazeta Lwowska” 1895, nr 36, s. 3 donosiła o zastosowanym wobec niej królewskim prawie łaski. „Goniec Wielkopolski” 1895, nr 3 podał informację o jej nieudanej próbie samobójczej w więzieniu, a „Głos Narodu” 1895, nr 104, s. 8 o poważnych problemach zdrowotnych.

15 *List gończy za nieznaną kobietą...*, [Lwów 1830].

nazwiskami<sup>16</sup>). Przy pomocy trucizny pochodzenia roślinnego odurzała ludność wiejską, okradała domy i oddalała się z miejsca przestępstwa). „Przebrana za zakonnice, ze szkaplerzami i koronkami w rękę, z oczyma pokornie w ziemię spuszczonej a modlitwą na ustach”, przemierzała pieszo kraj, „z uśpionych ścigała korale, chustki i w dalszą puszczała się drogę”<sup>17</sup>. Dowiedziono jej popełnienia kilkudziesięciu takich czynów<sup>18</sup>. Recydywistka, kilkakrotnie karana<sup>19</sup>, skazana dwukrotnie na 10 lat więzienia, zbiegła i wróciła do przestępczego życia, aż w roku 1880 odbył się kolejny proces, w wyniku którego została uznana

za winną zbrodni przeciw bezpieczeństwu życia oraz kradzieży. Żadna z zatrutych teraz po ucieczce z więzienia osób nie umarła. Wszystkie zostały uratowane. Morderstwa więc nie popełniła. Do wszystkiego się przyznała i sąd skazał ją na dalszych lat dziesięć więzienia, tak że razem ma jeszcze 21 lat tj. do roku 1901 przepędzić w więzieniu. Liczy ona lat około 40 obecnie, jest więc obawa, że jeszcze wyjdzie z więzienia i dalej nałogowi trućia ludzi, inaczej bowiem tego nazwać nie mogę, będzie się oddawała<sup>20</sup>.

W licznych sprawozdaniach z tego procesu, które się ukazywały w prasie wszystkich trzech zaborów, uderza ton dezorientacji i niepokoju wywołany liczną obecnością kobiet podczas procesu. Wyraźnie zafascynowane opisami zła i scen drastycznych, obojętne wobec wulgaryzmów i przekleństw oskarżonej, obserwatorzy procesu chyba wystraszyły świat męczyzn, skoro korespondenci sugerowali, by zabronić im wstępu na salę sądową. Mało prawdopodobne, aby chciały się one wyszkolić w przestępczym procederze, jednak proces Onyszkiewiczowej i żądania męczyzn, aby na czas rozprawy kobiety zostały w domach, niewątpliwie miał niebłahe znaczenie dla spotęgowania dyskursu emancypacyjnego. Słynna trucicielka po kilku latach znów dostarczyła prasie tematu sensacyjnego, podejmując kolejną próbę ucieczki i próbując podpalić więzienie<sup>21</sup>. Zgon zbrodniarki odnotowano w kronice najważniejszych wypadków roku 1895<sup>22</sup>. Znalazła też naśladowczynię, klucznicę lwowskiego zakonu dominikanów, która wysypywała ludziom „tajemniczy proszek” wywołujący „kurcze żołądkowe”<sup>23</sup>.

16 Ich wykaz oraz rysopis zbrodniarki na podstawie listu gończego zob. *Wiadomości bieżące zagraniczne* [rubryka], „Wiek” 1879, nr 201, s. 3.

17 *Ze Lwowa*, „Biesiada Literacka” 1880, nr 224, s. 247.

18 *Z izby sądowej*, „Gazeta Narodowa” 1880, nr 4, s. 2.

19 Wykaz kar w artykule *Proces Onyszkiewiczowej*, „Goniec Wielkopolski” 1880, nr 66, s. 3.

20 *Korespondencja „Gazety Warszawskiej”*. Lwów, d. 6 marca 1880 r., „Gazeta Warszawska” 1880, nr 59, s. 3.

21 *Katarzyna Onyszkiewiczowa*, „Głos Wolny” 1883, nr 7, s. 3.

22 *Kronika 1895 roku zestawiona przez Stanisława Schnürr-Peptowskiego*, „Gazeta Lwowska” 1896, nr 4, s. 2 (przestępczyni zmarła 6 marca 1895).

23 *Kronika miejscowa i zagraniczna*, „Gazeta Narodowa” 1886, nr 278, s. 3.

## Romans i trucizna

Zagraniczne newsy o trucicielkach rzadko podejmowały temat zbrodni dokonanej z pobudek zawiedzionej miłości<sup>24</sup>. Za to polskie relacje prasowe pokazują, że druga połowa XIX wieku była czasem wielkiego kryzysu rodziny, skoro tak często żony usiłowały otruć mężów; wzbierania wielkiej fali wzrostu podmiotowości kobiet, które domagały się prawa do respektowania ich uczuć i wyboru obiektu miłości; doniosłych przemian etyczno-światopoglądowych, które zdemaskowały krzywdy kobiet w patriarchalnym systemie społecznym; wreszcie – kryzysu religijności, która znacznie osłabiła funkcje kontrolne w zakresie życia rodzinnego i płciowego. Długo się utrzymywał pogląd, jakoby zbrodnicze sięganie po truciznę (zresztą względnie rzadkie wśród tzw. dochodzeń na zwłokach<sup>25</sup>) było domeną kobiet. Opierano go na przesłankach myślenia potocznego: 1) jako istoty fizycznie słabsze kobiety miały mniejsze szanse w starciu bezpośrednim, 2) miały za to więcej okazji do posłużenia się trucizną, co wynikało z ich roli społecznej, wyznaczającej im przygotowywanie potraw. Wśród sposobów popełniania zbrodni dominowało podanie trucizny doustne (w płynie lub w potrawie), akta policyjne i sądowe odnotowywały wyjątkowe przypadki podania dopochwowego i doodbytniczego, a także w formie zastrzyku (np. kurary)<sup>26</sup>. Trucicielstwo jako domenę kobiet podnosiły nawet rzeczywiste autorytety w dziedzinie biologii i medycyny sądowej<sup>27</sup>. Statystyki dowodziły, że „ogólna zbrodniczość kobiet” pozostaje do „ogólnej zbrodniczości” mężczyzn w stosunku 1 : 6, ale stosunek „częstości zbrodni otrucia popełnionych przez mężczyzn i kobiety jest równy”<sup>28</sup>. Pogląd, iż kobiety truły „znacznie częściej niż się uważa”<sup>29</sup>, pokutuje do dziś nawet w podręcznikach toksykologii. Wiek XIX utrzymał to stanowisko. Nie pomogły statystyki sądowe, z których wynikało, iż w Królestwie Polskim liczba trucicieli „znacznie przewyższa liczbę trucielek”<sup>30</sup>; nie zmieniły tego przekonania twierdzenia, że „zestawienia kazuistyczne współczesne” przekonują, iż ze względu na łatwość zdobycia innych rodzajów broni oraz postęp w wykrywaniu śladów „trucizna przestała być wyłącznym narzędziem zbrodni w rękach kobiety”. Przyjmowano to do wiadomości, lecz pokuto-

24 Zob. Z *Wirtembergii*, „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” 1845, nr 2, s. 12; *Afera trucicielska w Paryżu*, „Nowa Reforma” 1900, nr 595, s. 2.

25 Przekonują o tym „sprawozdania z czynności sądowo-lekarskich” (Zob. np. „Tygodnik Lekarski” 1867, nr 33, s. 257).

26 Zob. „Gazeta Lwowska” 1905, nr 93, s. 4; P. Zaccone, *Czerwona latarnia. Część druga. Mściciel*, „Tygodnik Romansów i Powieści” 1876, nr 413, s. 684.

27 Zob. H. Ellis, *Mężczyzna i kobieta. Badania nad drugorzędnymi cechami płciowymi u człowieka*, z ang. przeł. F. Wermiński, nakł. Księgarni Teodora Paprockiego, Warszawa 1897, s. 421; L. Wachholz, dz. cyt., s. 6.

28 L. Wachholz, dz. cyt., s. 6.

29 J. Mann, *Zbrodnia, magia i medycyna*, przekład M. Trojański, Zapolex-Media, Toruń 1996, s. 35.

30 S. Łagowski, *Moralność ludu w Królestwie Polskim*, „Słowo Polskie” 1907, nr 341, s. 1.

wał stary pogląd „posługiwania się trucizną przez kobiety i to przeważnie na tle erotycznym”<sup>31</sup>.

„Tło erotyczne” jest pojęciem o zakresie rozległym (ze zbadanych kilkudziesięciu podobnych przypadków wynika, że w większości pozamałżeńskie kontakty seksualne występowały równoległe z przemocą fizyczną mężów wobec żon). Kroniki kryminalne i sprawozdania z procesów sądowych wskazują, że w drugiej połowie XIX w. trucicielkami najczęściej były kobiety wiejskie. Trucizna opanowała prowincję. Wyjątkowo spotykało się doniesienia o podobnych zbrodniach w środowiskach wielkomiejskich, choć zażywanie trucizn w celach samobójczych było tu bardzo częste. Rzadkie są informacje o truciznie i romansie w środowiskach proletariackich<sup>32</sup>. Teodor Tripplin utrzymywał, iż kryzys „moralności, godności i prawdziwego uczucia religijnego” jest skutkiem zawierania „małżeństw dla majątku”, w czym celuje właśnie lud (wręcz obwiniał dziewczęta wiejskie o celowe uwodzenie mężczyzn, aby doprowadzić ich przed ołtarz<sup>33</sup>). Czynniki płciowy był istotnym komponentem sytuacji zbrodniczego otrucia, jakkolwiek kroniki kryminalne notują też przypadki motywacji finansowych<sup>34</sup>. Znane są przypadki, gdy wyłączną pobudką dokonania otrucia była niezgodność charakterów i bunt kobiet przeciw przemocy męzowskiej:

W ubiegłym miesiącu miejscowy sąd okręgowy rozpatrywał sprawę Zofii Studzińskiej i Michała Materki oskarżonych o straszną zbrodnię: pierwszą o zamordowanie własnego męża, drugiego zaś, zięcia nieboszczyka, o uczestnictwo w tej zbrodni.

Podsądni do winy się przyznali, przy czym Studzińska zeznała, iż niemożliwe pożycie i kłótniwy charakter męża skłoniły ją do tej zbrodni, Materka zaś – iż do niej ciągle namawiała go Studzińska<sup>35</sup>.

31 W. Felc, *Zatrucia barem*, „Czasopismo Sądowo-Lekarskie” 1936, nr 2, s. 73-74.

32 *Wiadomości bieżące* [rubryka], „Kurier Warszawski. Dodatek Poranny” 1896, nr 174, s. 2 („żona stróża otruła męża wysypawszy mu arseniku do herbaty. Przyczyną zbrodni był romans trucielki z młodym parobczakiem”).

33 T. Tripplin, *Tajemnice społeczeństwa wykryte w sprawach karnych krajowych*, t. 3, nakładem Z. Schlettera, Wrocław 1852, s. 161-162. Choć autor był lekarzem, pionierem higieny na ziemiach polskich, przyjął stanowisko moralizujące, przeocząc najważniejszy czynnik takich decyzji – ekonomiczny (dorostej pannie na wsi jedynie małżeństwo zapewniało podstawę bytu materialnego).

34 „W powiece rawskim, we wsi Lubani, pewna włościanka, wskutek nieporozumień majątkowych między swym synem a zięciem, otruła tego ostatniego wraz z córką swą i trojgiem wnucząt. Zbrodniarkę aresztowano” – „Tydzień” (Petroków [Piotrków Trybunalski]) 1885, R. 13, nr 26, s. 3.

35 *Wiadomości bieżące* [rubryka], „Tydzień” (Petroków [Piotrków Trybunalski]) 1885, R. 13, nr 36, s. 2. Studzińską skazano na 15 lat ciężkich robót, a Materkę na lat 10.



Współdziałal w zbrodni zięcia zdaje się potwierdzać wersję oskarżonej, iż zachowanie ofiary względem żony (rodziny?) było odległe od przyjętych norm. Podejmując decyzję o morderstwie, musieli mieć świadomość wykroczenia przeciw prawu ludzkiemu i boskiemu; bunt był silniejszy od obawy kary na ziemi i po śmierci<sup>36</sup>. Współdziałal członków rodziny nie był wyjątkiem i zdaje się potwierdzać, iż w kryzysach małżeńskich rodziny brały stronę kobiet, widząc doznawane przez nich krzywdy. Sąd w Kielcach w roku 1874 rozpatrywał niecodzienną sprawę. Zdarzył się wypadek nagłego zgonu po zjedzeniu zupy, którą ojcu przygotował i podał syn. Analiza chemiczna ujawniła, że w zupie była strychnina. Śledztwo wykazało, iż między małżonkami bywały nieporozumienia, żonę wspierał sąsiad, co spotęgowało agresję męża. Pobita przez małżonka, opuściła go, zabierając dwóch synów w wieku 16 i 18 lat, i zamieszkała u matki. Kontakty z dawnym sąsiadem utrzymywała, ten zaś dostarczył truciznę, którą podał ojcu syn. Obaj synowie byli włączeni w przygotowywanie morderstwa. Ojcobójstwo, podżeganie i pomoc w zbrodni mimo bardzo rzeczowo i beznamiętnie opisanej historii nawet dziś budzą silne emocje<sup>37</sup>. Zostaje jednak pytanie: kim był mąż i ojciec, skoro jego dorośli już synowie wzięli stronę matki i jej kochanka, decydując się pomóc w zgładzeniu własnego ojca?

W czasopiśmie religijnym dla ludu rozprawia się o grzechu zabójstwa, przywołując odrażający przykład zabójstwa „z zemsty”. Pada przykład wymierzenia słusznej kary za zbrodnię: „Gdyśmy tam przeszłym razem byli w mieście, to ścinali niewiaścę, która męża otruła. Był jej się już sprykrzył, bo był za stary, i otruła go, aby sobie wziąć młodego”<sup>38</sup>. Już w następnym akapicie pada przykład, który można uznać za rozwinięcie i konkretyzację tematu: „Jej mąż był pijak i żyła źle z nim, bo ją bardzo bijał, i powzięła myśl go otruć”<sup>39</sup>. Gazetowi moralisci potępiają zbrodnię, ale już nie zastanawiają się nad jej przyczynami, nie pytają o powody zawierania małżeństw drastycznie niedopasowanych pod względem fizycznym, nie oburza ich znęcanie się alkoholika nad kobietą. Nie dostrzegają przekroczenia granic biopsychicznych człowieka przez system patriarchalny i nie próbują dostrzec w sięgnięciu po truciznę rozpaczliwego buntu krzywdzonych kobiet. Zatem wyczerpały się regulacje kulturo-

36 Literatura zna jednak odwrotne wypadki, kiedy katowana przez męża kobieta przynajmniej do jego zamordowania, choć wie, iż popełnił samobójstwo, gdyż został pobity i upokorzony przez wieś za złodziejstwo. Żona bierze winę na siebie, wyjaśniając decyzję obawą, że mężowi – jako samobójcy – ksiądz odmówi chrześcijańskiego pogrzebu. Zob. Ursyn (J. Zamarajew), *Po chrześcijańsku*, w: *Wybór nowel*, t. 1, nakł. Redakcji „Gazety Polskiej”, Warszawa 1900, s. 82–83.

37 A. Możdżeński, *Ojcobójstwo i podżeganie do ojcobójstwa* [rubryka: *Kronika kryminalna*], „Gazeta Sądowa Warszawska” 1875, nr 44, s. 349–350; nr 45, s. 356–357. Synów skazano na 10 lat ciężkich robót w kopalniach, kochanka matki – podżegaczka na lat 15 wraz z dożywotnim osiedleniem na Syberii, kobietę uwolniono od odpowiedzialności karnej mimo silnych poszlak przemawiających za jej współdziałaniem.

38 *Rozmowa o piątym przykazaniu: Nie zabijaj*, „Zwiastun Górnośląski” 1868, nr 37, s. 288.

39 Tamże.

we dotyczące życia społecznego wsi (normy prawa, obyczajowości, zasady moralne). W decyzjach tych kobiet widać odrzucenie nakazu: „jeśli cię kto uderzy w prawy policzek, nadstaw mu i drugi!” (Mt, 5, 39). Bunt trucieli to nie tylko indywidualny akt upomnienia się o wolność osobistą i prawo do szczęścia. To oskarżenie rzucone niewydolnemu systemowi, który porządkował życie rodzinne i społeczne.

## Bunt krzywdzonych

Przywołana już sprawa Franciszki Bąkowskiej pokazuje, jak nieraz wyglądało życie małżeńskie na wsi.

Młoda 18-letnia dziewczyna wiejska, wedle obyczajów środowiska, wydaną została za człowieka więcej niż dwa razy starszego od niej – lat 46-ciu! Mąż na domiar nieszczęścia był chory, nie był w stanie sam zapracować dosyć, zmuszał więc żonę, aby pracowała na całą rodzinę, na siebie, na niego, na dziecko. Pił – może z rozpaczony wskutek choroby [...] pił, „zleniwiał” – jak mówi żona – wyłudzał od niej ciężko zapracowane pieniądze potrzebne dla dziecka, wyłudzał na wódkę. Upijał się – i bił ją. [...] bił podsądny okrutnie nawet w czasie jej brzemienności, skutkiem czego raz urodziła martwe dziecko. [...] Jeszcze dziś, w 40 lat po uwłaszczeniu chłopów, nie znikł odmalowany przez Niekrasowa – ten sam na polskiej, co i rosyjskiej ziemi – zmarniały typ wspaniałej Słowianki, nie zelżał los kobiety – niewolnicy męża, pociągowego zwierzęcia, jęczącego pod jarzmem pijanego i gwałtownego gospodarza! [...] to nie było życie – to była już katorgia – owo szare, wiecznie pracownicze życie młodej kobiety przy boku ordynarnego i pijanego starca. [...]

Choroba męża postąpiła – zjawił się ów częsty wypadek kiszki prostej – straszny, nieznośny odór zapełniał każdej chwili ciasne mieszkanie Bąkowskich. Od tego brudu i od tego odoru nie było gdzie uciec! Ona dusiła się... na dodatek ów nieszczęśliwy, odrażająco chory lgnął ku żonie... ze swymi cuchnącymi pieszczotami. To była osłoda jej życia – miłość!<sup>40</sup>

Młoda i atrakcyjna młynarka była napastowana przez rządcę, wskutek czego mąż kobiety ją pobił. Pokrzywdzona nie była tak bezradna, jak Rzepowa ze *Szki-ców węglem* Henryka Sienkiewicza. Udała się do wójty ze skargą na rządcę, po czym dodatkowo wyjaśniła, iż: „mąż wciąż ją katuje, iż się bałamuci z jakąś dziewczyną, jest chory wstrętne, o co wszystko pragnie go oskarżyć przed sądem, dlatego też zażądała paszportu na drogę”<sup>41</sup>. Rządca dostarczył młynarce „dwa proszki”, aby je podała mężowi w herbacie, ale ta wyznała wszystko młynarzowi.

<sup>40</sup> L. Belmont, dz. cyt., s. 89–90.

<sup>41</sup> w. p. [kryptonimu nie rozszyfrowano], *Sprawa o otrucie*, „Gazeta Sądowa Warszawska” 1873, nr 28, s. 221.

Rządca bałamucił młynarkę, wywierał na nią wpływ znaczny jako na kobietę młodą, niekochającą ponurego męża, skłonną do miłości człowieka delikatniejszego i ulegającą fantazyjnie ponętym złudzeniom lepszej przyszłości. Wobec różnicy wychowania, wykształcenia i stanu, wobec opinii ludzkich, na koniec wobec prawa zabraniającego rozwodu w wyznaniu katolickim, jeśli obietnica rozwodu i poślubienia miała miejsce, to należy ją uważać raczej za kłamstwo uwodziciela przed nieoświeconą, wrażliwą i łatwowierną młynarką, lgnącą do bezrozumu na lep prostej miłości, przystrajanej fantazją na cztery oczy w szaty miłości<sup>42</sup>.

Niewiele brakowało, aby nadwiślańska madame Bovary z młyna posłużyła się dostarczoną jej strychniną. Bywały jednak przykłady odwrotne:

We wsi Noskowie pod Kaliszem żyło małżeństwo zgodnie i przykładowie. Dochowali się już dzieci i wnuków, a że przy tym byli gospodarzni i zamożni, przeto zdawać się mogło, że przejdą przez całą drogę życia spokojni i szczęśliwi, pozostawiwszy po sobie dobre imię w pamięci dzieci i sąsiadów. Tymczasem jakby na usprawiedliwienie przysłowia, że „serce nigdy się nie starzeje”, babina rozkochała się na zabój w młodym parobczaku z tejże wsi i zawiązała z nim romans. Chłopak bardzo prędko ostygnął w zapale i stronić zaczął od niej, a ta sądząc, że mąż był jedyną przeszkodą na drodze do ich szczęścia, postanowiła usunąć tę przeszkodę i otruć męża. Parobek namawiany przez nią do tego czynu słuchać o tym nie chciał, jednak po jakimś czasie mąż istotnie został otruty, a żona także silnie zaniemogła z powodu otrucia i odwieziona została do szpitala w Kaliszu. Włościanie, którzy zauważyli stosunek parobczaka do owej kobiety, związali go i jako podejrzanego o otrucie odstawili do władzy. Parobczak zwała całą winę na kobietę, która widząc, że zbrodnia ukryć się nie da, sama postanowiła się otruć<sup>43</sup>.

Połączenie dwóch ostatnich przykładów odpowiada sytuacji w *Chamie* Elizy Orzeszkowej<sup>44</sup>. Franka truje starszego od siebie męża po tym, jak po raz kolejny wdała się w romans, tym razem ze znacznie młodszym od siebie partnerem. Gdy mąż jej wybacza i ratuje od kary, winowajczyni popełnia samobójstwo. Odprysk podobnej sytuacji mamy w powieści Jana Żyznowskiego *Kamienie ugorne* („Ja chciałam go, tego trupa żółtego otruć i siebie, i... bo ja już nie mogę, nie mogę... łkała Helena. Nikt by nie wiedział, wzięliby to za prosty wypadek...”<sup>45</sup>). Analogii

42 Tamże, s. 222. Literackie opisy deprawacji w tym czasie nie są aż tak drastyczne. Zob. K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1988, s. 173–197.

43 *Wiadomości bieżące krajowe* [rubryka], „Gazeta Warszawska” 1883, nr 201, s. 5.

44 Szerzej zob. M. Głowiński, „Cham” czyli *pani Bovary nad brzegami Niemna*, w: „Lalka” i inne, red. J. Bachórz, M. Głowiński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1992, s. 129–144.

45 J. Żyznowski, *Kamienie ugorne*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa [1924], s. 199.

między kronikami kryminalnymi a literaturą znajdujemy więcej. Młoda żona staroego wdowca, która zań wyszła jedynie z próżności i dla zysku, romansuje z dawnym kochankiem, usiłuje uwolnić się od męża budzącego w niej fizyczną odrazę, próbuje go otruć, ale omyłkowo sama wypija przygotowaną porcję i umiera. To nie kronika sądowa, ale opowieść Klemensa Junoszy *Żona z jarmarku*. Rywalizacja między ojcem a synem o względy Jagny, którą opisał Władysław Reymont w *Chłopach*, może być uznawana za fikcję, wytwór wyobraźni pisarza, który chciał ukazać siłę instynktu, posługując się hiperbolą. Ale na rok przed rozpoczęciem druku powieści w „Tygodniku Ilustrowanym” radomski sąd okręgowy rozpoznał sprawę o otruciu, która miała tło podobne. Oto bracia gospodarujący wraz z matką na dużym areale 46 morgów przyjęli do pomocy młodą służącą. Starszy miał lat czterdzieści, młodszy o dziesięć mniej. Atrakcyjna dziewczyna podobała się obu. Starszy „z bronią w rękę” wymusił na bracie przysięgę, „że ten nie stanie mu na przeszkodzie ku poślubieniu Józefy Żurek”. Po ślubie żona unikała męża, chętnie za to przebywała ze szwagrem. Po pięciu miesiącach małżeństwa urodziła się córeczka, a młoda matka „otwarciem wobec Jana i sąsiadów oświadczyła księdzu, że rzeczywistym ojcem dziecięcia”<sup>46</sup> jest szwagier. Starszy brat niespodziewanie zachorował i umarł, ksiądz uzależnił zgodę na pogrzeb od świadectwa lekarza. Sekcja i śledztwo wykazały, iż zmarły został otruty arsenikiem, podanym przez żonę w twarogu. Młodszy brat dostał pomieszania zmysłów i został uniewinniony. Żonę-trucicielkę skazano na 12 lat ciężkich robót i dożywotnie osiedlenie na Syberii. Nie wiadomo, jaki los spotkał dziecko – owoc grzechu lub miłości? Jagna Borynowa miała więcej szczęścia...

Dwudziestoczteroletni „wyrobnik wiejski” ożenił się z młodą i ładną dziewczyną. Po kilku miesiącach pożycia, „nie mogąc się pogodzić z żoną ani z świekrą”, przeniósł się do sąsiedniej wsi. Po roku wrócił do żony, lecz miał do niej zastrzeżenia o zbyt bliskie kontakty z „młodzieżą wiejską”. Znow ją opuścił, zaniepokojony doniesieniami o nagłych zgonach sąsiedzkiej zwierzyny domowej, które następowały po kłótniach żony z sąsiadkami. Wreszcie żona go odnalazła, w okolicznościach podejrzanych zajęła się kaszą, którą sobie przygotował, po czym dostał bole-

46 Z kroniki sądowej (*Otrucie męża*), „Tydzień” (Piotrków) 1901, R. 29, nr 19, s. 2. Co więcej, nawet drastyczny opis kary, którą wieś wymierza Jagnie w *Chłopach*, nie jest przesadzony. Zdarzyła się historia romansu między gospodarzem a służącą. Sąsiadki rozpuściły plotkę o zamiarze otrucia żony gospodarza oraz o już przygotowanej truciznie. Rewizja policyjna nie wykryła trucizny, ale sąsiadki i tak pobiły służącą, mimo jej widocznej ciąży. Wymusiły na wójcie aresztowanie grzesznej pary, miejscowy ksiądz nakazał jej leżeć krzyżem w kościele. Pokora obwinionej pary nie pomogła, sąsiadki wdarty się do aresztu, obcięty służącej włosy i wysmarowały ją smołą, po czym publicznie oprowadziły po rynku „wyświecając” nierządnicę w asyście wójta. Sąd kryminalny skazał obrończynię moralności na kilka miesięcy więzienia, wójta złożono z urzędu. Żona gospodarza, którą rzekomo zamierzano otruć, nie zgłaszała wobec nikogo pretensji ani do męża, ani do jego kochanki. – *Kronika sądowa*, „Wiek” 1874, nr 143–144.

ści i po siedmiu dniach skonał. Raport lekarza potwierdził otrucie fosforem<sup>47</sup>. Inna żona „miewała stosunki miłosne z pasierbem”, drugiego zaś nienawidziła; „bita przez męża” postanowiła się zemścić poprzez ośmieszenie go w oczach wsi i w tym celu posłużyła się szalejem w ilości czterech makówek. Zemsta się udała, mąż i pasierb doznali chwilowej niepoczytalności, ale mścicielka została skazana na dwa i pół roku „zamknięcia w domu roboczym”<sup>48</sup>. W innej sprawie podsądna, lat 38, miała nawiązać romans, wskutek czego zaczęła być agresywna wobec spokojnego małżonka, „bić męża, tak że był zmuszony uciekać z domu”<sup>49</sup>. Śledztwo wykryło otrucie arsenikiem, jednak błędy proceduralne podczas sekcji i niespójność aktu oskarżenia doprowadziły do uniewinnienia oskarżonej.

Tropiąc prasowe i literackie opisy otrucia mężczyzn przez kobiety w wieku XIX, dochodzi się do przekonania, iż ten motyw odsłaniał bardzo głębokie przemiany świadomościowe w zakresie roli społecznej kobiety. Rzeczywistość, którą zapisały doniesienia prasowe i sprawozdania z procesów sądowych, zadawała kłam utrwalonej przez wieki legendzie o kobietach-aniołach, wiecznych matkach i opiekunkach niosących światu miłość i ciepło. W tej legendzie mężczyźni idealizowali kobietę, aby nie mieszała się do decyzji o świecie rzeczywistym. Wiek XIX pisał epitafium dla takiego modelu – poetyckie i piękne pożegnanie świata wyobrażonego, a nie rzeczywistego: „Kobieta trucicielka, kobieta morderczyni to anomalia, to demon w stworzeniu, istota gorsza od zjadliwej gangreny, szatan, co nam mimo woli w piekło wierzyć każe, niemniej jednakże istnieje on niekiedy”<sup>50</sup>. Owe przemiany świadomości widać w jednej z najgłośniejszych spraw o otrucie męża.

Przed 7-iu mniej więcej laty przed sądem przysięgłych w Prusiech stanęła młoda kobieta oskarżona o otrucie męża. Po 4-miesięcznym zaledwie pozyciu podsądnej małżeńskie jarzmo stało się nieznośnym, postanowiła więc je zerwać i dokonała tego, popełniając zbrodnię. Nad głową zabójczyni zawiśł wyrok śmierci z ust przysięgłych. Skazana z rezygnacją poddała się losowi, ale dzień ostatni był jeszcze daleko: był ktoś, co pamiętał o nieszczęśliwej i ułatwił jej z więzienia ucieczkę. Zbrodniarka dostała się do jednej z guberni Cesarstwa. Zawiązanie stosunków z obcymi ludźmi przyszło jej z łatwością; los sprzyjał jej widocznie, gdyż dał jej wkrótce byt niezależny, miłość ludzką i męża. Kilka lat przeszło szczęśliwie dla młodego stadła, aliści złowrogie fatum wmieszało się w sprawę i przyszło w pomoc sprawiedliwości. Przeszłość kobiety wyszła na jaw i władze pruskie, dowiedziawszy się o miejscu

47 J. Kalinka, *Wyjątki z notat lekarza zamieszkałego na prowincji*, „Tygodnik Lekarski” 1859, nr 8, s. 61–66.

48 W.R., *Sprawa Marianny Kulik obwinionej o otrucie męża*, [rubryka: *Kronika Kryminalna*], „Gazeta Sądowa Warszawska” 1873, nr 10, s. 77–78.

49 Bolko, *Sprawa w sądzie okręgowym siedleckim przeciwko G. K. oskarżonej o otrucie męża*, [rubryka: *Kronika Kryminalna*], „Gazeta Sądowa Warszawska” 1881, nr 24, s. 194–195.

50 *Beatrix Lennox*, przekład z angielskiego Natalii Kru..., „Wiek” 1880, nr 277, s. 1.

jej pobytu, zażądały wydania skazanej dla dopełnienia wyroku. Lecz dziś jest ona poddanką rosyjską, wyrodziła się więc kwestia, czy zadośćuczynić temu żądaniu, czy też stawić mężobójczynię przed sądy miejscowe i skazać ją według procedury tutejszej. Nieszczęśliwa kobieta zamknięta w kaliskim więzieniu oczekuje rozwiązania kwestii: z jednej strony czeka ją śmierć haniebna, z drugiej ciężkie roboty<sup>51</sup>.

Mieszkanca wsi Komarzewo w Poznańskim, Marianna Augustyniakowa, została przez sąd w Ostrowie uznana za winną zbrodni otrucia męża, Pawła Augustyniaka; wyrokiem tegoż sądu skazana w 1873 na karę śmierci. Z więzienia w Ostrowie zbiegła. W roku 1880 władze pruskie zidentyfikowały ją jako Mariannę Tomaszewską, zamieszkałą w Kokaninie w powiecie kaliskim. Władze rosyjskie odmówiły jej wydania i przeprowadziły w Kaliszu proces o otrucie pierwszego męża. Sąd okręgowy nie znalazł dostatecznych dowodów winy i Tomaszewską uwolnił. Apelację prokuratora rozpatrywała Izba Sądowa Warszawska, utrzymując w mocy wyrok sądu kaliskiego<sup>52</sup>. Zwraca uwagę opieszałość w prowadzeniu sprawy, uzasadniona poważnym problemem z zakresu prawa międzynarodowego, którego nie mógł rozstrzygnąć sąd okręgowy, a także wyraźna litość prasy i organów sądowych dla oskarżonej. Słowo „trucicielka” zawsze wszak wyrażało zbiorową nienawiść i pogardę dla kogoś, kto zamordował z rozmysłem, z zimną krwią, podstępnie; kto zabijał, pozorując karmienie lub pojenie, będące symbolem macierzyńskiej troski o bliźniego. Usłyszany epitet „trucicielka” odbierał kobietom wolę i spokój duszy; nobilitował przezywającego, a poniżał osobę tak nazwaną<sup>53</sup>. Natomiast w sprawie Augustyniakowej vs. Tomaszewskiej publiczność jakby pozwoliła kobiecie na drugie życie, pod innym nazwiskiem, symbolicznie unieważniając dawną zbrodnię (?), grzech (?), błąd (?). Z więzienia zbiegła, ratując się przed karą śmierci, później dwie izby sądowe nie pozwoliły jej skazać, bo nie były pewne jej winy. Prawoznawstwo i opinia publiczna jakby się wyzwoliły spod presji natychmiastowych podejrzeń kobiet o nagłe zgony mężczyzn. Nie miały za to litości dla kobiet trujących dzieci. Takie wypadki były. Małazska, tytułowa bohaterka powieści Gabrieli Zapolskiej, która – ze skutkiem śmiertelnym – napoiła niemowlę wódką, bo jej przeszkadzało w przygotowaniu się do erotycznej schadzki,

51 *Wiadomości bieżące krajowe* [rubryka], „Gazeta Warszawska” 1880, nr 226, s. 2.

52 *Nowiny sądowe* [kronika], „Gazeta Sądowa Warszawska” 1885, nr 16, s. 252; *Kronika sądowa*, „Gazeta Warszawska” 1885, nr 61, s. 2.

53 Zob. opisy w powieściach: W. Marrené, *Mamona*, „Słowo Polskie” 1897, nr 138, s. 1 („Trucicielka – syknął przyciszonym głosem, jakby lękał się, że go ściany postyszą. Wiła się w jego rękach”); J. Reibrach, *Trucizna*, „Prawda” 1894, nr 48, s. 566 („Dziewczyna z początku nic nie mówiła, lecz we drzwiach syknęła: – Myśli pani, że chciałabym tu zostać, aby być otrutą? – Kobieta zdrętwiała, niby nóż przeszył jej pierś. To wspomnienie, wydobyte z niepamięci, uderzyło ją jak krwawa obelga. I ból przez nie wywołany dręczył ją dzień cały”).



nie była wyjątkiem. Znana była zbrodnia dokonana na kilkuletnim dziecku przez opiekunkę, która je umyślnie napoiła wodą z domieszką trucizny na muchy<sup>54</sup>. W powieści Józefa Rogosza *Karierowicz* matka nielubiana przez siebie córeczkę systematycznie zatrzuwa opium, aby móc bez przeszkód romansować<sup>55</sup>. Służby medyczno-policyjne, podobnie jak w *Barcikowskich* Rodziewiczówny, działały w tej sprawie nieudolnie, wyraźnie nie nadążając za postępami wiedzy<sup>56</sup>. Tak kroniki kryminalne, jak i ówczesne powieści nie przewidywały roli detektywa przy podejrzaniach o zbrodnicze otrucie. Główny ciężar dowodów przed sądem spoczywał na zeznaniach świadków.

Niektóre opisy przebiegu zbrodni wyglądają wręcz niewiarygodnie. Oto pokłócona od roku z mężem żona nagle się zjawia u niego, gotuje mu kaszę. Okoliczności gotowania niemal przypominają sceny z czarownicami w *Makbecie* („W miarę ogrzewania uważał jakieś trzeszczenie w garnku i mocniejsze burzenie połączone z syczeniem, następnie dym niewłaściwy, zapach siarki, nieco jednak odmienny, a następnie i wyskakujące kiedy niekiedy z trzeszczeniem płomyki niebieskawe”<sup>57</sup>). Mimo to jadł potrawę, a dopiero gdy dostrzegł „dym, niebieskawy płomyk i usłyszał trzeszczenie na misce”, poszkodowany zorientował się, że kasza jest sporządzona inaczej niż zwykle. Opis wydaje się tyleż dramatyczny, co i niewiarygodny, zważywszy na fakt, iż poszkodowany potrafił zidentyfikować zapach siarki w garnku, a mimo to spożywać jego zawartość... Naiwnością i brakiem prawdopodobieństwa życiowego cechowały się też powieściowe opisy zdemaskowania trucicielek, w tym takich mistrzów kryminałów, jak Emil Gaboriau<sup>58</sup>. Równie mało wiarygodne są opisy, które pokazują przenikliwych aptekarzy sprzedających klientom jakieś substytuty zamiast żądanych trucizn<sup>59</sup>. Sprawozdania z procesów o otruciu dokumentują, że mimo wciąż udoskonalanych procedur i nakazów ścisłego prowadzenia rejestrów sprzedaży kontrola farmaceutów miała wiele luk. Pod pozorem tępienia gryzoni lub lisów można było nabyć truciznę bez większych zachodów, a w rejo-

54 J.P., *Morderstwo* [rubryka: *Kronika zagraniczna*], „Gazeta Sądowa Warszawska” 1876, nr 46, s. 373.

55 J. Rogosz, *Karierowicz*, Władysław Anczyc i S-ka, Kraków 1890, s. 194–195, 258–263. W tym samym roku i z tą samą paginacją ta powieść została wydana pt. *Ciche tragedie*.

56 Instruktywny wgląd w obowiązujące lub zalecane procedury podczas oględzin zwłok, sekcji i śledztw daje praca L. Pappenheima, *Policja lekarska*, przekład W. Mayzel, t. 3, Drukarnia Józefa Bergera, Warszawa 1871. Stan wiedzy medycznej pokazuje podręcznik Leona Halbana (Blumenstoka) *Medycyna sądowa*, Kraków 1893.

57 J. Kalinka, dz. cyt. s. 62.

58 Zob. E. Gaboriau, *Pan Lecoq*, „Tygodnik Romansów i Powieści” 1871, nr 122, s. 531–532, 559. Wymieńmy też powieść Hipolita Boisgobey’a *Willa „Pod Barwinkiem”* drukowaną jako dodatek do „Tygodnia” (piotrzkowskiego) w roku 1889 (na s. 233–239 wierna służąca, ukryta w sypialni, chwytą na gorącym uczynku planującą zabójstwo margrabinę i nie pozwala otruć swej pani...).

59 Zob. np. *Rozmowa o piątym przykazaniu...*, s. 288; A. Jax, *Zatruty placek wielkanocny albo „Trzeba kłamać, gdy tego potrzeba wymaga...”*, „Śmieszek” 1912, nr 25, s. 1–3.



nach pogranicznych nielegalny handel w tym zakresie był powszechnie znany. Dowody zbrodni zebrane na miejscu przestępstwa były często skutecznie podważane przez adwokatów jako niewiarygodne, a i wyniki analiz laboratoryjnych czasem budzą wątpliwości<sup>60</sup>. To medycynie sądowej przyszło nadrabiać te słabości. Sprawy trucielek przyczyniły się do postawienia i rozwiązania kwestii niepoczytalności w prawie karnym<sup>61</sup>. Może największą zdobyczą wieku XIX związaną ze sprawami trucielek było upowszechnienie przeświadczenia, że medycyna „łączy się także przez stosunki konieczne z moralnością i polityką”<sup>62</sup>. Nauka, ograniczając pole możliwych zbrodni przez otrucie, tworzyła jednak wyzwania dla złoczyńców bez sumienia, ale ze znajomością chemii, jak świadczy pomysłowy koncept z „płynem samobójców”, wynalezionym przez uczonego chemika:

Jest to skondensowany płomień, który zażyty jak dawka lekarstwa momentalnie zmienia człowieka, jego rusztowanie kostne, sieć nerwową i mięśniową, jego skórę, włosy, paznokcie w garść pyłu. Działanie jest błyskawiczne i bezbolesne zupełnie. Próby moje dokonywane na królikach, kotach i psach odniosły świetne rezultaty. Zwierzę bez jęku, bez krzyku bóleści wybuchalo na sekundę ogniem i bezszmerne osuwało się na posadzkę garścią prochu<sup>63</sup>.

„Płyn samobójców”?... To byłoby prawdziwe wyzwanie dla autorów kryminałów.

---

## Bibliografia\*\*

Belmont Leo, *Obrona trucicielki. [Sprawa Franciszki Bąkowskiej przed trybunałem Warszawskiej Izby Sądowej. Maj rok 1905]*, w: *O potrzebie ekspertyzy psychologicznej*, nakładem Redakcji Wolnego Słowa, Warszawa 1912, s. 75–97.

Bierzyński Roman, *O stosunku człowieka do przyrody i nauki. Z notat pseudo-literackich*, Drukarnia Jana Jaworskiego, Warszawa 1867.

<sup>60</sup> Z *izby sądowej*, „Gazeta Lwowska” 1897, nr 43, s. 3: żona po napiciu się wody podanej przez męża dostała bóleści i wymiotów, w następstwie zmarła, sekcja zaś wykazała w żołądku denatki „ilość arszeniku wystarczającą na otrucie 30 osób!...” Zestawienie pojemności kubka i ilości połkniętej trucizny przemawia raczej za skuteczną próbą samobójczą.

<sup>61</sup> Zob. L. Blumenstok, *Trucicielka Krystyna Edmunds przed przysięgłymi londyńskimi*, Kraków 1874; *Rozmaitości*, „Tydzień” (Petroków [Piotrków Trybunalski]) 1884, R. 12, nr 42, s. 5.

<sup>62</sup> R. Bierzyński, *O stosunku człowieka do przyrody i nauki. Z notat pseudo-literackich*, Drukarnia Jana Jaworskiego, Warszawa 1867, s. 54.

<sup>63</sup> A. Butrymowicz, *Tancerka Marina*, „Nowa Reforma” 1927, nr 114, s. 1.

\*\* Bibliografia podaje tylko wybrane materiały prasowe spośród przywoływanych w artykule.

- Budrewicz Tadeusz, *Portrety żon niedobrych w powieści drugiej połowy XIX wieku, w: Przemiany formuły emancypacyjnego kobiet. Seria II. Perspektywa polska*, red. Anna Janicka, Corinne Fournier Kiss, Mariya Bracka, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2017, s. 49–64.
- Czubaj Mariusz, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk 2010.
- Ellis Havelock, *Mężczyzna i kobieta. Badania nad drugorzędnymi cechami płciowymi u człowieka*, z ang. przełożył Feliks Wermiński, Księgarnia T. Paprockiego, Warszawa 1897.
- Felc Władysław, *Zatrucia barem*, „Czasopismo Sądowo-Lekarskie” 1936, R. 9, nr 2, s. 73–92.
- Gawliński Andrzej, *Zbrodnicze otrucie – przegląd kryminalistyczno-historyczny*, „Przegląd Prawniczy i Społeczny” 2014, nr 1, s. 32–33.
- Głowiński Michał, „Cham” czyli pani Bovary nad brzegami Niemna, w: „Lalka” i inne, red. Józef Bachórz, Michał Głowiński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1992.
- Halban (Blumenstok) Leon, *Medycyna sądowa*, zebrał według wykładów uniwersyteckich Antoni Miczulski, Kraków 1893.
- Kalinka Julian, *Wyjątki z notat lekarza zamieszkałego na prowincji*, „Tygodnik Lekarski” 1859, nr 8, s. 61–66.
- Kłosińska Krystyna, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1988.
- Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. Anna Żarnowska i Andrzej Szwarz, Warszawa, Wydawnictwo DiG, 2006.
- Kodeks kar głównych i poprawczych wyd. 1866 r. dla Królestwa Polskiego*, z objaśnieniami Walentego Miklaszewskiego, nakład Maurycego Orgelbranda, Warszawa 1876–1878.
- Kowalczyk Paulina, *Postłowie. O XIX-wiecznej modzie na „kryminal”*, w: Gabriela Zapolska, *Kwiat śmierci. Powieść kryminalna ze stosunków krakowskich w dwóch tomach*, red. tomu i słowo wstępne Anna Janicka, Wydawnictwo PRYMAT, Białystok 2015, s. 225–253.
- Łagowski Stanisław, *Moralność ludu w Królestwie Polskim*, „Słowo Polskie” 1907, nr 341, s. 1.
- Mann John, *Zbrodnia, magia i medycyna*, przekład Mariusz Trojański, Zapolex-Media, Toruń 1996.
- Możdżeński A. [imię nieznane], *Ojcobójstwo i podżeganie do ojcobójstwa*, „Gazeta Sądowa Warszawska” 1875, nr 44, s. 349–350; nr 45, s. 356–357.
- Pappenheim Louis, *Policja lekarska*, przekład dzieła L. Pappenheima: „Handbuch der Sanitäts-Polizei” przez dr Wacława Mayzela, t. 3, Drukarnia Józefa Bergera, Warszawa 1871.

- Schaitter Ignacy, *Uwagi nad śmiercią z otrucia fosforem na podstawie trzech obserwowanych przypadków*, „Przegląd Lekarski” 1883, nr 34, s. 425–427.
- Tabaszewska Justyna, *Cytat oswojony vs cytat wywrotowy*, w: *Opus citatum. O cytacie w kulturze*, red. Anna Jarmuszkiewicz i Justyna Tabaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 11–22.
- Tripplin Teodor, *Tajemnice społeczeństwa wykryte w sprawach karnych krajowych*, t. 3, nakładem Zygmunta Schlettera, Wrocław 1852.
- Wachholz Leon, *Z historii trucizn i otruc*, odbitka z czasopisma „Przegląd Lekarski”, drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902.
- Zbrodnie, sensacje i katastrofy w prasie polskiej do 1914 roku*, red. Krzysztof Stępnik, Monika Gabrys, Lublin, Wydawnictwo WSPA, Lublin 2010.

---

Tadeusz Budrewicz

## Żony trucicielki. Kroniki kryminalne jako konteksty wątków powieściowych

### *Streszczenie*

Artykuł omawia przypadki zbrodniczego otrucia mężczyzn przez kobiety w XIX wieku. Motyw był niepopularny w powieści kryminalnej, ponieważ dowody zbrodni ustalały laboratoria chemiczne a nie detektywi. Pras codzienna, medyczna i sądowa w wieku XIX często omawiała procesy o otruciu. Analiza wykazała, że najczęściej były to przypadki żon, które były nieszczęśliwe w małżeństwach. Kobiety były krzywdzone przez mężów, a prawo uniemożliwiała rozwody. Otrucie męża było buntem i wołaniem o prawo do wolności. Kroniki kryminalne pokazywały sytuacje życiowe w sposób drastyczny, literatura te same wątki opisywała w sposób stonowany.

**Słowa kluczowe:** otrucie, zbrodnia, kronika kryminalna, kobieta

## ***Poisoning wives. Crime Columns as of the basis of fictional themes***

### *Summary*

This article addresses the cases of criminal poisonings of men performed by women in the 19<sup>th</sup> century. This theme was not popular in crime novels because evidence was established in chemical laboratories rather than by detectives. Daily newspapers, as well as medical and court press in the 19<sup>th</sup> century, frequently commented on poisoning trials. Analyses show that the most frequent cases concerned unhappily married wives. The women were mistreated by their husbands, and the law did not allow them to divorce them. The poisoning of the husband was a rebellion and a call for the right to freedom. Crime columns depicted the real-life events drastically, whereas literature depicted the same cases in a moderate way.

**Keywords:** poisoning, crime, crime column, woman

**Tadeusz Budrewicz** – prof. dr hab.; kierownik Katedry Literatury Polskiej XIX wieku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Do jego zainteresowań badawczych należą m.in.: literatura romantyczna, pozytywistyczna i Młodej Polski (dramat i teatr XIX i początku XX w., krytyka teatralna, proza i poezja XIX w.; twórczość Juliusza Słowackiego, Cypriana Norwida, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Bolesława Prusa, Elizy Orzeszkowej, Stanisława Tarnowskiego); edytorstwo tekstów literackich XIX w., działalność literacka twórców *minorum gentium* oraz literatura i kultura Kresów. Autor wielu książek i artykułów, w tym: *Kraszewski i świat historii. Studia* (Kraków 2010), *Między rymem a Muzą* (Kraków 2017), *Od Galicji po Amerykę. Literackim tropem XIX-wiecznych podróży* (Kraków 2018; współautor: Magdalena Sadlik).

CZĘŚĆ II

## **XIX WIEK W KRYMINALE**



**Adam Mazurkiewicz\***

## (Pop)kulturowe trwanie wieku XIX Casus: literatura kryminalna

Wiek XIX, co uświadamia wielorakość jego przywołań w różnych rejestrach współczesnej kultury, stał się obecnie (na równi z XVII stuleciem, międzywojnem oraz latami 1944–1989) „epoką znaczącą” dla polskiej kultury<sup>1</sup>. Z tego względu pozostaje aktualizowany w kulturze w najróżniejszy sposób. Co więcej, zależność ta zdaje się swoiście dwustronna. Nie tylko bowiem owo stulecie inspiruje zjawiska kulturowe (np. fantastykę *steampunk*, odwołującą się do wiktoriańskiego *entourage'u*). Zmianom ulega jednocześnie postrzeganie XIX wieku – nie tylko dzięki nowym propozycjom interpretacyjnym; nie bez znaczenia w tym procesie jest ewolucja kontekstów, towarzyszących recepcji fenomenowi wieku XIX i – szerzej – kategorii „dziewiętnastowieczności”. Epoka ta pozostaje bowiem, na co wskazują badania Aliny Witkowskiej, czasem konstytuowania się nowoczesnej świadomości polskiej i konstytuowania „duchowego państwa” w realiach porzbirowych<sup>2</sup>.

---

\* Dr hab.; Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej; ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: [adammazurkiewicz@o2.pl](mailto:adammazurkiewicz@o2.pl).

1 Mianem „epoki znaczącej” określać będziemy na potrzeby niniejszego szkicu poświadczony historycznie okres, mający szczególnie trwały wpływ na kształt kultury i cywilizacji następujących po nich tak, iż można w odniesieniu do nich przywołać koncepcję „długiego trwania” Fernanda Braudela; zob. *Historia i nauki społeczne: długie trwanie*, w: tenże, *Historia i trwanie*, przekł. B. Geremek, przedm. opatrzyli B. Geremek i W. Kula, wyd. 2, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 46–89. Epoką spełniającą wyszczególnione tu warunki pozostaje niewątpliwie wiek XIX. Nieprzypadkowo Aneta Mazur, na marginesie opracowania Stanisława Wasylewskiego, podkreśla wyjątkowość tego stulecia dla rodzimej kultury, szukając paraleli między nim i epoką renesansu (zob. też, *Wiek XXI patrzy na wiek XIX. Na marginesie książki Stanisława Wasylewskiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2010, R. 3, s. 80).

2 Zob. A. Witkowska, *Wielkie stulecie Polaków*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 5–10. Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia wpływ na takie „długie trwanie” XIX wieku ma dydaktyka szkolna; reprezentatywnym pod tym względem pozostaje *passus* z jednego z podręczników zatytułowany w znaczący sposób: *Wiek XIX trwa* (B. Chrzęstowska, J. Fiećko, B. Kaniewska, P. Nowak, W. Ratajczak, *Kultura XIX wieku i jej tradycje. Podręcznik dla*



Niemalý wpływ na zmiany postrzegania przeszłości ma obieg popularny kultury, który przejmując współcześnie funkcje zarezerwowane – na mocy tradycji – dla obiegu wysokiego. To w przestrzeni kultury popularnej bowiem – i za sprawą jej mediów (m.in. kina, komiksu *role-playing games* oraz zjawisk kulturowych, takich jak *cosplay*) – rozgrywa się współczesny dyskurs o przeszłości. „Przeniesieniu” dyskursu z obiegu wyższego do niższego sprzyja swoistość sytuacji komunikacyjnej, w jakiej znajduje się odbiorca wytworów popkultury oraz ideologiczno-dydaktyczny wymiar obiegu niższego, który współtworzą (w myśl definicji Marka Krajewskiego) praktyki uprawomocniające porządek społeczny<sup>3</sup>.

Owej właściwości popliteratury sprzyja silnie zaznaczająca się gatunkowość twórczości *gentium minorum*. Owszem, można dostrzec również w literaturze popularnej tendencje do rezygnacji z puryzmu genologicznego. Są one jednakże wtórne wobec eksperymentów formalnych właściwych dla obiegu wysokiego i nierzadko inaczej motywowane. Najczęściej bowiem twórcy łączą różne gatunki i konwencje nie po to, by wydobyć z takiego mariażu ich potencjał artystyczny, lecz aby poszerzyć grono czytelników (a zarazem i potencjalnych nabywców)<sup>4</sup>.

Szczególnym kulturowo przypadkiem gatunku, zarazem silnie uschematyzowanym i podatnym na wpływy „giełdy literackiej”, jest kryminał. Jego początki niewątpliwie należy łączyć z tekstami i zjawiskami kulturowymi właściwymi obiegowi niższemu (m.in. z: pieśnią dziadowską, *Newgate Calendar*, *penny dreadful*, balladą podwórkową). Jednakże obserwowane współcześnie przemiany, prowadzące do wytworzenia się formuły „kryminał+” (określenie Roberta Ostaszewskiego), sprawiły, że „opowieść o zbrodni i karze” przestała pełnić funkcję prymarnie rozrywkową, stając się językiem dyskursu społecznego<sup>5</sup>.

Poczesne miejsce w owym dyskursie zajmuje problematyka pamięci, którą wykorzystują twórcy kryminału retro i historycznego. Co istotne: nie należy zapominać, iż *boom* na kryminał retro rozpoczął się w Polsce wraz z cyklem Marka Krajewskiego, zainicjowanym przez *Śmierć w Breslau* (1999). Utwór ten – wespół z kontynuacjami przygód Eberharda Mocka – stał się punktem odniesienia nie tylko dla krytycznych odczytań literaturoznawczych, których autorzy rekonstruowali zaproponowaną przez autora wizję przeszłości. Nie mniej istotne dla tworzenia czytelniczego „horyzontu oczekiwań” wobec kryminału retro stały się utwory

---

klasy II liceum ogólnokształcącego i profilowanego. Zakres podstawowy i rozszerzony, Wydawnictwo NAKOM, Poznań 2003, s. 11).

3 Zob. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003, s. 17.

4 Zob. D. Ilczuk, *Ekonomika kultury*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012. Tymczasem to właśnie mechanizmy ekonomiczne regulują sposób funkcjonowania kultury popularnej, wpływając na pojawiające się w niej mody.

5 Zob. R. Ostaszewski, *Wszyscy czytają kryminały*, „Radar” 2016, nr 1, <http://e-radar.pl/pl/magazyn/09-2014/wszyscy,czytaja,kryminaly.html> [dostęp: 15.02.2017].

literackie pisarzy nawiązujących do pomysłu Krajewskiego; reprezentatywny pod tym względem pozostaje – dyskontujący sukces artystyczny (ale i rynkowy) utwór o Breslau – cykl powieści Konrada Lewandowskiego o przygodach komisarza Drwęckiego (2007–2015) pospół z innymi opowieściami osadzonymi w międzywojniu – m.in. Pawła Jaszczuka o Lwowie (2004–2013) oraz Marcina Wrońskiego o Lublinie (2007–2016). Cykle Krajewskiego i Lewandowskiego można uznać za wzorcowe realizacje różnych nurtów kryminału retro. Tymczasem pierwsze rodzime „opowieści o zbrodni i karze”, których akcja została usytuowana w XIX wieku, pojawiają się dopiero wówczas, gdy formuła kryminału retro staje się zakorzeniona w czytelniczej świadomości, tj. u kresu pierwszej dekady XXI wieku<sup>6</sup>. Być może zatem powinniśmy w kryminałach osadzonych w XIX-wiecznych realiach poszukiwać nie tyle śladów kulturowego paradygmatu „dziewiętnastowieczności”, ile świadectwa lektur z kręgu kryminału retro, którego akcja najczęściej rozgrywa się w międzywojniu.

W takim ujęciu – paradoksalnie – nie można (czy też można jedynie w ograniczonym zakresie) mówić o „długim trwaniu” XIX wieku we współczesnej literaturze kryminalnej jako zjawisku, które tworzyłoby osobny nurt tematyczno-problematyczny. Możliwe pozostaje jednak spojrzenie na sygnalizowaną tu kwestię nie tylko z perspektywy dyskontowania sukcesu rynkowego kryminału retro osadzonego w międzywojniu przez ten, którego twórcy przywołują scenierię XIX-wieczną. Nieprzypadkowo Tadeusz Cegielski, na marginesie refleksji nad początkami literatury kryminalnej, przypomina opresywność jako dominantę kulturowo-społeczną XIX wieku, akcentując jednocześnie relację między powieścią kryminalną i dążeniem do ustanowienia kontroli społecznej (należy oczywiście pamiętać, że uwagi badacza intencjonalnie nie odnoszą się do polskiej literatury kryminalnej)<sup>7</sup>. Toteż, być może, dążność do tego, aby to właśnie wiek XIX uczynić osnową „opowieści o zbrodni i karze” staje się nie tyle warunkowanym merkantylnie, ile naturalnym czasem akcji dla literatury kryminalnej.

6 Przykładowo: Paweł Goźliński, *Jul* (2010); Wojciech Koryciński, *Tajemnice ulicy Pańskiej* (2010); Katarzyna Kwiatkowska, *Zbrodnia w błękanie* (2011); Aneta Ponomarenko, *Strażnik skarbu* (2012); Krzysztof Beška, *Trzeci brzeg Styksu* (2012); Tomasz Bochiński, Agnieszka Chodkowska-Gyurics, *Pan Whicher w Warszawie* (2012).

7 Zob. T. Cegielski, *Detektyw w Krainie Cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1941*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015, s. 191. Istotnie, powstająca ówczesnie prasa bulwarowa, nierzadko relacjonująca rozprawy sądowe, stała się odpowiedzią na społeczne zapotrzebowanie na sensację, dodatkowo usankcjonowaną zmianami prawnymi: w 1856 zniesiono akcyzę na czasopisma (Newspaper Stamp Tax), powstałe zaś w 1857 roku na mocy Matrimonial Causes Act sądy cywilne umożliwiły poszerzenie widowni sądowej, do której należały nie tylko strony sporu, ale również dziennikarze i postronni obywatele, zainteresowani odśladaniem rodzinnych tajemnic (za: T. Cegielski, *Detektyw w Krainie Cudów...*, s. 191–192).

Zarazem jednak osadzenie intrygi fabularnej w przeszłości – niezależnie, czy mamy do czynienia z międzywojnem, czy też epokami wcześniejszymi – nie jest alternatywą dla współczesnej scenarii akcji. Można zresztą zauważyć w pełnionych przez ten nurt kryminału funkcjach w komunikacji społecznej pokrewieństwo ze współczesną powieścią historyczną. Tak bowiem jak ona, również kryminał historyczny/retro w różny sposób i w różnych celach mówi o przeszłości. Dlatego też, pośród rozmaitych ról spełnianych przez opowieści kryminalne, których akcja rozgrywa się w XIX wieku, można wymienić następujące:

- zabiegi zmierzające do rewaloryzacji paradygmatu romantycznego, mającego zakorzenienie w wieku XIX, a stanowiącego istotny punkt odniesienia dla współczesności;
- traktowanie XIX wieku jako pretekstu do namysłu nad współczesnością;
- namysł nad ograniczeniami (re)konstruowania wizji przeszłości.

Wyszczególnionych tu sposobów instrumentalnego traktowania przywołań wieku XIX w rodzimej literaturze kryminalnej nie należy traktować jako zjawisk występujących odrębnie. Dopiero bowiem ujęte całościowo umożliwiają dostrzeżenie ideologizacji dziewiętnastowieczności jako osobnego paradygmatu kulturowego, wobec którego opowiada się współczesna kultura. Poniżej – dla zachowania przejrzystości wywodu – omówimy je osobno.

### **Zabiegi zmierzające do rewaloryzacji paradygmatu romantycznego, mającego zakorzenienie w wieku XIX, a stanowiącego istotny punkt odniesienia dla współczesności**

Jednymi z pierwszych utworów, inicjujących nurt kryminału osadzonego w realiach XIX-wiecznych w rodzimej literaturze, były powieści Krzysztofa Maćkowskiego (*Raport Badeni*, 2007) i Bartłomieja Rychtera (*Złoty wilk*, 2009). Nie doczekały się one jednak szerszej recepcji krytycznej, przeciwnie do *Jula* (2010) Pawła Goźlińskiego, który problematyzuje w utworze współczesne postrzeganie romantyzmu<sup>8</sup>. Tym bardziej znaczące jest zatem, iż akcja owej opowieści została osadzona w realiach paryskiej Wielkiej Emigracji. Można zresztą pośród opowieści kryminalnych, które odnoszą się do wieku XIX, wyodrębnić dwa nurty, określając je – na wzór propozycji Pawła Kaczyńskiego – odpowiednio jako: „romantyzm sensacyjny” oraz „epoka pozytywistyczno-modernistyczna sensacyjna”<sup>9</sup>. W takim rozumieniu XIX stulecia jawi się ono – zgodnie z postulatami zwolenników kategorii „dziewiętnastowieczności” – jako kulturowa całość, ukonstytuowana na

<sup>8</sup> Zob. A. Bağajewski, *Rewizje romantyczne w prozie najnowszej*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 1, s. 161–170.

<sup>9</sup> Zob. P. Kaczyński, *Oświecenie sensacyjne w powojennej literaturze polskiej*, „Prace Polonistyczne” 2016, seria 71, s. 139–155.

odrębnych (wobec oświeceniowych) założeniach teoriopoznawczych, aksjologicznych i etycznych, współtworząca nadrzędny paradygmat nowoczesności<sup>10</sup>.

Co istotne: kryterium podziału wynika tyleż ze skonwencjonalizowania spojrzenia na rzeczywistość romantyczną/pozytywistyczno-modernistyczną, co z dat, w jakich sytuowany jest czas akcji<sup>11</sup>. Nowoczesna (tu w rozumieniu: korzystająca z ustaleń nauk przyrodniczych, których ekspansywny rozwój przypadł na wiek XIX<sup>12</sup>) metodologia śledztwa policyjnego może pojawić się w utworze, którego fabuła zostaje osadzona w okresie międzypowstaniowym (powieść Bochińskiego i Chodkowskiej-Gyurcis). Również właściwa romantyzmowi – wywiedzionemu z prozy Edgara Allana Poe’go – myśleniu o detektywie jako geniuszu, który rozwiązuje zagadkę zbrodni, posługując się przeblyskiem intuicji, pojawia się w opowieściach lokalizowanych w realiach końca XIX wieku; do nurtu tego należą m.in. powieści Katarzyny Kwiatkowskiej (*Zbrodnia w błękicie*, 2011) oraz Maryli Szymiczkowej (właśc. Jacka Dehnela i Piotra Tarczyńskiego, *Tajemnica domu Helców*, 2015; *Rozdarta zasłona*, 2016)<sup>13</sup>.

Pierwszy z wyszczególnionych nurtów – zainicjowany przez Goźlińskiego „romantyzm sensacyjny” – ukazuje polskie społeczeństwo okresu, dla którego doświadczeniem pokoleniowym były powstanie listopadowe i styczniowe. Czas stanowiący takich utworów wyznaczają lata 1821–1862, zaś w tle wydarzeń fabularnych pojawia się bądź przecucie wybuchu powstań (np. Tomasz Bochińskiego i Agnieszki Chodkowskiej-Gyurcis *Pan Whicher w Warszawie*, 2012; Tadeusza Cegielskiego *Głowa. Opowieść nocy zimowej*, 2016), bądź reminiscencje (*Jul*

10 Zob. T. Sobieraj, *Kulturowy model dziewiętnastowieczności*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2008, R. 1, s. 20.

11 Zaproponowany tu podział jest oczywiście uproszczony i bazuje na kontraście wykorzystywanych schematów fabularnych i struktur genologicznych, stanowiących punkt odniesienia dla artystycznej wizji XIX wieku. Pomiędzy wyszczególnionymi biegunami można odnaleźć utwory łączące omówione wyżej tendencje. Za przykład może posłużyć *Kareta* (2015) Marty Giziewicz; akcja tej powieści rozgrywa się na przełomie 1856 i 1857 roku. Z nurtem romantyzmu sensacyjnego łączy kreację świata przedstawionego występowanie motywu spisku, zaś akcentem właściwym dla nurtu pozytywistyczno-modernistycznej sensacji jest wątek emancypacji bohaterki, pragnącej wykonywać zawód lekarza.

12 Zob. J. Thorwald, *Stulecie detektywów*, przekł. K. Bunsch, W. Kragen, Znak, Kraków 2009, s. 32–38.

13 Są to, w myśl propozycji Marjone Nicolson, dwa opozycyjne modele metodologiczne, które badaczka odnosi do opozycyjnych metod badania naukowego: bazującej na indukcji z materialnych śladów (model poznania Franciszka Bacona) oraz uzależnionej od intuicji stymulowanej wyobraźnią (model Kartezjusza). Niezależnie jednak od punktu wyjścia punkt dojścia pozostaje – w myśl supozycji Nicolson – ten sam: utożsamienie literatury detektywistycznej z „neokalwińską sprawiedliwością” (*neo-Calvinistic justice*), zob. też, *The Professor and the Detective*, „The Atlantic Monthly” 1929 [April], issue 1511, s. 483–493.

Goźlińskiego). *Differentia specifica* należących do tego nurtu utworów pozostaje traktowanie zagadki kryminalnej jako pretekstu do ukazania rozgrywek politycznych; wątek thrillera sensacyjnego stanowi w nich zarazem klucz do znalezienia odpowiedzi na pytania: „kto zabił?”, „jak i dlaczego do tego doszło?”. Ponadto do poetyki politycznego „dreszczowca” zbliża owe utwory przywołanie zdarzeń i postaci autentycznych. Zabieg ten, podobnie jak zatarcie granicy pomiędzy fikcją i historycznie potwierdzoną rzeczywistością, służy dezorientacji czytelnika, sugerując zarazem – w myśl propozycji Mariusza Kraski – dokumentaryzm całej opowieści<sup>14</sup>. Wrażenie to pogłębia zresztą – jak w *Głowie...* Cegielskiego – rama modalna opowieści, umieszczona we współczesności odbiorcy i odwołująca się do jego wiedzy pozatekstowej. Takie rozwiązanie sugeruje możliwość, iż mamy do czynienia z literackim śledztwem w sprawie zagadki z przeszłości, zaś jego efekty czytelnik poznaje w trakcie lektury.

Z kolei twórcy nurtu opowieści, których fabuła rozgrywa się w ostatnim ćwierćwieczu XIX wieku, sięgają nie tyle do powieści sensacyjnej, ile obyczajowej, niejako wpisując swą twórczość w nurt prozy (nazwijmy ją umownie) neomieszczkańskiej, tj. takiej, której autorzy nawiązują do ethosu mieszczańskiego, sytuując zarazem fabułę w tej grupie społecznej<sup>15</sup>. Oczywiście wątek kryminalny i w tym przypadku pozostaje – jakkolwiek z przyczyn odmiennych niż w nurcie romantyzmu sensacyjnego – uboczny. Dość dobrze mechanizm ten oddaje notka towarzysząca powieści Szymiczkowej *Tajemnica Domu Helclów*. Jej autor – Michał Rusinek – rekomendując utwór, zauważa: „Nie jestem pewien, co tu jest dla czego tłem: czy XIX-wieczny Kraków dla misternej i zabawnej intrygi kryminalnej, czy też owa intryga dla arcyszczegółowo odtworzonego XIX-wiecznego Krakowa i jego socjety”<sup>16</sup>. Z kolei na temat *Trzeciego brzegu Styksu* (2012) Krzysztofa Beški jeden

14 Zob. M. Kraska, *Na tropie Szakala. Gry i konwencje political fiction*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2003, s. 110.

15 Zob. M. Czerwiński, *Historia problemu neomieszczkańskiego stylu życia w Polsce*, w: *Styl życia, obyczaje, ethos w Polsce lat siedemdziesiątych z perspektywy roku 1981*, red. A. Siciński, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1983, s. 61–75. Gwoli ścisłości dodajmy, iż jest to rozwiązanie najczęstsze, lecz nie jedyne; jako przykład utworów, w których obserwujemy odwołania do kultury proletariackiej, można podać powieści Krzysztofa Beški: *Trzeci brzeg Styksu* (2012) oraz *Pozdrowienia z Londynu* (2013), zaś w *Dolinie popiołów* (2015) autor ten przywołuje kulturę dworku szlacheckiego.

16 M. Rusinek, w: M. Szymiczkowa, *Tajemnica Domu Helclów*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2015, [1] s. okładki. Uwaga Rusinka dotyczy nie tylko wyglądu ówczesnego miasta, ale przede wszystkim życia codziennego bohaterów (ich strojów, pożywienia, obyczajów, itd.). Nadmiar szczegółów wyznacza zarazem tempo lektury, przenosząc uwagę czytelnika z „czynnika akcji” (konstytytywnego dla powieści sensacyjnej i kryminalnej) na opis świata przedstawionego. Można też sygnalizowaną tu właściwość utworu traktować jako przejaw poetyki immanentnej pisarstwa Jacka Dehnela, łączącego kult tradycji (głównie spod znaku

z recenzentów, Rafał Śliwiak, pisał: „Wielkim atutem powieści [...] jest [...] sugestywny i przekonujący obraz Łodzi – bogata w szczegóły historyczno-obyczajowa mozaika żywego urbanistycznego molocha [...]. Opisy miasta atakują nasze zmysły jaskrawymi barwami i wyrazistymi zapachami, rozbrzmiewając odgłosami codziennego życia”<sup>17</sup>.

Podkreślany przez Rusinka i Śliwiaka aspekt obyczajowy kreacji świata przedstawionego prowadzi niekiedy nie tyle do uplastycznienia wizji przeszłości, ile zatarcia różnicy pomiędzy fabularną kreacją a popularyzacją historii miasta/regionu, w którym osadzona zostaje akcja utworu<sup>18</sup>. Dzieje się tak choćby w wypadku trylogii Calisia Anety Ponomarenko (*Strażnik skarbu*, 2012; *Dom śmierci*, 2013; *Ostatnie śledztwo*, 2014). Zarówno kryminalno-sensacyjna fabuła, jak i ukazana metodologia kryminalistyczna pozostają wtórne wobec ambicji popularyzatorskich, których nadrzędnym celem jest przekazanie informacji na temat dziejów miasta oraz funkcjonujących w nim instytucji kulturalnych (obszernie omówiona została m.in. działalność Bronisława Szczepankiewicza, zasłużonego dla Kalisza księgarza<sup>19</sup>).

Można zatem utwory Ponomarenko traktować tyleż jako odpowiedniki usensacyjnionych bedekerów historycznych, mających walor promocyjny, co element polityki turystycznej regionu<sup>20</sup>. W ten sposób zarówno dziewiętnastowieczność, jak

---

realistycznej powieści Balzaka) z ponowoczesną świadomością literacką (zob. M. Kwaśnik, *Między wiedzą a widzeniem. O sposobach przedstawiania świata w „Balzakianach” Jacka Dehnela*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2004, nr 1, s. 410, <http://zalacznik.uksw.edu.pl/sites/default/files/1-34.pdf> [dostęp: 24.02.2017]). Szczegółowość opisu można uznać również za przejaw szerszej tendencji, obserwowanej w najnowszej rodzimej prozie (zob. J. Jarzębski, *Pamięć i rzeczy: paradoksy enumeracji*, w: *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 87). Być może traktowanie poetyki Dehnela jako punktu odniesienia dla powieści *Tajemnica Domu Helców* pozostaje krzywdzące dla drugiego z autorów, Piotra Tarczyńskiego. Jest on jednakże znany przede wszystkim jako tłumacz i amerykańista. Z tego względu w niniejszych uwagach to właśnie Dehnel potraktowany został jako ten, który odcisnął w znaczący sposób piętno własnego stylu na opowieściach o przygodach profesorowej Zofii Szczupaczyńskiej.

17 R. Śliwiak, *Jak to się robiło w Łodzi, czyli kryminalna ziemia obiecana*, „Biuletyn Informacji Bibliotecznych i Kulturalnych Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Łodzi” 2012 z dn. 26.09., nr 10, s. 5.

18 Naszkicowane tu wrażenie pogłębiają zabiegi edytorskie, intencjonalnie zbliżające utwory kryminalne do popularnonaukowych opracowań: w cyklu Ponomarenko zamieszczone zostają dodatkowe informacje w przypisach, Bochiński i Chodkowska-Gyurcis zaś dołączyli do utworu materiał ilustracyjny.

19 Zob. A. Ponomarenko, *Strażnik skarbu*, Szara Godzina, Katowice 2012, s. 180–181.

20 Zob. P. Zmyślony, *Literatura jako podstawa tworzenia produktu turystycznego*, „Problemy Turystyki” 2001, t. XXIV, s. 21–31; W. Alejski, *Współczesne koncepcje i wybrane modele polityki turystycznej*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu” 2009, nr 50:



i literatura kryminalna stają się elementem większej całości, istotnej dla pozaarty-stycznego doświadczenia odbiorcy (z zaproponowanej tu perspektywy mogą być odczytywane np. uwagi na temat urody Kaliszanek w *Strażniku skarbu* tejże pisarki<sup>21</sup>).

Co istotne: obrana przez Ponomarenko oraz Dehnela i Tarczyńskiego strategia obnaża pretekstowy charakter kryminalnej intrygi. Ta bowiem – jeśli nawet nie traci potencjału rozrywkowego – zanika w (posłużmy się terminologią z zakresu akustyki) „białym szumie” nadmiaru drobiazgów. Nieprzypadkowo też Magdalena Maria Stulgis zauważa: „Nadmierne skupianie się na szczegółach i radykalność podejścia mogą niekiedy prowadzić do przerostu formy nad treścią, ponieważ w pogoni za detalami można przeoczyć rzeczy stokroć istotniejsze”<sup>22</sup>.

Nie sama zbrodnia i wykrycie jej sprawców jest zatem osią organizującą fabułę, lecz wielorakie konteksty jej zaistnienia w ramach świata przedstawionego. Przesunięcie akcentu uwagi z występu na okoliczności towarzyszące umożliwi twórcom „odzyskanie” owych – wspomnianych przez Stulgis – „rzeczy stokroć ważniejszych”. Pośród tego zaś, co może umknąć uwadze odbiorcy, bywa najczęściej poszukiwanie w przeszłości tego, co jest charakterystyczne dla współczesności czytelnika.

## Traktowanie XIX wieku jako pretekstu do namysłu nad współczesnością

Powieść Goźlińskiego pozostaje istotna dla lektury przez pryzmat kategorii „dzie-więtnastowieczności” nie tylko (i nie przede wszystkim) z uwagi na jej prekursor-ski charakter. Anna Kurska przywołuje ją w kontekście właściwych dla ponowo-czesnych poszukiwań sposobów artykułowania tradycji tak, aby mogła stać się ona punktem odniesienia dla wyborów współczesnego odbiorcy. Według badaczki *Jul* wpisuje się w nurt eseistyczno-historycznej powieści, w której popkulturowe wzor-ce sensacyjności traktowane są instrumentalnie<sup>23</sup>. Można zresztą i w tym przypad-

---

*Gospodarka turystyczna w regionie. Przedsiębiorstwo. Samorząd. Współpraca*, s. 43–53; A. Pu-dełko, *Zbrodnia w mieście – turystyka literacka śladami powieści kryminalnych*, „Turystyka Kulturowa” 2015, nr 10, s. 38–57, <http://turystykakulturowa.org/ojs/index.php/tk/article/view/653/603> [dostęp: 27.02.2017].

<sup>21</sup> Zob. A. Ponomarenko, *Strażnik skarbu*, s. 235.

<sup>22</sup> M.M. Stulgis, *Pomiędzy rekonstrukcją, odtwórstwem a inscenizacją, czyli próba analizy zjawiska rekonstrukcji*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2013, nr 12, cz. 2, s. 151.

<sup>23</sup> Zob. A. Kurska, *O poszukiwaniach ponowoczesnego sposobu wyrażania tradycji romantycznej*, „Czytanie Literatury” 2015, nr 4, s. 133. Owa, akcentowana przez Kurską, instrumentalność sposobu sięgania po poetykę niższego obiegu kultury została wykorzystana w szczególności w warstwie edytorskiej. Powieści Goźlińskiego towarzyszą ilustracje imitujące komiks, których treść można uznać za komplementarną wobec treści utworu. Utrzymane są one w pseudogotyckiej estetyce, mającej intencjonalnie podkreślać mroczny nastrój opowieści.



ku upatrywać paralel między literaturą kryminalną i powieścią historyczną. Ta bowiem – w myśl supozycji Aleksandry Chomiuk – znosi różnice między tym, co „prawdziwe” i tym, co „prawdopodobne”<sup>24</sup>.

Naszkicowany przez Chomiuk mechanizm czynienia z literatury (nie tylko zresztą rozrywkowej) pretekstu do rozważań na tematy istotne społecznie uświadamia, do jakiego stopnia dyskurs memorystyczny ma na celu idealizację/krytykę i odtworzenie przeszłości; zwłaszcza jeśli będzie rozpatrywany przez pryzmat potencjału krytycznego, nie zaś zabawy w uobecnianie dziewiętnastowieczności utożsamianej z rekwizytornią. Jego prymarną funkcją nie jest bowiem przywoływanie przeszłości po to, aby przeciwstawić ją teraźniejszości, lecz by za jej pomocą ową teraźniejszość zrozumieć. Z zaproponowanej przez badaczy perspektywy znaczące okazuje się wykorzystanie do owego celu konwencji kryminalnej. Ta bowiem pozostaje – o czym przekonuje Tadeusz Cegielski – „wyrazicielką” nowoczesności i zapisem jej uobecniania się w doświadczeniu pozaartystycznym czytelnika. Być może zatem ukazywany w kryminałach retro świat wieku XIX nie tylko przywołuje nostalgicznie przeszłość (nawet jeśli pojawia się w niej zbrodnia)<sup>25</sup>.

## Namysł nad ograniczeniami (re)konstruowania wizji przeszłości

Podwojenie perspektywy, z jakiej spogląda współczesny czytelnik na osadzoną w historycznie dookreślonej przeszłości fabułę opowieści, nie pozostaje bez znaczenia dla sytuacji komunikacyjnej odbiorcy utworu literackiego. Funkcjonuje on przecież w określonej rzeczywistości pozatekstowej, a zarazem dokonuje „mentalnej immersji” w trakcie lektury w wykreowaną na potrzeby artystycznej fikcji przeszłość. Owo „zanurzenie” w utworze możliwe jest dzięki sile wyobraźni, bowiem – co podkreśla Marie-Laure Ryan – wymaga zaangażowania ze strony czytelnika<sup>26</sup>. Literatura to najważniejsze i najpowszechniejsze w kulturze Zachodu medium pamięci; ona też stanowi tworzywo narracji grupowych, umożliwiających

---

Celowe nagromadzenie elementów kiczu sprawia, że niemożliwa jest lektura naiwna utworu Goźlińskiego, która nie odsyłałaby czytelnika do gry z konwencją XIX-wiecznej powieści tajemnic, np. *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Sue (*Les Mystères de Paris*, 1843). Interesującym tropem interpretacyjnym, w którym wykorzystane zostają konstatacje Kurskiej, pozostaje odczytanie *Jula* przez Dorotę Wojdę; zob. też, *Kryminał i historia literatury*, w: *Literatura kryminalna. Na tropach źródeł*, pod red. A. Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2015, s. 425–439.

24 Zob. A. Chomiuk, *Między słowem a przeszłością. Strategie dokumentarne w polskiej powieści historycznej ostatniego półwiecza*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009, s. 218.

25 Antynomia obecności zbrodni i kategorii nostalgii zostaje unieważniona, kiedy spojrzymy na wiek XIX z perspektywy zabiegów mityzacyjnych; Zob. E.W. Said, *Orientalizm*, przekł. W. Kallinowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 445.

26 Zob. M.-L. Ryan, *Narrative As Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 2001, s. 352–353.

podtrzymywanie tożsamości<sup>27</sup>. Z tego względu literaturze przypada szczególne miejsce w dyskursie społecznym na temat przeszłości<sup>28</sup>. Jednocześnie zaś to właśnie w obiegu popularnym, z uwagi na jego inercyjność, można dostrzec ograniczenia, mające wpływ na kształt ukazywanych obrazów przeszłości. Stereotyp, który w obiegu popularnym jest wartością samoistną, pozwala na rekonstrukcję funkcjonujących społecznie wyobrażeń, będąc przy tym tworzycyem artystycznej wizji<sup>29</sup>.

Zakorzenie utworów, których fabuła została osadzona w XIX stuleciu, w postpamięci to przejaw szerszego społecznego zjawiska, jakim jest konstruowanie wizji przeszłości poprzez odwołanie do kategorii nostalgii. W takim ujęciu minione dzieje pełnią rolę Złotego Wieku, utraconego wraz z kresem Wielkich Narracji (*La Grande Narration*), racjonalizujących i organizujących życie społeczne<sup>30</sup>. Jest to zarazem – w myśl określenia Arjuna Appadurai – „nostalgia fotelowa” (*armchair nostalgia*), umożliwiająca nostalgikowi przeżycie uczucia bez konieczności uczestniczenia w wydarzeniach, które rozpamiętuje, ani nie zakorzenionych w zbiorowej pamięci historycznej<sup>31</sup>.

Z zaproponowanej tu perspektywy wiek XIX jako czas tradycyjnego porządku zdaje się wpisywać w nostalgiczny paradygmat kultury, w ramach którego – w myśl rozpoznania Anny E. Kubiak – funkcjonują tradycyjne (a unieważnione przez ponowoczesność) podziały rzeczywistości kulturowej<sup>32</sup>. Podziały te zostają jednakże wprowadzone w – jak określa ją Kathleen Steward – przestrzeń współczesności, cechującą się „spłaszczonymi dystynkcjami” (*flatten distinctions*) i „zmaconymi gatunkami” (*blur genres*)<sup>33</sup>. Z tego względu wiek XIX we współczesnych tekstach

27 Zob. M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Wydawnictwo UAM, Warszawa 2009, s. 62.

28 Zob. W. Czachur, *Pamięć, język a dyskursy medialne – rozmowa z prof. Astrid Erll, prof. Bożeną Witosz i prof. Robertem Trąbą*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs” 2014, nr 7, s. 11–19.

29 Zob. K. Bartoszyński, *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, w: *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1971, s. 129. Do pewnego stopnia naszkicowaną tu problematykę porusza Agnieszka Fulińska, traktująca popkulturę jako „zwierciadło swoich czasów” (zob. też, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 64–65).

30 Zob. J.-F. Lyotard, *Opowieści legitymizujące wiedzę*, w: tegoż, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przekł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997, s. 97–109; tenże, *Dopisek w sprawie narracji*, w: tegoż, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przekł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 29–34.

31 Zob. A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary nowoczesności*, przekł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 118.

32 Zob. A.E. Kubiak, *Nostalgia i konfluentne wspólnoty*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2004, z. 1–2, s. 28.

33 Zob. K. Steward, *Nostalgia – A Polemic*, „Cultural Anthropology” 1988, nr 3, s. 227. Jednak dopiero w takiej, jak opisywana przez Steward, rzeczywistości społeczno-kulturalnej może znaleźć się miejsce dla zjawisk antytetycznych; zob. A. Marzec, *Fragmety, resztki i przekleństwo archiwum – o nostalgii w kulturze found footage*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 55–56.

kultury jest nie tyle odtwarzany, co imitowany, niczym Baudrillardowskie *simulacrum*<sup>34</sup>. Tym samym kategoria nostalgii staje się kluczem interpretacyjnym, umożliwiającym sytuowanie literatury kryminalnej w kontekście popularnego (zwłaszcza na przełomie XX i XXI wieku) nurtu „literatury korzeni”<sup>35</sup>. Nieprzypadkowo przecież fabuła utworów kryminalnych najczęściej zostaje osadzona w konkretnej przestrzeni regionu; w obu zresztą przypadkach mamy do czynienia z fenomenem, określanym przez Przemysława Czaplińskiego mianem nostalgii chronicznej<sup>36</sup>.

Zarazem kategoria dziewiętnastowieczności ewokuje nie tylko retrospektywne (tu w rozumieniu: odwołujące się do przeszłości), ale i prospektywne (tj. projektujące przyszłość) pozytywne asocjacje z uwagi na konsekwencje przemian społecznych (zniesienie pańszczyzny i niewolnictwa, powszechność ustroju parlamentarnego i konstytucyjnego)<sup>37</sup>. Współcześnie można dodać do nich również zjawiska kulturowe, które – jak wiktoriańsko-edwardiański nurt stylu *vintage* – współtworzą wyobrażenie o wieku XIX jako epoce klasycznej elegancji. Współbrzmia one z postępem technologicznym, uzasadniającym określenie wieku XIX mianem epoki pary i elektryczności. W efekcie literackie (a szerzej: kulturowe) wizje świata dziewiętnastowiecznego utożsamiają postęp technologiczny z cywilizacyjnym, niejako zresztą na przekór publicystycznym świadectwom owych czasów<sup>38</sup>.

- 
- 34 Zob. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, w: tegoż, *Symulakry i symulacja*, przekł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 5–56. Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia „paradygmat nostalgiczny”, odczytywany z zaproponowanej tu perspektywy, ma potencjał krytyczny, wyrażający się – jak pisze Hal Foster, idąc tropem interpretacyjnym Baudrillarda i Fredricka Jamesona – w parodystycznym odnowieniu niegdysiejszych (a utraconych) układów odniesienia; zob. tenże, *Contemporary Art and Spectacle*, w: tegoż, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle 1985, s. 91 (*parodic rehabilitation of all lost frames of reference*).
- 35 Sygnalizowany tu trop uprawomocnia wypowiedź Marcina Wrońskiego; w rozmowie z Filipem Modrzejewskim pisarz zauważa: „Nie jest to popularny pogląd, ale fenomen popularności kryminału retro, podgatunku bardzo historycznego i topograficznego, upatruję w zużyciu się, a zarazem wiszącej w powietrzu potrzebie kontynuacji tzw. literatury małych ojczyzn. [...] A dla samej literatury to optymistyczna diagnoza: można pisać ciekawe powieści o, wydawałoby się, nudnych sprawach, które jeszcze nie tak dawno interesowały mało kogo poza wąskim gronem regionalistów”; zob. *Jak to redaktor z autorem (2)*, „Marcin Wroński: niedziennik autora”, <http://www.iceis.pl/wronski.wordpress.com> [wpis z dn. 16.12.2010; dostęp: 1.03.2017].
- 36 Zob. P. Czapliński, *Wznoszenie biografii. Proza polska lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu straconego czasu*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 55.
- 37 Zob. J. Maciejewski, *Wiek XIX jako formacja kulturowa i dziewiętnastowieczność jako antywartość*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2008, nr 1, s. 77.
- 38 Przypomnijmy passus z jednej notki zamieszonej w krakowskim „Czasie” w 1872 roku: „Daremnie tu [tj. w Wiedniu – A.M.] pytać, co ludzie wyznają, w imię czego gotowi by się poświęcić, kto im przewodniczy, kogo wielbią lub słuchają? Wiadomo tylko, że szydzą ze wszystkiego i wszystkich, że umieją nienawidzić, ale bardziej jeszcze umieją używać i pożądać. [...] Postęp

Szczególnie reprezentatywny dla owej tendencji do utożsamiania technologii z rozwojem pozostaje opis domu jednego z notabli w *Strażniku skarbu* Ponomarenko, w którym nagromadzenie nowoczesnych gadżetów świadczy tyleż o zamożności gospodarza, co o jego zauroczeniu wytworami nowoczesności<sup>39</sup>.

Wyliczenie dobrodziejstw cywilizacyjnych może jednak pełnić inną, ważniejszą funkcję, niż zaświadczenie o statusie społecznych ich właściciela. Zdaje się przede wszystkim bowiem reprezentacją istotnego społecznie – zwłaszcza w kontekście obserwowanego *memory boom* (określenie Davida C. Berlinera<sup>40</sup>) – zjawiska, jakim jest (re)konstrukcja nie tyle samej przeszłości, co jej współczesnych, zideologizowanych wersji<sup>41</sup>. Tym samym wyłaniający się z tekstów kultury obraz XIX wieku – jako okresu wiary w moc technologii – staje się pretekstem do przesłedzenia mechanizmów regulujących pamięć kulturową i funkcjonujący w *imaginarium communis* kształt tego, co minione<sup>42</sup>. Zapewne naszkicowaną tu prawidłowością można wyjaśnić powody, dla których Cegielski porusza w *Głowie...* motywy związane z mesmeryzmem. Zauroczenie nauk medycznych mesmeryzmem i funkcjonujące w wiedzy potocznej wyobrażenia na jego temat w pełni usprawiedliwiają wprowadzenie związanego z nim wątku w obręb świata przedstawionego utworu Cegielskiego<sup>43</sup>.

---

bowiem, gdy jest czysto materialny, owszem raczej rozwijający się z uszczerbkiem dla postępu moralnego, miewa swoje punkty zwrotne [...]. Dzieła ludzkie, gdy są czysto ziemskiej natury muszą wraz z swoim twórcą, człowiekiem, ulegać prawu śmierci i rozkładu. [...] Zdając przed sześciu laty [...] sprawę z wystawy paryskiej [...] pytaliśmy się wówczas, gdzie zająć może postępek materialny? I nasunęła nam się odpowiedź, że nadchodzi kolej na siłę niszczącą" ([Z cyklu korespondencji] *Z Wagona*, „Czas” 1872 z dn. 17.07., nr 160, s. 1-2).

<sup>39</sup> Zob. A. Ponomarenko, *Strażnik*, s. 241–242.

<sup>40</sup> Zob. D.C. Berliner, *The Abuses of Memory: Reflections on the Memory Boom in Anthropology*, „Anthropological Quarterly” 2005, nr 78, s. 197–211.

<sup>41</sup> Zob. J. Gulanowski, *Rekonstrukcja historyczna a problem zapośredniczenia w pedagogice*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2011, nr 1, s. 94–95.

<sup>42</sup> Zob. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przekł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 15.

<sup>43</sup> Zob. L. Miodoński, *Medycyna romantyczna w Niemczech jako eksplikacja filozoficznego rozumienia świata i człowieka – Mesmer i mesmeryzm*, „Medycyna Nowożytna” 2001, t. 8, nr 2, s. 5–32; B. Płonka-Syroka, *Mesmeryzm. Od astrologii do bioenergoterapii*, Oficyna Wydawnicza Arbotretum, Wrocław 2007. Wprowadzenie w obręb świata przedstawionego rzeczywistości wzorowanej na wyobrażeniach zbiorowych i wiedzy potocznej, właściwych danej epoce, może zresztą stanowić podstawę gry z czytelnikiem, prowadzącej do migotliwości genologicznej. Przykładem może być powieść Marka Świerczka *Bestia* (2007), w której kryminalna zagadka (poszukiwanie zabójcy rosyjskich żołnierzy) podporządkowana została opowieści grozy (odpowiedzialny za morderstwa okazuje się wilkołak). Nadnaturalny charakter owej istoty nie ma wymiaru fantastycznego; to byt wywiedziony z wierzeń ludowych i funkcjonujący na tej samej płaszczyźnie ontologicznej, co inni bohaterowie opowieści.

O tym, do jakiego stopnia funkcjonujący społecznie stereotyp kulturowy może przesłonić obraz przeszłości wyłaniający się z lektury zróżnicowanych genologicznie „tekstów z epoki”, świadczy taka kreacja świata przedstawionego utworów, których akcja została usytuowana u kresu XIX wieku, by możliwe stało się zaakcentowanie scjentystycznego światopoglądu bohaterów<sup>44</sup>. W swoim postępowaniu kierują się oni racjonalną logiką; nieobca jest im też metodologia badań kryminalistycznych<sup>45</sup>.

\* \* \*

Astrid Erll na marginesie refleksji nad literaturą jako medium pamięci zbiorowej podkreślała szczególne miejsce, jakie przypadło współcześnie wytworom obiegu popularnego. Traktując literaturę *gentium minorum* jako punkt odniesienia, badaczka podkreśla ich szczególną sytuację egzystencjalną w związku z rolą, jaką współcześnie obieg popularny kultury odgrywa w życiu społecznym<sup>46</sup>.

Można przywołać tu konstatację Erll – intencjonalnie odnoszącą się do memorystycznego aspektu kultury – uzupełnić inną, wskazującą na relacje pomiędzy kreacją świata przedstawionego i rzeczywistością pozaartystyczną, w jakiej żyje autor i jego czytelnik. Literacka kreacja świata przedstawionego ma wymiar nie tylko „światotwórczy”, lecz i aksjologiczny. Nieobojętne dla wartościowania ukazanej wizji przeszłości pozostaje rozłożenie akcentów fabularnych, które – z kolei – dookreśla postawę autora wobec przeszłości: afirmującą bądź krytyczną.

---

44 Jedyne niekiedy, jak w powieści *Rozdarta zasłona* (2016), pojawiają się akcenty irracjonalne. Są one jednak motywowane wrażeniem, jakie na protagonistce utworu zrobiła lektura *Dziwnego przypadku doktora Jekylla i pana Hyde'a* Roberta Louisa Stevensona (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886). Profesorowa Zofia Szczupaczyńska miała okazję zapoznać się z tym utworem na łamach krakowskiego „Czasu” w dn. 17 kwietnia–14 maja 1895 (nr 88–110). Utwór opatrzone był tytułem *Dziwny przypadek Dra Jekylla i Mra Hyde*. Nowella przez Roberta Ludwika Stevensona. Nie znamy autora przekładu.

Zazwyczaj jednak bohaterom opowieści usytuowanych u kresu XIX wieku obca pozostaje ówczesna fascynacja spirytyzmem i ezoteryką, której echem są dość liczne publikacje, np.: M. Brunner, *O tak zwanym magnetyzmie zwierzęcym czyli o hipnotyzmie i t. z. zjawiskach magnetycznych* (1882); P. Gibier, *Spirytyzm. Studium historyczno-krytyczne i doświadczałne, objaśnione drzeworytami w tekście* (1889); A.R. Wallace, *O cudach i nowoczesnym spirytyzmie* (1890); W. Chłopicki, *Szkic popularny teorii i praktyki spirytyzmu* (1892). Wymienione tytuły mogły być potencjalnie znane w czasach, w których rozgrywa się akcja przywoływanych w niniejszym szkicu utworów kryminalnych.

45 Zob. A. Ponomarenko, *Strażnik*, s. 20, 42.

46 Zob. A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, przekł. M. Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 233.

Niekiedy zresztą, o czym należy pamiętać zwłaszcza podczas lektury utworów „podejrzanych aksjologicznie”, napięcie pomiędzy widzeniem świata przez nadawcę i odbiorcę staje się podstawą szczególnej gry literackiej.

Dość często ma to miejsce w nurcie postmodernistycznym współczesnej prozy, w którym prowokacje artystyczne ujawniają pretekstowy charakter wykreowanej fikcji, podporządkowanej dyskursowi społecznemu. Niekiedy zresztą dzięki wykorzystaniu owej strategii powstają opowieści, które radykalnie roz mijają się z oczekiwaniami czytelników<sup>47</sup>. Przyczyną rozbieżności pozostaje takie rozłożenie akcentów fabularnych, dzięki któremu sama zbrodnia sytuuje się na marginesie zainteresowania twórcy, stając się zaledwie pretekstem do artystycznego namysłu nad innymi kwestiami, niż rozwiązanie kryminalnej zagadki i odpowiedź na pytanie „kto zabił?”<sup>48</sup>.

Mamy wówczas do czynienia z wielopoziomowym kodowaniem utworu, możliwym do odczytania w różny sposób, zależnie od kulturowej (samo)świadomości odbiorcy. Lektura naiwna, nakazująca odbiorcy traktować serio opiswane wydarzenia, bywa zresztą czasami niemożliwa z uwagi na dystans narratora do referowanych zdarzeń. Trudno przecież dosłownie traktować nacechowane ironią opowieści Szymiczkowej, w których wykorzystane zostały wątki charakterystyczne dla XIX-wiecznej powieści zeszytowej (zemsta po latach, fałszywe tropy, figura niewinnie uciśnionej heroiny), będącej wytworem odrębnej kultury literackiej.

Tym samym współczesnemu czytelnikowi nie pozostaje nic innego, niż zagłębić się w przeszłość, aby powrócić do stanu „cywilizacyjnej niewinności” czasów, w których nawet przestępstwo cechowała elegancja, jakiej nie sposób znaleźć we współczesnych „opowieściach o zbrodni i karze”, eksponujących zazwyczaj naturalizm zbrodni.

---

## Bibliografia

Alejsiak Wiesław, *Współczesne koncepcje i wybrane modele polityki turystycznej*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu” 2009, nr 50: *Gospodarka turystyczna w regionie. Przedsiębiorstwo. Samorząd. Współpraca*, s. 43–53.

Appadurai Arjun, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary nowoczesności*, przekł. Zbigniew Pucek, Universitas, Kraków 2005.

---

<sup>47</sup> Zob. P. Fast, *Postmodernizm retro*, „Opcje” 2003, nr 4–5, s. 86.

<sup>48</sup> Zob. E. Gondela, *Zbrodnia w stylu vintage*, [rec.: M. Szymiczkowa, *Tajemnica Domu Helclów*], <http://www.znak.com.pl/kartoteka,ksiazka,19355,Rozdarta-zaslona> [dostęp: 15.02.2017].



- Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przekł. Agnieszka Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Bagłajewski Arkadiusz, *Rewizje romantyczne w prozie najnowszej*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 1, s. 147–186.
- Bartoszyński Kazimierz, *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, w: *Problemy socjologii literatury*, pod red. Janusza Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław, 1971, s. 127–148.
- Baudrillard Jean, *Precesja symulaków*, w: Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przekł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 5–56.
- Berliner David C., *The Abuses of Memory: Reflections on the Memory Boom in Anthropology*, „Anthropological Quarterly” Winter 2005, nr 78, s. 197–211.
- Braudel Fernand, *Historia i nauki społeczne: długie trwanie*, w: Fernand Braudel, *Historia i trwanie*, przedmową opatrzyli Bronisław Geremek i Witold Kula, przekł. Bronisław Geremek, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 46–89.
- Brunner Mikołaj Ludwik, *O tak zwanym magnetyzmie zwierzęcym czyli o hipnotyzmie i t. z. zjawiskach magnetycznych*, druk. S. Olgenbranda Synów, Warszawa 1882.
- Cegielski Tadeusz, *Detektyw w Krainie Cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1941*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015.
- Chłopiński Witold, *Szkic popularny teorii i praktyki spirytyzmu*, druk Antoniego Michalskiego, Warszawa 1892.
- Chomiuk Aleksandra, *Między słowem a przeszłością. Strategie dokumentarne w polskiej powieści historycznej ostatniego półwiecza*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009.
- Chrzastowska Bożena, Fiecko Jerzy, Kaniewska Bogumiła, Ratajczak Wiesław, *Kultura XIX wieku i jej tradycje. Podręcznik dla klasy II liceum ogólnokształcącego i profilowanego. Zakres podstawowy i rozszerzony*, Wydawnictwo NAKOM, Poznań 2003.
- Czachur Waldemar, *Pamięć, język a dyskursy medialne – rozmowa z prof. Astrid Erll, prof. Bożeną Witosz i prof. Robertem Trabą*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs” 2014, z. 7, s. 11–19.
- Czapliński Przemysław, *Wznoszenie biografii. Proza polska lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu straconego czasu*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 55–76.
- Czerwiński Marcin, *Historia problemu neomieszczkańskiego stylu życia w Polsce*, w: *Styl życia, obyczaje, ethos w Polsce lat siedemdziesiątych z perspektywy roku 1981*, red. Andrzej Siciński, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1983, s. 61–75.
- Erll Astrid, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, przekł. Magdalena Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 211–248.



- Fast Piotr, *Postmodernizm retro*, „Opcje” 2003, nr 4–5, s. 86–87.
- Foster Hal, *Contemporary Art and Spectacle*, w: Hal Foster, *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle 1985, s. 79–98.
- Fulińska Agnieszka, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 55–66.
- Gibier Paul, *Spirytyzm. Studium historyczno-krytyczne i doświadczalne, objaśnione drzeworytami w tekście*, przekł. Jan Władysław Dawid, Warszawa 1889.
- Golka Marian, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Wydawnictwo UAM, Warszawa 2009.
- Gondela Ewelina, *Zbrodnia w stylu vintage*, [rec.: M. Szymiczka, *Tajemnica Domu Helclów*], <http://www.znak.com.pl/kartoteka,ksiazka,19355,Rozdarta-zaslona> [dostęp: 15.02.2017].
- Gulanowski Jacek, *Rekonstrukcja historyczna a problem zapośredniczenia w pedagogice*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2011, nr 1, s. 88–96.
- Ilczuk Dorota, *Ekonomika kultury*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Jak to redaktor z autorem (2)*, „Marcin Wroński: niedziennik autora”, <http://www.iceis.pl/wronski.wordpress.com> [wpis z dn. 16.12.2010; dostęp: 1.03.2017].
- Jarzębski Jerzy, *Pamięć i rzeczy: paradoksy enumeracji*, w: *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. Hanny Gosk, Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 87–100.
- Kaczyński Paweł, *Oświecenie sensacyjne w powojennej literaturze polskiej*, „Prace Polonistyczne” 2016, seria 71, s. 139–155.
- Krajewski Marek, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2003.
- Kraska Mariusz, *Na tropie Szakala. Gry i konwencje political fiction*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003.
- Kubiak Anna Eleonora, *Nostalgia i konfluentne wspólnoty*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2004, z. 1–2, s. 28–31.
- Kurska Anna, *O poszukiwaniach ponowoczesnego sposobu wyrażania tradycji romantycznej*, „Czytanie Literatury” 2015, nr 4, s. 124–154.
- Kwaśnik Monika, *Między wiedzą a widzeniem. O sposobach przedstawiania świata w „Balzakianach” Jacka Dehnela*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2004, nr 1, s. 410–429, <http://zalacznik.uksw.edu.pl/sites/default/files/1-34.pdf> [dostęp: 24.02.2017].
- Liotard Jean-Francois, *Dopisek w sprawie narracji*, w: Jean-Francois Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przekł. Jacek Migasiński, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1998, s. 29–34.
- Liotard Jean-Francois, *Opowieści legitymizujące wiedzę*, w: Jean-Francois Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przekł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997, s. 97–109.
- Maciejewski Janusz, *Wiek XIX jako formacja kulturowa i dziewiętnastowieczność jako antywartość*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2008, R. 1 (43), s. 73–80.

- Maćkowski Krzysztof, *Raport Badeni*, Znak, Kraków 2007.
- Marzec Andrzej, *Fragmenty, resztki i przekleństwo archiwum – o nostalgii w kulturze found footage*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 55–71.
- Mazur Aneta, *Wiek XXI patrzy na wiek XIX. Na marginesie książki Stanisława Wasyńskiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2010, R. 3 (45), s. 80–95.
- Miodoński Leon, *Medycyna romantyczna w Niemczech jako eksplikacja filozoficznego rozumienia świata i człowieka – Mesmer i mesmeryzm*, „Medycyna Nowożytna” 2001, t. 8, nr 2, s. 5–32.
- Nicolson Marjone, *The Professor and the Detective*, “The Atlantic Monthly” 1929 [April], issue 1511, s. 483–493.
- Ostaszewski Robert, *Wszyscy czytają kryminały*, „Radar” 2016, nr 1, <http://e-radar.pl/pl/magazyn/09-2014/wszyscy,czytaja,kryminały.html> [dostęp: 15.02.2017].
- Płonka-Syroka Bożena, *Mesmeryzm. Od astrologii do bioenergoterapii*, Oficyna Wydawnicza Arboretum, Wrocław 2007.
- Ponomarenko Aneta, *Strażnik skarbu*, Szara Godzina, Katowice 2012.
- Pudełko Agnieszka, *Zbrodnia w mieście – turystyka literacka śladami powieści kryminalnych*, „Turystyka Kulturowa” 2015, nr 10, s. 38–57, <http://turystykakulturowa.org/ojs/index.php/tk/article/view/653/603> [dostęp: 27.02.2017].
- Ryan Marie-Laure, *Narrative As Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, John Hopkins University Press, Baltimore 2001.
- Rychter Bartłomiej, *Złoty wilk*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.
- Said Edward W., *Orientalizm*, przekł. Witold Kalinowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991.
- Sobieraj Tomasz, *Kulturowy model dziewiętnastowieczności*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2008, R. 1 (43), s. 19–38.
- Stewart Kathleen, *Nostalgia – A Polemic*, “Cultural Anthropology” August 1988, vol. 3, issue 3, s. 227–241.
- Stulgis Magdalena Maria, *Pomiędzy rekonstrukcją, odtwórstwem a inscenizacją, czyli próba analizy zjawiska rekonstrukcji*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2013, nr 12, cz. 2, s. 135–152.
- Śliwiak Rafał, *Jak to się robiło w Łodzi, czyli kryminalna ziemia obiecana*, „Biuletyn Informacji Bibliotecznych i Kulturalnych Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Łodzi” 2012, nr 10, s. 5.
- Thorwald Jürgen, *Stulecie detektywów. Drogi i przygody kryminalistyki*, przekł. Karol Bunsch, Wanda Kragen, Znak, Kraków 2009.
- Wallace Adolf Russel, *O cudach i nowoczesnym spirytyzmie*, przekł. Józef Karol Potocki, druk S. Lewental, Warszawa 1890.
- Witkowska Alina, *Wielkie stulecie Polaków*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

Wojda Dorota, *Kryminał i historia literatury*, w: *Literatura kryminalna. Na tropach źródeł*, pod red. Anny Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2015, s. 425–439.

[Z cyklu korespondencji] *Z Wagona*, „Czas” 1872, nr 160, s. 1–2.

Zmysłony Piotr, *Literatura jako podstawa tworzenia produktu turystycznego*, „Problemy Turystyki” 2001, t. 24, s. 21–31.

---

Adam Mazurkiewicz

## **(Pop)kulturowe trwanie wieku XIX**

### **Casus: literatura kryminalna**

#### *Streszczenie*

Artykuł poświęcony jest strategiom pisarskim, dzięki którym rekonstruowana zostaje przeszłość, obecnym w najnowszej polskiej literaturze kryminalnej. Pośród różnych funkcji spełnianych przez opowieści kryminalne, których akcja rozgrywa się w XIX wieku, można wymienić następujące:

- zabiegi zmierzające do rewaloryzacji paradygmatu romantycznego, mającego zakorzenie w wieku XIX, a stanowiącego istotny punkt odniesienia dla współczesności;
- traktowanie XIX wieku jako pretekstu do namysłu nad współczesnością;
- namysł nad ograniczeniami (re)konstruowania wizji przeszłości.

W utworach tych nieobojętne dla wartościowania ukazanej wizji przeszłości jest rozłożenie akcentów fabularnych, dookreślające postawę autora wobec przeszłości: afirmującą, bądź krytyczną. Niekiedy zresztą, o czym należy pamiętać zwłaszcza podczas lektury utworów „podejrzanych aksjologicznie”, napięcie pomiędzy widzeniem świata przez nadawcę i odbiorcę staje się podstawą szczególnej gry literackiej.

**Słowa kluczowe:** literatura popularna, kryminał, XIX wiek, pamięć kulturowa

## (Pop)cultural existence of the 19<sup>th</sup> century

### Casus: crime novel

#### Summary

The article considers writing strategies that reconstruct the past and are present in latest Polish crime novels. Among functions catered by crime novels whose storylines are set in 19<sup>th</sup> century play various functions such as:

- Actions oriented to the readjustment of the romantic paradigm, which dates back to the 19<sup>th</sup> century and is an important reference point for contemporary times;
- treating the 19<sup>th</sup> century as a pretext for pondering over contemporary times;
- considering the limits of the (re)construction of the vision of the past.

In those texts, authors' attitude towards the past, positive or critical, affecting the valuation of the past's image presented. Sometimes, especially while reading "axiologically dubious" texts, we must not forget that the difference between the world seen by the author and the reader creates a tension which becomes the basis for a particular literary game.

**Keywords:** popular literature, crime fiction, XIX century, cultural memory

**Adam Mazurkiewicz** – dr hab.; pracownik Zakładu Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej Instytutu Filologii Polskiej i Logopedii Uniwersytetu Łódzkiego. Naukowo zajmuje się literaturą i kulturą popularną, głównie literaturą fantastycznonaukową, prozą kryminalną, przemianami gotycyzmu, kulturową recepcją postępu technologicznego. Autor *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990–2004* (Łódź 2007), *Z problematyki cyberpunku. Literatura – sztuka – kultura* (Łódź 2014) oraz artykułów drukowanych m.in. na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Literatury i Kultury Popularnej”, „Literatury Ludowej”, czasopisma „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” i w tomach zbiorowych.



**Anna Kurska\***

## Kryminał i romantyzm. Przypadek *Tancerza* Łukasza Orbitowskiego i Jarosława Urbaniuka

We współczesnej literaturze popularnej można odkryć wiele nawiązań do tradycji romantycznej. Mnie interesować będzie szczególnie przypadek. Chciałabym pokazać, w jaki sposób autorzy polskiego kryminału, posługując się gotowymi formułami, kliszami i powtórzeniami, przemodelowują gatunek dzięki wykorzystaniu romantycznego kontekstu. Wybrałam do tego eksperymentu *Tancerza* (2007) Łukasza Orbitowskiego i Jarosława Urbaniuka. Zamierzam poddać fabułę wnikliwej analizie, przede wszystkim po to, by odsłonić metodę łączenia tropów popkulturowych z romantyzmem oraz zastanowić się, jakie kontaminacja ta przynosi rezultaty. Zaproponowany rodzaj czytania umożliwi także przyjrzenie się strategii „oswajania” dawnej literatury w popkulturowej przestrzeni; w konsekwencji pozwoli rozpoznać mechanizmy swoistego recyklingu romantyzmu<sup>1</sup> oraz umożliwi zbadanie, na ile tekst adresowany do szerokiego kręgu odbiorców wzmacnia w procesie przekształceń ich kompetencje kulturowe, na ile zaś utwierdza w stereotypach.

Orbitowski i Urbaniuk odwołują się do niezwykle atrakcyjnego w popkulturze tropu – bohaterów-poszukiwaczy zdążających ku niezwykle celowi. Posługują się też wieloma innymi nawiązaniem. Ich źródłem są: kino „nowej przygody” spod znaku Indiany Jonesa (*Poszukiwacze zaginionej Arki*, 1981 i *Indiana Jones i ostatek krucjata*, 1989 – reż. Steven Spielberg), opowieści o tematyce satanistycznej (*Klub Dumasa* Artura Pereza-Revertego, 1993 i film nakręcony na podstawie książki przez Romana Polańskiego *Dziewiąte wrota*, 1999) oraz komiksowe projekty. Sami wprowadzają do świata popkultury nowych „poszukiwaczy”. W ich

---

\* Dr hab., emerytowany prof. Uniwersytetu im. Jana Kochanowskiego w Kielcach; ul. Świętokrzyska 15G, 25-406 Kielce; e-mail: annakurska@op.pl.

1 G. Gajewska, *Teksty kultury popularnej w badaniach humanistycznych*, w: *Tropy literatury i kultury popularnej*, pod red. S. Buryły, L. Gąsowskiej, D. Ossowskiej, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 13–30.

wersji będą to szczególnie badacze przeszłości<sup>2</sup> – historycy literatury próbujący odnaleźć zaginione fragmenty dzieła romantycznego poety, by dzięki lekturze spełnić marzenie – przekroczyć ludzką kondycję i osiągnąć boskość. Orbitowski i Urbaniuk proponują więc czytelnikom opowieść o bohaterach podejmujących popularną w świecie popkultury „podróż”, w której znaczącą rolę odgrywa motyw rzeczy albo rzeczy-tekstu o niezwyklej mocy (zaginiona Arka Przymierza; notes – *Indiana Jones i ostatnia Krucjata*; księga pod tytułem *Dziwięcioro Wrót do Królestwa Cieni – Klub Dumasa*; *Necronomicon* – mroczna księga zawierająca niebezpieczną, zakazaną wiedzę tajemną, wymyślona przez Howarda Phillipsa Lovecrafta; kaseta video – *Ring*, 2002, reż. Gore Verbinski; dziennik – *Harry Potter i Komnata Tajemnic*, 2003, film Chrisa Columbusa na podstawie książki J.K. Rowling; pierścień – *Władca Pierścieni. Drużyna Pierścienia*, 2001; *Władca Pierścieni. Dwie Wieże*, 2002; *Władca Pierścieni. Powrót Króla*, 2003 – reż. Peter Jackson. Filmy zrealizowane na podstawie książek J.R.R. Tolkiena). Wykorzystując topos zaginionego, osnutego legendą dzieła, tworzą kolejną opowieść, tym razem nawiązującą do polskiego kręgu kulturowego. Wspierają ją także innymi popularnymi rozwiązaniami: z kina przejmują motyw brawurowych pościgów (np. *Bullitt*, 1968, reż. Peter Yates); z filmów horrorów – halucynacyjne wizje; z poetyki gotyckiej – frenetyczne obrazy ciała; z komiksów – kreację bohaterów mocy urzeczywistniających fantazje o przekraczaniu granic ludzkiej kondycji (*Avengers*, 2012 – ekranizacja na podstawie serii komiksów, reż. Joss Whedon; *X-Men*, 2000 – na podstawie serii komiksów, reż. Bryan Singer); z fantasy i nie tylko – topos księgi przeklętej, magicznej, poszukiwanej niczym Graal; z najnowszych kryminałów – upodobanie do wędrówki po mieście i prezentacji jego topografii (w *Tancerzu* przywołają przestrzeń Krakowa, Paryża, Istambułu). Innymi słowy wykorzystują materię popkultury, by wykreować rodzimą wersję opowieści o „poszukiwaczach”, dążących do odnalezienia niezwykłego dzieła, mającego odmienić los tego, który zdoła się dzięki lekturze przeobrazić. Dlatego Orbitowski i Urbaniuk na popularne tropy będą w powieści kryminalnej<sup>3</sup> nakładać swoje „ślady” – wywodzące się z polskiej kultury romantycznej.

Autorzy czas akcji sytuują w polskiej współczesności – w latach 90. XX wieku. Tworzą realne jej zarysy: przywołują „aferę teczkową”<sup>4</sup>, odwołanie rządu Jana Ol-

2 W opowieściach popkulturowych zarówno literackich, jak i filmowych szczególnie popularnymi badaczami przeszłości są historycy sztuki, antykwariusze, muzealnicy, archiwiści, archeologowie. Zob. K. Szalewska, *Literatura popularna i nowy historyzm*, w: *Tropy literatury...*, s. 33–34.

3 Posługuję się terminem ‘powieść kryminalna’ za: M. Kraska, *Zbrodnia doskonała. Rzecz o popularności kryminału*, w: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Universitas, Kraków 2011, s. 369–387.

4 Związana z realizacją uchwały Sejmu z 28 maja 1992, która zobowiązywała Antoniego Macierewicza ministra spraw wewnętrznych do ujawnienia nazwisk posłów, senatorów, ministrów, wojewodów, sędziów i prokuratorów – tajnych współpracowników UB i SB w latach 1945–1990. Antoni Macierewicz przesłał do sejmu dwie listy w związku z realizacją ustawy



szewskiego – wydarzenia mające konsekwencje w zarządzaniu policją, instytucją, z którą związani są bohaterowie opowieści. Powracająca w obrazach-migawkach rzeczywistość skontrastowana zostaje z przerażającymi wydarzeniami. Mówi o tym formuła początku: w trywialnej przestrzeni magazynu ciało młodego człowieka rozerwane zostaje na strzępy; staje się to podczas lektury romantycznego tekstu:

Krew była wszędzie, zbrązowiałe smugi, szerokie i na metr, ciągnęły się od podłogi przez sufit; kapało. Z półek zwisały fragmenty skóry w czerwonych girlandach, sterczały pokruszone kości, ich odłamki mieszały się ze skrzepami na paczkach. W ogryzkach pod ścianą Gil rozpoznał resztki palców. Nie sposób było tu normalnie chodzić: wszędzie krew, wnętrzności, skóra. Ale najgorsze było rozmazane oko, niby wielkie rybie jajo, ciśnięte na wywrócony stolik. Na jedną z nóg nabita była naga tu i ówdzie czaszka, strzaskana kość czołowa ukazywała różową gąbkę mózgu. Zęby wybito, dolna warga, już czarna, zwisała na pasku skóry. I wszędzie drobiazgi z ludzkiego ciała: przełamana ręka, odarta stopa, lecz bez palców, żuchwa na dwie przedzielona. Wreszcie kawałki ubrania, bardzo małe, niemal nieodróżnialne od ciała, i but ze sterczącą zeń kością (s. 18)<sup>5</sup>.

Utrzymanych w podobnym stylu gore opisów jest w kryminale więcej. Poznajemy je z dokumentów policyjnych, którymi zajmują się śledczy: policjant Zbigniew Enka i towarzyszący mu ksiądz konsultant Andrzej Gil<sup>6</sup> powołani przez autorów do wyjaśnienia przyczyn i okoliczności powtarzających się makabrycznych zdarzeń. Działania policjantów wspiera postać Rajmunda Cnoty. Przypisanie postaciom określonych ról odsyła do kulturowego wzorca rodem z *Romantyczności* Mickiewicza. Enka posługuje się zdrowym rozsądkiem, w optyce autorów uproszczoną wersją „szkiełka i oka”. Gil stanowi jego przeciwieństwo. W rozpoznaniach

---

lustracyjnej. Znajdowały się na nich nazwiska osób zarejestrowanych w archiwach po byłej SB jako tajni współpracownicy UB i SB – ówczesnego prezydenta Lecha Wałęsy, Marszałka Sejmu Władysława Chrzanowskiego, parlamentarzystów ze wszystkich niemal ugrupowań sejmowych, szefów doradców premiera, dwóch konstytucyjnych ministrów i sześciu wiceministrów. Ujawnienie niesprawdzonych informacji o powiązaniach z tajnymi służbami bezpieczeństwa osób z tzw. listy Macierewicza skompromitowało uchwałę „lustracyjną” i przyczyniło się do upadku rządu Jana Olszewskiego (czerwiec 1992).

- 5 Wszystkie cytaty z *Tancerza* pochodzą z wydania: Ł. Orbitowski, J. Urbaniak, *Pies i Klecha*. *Tancerz*, Fabryka Słów, Lublin 2008.
- 6 Wykreowani zostali w poprzedzającym *Tancerza* tomie *Pies i Klecha. Przeciwno wszystkim* (2007). Autorzy posługują się rozwiązaniami, które preferują stałych bohaterów cykli kryminalnych. Tak rzecz układał Raymond Chandler, kreując Philipa Marlowe, tak układa Marek Krajewski, tworząc postać Eberharda Mocka; podobnie postąpili Orbitowski i Urbaniuk – zaproponowali dwóch bohaterów: Zbigniewa Enkę i Andrzeja Gila.

kieruje się intuicją i emocjami, dlatego bliska jest mu postawa „czucia i wiary”. Odwołanie do wzorca kulturowego zakłada obecność jeszcze jednej postaci, która miałaby wgląd w świat „nierozumu”. Tę rolę spełnia właśnie Rajmund Cnota. Autorzy przypisują mu zdolność przenikania przyszłości i moc sprawczą<sup>7</sup>. Ów szczególnie podział kompetencji tworzy nie tylko kontrastowe wizerunki postaci. Wpływa też na charakter prowadzonego śledztwa oraz aktualizuje romantyczny kontekst decydujący o specyfice świata, gdzie racjonalność zderza się z intuicyjnym, wizyjnym poznaniem i prorocstwem. Między innymi dzięki tej strategii autorzy modelują określoną postawę czytelnika – otwartą „na niemożliwe”. Odbiorca uczestniczy w poszukiwaniu niezwykłego dzieła, którego lektura ma przemienić człowieka w anioła. Odnajdywanie fragmentów utworu oraz próby ich „czytania” organizują świat przedstawiony zakorzeniony w popkulturze z wyraźnie naddanym rysem romantycznym.

Głównym bohaterem *Tancerza* staje się tekst<sup>8</sup> w tekście (podobnie jak w *Klubie Dumasa* – księga, w *Harrym Potterze* i *Komnacie Tajemnic* – dziennik). On wywołuje „niemożliwe” – może zabić lub „przeanielić”. Stopniowo autorzy odkrywają jego tajemnice i w ten sposób budują oś kompozycyjną kryminału. Najpierw czytelnik dowiaduje się o fascynacji współczesnych humanistów fragmentami dzieła, któremu przypisuje się niezwykłą moc. Szkopuł jednak w tym, że wszystkie próby lektury kończą się katastrofą – „rozdarciem” ciała, skrupulatnie opisanym nie tylko w przywołanym wyżej fragmencie. Sugeruje się, że ktoś wysłał urywki utworu do

- 
- 7 Autorzy, tworząc postać Rajmunda Cnoty, skorzystali z motywu często wykorzystywanego w romantyzmie – szaleństwa, które traktuje się nie jak chorobę, lecz wyjątkową zdolność wnikania w istotę rzeczy. Chory na epilepsję Cnota ma kontakt z transcendencją, a jego dar, choć podobny do daru księdza Piotra z III części *Dziadów*, nie tworzy postaci mocnej pozycji w tekście. Przeciwnie, balansuje ona na granicy między tonem serio i nie serio, bowiem ciągle podważa się jej dar widzenia, co ostatecznie uniemożliwia osadzenie postaci we wzniosłym planie. Decyduje o tym także język Cnoty – śląski górnik mówi gwarą. Jego portret to kalka wyobrażeń Mickiewicza i Towiańskiego o „prostaczku” – ufnym, pokornym, pozostającym z „Pónbóczkiem za pan brat” (s. 153). Stąd bierze się migotliwość portretu bohatera zawieszonoego między kondycją szaleńca a proroka; tyle, że ów dystans, paradoksalnie, uwiarygodnia w powieści postać – nie wpycha jej w anachroniczność.
- 8 Autorzy od początku budują wokół niego szczególny klimat. Przede wszystkim poddawany jest wielokrotnym oględzinom-opisom: Enka: „Literey kładły się na sobie, kreślone zapewne grubym piórem, w pośpiechu. [...] wypatrzył jeszcze coś niby nuty i schematycznie nakreślone ludzkie sylwetki w dziwnych pozach” (s. 21–22). „Przyjrzał się lepiej. [...] jakby ktoś specjalnie próbował narysować kroki i gesty, które łamią kości” (s. 22); Gil: „Literey, cyfry i figury, nie podobały mu się tak samo albo nawet bardziej. Esy i floresy raptem układały się w litery w słowa, by rozmyć się razem po przeczytaniu. Wyłaniały się i niknęły, Gil musiał je zapamiętać, a nie chciał, nie wiedział nawet, czemu nie chciał, żeby takie rzeczy leżały się w jego głowie” (s. 27); „Nad tekstem ciągnął się wianuszek maleńkich postaci poprzetykanych liczbami i innymi symbolami. Przebiegł po nich wzrokiem, zakręciło mu się w głowie, ale w oczach ułożył się obraz animowanego tańca” (s. 41).

zainteresowanych i na nich testuje jego działanie, by ostatecznie samemu przygotować się do przemiany. Odkrycie, kim jest osoba moralnie odpowiedzialna za śmierć tych, którzy poddali się lekturze romantycznego tekstu, staje się jednym z celów działań Enki, Gila i Cnoty.

Prowadzone przez nich śledztwo dotyczy zdarzeń mających miejsce w Krakowie, Warszawie, Szczecinie. Autorzy historykom literatury – badaczom przeszłości<sup>9</sup> powierzają zadanie wprowadzenia czytelnika w tajemnice świata przedstawionego, by stał się pełnoprawnym uczestnikiem rozgrywających się wydarzeń. Narracja jednego z nich – Rutczyńskiego – wpisana została w sensacyjne ramy. Od niego czytelnik dowiaduje się, że owym tekstem, który zabija, jest V część *Dziadów* Adama Mickiewicza. Powstała – w wersji autorów – dzięki niezwyklej relacji poety z Ksawerą Deybel. W opowieści Ksawerze-kochance przypisano rolę sukkuba, który „siada na piersi” Mickiewicza „jak zmara”, by ową „wizualizację” można było skojarzyć z niesamowitym, nasyconym erotyzmem i wzbudzającym lęk, obrazem Johana Heinricha Füssiego zatytułowanym *Nightmare* (wystawionym w Royal Academy w 1872). Tyle że w *Tancerzu* Mickiewicz przejął rolę kobiety – istoty duszonej, Ksawera zaś demona. Nadto autorzy odsłoniли tajemnicę powstania niezwykłego dzieła:

Poeta przestał pisać, zwrócił się w stronę religii. Ku Towiańskiemu. Ale gromadziła się w nim energia, co szła wcześniej na pisanie, zaczął więc śnić, w tych snach ktoś, coś dyktowało mu wiersze, których na jawie nie potrafił wypowiedzieć. Potrafiła to Ksawera Deybel. [...] Mówiła przez niego, jego poezja przez jej usta. Jej pieśni. Piąta część najprawdopodobniej powstała właśnie w ten sposób (s. 199).

Opowieść Rutczyńskiego nie tylko zabarwia erotycznie dzieje V części *Dziadów*, rozbudowuje także kształtowaną popkulturowo wiedzę czytelnika o tekście,

---

9 Informacji wstępnych dostarcza dr Dariusz Kosecki – pracownik Uniwersytetu Jagiellońskiego. W Paryżu tę rolę przejmie Krzysztof Rutczyński, w Poznaniu zaś Dopard, profesor Uniwersytetu Adama Mickiewicza. Z ich narracji wyłania się szczególnie wizerunek Mickiewicza. Eksponują bowiem w jego biografii motyw przygody i erotyzm. Znaczną rolę w kreacji tak spreparowanego popkulturowo portretu poety spełnia Rutczyński. Wydaje się, że jego postać ma swój pierwowzór. Autorzy odwołują się do Krzysztofa Rutkowskiego, literaturoznawcy związanego z Paryżem, autora książek o Mickiewiczu. Rutkowski napisał też tekst o Ksawerze Deybel, który nie ma nic wspólnego z opowieściami postaci z *Tancerza* (*Miejsce Ksawery Deybel w rodzinie Mickiewiczów*, w: *Tajemnice Mickiewicza*, red. M. Zielińska, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1998; zob. K. Rutkowski, *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Bożym*, Libella, Paryż 1988). Także nazwisko Doparda rodzi pewne skojarzenia z nazwiskiem historyka literatury, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego Bogusława Doparta, autora książek o romantyzmie (*Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, 1992; *Romantyzm polski. Pluralizm i synkretyzm dzieła*, 1999).

czyli o jego historii i mocy. Odsłania, że lektura fragmentu dzieła nie wystarcza, by mogło dojść do „przeanielenia”. Nadto, że nie każdy może takiej próbie podołać. Wiedzę Ruczyńskiego zarówno o mocy Mickiewiczowskiego tekstu, jak i o sile woli tego, który podda się przemianie, wzbogaca kolekcjoner pamiętek po poecie, Domeyko: „Każdy kto zdobędzie całą część piątą, przeczyta, odczyni, stanie się aniołem” (s. 215). Autorzy *Tancerza* postaci tej przypisują także przeświadczenie, że „*Dziady* część piątą są zapisem pewnej przemiany” samego Mickiewicza<sup>10</sup>, a lektura jego dzieła zmierzać ma do powtórzenia doświadczenia poety (*Klub Dumasa, Harry Potter i Komnata Tajemnic*). Tylko bowiem wtedy będzie można osiągnąć cel.

Historię V części *Dziadów* oraz dzieje osób-poszukiwaczy w całość spina opowieść kolejnego historyka literatury, Doparda – ucznia profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kazimierza Malickiego, który pierwszy<sup>11</sup> wprowadził tak zwaną metodę próby wielokrotnej – testował na innych moc V część *Dziadów*. Dopardowi przydzielona została rola uczestnika zdarzeń inspirowanych przez Malickiego. On jeden umożliwia czytelnikowi wgląd w doświadczenie „poszukiwaczy”. Opowiada o pustce i obłędzie „tancerzy”. Tak bowiem nazywa tych, którzy poddali się próbie lektury. Odsłania też zgubne skutki fascynacji romantyczną ideą przemiany.

Orbitowski i Urbaniuk, by wzmocnić napięcie opowieści, wprowadzają do gry jeszcze jedną postać „poszukiwacza” – Rosjanina, wykreowanego w stylu bohaterów Mocy (Avengers, X-men) o psychotronicznych zdolnościach, uosabiającego mroczność i zło (na wzór Anakina Skywalkera z Gwiezdných Wojen, który przeszedł na ciemną stronę Mocy i stał się Darthem Vaderem). On właśnie próbuje odebrać innemu „poszukiwaczowi” (Markowi Nejmanowi) zakupiony fragment Mickiewiczowskiego tekstu. Przeszkadzają mu w tym Enka, Gil i Cnota. Z pogonią za Rosjaninem łączą się brawurowe pościgi po Paryżu. W pierwszym z nich ginie Ruczyński. Drugi kończy się śmiercią Rosjanina. Autorzy w ten sposób redukują jedno z napięć opowieści, ale i odsłaniają, że głównym zadaniem bohaterów kryminału będzie nie tyle samo odkrycie zagadki, kto testuje dzieło romantycznego poety, ile

10 Autorzy korzystają ze znanego w kulturze motywu, iż każda książka posiada własną duszę. I to zarówno duszę tego, kto daną książkę napisał, jak i duszę tych, którzy tę książkę przeczytali (Terry Pratchett, *Równoumagicznie*, 1987; Walter Moers, *Miasto śniących książek*, 2004). *Tancerz* jest swoistą wariacją na ten temat. W ujęciu autorów w *Dziadach* części V żyje Mickiewicz i jego dusza. Tylko zniszczenie dzieła może go wyzwolić od istnienia w tekście. Autorzy konsekwentnie wykorzystują poetykę, w której sens metaforyczny traktowany jest w sposób dosłowny.

11 Autorzy opowiadają o fascynacji historyków literatury projektem „nowego człowieka” Mickiewicza i Towiańskiego. Dlatego informują czytelnika, że jedna z postaci – Malicki – podjęła próbę powtórzenia doświadczenia Mickiewicza i Towiańskiego („Żył Mickiewiczem i Towiańskim, chciał znaleźć źródło, z którego oni czerpali. Może nawet znalazł”, s. 72). Do wypowiedzi innej osoby (Koseckiego) autorzy wpisali sugestię, że „Poglądy Malickiego były właściwie współczesnieniem też Towiańskiego” (s. 72). Nie wyjaśnili jednak jakich.

zmagania ze złem. Wykluczenie z gry Rosjanina przedstawianego jako uosobienie „diabelskości” staje się pierwszym w tej walce sukcesem bohaterów *Tancerza*.

Ostatnia część opowieści skupiona została wokół osobistej rozprawy Enki, Gila i Cnoty z „poszukiwaczem” Nejmanem, który zdobył wszystkie fragmenty V części *Dziadów* i wyruszył do Istambułu, by w domu, gdzie zmarł poeta, dokonać przemiany. Tam też podążają, całkiem już prywatnie, bohaterowie *Tancerza*, by podjąć walkę ze złem. Autorzy zmierzają więc do ostatecznego rozstrzygnięcia, lecz ich zamysł wykracza poza stereotypowe zamknięcie kryminalnej powieści.

Zanim jednak rozważę tajniki wykorzystanej przez nich strategii, może najpierw warto zapytać, czemu generalnie służą nawiązania do romantyzmu obecne w materii fabularnej utworu Orbitowskiego i Urbaniuka? Są próbą reinterpretacji romantyzmu? Wzmacniają kompetencje kulturowe odbiorcy? Współtworzą atrakcyjność opowieści dzięki symbiozie z popkulturą, którą wykorzystują jako rodzaj wehikułu, umożliwiającego zachowanie oraz transmisję cennych elementów tradycji romantycznej?

Nie ulega wątpliwości, że autorzy próbowali popkulturowy trop związany z „poszukiwaczami” i dążeniem do przemiany wzbogacić romantycznym kontekstem, tym bardziej, że fantazja o boskości (Faust Goethego, Manfred Byrona, Konrad Mickiewicza) była niegdyś jedną z inspiracji w tworzeniu superbohaterów (bohaterów Mocy) w popkulturze. Pisarze niejako powrócili do tego źródła. Zasugerowali nawet, że zainteresował ich duchowy projekt Mickiewicza z ostatniego okresu jego życia. Jednak nie wciągnęli czytelnika w opowieść odsłaniającą walkę poety o sens własnej egzystencji. Nie skupili uwagi na religijnym doświadczeniu Mickiewicza, mimo że z niego właśnie zrodziła się idea „przeobstwienia” wyraźnie obecna już w *Zdaniach i uwagach* wydanych w 1836 roku. Nie opowiedzieli o jego wierze w możliwość stałego moralnego doskonalenia i duchowego przeobrażenia<sup>12</sup>. Nie odsłanili również, że wiara poety zakorzeniona w mistycyzmie i religii związana została z romantyczną tęsknotą do przekraczania granic człowieczeństwa. Wreszcie, że ta potrzeba duchowej pracy była w dużej mierze sposobem na przewyciężenie pustki egzystencji. Potraktowali projekt Mickiewicza popkulturowo – duchowy wysiłek zastąpili wiarą w cud natychmiastowej przemiany.

Autorzy sugerowali również, że interesuje ich związek Mickiewicza z Towiańskim. Nie ma jednak w *Tancerzu* znaczących odwołań do towianizmu<sup>13</sup>. Żaden

12 Zob. Mickiewicz mistyczny, red. A. Fabianowski, E. Hoffman-Piotrowska, Wydawnictwo UW, Warszawa 2005 (zwłaszcza: M. Burta, *Idea boskości człowieka w „Zdaniach i uwagach”*. Eeckhart – Boehme – Silesius – Mickiewicz, s. 275–289; K. Sawicka, *Śmierć i doświadczenie mistyczne Mickiewicza towiańczyka*, s. 388–394).

13 A. Sikora, *Postannicy słowa. Hoene-Wroński, Towiański, Mickiewicz*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967; K. Rutkowski, *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Bożym*, Libella, Paryż 1988; A. Witkowska, *Towiańczycy*, Państwowy Instytut Wydawniczy,

tekst, nawet Biblia, nie odgrywał w doświadczeniu towianistycznym tak znaczącej roli, jak V część *Dziadów* w powieści Orbitowskiego i Urbaniuka. Przeobrażać miał bowiem duchowy, heroiczny wysiłek podejmowany przez towiańczyka każdego dnia. Zadaniem osoby zdzierającej z siebie brud świata (zło) było współbrzmieć z innymi; bo też nie chodziło o przemianę jednego człowieka, lecz całej zbiorowości. Wspólnie należało realizować ideę przemiany i nie opóźniać (przez zaleniwienie czyjś pojedyńczego ducha) drogi do celu – Królestwa Bożego na ziemi. Dlatego tak wielką rolę przypisywano indywidualnemu wysiłkowi, by wypracować ton współbrzmiący z innymi. Tylko zgodność tonów – według towiańczyków – dawała szansę nadejścia Królestwa Bożego na ziemi. Także pomysł przypisania im kondycji „tancerzy” nie współgrał z projektami Towiańskiego i Mickiewicza. Towiańczycy byli raczej muzykami, nie „tancerzami”; dążyli do remuzykalizacji świata, czyli przywrócenia mu niegdyś utraconej harmonii<sup>14</sup>. Wydaje się więc, że pomysł przemiany człowieka w anioła ma w *Tancerzu* przede wszystkim źródła popkulturowe, odwołujące się bezpośrednio do kreacji bohatera Mocy, nie zaś do „wielkiej przemiany” i idei „nowego człowieka” Towiańskiego. Niemniej warto zwrócić uwagę, że popkulturowe fantazje można traktować jako wyraźne echo idei „przebóstwienia” zakorzenionej w romantyzmie<sup>15</sup>; co więcej nie tylko w projekcie Mickiewicza i Towiańskiego, lecz także w twórczości Juliusza Słowackiego.... Poeta preferował maksymalistyczny wzór: „zjadaczy chleba” chciał w „aniołów przerobić” (*Testament mój*).

Orbitowski i Urbaniuk, zapowiadając nawiązania do towianizmu, wprowadzają postać Andrzeja Towiańskiego. Nie próbują jednak pokazać swojej wersji relacji

---

Warszawa 1989; D. Siwicka, *Ton i bicz. Mickiewicz wśród Towiańczyków*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990; E. Hoffman-Piotrowska, *Mickiewicz – towiańczyk. Studium myśli*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004.

<sup>14</sup> Towiańczycy ideę remuzykalizacji świata łączyli z przywracaniem utraconej harmonii świata. Termin ten wprowadził Leo Spitzer, który rozróżniał dwa wyobrażenia: panowania harmonii i jej rozpadu (demuzykalizacji). Towiańczycy projektowali utopijną wizję jej przywrócenia, odnowienia harmonii jako zgodnie brzmiącej jedności. Preferowali odczucie świata jako harmonijnej jedności muzycznej, odwołując się do wyobrażeń harmonii niebieskiej, w której wszelkie życie manifestuje się w regularnych ruchach po wyznaczonej drodze. Bóg w tak wyobrażonym świecie występuje jako dyrygent wielkiej orkiestry. Zob. D. Sawicka, *Ton i bicz...*, s. 46–59.

<sup>15</sup> Stąd niewątpliwie tak częste odwołania do Wielkiej Improwizacji – najbardziej oczywistej romantycznej fantazji o mocy i pragnieniu boskiej władzy nad ludźmi. Pisząc o fantazji, odwołując się do Agaty Bielik-Robson, która zwracała szczególną uwagę na rolę romantyków w formowaniu się koncepcji rzeczywistości psychicznej Freuda. On właśnie stawiał znak równości między nią i fantazją. Chodzi mi tu zwłaszcza o bohatera, który, nie mogąc podołać rzeczywistości, ucieka się do fantazji, ponieważ nie zna innego sposobu przeciwstawienia się temu, co realne. Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004, s. 153, 178.



między Mickiewiczem a Towiańskim. Korzystają głównie ze skandalizującej, dzisiaj już anachronicznej, interpretacji przedstawiającej towianizm Mickiewicza jako rodzaj choroby – szaleństwa<sup>16</sup>. Tak o nim pisał jeszcze w latach osiemdziesiątych Konrad Górski<sup>17</sup>. Można sądzić, że autorom *Tancerza* związek poety z Towiańskim (ciągle wymykający się satysfakcjonującym rozpoznaniem historyków literatury) wydał się atrakcyjny, gdyż został naznaczony aurą skandalu obyczajowego. Z tego zapewne powodu niebagatelną rolę w opowieści o Mickiewiczzu odegrała nie postać Towiańskiego, lecz Ksawery Deybel – kochanki poety.

Najważniejszym tematem *Tancerza* stała się przemiana w anioła<sup>18</sup>. Orbitowski i Urbaniuk ledwie zarysowują proces „przebóstwiania”. Opowiadają, że lektura dzieła wywołuje u czytających jakieś wewnętrzne rozchwianie, utratę równowagi, niepokój odczuwany także fizycznie w ciele, halucynacje. Niekonwencjonalny przebieg „czytania” wzbudzać miał w odbiorcy napięcie i oczekiwanie na to, co się dalej wydarzy. W zgodzie z konwencją kryminału autorzy w najciekawszym momencie zawieszali narrację, czytelnik zaś otrzymywał drastyczne opisy rozerwanych ciał albo opowieść o perypetiach bohaterów w podróży. Postgotycka<sup>19</sup> poetyka niewątpliwie miała nasycić tekst emocjami, zaś relacje z wędrowek wydłużyć czas oczekiwania na puentę. Autorzy w ten sposób wzmacniali napięcie, by pobudzić ciekawość odbiorcy, a ostatecznie zaskoczyć go nieoczekiwanym rozwiązaniem.

Warto dodać, że pisarze „przemianie w anioła” odebrali wartość. Identyfikowali ją z dążeniem do „boskiej” władzy, z Konradowym „rządem dusz” – ze złem. W tekście nie ma jednak konsekwencji. Bo na przykład Dopard – jedyny bezpośredni świadek eksperymentu – odsłania także fascynującą stronę obcowania z romantycznym tekstem. Opowiada, że szukał prawdy, że podczas lektury przeżył coś niezwykłego, wreszcie, że tekst odkrywał mu sens wszystkiego<sup>20</sup>. Można by powiedzieć, że stał się w *Tancerzu* reprezentantem romantycznego bohatera – jego bezbrzeżnych marzeń, ale i rozczarowań prowadzących ku zatraceniu... Tym bardziej, że ambiwalentna postawa Doparta przełamywała popkulturowy wzór.

16 To absolutnie przeciw myśleniu Towiańskiego, także Mickiewicza. W ich ujęciu choroba była symptomem zawłaszczenia ducha przez zło. Warto też przypomnieć, że choroba, w tym szaleństwo, była postrzegana jako znak zejścia z drogi wewnętrznego doskonalenia.

17 K. Górski, *Mickiewicz – Towiański*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.

18 Opowiada się o kondycji anioła, ale nie przedstawia przeobrażenia ani duchowego, ani zewnętrznego, choć mówi się o tym, że może dojść także do zmiany wyglądu.

19 A. Izdebska, *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu*, w: *Genologia dzisiaj*, red. I. Opacki, W. Bolecki, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2001, s. 130–136.

20 Dopard: „Ona [piąta część *Dziadów*] nadaje sens [...] wszystkiemu”, s. 322. Taka wizja dzieła ma swoje arcyromantyczne korzenie. Romantycy marzyli o stworzeniu wiedzy totalnej, która pozwoliłaby objąć zarówno świat materialny, jak i duchowy, łączyłaby „ideę encyklopedii z ideą powieści, a zwłaszcza Biblii”. Zob. M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 16.



Inaczej została skonstruowana postać Nejmana, który konsekwentnie dąży w *Tancerzu* do przemiany. Autorzy przypisali mu zło, uczynili moralnie odpowiedzialnym za śmierć tych, którzy z jego inspiracji podjęli próbę lektury romantycznego tekstu. Nie odsłonili jednak przeżyć bohatera. Sugerowali jedynie, że owo zdążanie ku „przeanieleniu” mogło wynikać z człowieczej pychy; z bezwartościowego życia podporządkowanego pieniądzu, także próby przełamania pustki egzystencji; a może z pragnienia niczym nieograniczonej władzy? Ostatecznie Orbitowski i Urbaniuk, używając słów Słowackiego, Nejmana „przerobią w anioła” na ludzki sposób. Skojarzą bowiem przemianę nie z romantyczną fantazją, czyli pragnieniem rządu dusz i boską władzą nad światem, lecz z dążeniem do etyczności. W swoistym epilogu zasugerują, że taką właśnie drogą, za sprawą Gila, a zwłaszcza Cnoty, podążać będzie ich bohater. Można więc powiedzieć, że romantyczna idea o przebóstwieniu została uracjonalniona<sup>21</sup>. I dopiero w takiej wersji mogła urzeczywistnić się w powieści kryminalnej.

Równie popularny w przestrzeni popkulturowej – jak topos „poszukiwaczy” i przemiany – stał się motyw księgi, której przypisywano niezwykle właściwości<sup>22</sup>. Autorzy w *Tancerzu* nadali V części *Dziadów* taki właśnie wyjątkowy status. Miała mieć, jak inne „księgi” w popkulturze, moc sprawczą. Zgodnie ze znanym tropem fikcyjne dzieło Mickiewicza stało się głównym bohaterem powieści kryminalnej. Autorzy osadzili je w biografii Mickiewicza – w późnym okresie jego życia<sup>23</sup>. Wybrali znany tytuł nawiązujący do cyklicznej kompozycji z sugestią, że to ostatnie dzieło poety. W ten sposób uwiarygodniali jego istnienie, wiadomo

21 Autorzy zdają się przemianę kojarzyć z wypowiedzeniem o charakterze przenośnym: „anioł dobroci”, „anioł nie człowiek”. Zob. *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 56.

22 Uważa się, że Umberto Eco w *Imieniu róży*, a wcześniej Michael Ende w *Niekończącej się historii* stworzyli podwaliny kreacji tajemniczej księgi, powielanej, przekształcanej przez innych autorów zwłaszcza *fantasy*. Zob. M. Skibińska, *Popkultura w „kujonkach, czyli moda na pisanie o czytaniu*, w: *Mody w kulturze...*, s. 217–242.

23 J.B. Zaleski: „Ile razy zabierał się do pisania dalszych części *Dziadów* – doświadczał wielkich wzruszeń i cierpień. [...] W *Dziadach* streścić chciał wszystkie potęgi swego ducha, rozrachunki z Bogiem, zapasy i walki sumienia człowieczego, żary i bole patrioty. Z *Dziadów* uczynić miał «główne i jedyne dzieło godne czytania». Istotnie, w tym czasie na luźnych kartkach pisał nocami nieczytelne notaty i urywki do dalszych części *Dziadów*. Te kartki widziałem i wtedy w Sévres, i po leciech jeszcze w Lozannie, kiedy mnie sam wtajemniczał w ich arkana” (*List do syna Adama przez J.-B. Zaleskiego*, w: *Adam Mickiewicz podczas pisania i drukowania Pana Tadeusza*, Księgarnia Luxemburska, Paryż 1875, s. 19). Mickiewicz pisał do A.E. Odyńca w liście z 14 lutego 1834: „Przekonałem się, że się nadto żyło i pracowało dla świata tylko, dla pustych pochwał i celów drobnych. Zdaje mi się, że nigdy już pióra na fraszki nie użyję. Te tylko dzieło warte czegoś, z którego człowiek może poprawić się lub mądrości nauczyć. Może bym i Tadeusza zaniedbał, ale już był bliski końca. [...] Ledwie skończył, bo mnie już duch zrywał gdzie indziej, do dalszych części *Dziadów*, których kawałki oderwane mimojazzdem pisałem.

bowiem, że poeta powracał do *Dziadów* niemal przez całe życie<sup>24</sup>. Także przywołane przez autorów okoliczności powstania tekstu współtworzą aurę autentyczności. By ją dodatkowo wzmocnić, odwołano się do wypowiedzi Mickiewicza, który po napisaniu Wielkiej Improwizacji<sup>25</sup> myślał, że za obrazoburstwo ukarany zostanie śmiercią. Echa tej wypowiedzi pojawiają się w opowieści Rutczyńskiego w związku z V częścią *Dziadów*<sup>26</sup>. Strategia zamazywania fikcyjności może jednak rodzić pytania. Na przykład, czy postaci występujące w roli historyków literatury powinny wskazywać czytelnikowi fałszywe tropy w sytuacji, gdy współczesny kryminał ma ambicję poszerzania kompetencji kulturowych czytelnika? Albo czy można posługiwać się znanym fragmentem tekstu Mickiewicza<sup>27</sup> i nadawać mu fikcyjny tytuł? Budowanie opowieści-fikcji – to oczywiście prawo autorów<sup>28</sup>. Wydaje się jednak, że

---

Z *Dziadów* chcę zrobić jedyne dzieło moje warte czytania" (A. Mickiewicz, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 15: *Listy*, cz. 2, oprac. S. Pigoń, Czytelnik, Warszawa 1955, s. 118–119).

- 24 O planach Mickiewicza pisała Zofia Trojanowiczowa: „*Dziady*” Adama Mickiewicza jako „*Niedokończony poemat*”, w: *Trzyście arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak, M. Gumkowski, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1996, s. 45–56.
- 25 Odyniec pisał o tym do Lucjana Siemieńskiego, List z 20 kwietnia 1871. Zob. L. Siemieński, *Religijność i mistyka w życiu i poezjach Adama Mickiewicza*, Kraków 1871, s. 147–148.
- 26 Postaci Rutczyńskiego przypisano wiedzę o genezie powstania V części *Dziadów*: „Poeta napisał ją w czymś większym niż natchnienie, korzystał ze starszych fragmentów, ale dzieło powstało podczas jednej nocy. Boże, w ciągu jednej szalonej nocy, coś mu ją powiedziało, pisały ją jego nerwy, kości, serce zmieniło się w ropień. Ale napisał. Bał się, że umrze, więc natychmiast przepisał ją ponownie, słowo po słowie, znak po znaku” (s. 214).
- 27 Autorzy posługują się fragmentami autentycznego utworu Mickiewicza pod tytułem *Widzenie*. W *Tancerzu* należą one do V części *Dziadów*. Orbitowski i Urbaniuk w każdym z przywołanych fragmentów dokonali drobnych zmian. W cytacie „*Dźwięk mnie uderzył, nagle moje ciało...*” – czasownik „*uderzył*” zamienili na „*ogarnął*”; w kolejnym fragmencie „*I jak zbudzony ociera pot z czoła, / Tak ocierałem moje przeszłe czyny, / Które wisały przy mnie jak łupiny*” – zamiast czasownika „*zbudzony*” wprowadzono „*strudzony*”.
- 28 Autorzy próbują wzmocnić kompetencje czytelnika, nie zawsze jednak są rzetelni. Na przykład o Ksawerze Deybel (*Tancerze*, s. 101) pierwszy napisał nie Pigoń, ale Tadeusz Żeleński. Zob. T. Żeleński (Boy), *Pisma*, oprac. H. Markiewicz, przedmową opatrzyła M. Janion, t. 4: *Brązownicy i inne szkice o Mickiewiczu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 119–141; także przywołanie fragmentu o Mickiewiczu z prelekcji w Muzeum Mickiewicza w Paryżu wydaje się mocno anachroniczne: „Przez lat pięćdziesiąt zakłamywano Mickiewicza, widząc w tym szczerym patriotcie, wielkim indywidualiście, twórcę ludowego, niskiego, oddanego tematyce wiejskiej, a zatem przyziemnej. Konsekwentnie wyrugowano antyrosyjskie wątki, pomniejszono ich rolę, słowem, jego wielkie dzieło zostało wyjęte z kontekstu politycznego, tak bieżącego, jak i długofalowego” (s. 169). Tak myślano o Mickiewiczu może w latach pięćdziesiątych, nie dziewięćdziesiątych. Maria Janion i Pracownia Romantyzmu IBL stworzyła nowoczesną szkołę myślenia o polskim romantyzmie. Korekty wymaga także informacja o tym, że Mickiewicz pracował w Odessie jako nauczyciel (s. 100). Miał pracować, ale ostatecznie nie zgodzono się na zatrudnienie go w szkole. Zob. J.M. Rymkiewicz, *Odessa*,

warto zdawać sobie sprawę ze skutków proponowanych rozwiązań. W Internecie odnaleźć można wypowiedzi odnoszące się do *Tancerza*, z których jasno wynika, że czytelnicy traktują V część *Dziadów* jako kolejne, napisane przez Mickiewicza dzieło<sup>29</sup>. Nawet fakt, że w planie fabularnym zostało zniszczone, wcale nie poddaje w wątpliwość jego istnienia:

*Tancerz* – pisze internauta – urzekł mnie przede wszystkim samą tematyką. Fabuła osnuta jest dookoła ostatniego tekstu, jaki w swoim życiu popełnił Adam Mickiewicz. *Dziady* część V, bo o nich mowa, to utwór najbardziej niezwykły spośród całego dorobku *Wieszcz*a<sup>30</sup>.

Można więc zapytać, czy cena za obecność romantyzmu w popkulturowej przestrzeni nie jest zbyt wygórowana?

Orbitowski i Urbaniuk wykorzystali modne tropy popkulturowe (badacze przeszłości, poszukiwania, podróz, księga) jako narzędzia nawiązania kontaktu z odbiorcą. Rozszerzyli ramy tej komunikacji przez wzbogacenie znanych toporów rozwiązaniami zakorzenionymi w romantyzmie, tyle że całkowicie podporządkowali je czytelniczym oczekiwaniom – głównie sensacji, zwłaszcza obyczajowej, tym samym zaprzepaszczając szansę bardziej wnikliwego wkroczenia w przestrzeń romantycznej tradycji. O charakterze opowieści w głównej mierze zdecydowało kryterium atrakcyjności<sup>31</sup>. Daje się to zauważyć nie tylko w kreacjach fikcyjnych postaci opartych na romantycznych kalkach (np. Dopard – żywy trup), także w prezentacji postaci historycznych (Mickiewicz, Towiański, Deybel, Słowacki), nade wszystko w sposobie przedstawienia tematu głównego – „przebóstwienia”. Dlatego charakter nawiązań i strategii wykorzystanych w procesie aktualizacji romantyzmu w *Tancerzu* prowadzi do zawężania znaczeń, w konsekwencji uproszczeń, zwłaszcza w przedstawieniu portretu Mickiewicza oraz idei romantycznego dzieła.

---

w: J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Świat Książki, Warszawa 2001, s. 366.

<sup>29</sup> Warto zwrócić uwagę, że autorzy, pisząc o dziele-energii (s. 302), w jakimś sensie nawiązują do Mickiewiczowskiego nowego stosunku do tekstu i słowa. Jak twierdzi Dorota Siwicka, opierał się on na nieufności do słowa jako nośnika gotowej prawdy. Aby ją urzeczywistnić, potrzebna była energia: „Tej nieufności – dodaje Siwicka – towarzyszyło zarazem uwielbienie dla słowa, które samo byłoby energią i potrafiłoby nią działać przez wypowiedzenie. Stanowiło ono dla Mickiewicza-towiańczyka rodzaj energetycznego ładunku, nie zaś przedstawienie ani nawet symbol. Sam starał się używać słów, starał się uderzać nimi, poruszać do czynu. Miał to być język bezpośredniej energii wewnętrznej, twórczej siły” (D. Siwicka, *Ton i bicz...*, s. 27).

<sup>30</sup> Zob. orbitowski.pl/category/pies-i-klecha [dostęp: 20.08. 2017].

<sup>31</sup> Zob. A. Martuszewska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.

Autorzy jednak przygotowują niespodziankę. Właśnie dla niej przełamują poetykę kryminału, pozbawiając czytelnika uczestnictwa w stereotypowej czynności – rozwiązywaniu zagadki<sup>32</sup>. W zamian zaproponują niekonwencjonalną przygodę, która ostatecznie przerodzi się w propozycję wzięcia udziału w literackiej grze. Już w formule początkowej zasygnalizowali, że czytelnik będzie miał do czynienia z opowieścią składającą się z czterech części, z których każdą poprzedza szczególna scena: dialog ptaków czuwających nad światem przedstawionym i mających wgląd (jak puszczuki w *Zamku kaniowskim* Seweryna Goszczyńskiego) w to, co się w nim dzieje<sup>33</sup>. Pomysł ów<sup>34</sup> wzmacnia literackość opowieści, sugeruje, że projektowana rzeczywistość nie mieści się w „szkiełku i oku”... Kształtuje ją bowiem romantyczno-ludowa wyobraźnia (*Zamek kaniowski*), można by powiedzieć, zmieszana z poetyką fantasy (*Gra o tron* George’a R.R. Martina) i motyw trójkiej wrony).

By czytelnik mógł zaangażować się po stronie bohaterów, jak to w świecie popkultury bywa, autorzy oswiają go ze szczególnym językiem opowieści wykraczającym poza schemat mówienia, wypracowany zwłaszcza w kulturze szkolnej. Prowokują i uwodzą ostentacyjnym obrazoburstwem. Najmocniej tę strategię wykorzystują w języku Enki: „wieszcz marny herbatnik” (s. 172); „ludzie mają szmergla z tym Mickiewiczem”, „mieli korbę na punkcie romantyków” (s. 98); „nie cierpiał romantyków właśnie, tych nieudaczných, egzaltowanych dupków rymujących kompletne dyrdymały” (s. 45). Autorzy ów styl wypowiedzi skonfrontowali z językiem innych postaci. Sędziwemu Domeyce przypisali patetyczny ton znamieny dla dawnej narracji o romantyzmie: „Ten tekst jest wielką świętością, a jego fragmenty relikwiami” (s. 217). Fascynację zabarwioną grozą wpisali do języka Rutczyńskiego: „romantycy to święte bestie”; podobny charakter nadali wypowiedziom Doparda: „mogliśmy dotknąć niewypowiedzianego” (s. 322). Wielość stylów zawieszonych między obrazoburstwem a fascynacją doprowadza w powieści do zderzeń i zgrzytów wywołujących ironię i śmiech. One właśnie formują odmienny od przyjętego styl opowieści o romantycznej literaturze. W ten sposób

32 Porzucanie zagadki w kryminale staje się coraz częstszym posunięciem autorów tego gatunku. Zob. J.Z. Lichański, *Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obyczajowa? Próba opisu zjawiska (i ewolucji gatunku)*, w: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, pod red. A. Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 9–43.

33 Ten zamysł został przez Orbitowskiego i Urbaniuka wykorzystany już wcześniej w utworze *Pies i klecha* (2007).

34 Może autorzy odwołują się do tradycji hinduskiej i alegorii z *Upaniszadów* Mundaka: „Dwa ptaki, nierozłączni towarzysze, żyją na tym samym drzewie; jeden zjada jego owoce, drugi tylko patrzy, nie jedząc. Pierwszy z tych ptaków to Dźiwatma. Drugi to Atman, czyste poznanie, wolne i nieuwarunkowane” (cyt. za J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Znak, Kraków 2000, s. 339). Ptaki z *Tancerza* są jakoś do nich podobne. Siedzą na drzewie, z którego widać krańce świata. Jeden zjada robaki i dziobie, drugi patrzy i opowiada, co widzi. Gdy kończy się opowieść, ptaki będą spały i nie podejmą już dialogu.

autorzy odpowiadają na czytelnicze oczekiwania. W jakiejś mierze formują także nowe wzory mówienia o romantyzmie. Wspierają czytelnika w buncie przeciw tradycji, a równocześnie w poszukiwaniu odmiennych – niż dotąd preferowane – sposobów wyrażania. W konsekwencji otwierają pole dla krytyki romantyzmu z rzadka podejmowanej przed 2007 rokiem, w którym opublikowano *Tancerza*. Warto dodać, że osvajanie czytelnika z obrazoburczym tonem wypowiedzi sprzyjać ma zaangażowaniu go w sensacyjne wydarzenie – rozprawę z samym Mickiewiczem i jego tekstem.

Po symbolicznym przekroczeniu progu domu<sup>35</sup>, w którym zmarł poeta, bohaterowie Orbitowskiego i Urbaniuka zostali poddani mocy romantyzmu (jedną z popkulturowych inspiracji może być seria komiksów X-Men i motyw nieokiełznanej mocy bohatera, Wolverine'a). Zawładnie nimi czas przeszły. Jawa przemieniać się będzie w urojenia o onirycznym charakterze, a widziane obrazy zanikać i rozpadać się, jak w halucynacji albo świecie komiksowym. Przestrzeń domu fantastycznie będzie się rozrastać, kurczyć, drgać, otwierać na kosmos. Bohaterowie poddani zostaną jej władzy i „zaatakowani” obrazami o najrozmaitszym charakterze i estetyce: metaforyczne mieszać się więc będą z historycznymi, groteskowe z realistycznymi, wizyjne zakorzenione w filmowej poetyce z teatralnymi utrzymanymi w misteryjnym stylu z aniołami i diabłami walczącymi o duszę Mickiewicza. W przestrzeni zawłaszczanej przez poetę i jego tekst materia biograficzna wdziera się w literaturę. W „wizyjno-filmowych” projekcjach pojawi się scena nawiązująca do III części *Dziadów*, w której w roli wampira wystąpi Adam-Konrad<sup>36</sup> z przepisaną przez autorów *Pieśnią zemsty*<sup>37</sup>. Sceny z literackich dzieł przemieszane zostaną z fragmentami obrazów z życia poety w Dreźnie i Paryżu. Autorzy, bombardując mnogością obrazów, przypisują bohaterom zmienną kondycję: raz pozwalają im jedynie doświadczać świata przeszłego z dystansu, innym razem dają szansę wdarcia się do środka, do przeszłości (przypomina to w zarysach poetykę filmu *Ucieczka z kina „Wolność”*, 1990, reż. Wojciech Marczewski).

Oskarżycielem w sensacyjnej rozprawie z Mickiewiczem (romantyzmem) stanie się przede wszystkim Enka. On właśnie „dotyka” okiem przestrzeni „nasyconej” poetą, która wypełnia się erotycznymi scenami obrazoburczo zderzonymi z panoramą powstańczej Warszawy i postacią Orдона. „Wizyjna” biografia

35 O pojęciu progu i granicy: M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, w: *Wokół gotycyzmów*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płucienik, Universitas, Kraków 2002, s. 19–21.

36 W planie wizyjnym postać Adama Mickiewicza utożsamiana jest z bohaterem *Dziadów* części III – Konradem.

37 *Pieśń zemsty*, którą Konrad śpiewa w I scenie III części *Dziadów* nadaje mu rys wampiryczny. Autorzy wykorzystują go w prezentacji bohatera jako wampira w planie wizyjnym. Można by powiedzieć, że „uwodzą strachem” czytelnika.

Mickiewicza<sup>38</sup> prowadzi do prezentacji skandalizującego portretu poety. Autorzy przypisują mu nieokiełzany erotyzm poprzez wizualizację kiczowatych obrazów („dziewczyzna już wyraźniejsza, a Adam prawie jak człowiek. Enka widział, jak rusza się w niej, intensywnie czerwony członek w widmowej, półwidzialnej pochwie”, s. 372). Orbitowski i Urbaniuk rozszerzają pole oskarżeń. Odwołują się nie tylko do Mickiewicza doświadczeń seksualnych oraz „grzechu” nieuczestnictwa w powstaniu, ale i wieszczego słowa. Jego kompromitacji służy właśnie wyjątkowo drapieżna wizja o metaforycznym charakterze. Poeta został w niej przedstawiony jako król w czerwonej (krwawej?) koronie; władza, niczym Konrad w Wielkiej Improwizacji słowem, które skazuje na ból i śmierć wiernych słuchaczy. Stąd pojawia się ostro wyeksponowany wizualnie (mający zakorzenienie w frenezji romantycznej) obraz cierpiących, okaleczonych, umierających ofiar Mickiewicza (romantyzmu?). Autorzy *Tancerza* obarczyli w ten sposób poetę odpowiedzialnością za symboliczną przemoc, za słowo, które przez pokolenia wyzwałało w odbiorcach heroizm prowadzący do indywidualnego i zbiorowego nieszczęścia. Warto zaznaczyć, że w kontekście owego obrazu-metafory V część *Dziadów* traktować trzeba jako reprezentację romantycznego dzieła, poświadczającego destrukcyjną moc Mickiewiczowskiej poezji<sup>39</sup>.

Autorzy poddali krytyce także dzieło poety. Również tych, którzy chcą przejąć jego moc. W powieści *Gil* nie dopuszcza do przemiany Nejmana w anioła oraz niszczy V część *Dziadów* (nawiązania do filmu Polańskiego *Dziwiątę wrota*).

---

38 Autorzy rezygnują z opowieści o biografii Mickiewicza, odwołującej się do lat 40. XIX wieku i jego związków z Towiańskim. Rozpoczynają od mocno zbanalizowanej historii, która ujmuje biografię poety – można by rzec – w konwencji awanturniczej: podróże, uwodzenie kobiet, zabawy i przyjęcia w Poznaniu i oczywiście grzech nieuczestnictwa w powstaniu listopadowym (tu jednak z uwagą, że poeta żałował tej decyzji do końca życia). Również biografia Towiańskiego została dalece uproszczona (bioenergoterapeuta, lekarz Celiny Mickiewiczowej, założyciel Koła Sprawy Bożej) z ostentacyjnie wyeksponowanym akcentem skandalizującym. Jeden z historyków literatury Kosecki opowiada: „A towiańszczyzna, Andrzej, to była histeria, wycie, kult samego Towiańskiego, a nawet okładanie po pyskach tych, którzy nie byli do niego, tego kultu, przekonani” (s. 70). Czytelnik nie odnajdzie żadnej próby opowieści o relacji Mickiewicza z Towiańskim. Właściwie postać autora *Biesiady* pojawia się w narracji hasłowo, bez znaczących odwołań.

39 Przypomnieć warto, że diametralnie odmienną wizję Mickiewicza-poety w wersji popkulturowej zaproponował Julian Jończyk. Jego instalacja przemieniła pomnik Mickiewicza w Krakowie. Artysta obdarzył wieszca trzema świetlistymi neonami. Można by pomyśleć, że ofiarował mu trzy świetlne miecze Rycerzy Jedi z *Gwiezdnych wojen*. Posługując się językiem popkultury – przypisał mu Moc. Orbitowski i Urbaniuk uczynili przeciwnie – Mickiewicza i jego dzieło usytuowali w przestrzeni zła i destrukcji. Zob. A. Kurska, *O poszukiwaniach ponowoczesnego sposobu wyrażania tradycji romantycznej*, „Czytanie Literatury” 2015, nr 4, s. 135–136; D. Siwicka, *Zapytaj Mickiewicza*, w: tejsze, *Zapytaj Mickiewicza*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 100–104.



Dzięki temu uwalnia Mickiewicza od zła przez wyzwolenie go od życia w tekście<sup>40</sup>. Karze także poszukiwacza-winowajcę (Nejmana) i odnajduje ratunek dla tych, którzy zginęli w próbach wielokrotnych dzięki zainicjowaniu obrzędu dziadów (sic!). Orbitowski i Urbaniuk katolickiego księdza ostentacyjnie obsadzili w roli Mickiewiczowskiego Guślarza: Gil rozpala ogień, wysypuje ziarno i zwołuje dusze czyścowe. Rolę złego pana przypisali Nejmanowi. Jak w II części *Dziadów*, tak i w *Tancerzu*, przywołali ptactwo, które nie będzie „wydzierać z gardła jadła”<sup>41</sup>, lecz odzierać Nejmana z ciała zgodnie, można by rzec, z Mickiewiczowską inspiracją: „niechaj nagie świecą kości”. Tak Nejman zostanie ukarany za zło, które czynił innym ludziom. Autorzy *Tancerza* zmodyfikowali jednak rolę złego pana z Mickiewiczowskich *Dziadów*<sup>42</sup>. Odślonili bowiem dalszy ciąg jego ludzkiej historii, a rytuał obrzędu dziadów skompilowali z elementami obrządku chrześcijańskiego.

Orbitowski i Urbaniuk zaproponowali więc czytelnikowi uczestnictwo w intertekstualnej grze. Zło V części *Dziadów* „odczynili” innym romantycznym tekstem – czyli II częścią *Dziadów*, którą – jak wolno się domyślać – wykorzystali ze względu na jej atrakcyjność w zaspakajaniu „krwiożerczych” oczekiwań czytelnika. Ale też autorzy, inscenizując nową wersję II części *Dziadów* w *Tancerzu*, ostro ją przełamali nie tylko w kreacji księdza-guślarza. Obrazy sączące się z jakichś halucynacyjno-sennych widzeń wrzucili w trywialną przestrzeń schowka na szczotki<sup>43</sup>, co znacząco naruszyło poetycki wzór; w konsekwencji zmiażdżyło romantyczny ton. Nadto zatarli granice między wizyjnością a planem „realnym”, dzięki czemu bohaterowie mogli przenikać światy bez przeszkód, zgodnie z modną w popkulturze

40 Być może jest to wariacja na temat przekonania Mickiewicza, że człowieka można czytać jak tekst. Inspiracją dla tego rodzaju myślenia może być aforyzm ze *Zdań i uwag* zatytułowany *Reszta prawd*: „Jest i więcej prawd w piśmie, lecz kto o nie pyta,/ Niech sam zostanie pismem – w sobie je wyczyta” (A. Mickiewicz, *Zdania i uwagi. Z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena*, w: Adam Mickiewicz, *Wiersze*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 396). Odwracając rzecz: przez tekst można wyczytać, a nawet powołać do istnienia jego autora, zwłaszcza, że V część *Dziadów* traktuje się jako zapis duchowej przemiany poety. Warto zwrócić uwagę, że autorzy posługują się poetyką, w której metaforyczność rozmaitych ujęć traktuje się w sposób dosłowny. Tak też jest w tym przypadku. W tekst wpisany jest autor, co w języku Orbitowskiego i Urbaniuka znaczy: w tekście żyje autor. Nie umiera dotąd, dopóki istnieje tekst. Autorzy nawiązują do tego motywu także w wypowiedziach postaci. Jedna z bohaterek mówi o Ence: „można z ciebie czytać jak z książki” (s. 260).

41 Cytaty z II części *Dziadów* pochodzą z wydania: A. Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Czytelnik, Warszawa 1955, s. 11–37.

42 Układają rzecz popkulturowo. Księdza przemieniają w guślarza bez żadnych konsekwencji. Katolicki ksiądz inicjuje pogański obrzęd dziadów i staje się odpowiedzialny za masakrę Nejmana. Co ciekawe, jego postawa nie zostaje poddana ocenie – nie sytuuje się jej w planie etycznym.

43 Nie wiadomo jednak, czy Orbitowski i Urbaniuk nawiązują do popkulturowych rozwiązań wykorzystujących motyw magiczny. Czy też schowek na szczotki, jak w *Procesie* Kafki, jest miejscem urzeczywistniania się ciągłe odbywającej się kary...



strategią stosowaną zarówno w filmie (*Ucieczka z kina „Wolność”*; *Purpurowa róża z Kairu*, 1985, reż. Woody Allen), jak i w opowieściach fantasy.

Kalejdoskopowość użytych w planie wizyjnym poetyk spełnić miała ważną funkcję: przede wszystkim porazić bohaterów (w jakiejś mierze także czytelnika) wplątanych w przestrzeń atakującą halucynacyjnymi wizjami wyzwalającymi – jak w filmie grozy – napięcie, lęk, przerażenie. Tym bardziej, że bohaterowie przestają być tylko oglądaczami obrazów. Próbuje się do nich wdrzeć i unicestwić zło tkwiące w Mickiewiczu i jego dziele. Koniecznym warunkiem stanie się pokonanie tajemniczej sfery. Przeniknie ją jedynie „czysty” etycznie Cnota, który w aż nazbyt trywialny sposób rozprawi się z poetą. Warto zwrócić uwagę, że autorzy konsekwentnie nie tylko w języku, ale również w formowaniu wizerunku Mickiewicza odrzucają poetykę patosu i wzniosłości na rzecz ostentacyjnie manifestowanej trywialności. Tym razem zarysowują twarz bezzębego Mickiewicza zniekształconą ciosem Cnoty. Nie szczędzą czytelnikowi także mocnych wrażeń, zwłaszcza przerażających wizji zakorzenionych w poetyce horroru i mrocznego thrillera. Epatują obrazami aktów seksualnych oraz opisami okaleczonych ciał, nawiązując do poetyki filmów *gore*<sup>44</sup>. Nasycenie obrazów tego typu estetyką zmierzać miało do wywołania silnego dreszczu emocji. Walka z mocą Mickiewicza i jego złem została wsparta także gotycko-misteryjną poetyką, nieco anachroniczną w zestawieniu z dominacją wielu nurtów fantastyki grozy eksponowanych w *Tancerzu*. Autorzy mają tego świadomość, czego dowodem metanarracyjny komentarz Enki:

Rzucił okiem na aniołów: w zbrojach, ze skrzydłami powinni wyglądać na uciekinierów z kościelnego baletu albo postacie z jasełek. Czuł ich siłę wbrew temu. Zrozumiał, że nie może ich zobaczyć inaczej, tamten świat pojawia się w formach tego świata, zresztą chuj z tym, diabły były zwyczajnie straszne, a trzeba było pokonać poetę. Enka zrozumiał, czemu nie podołał – tylko człowiek czysty, pozbawiony pychy lub pragnienia zemsty zdoła przejść przez sferę (s. 384).

Orbitowski i Urbaniuk postać Mickiewicza umieszczają także w ramach przestrzeni misteryjnej. Dla niej właśnie uobecniają świat anielski i diabelski, jakby uzależnieni od kontekstu III części *Dziadów*. Toteż przywołaną wypowiedź Enki można potraktować jako rodzaj wyjaśnienia...

44 Adam Mazurkiewicz zwraca uwagę na synkretizm konwencji prowadzący do zatarcia granic między różnymi nurtami powieści popularnej. Jednym z nich jest *paranormal crime fiction*. Utwory z tego nurtu według niego łączą wątki nadprzyrodzone właściwe różnym nurtom fantastyki grozy, tj. horrorowi, powieści postgotyckiej, powieści tajemnic, *gothic fantasy*, elementy zagadki inspirowane literaturą kryminalną oraz – niekiedy – psychologizację postaci, znamienne dla dreszczowca (thrillera). Zob. A. Mazurkiewicz, *Tendencje rozwojowe współczesnej polskiej literatury kryminalnej*, w: *Śledztwo w sprawie gatunków...*, s. 171–172.

Autorzy, angażując czytelnika w literacką grę, nie ułatwiają mu zadania. Z jednej strony bowiem przedstawiają krytyczny stosunek do Mickiewicza i romantyzmu, z drugiej zaś wkładają bohaterów w romantyczne role. Gil staje się Guślarzem z II części *Dziadów*, Enka podejmuje rolę Konrada w monologu prze-pisanym z Wielkiej Improwizacji, Cnota występuje w roli księdza Piotra, wyzwalając postać Mickiewicza od zła. Czy zatem – można pytać – autorzy prowadzą grę z czytelnikiem, ironizując z ról, w które wrzucili bohaterów, by w konsekwencji zwrócić uwagę na jakąś niemożność przewyciężenia romantycznej tradycji – uwięzienia w niej? Czy też wciągają prze-pisane teksty romantyczne do gry na tej samej zasadzie, jak poetykę gore, horroru, thrillera, fantasy..., by ich niekonwencjonalne współistnienie podporządkować szczególnej przyjemności czytelnika?

Tym bardziej, że powieść kryminalna Orbitowskiego i Urbaniuka ostentacyjnie odsyła zarówno do tropów popkulturowych, jak i romantycznych. Warto przypomnieć, że topos niebezpiecznej książki („zbójeckiej”) został rozpowszechniony w romantyzmie, podobnie jak model czytelnika-szaleńca<sup>45</sup>. Zostały one przejęte przez popkulturę i były przetwarzane w najrozmaitszych wersjach. Jak silny bywa proces przenikania romantyzmu i popkultury ostentacyjnie widać w prze-pisanym fragmencie II części *Dziadów*. W ujęciu Orbitowskiego i Urbaniuka przypomina ona nie tylko sceny z dzieła Mickiewicza przedstawiające walkę widma złego pana z „żarłocznym ptactwem” („sowami, krukami i puchaczami”), które nie pozwalają mu „pożywić się i napoić” (s. 22), gdyż „szponami, krzywymi dzioby” szarpia „jadło na sztuki!”. Mickiewiczowski tekst nie wizualizuje jednak drapieżności ptactwa, raczej ją sugeruje: „Chociażbyś trzymał już w gębie,/ I tam ja szponę zagłębię;/ Dostanę aż do wątroby”. „A kiedy jadła nie stanie,/ Szarpajmy ciało na sztuki,/ Niechaj nagie świecą kości” (s. 23). Autorzy wzmacniają krwiożerczą wymowę sceny z II części *Dziadów*. Dlatego dokonują zmian w oryginale. W ich wersji ptaki nie „jadło” szarpia, lecz ciało<sup>46</sup>. Stąd krwawe obrazy, których u Mickiewicza nie ma: „Ptaki spadły na niego, pazury wpiły w przedramiona, uda, dalej, rwały mięso do kości, rzeczywiście, Nejman w okamgnieniu zrobił się czerwony. Biły w twarz, oderwały wargę [...] ręce obdarto do kości. [...] ptaki znieruchomiały, z krwią na pazurach, mięsem w dziobach, jeden, największy, siedział na barkach Nejmana. Przekrzywił głowę, mrugnął okiem. Wydawał się zwyczajny” (s. 389). Orbitowski i Urbaniuk sceny z II części *Dziadów* przekształcają w *Tancerzu* w przerażające obrazy kojarzone ze słynnym filmem Alfreda Hitchcocka *Ptaki* (1963). W tym przypadku można więc

45 Pisz o tym Małgorzata Skibińska w artykule: *Popkultura w „kujonkach”, czyli moda na pisanie o czytaniu*, w: *Mody w kulturze...*, s. 226–231.

46 W ich wersji fragment z II części *Dziadów* brzmi: „Nie znałeś litości, panie! I my nie znajmy litości, szargajmy ciało na sztuki, niechaj nagie świecą kości” (s. 389). Wersja Mickiewicza: „I my nie znajmy litości:/ Szarpajmy jadło na sztuki,/ A kiedy jadła nie stanie,/ Szarpajmy ciało na sztuki,/ Niechaj nagie świecą kości” (s. 23).

mówić o swoistym, wpisanym w popkulturowe ramy, recyklingu romantyzmu, polegającym na prze-pisywaniu Mickiewiczowskiej II części *Dziadów* z wykorzystaniem poetyki horroru złamanej ostatecznie trywialnością przestrzeni, w której się rzecz dzieje... W tej wersji – wydaje się – mamy do czynienia z rodzajem popkulturowej zabawy, w której używa się znanego romantycznego tekstu.

Jednak chyba nie tylko, bowiem autorzy w *Tancerzu* przywołują tekst romantyczny, można by rzec, także w czystej formie. Ich postaci wielokrotnie deklamują fragmenty Wielkiej Improwizacji, widzenia Księdza Piotra, wiersza *Widzenie*, także Słowackiego *Pośród niesnasków Pan Bóg uderza*... Tę obecność słowa romantycznego zderzają z intertekstualną grą z prze-pisanymi w popkulturowym stylu fragmentami nie tylko II części *Dziadów*, także *Pieśni zemsty*, *Wielkiej Improwizacji* z III części *Dziadów*. Wprowadzenie do *Tancerza* romantycznych tekstów wydaje się cennym posunięciem, oswajającym dawną literaturę w popkulturowej przestrzeni. Strategia wzbogacania tropów (poszukiwaczy, księgi, przemiany) kontekstem romantycznym niewątpliwie uatrakcyjnia popkulturę. Ta szczególna symbioza nie zadawała historyków literatury, ale też warto pytać, czy jest jakieś inne wyjście w odnawianiu obecności romantycznej tradycji w kulturze popularnej? W tym przypadku popkultura staje się wehikułem, dzięki któremu odbywa się transponowanie literatury romantycznej na język przyswajalny przez masowego odbiorcę. Rezultaty są nieoczywiste. Można dostrzec zawężanie znaczeń i utrwalanie często najgorszych stereotypów (wprowadzenie do kryminału postaci „diabelskiego” Rosjanina<sup>47</sup>), ale i odkryć nowe życie dzieła romantycznego w przestrzeni wykraczającej poza tekst, gdzie na przykład II część *Dziadów* pozostaje w relacji z *Ptakami* Hitchcocka dzięki skojarzeniowej strategii wyzyskanej przez Orbitowskiego i Urbaniuka w *Tancerzu*. Otwiera się jakieś rozległe pole gry przełamującej granice literatury...

Tym bardziej rozległe, że w świecie *Tancerza* da się zobaczyć szczególnie splątanie romantyzmu z popkulturą. Niejednokrotnie trudno oddzielić owe materię,

---

47 Konflikt Polaków z Rosjanami rodem z Mickiewiczowskich *Dziadów* zostanie w *Tancerzu* przetworzony w starcie Gila i Enki z Abrahamem Ardziwanem, któremu przypisuje się w powieści zło (diabelskość). Autorzy *Tancerza*, wprowadzając ów wątek, wzmacniają niestety najgorsze polskie stereotypy związane z obrazem złego Rosjanina (diabła). Przypomnienie wiersza *Do przyjaciół Moskali* nie osłabia mocy tego posunięcia. Odwołanie do utworu mogło być okazją do przedstawienia poety z niekonwencjonalnej perspektywy. Mickiewicz bowiem próbował rodaków wytrącić ze schematu myślenia i zakorzenionej nienawiści do wroga. Dlatego po upadku powstania listopadowego otwarcie przyznawał się do przyjaźni z Rosjanami (utwór był skierowany do przyjaciół poety: Bestużewa i Rylejewa). Warto pamiętać, że Mickiewicz w *Ustępie* nie portretował Rosjan jednoznacznie. Tymczasem autorzy potraktowali wiersz Mickiewicza jako *curiosum*, wzbudzające jedynie zdziwienie („nie przypominał sobie, żeby Moskalom w tamtych czasach byli Polakom przyjaciółmi”, s. 172). Tak autorzy zaprzepaścili szansę na przełamanie schematu wyobrażeń o złym Rosjaninie...

bowiem zachodzi między nimi swoiste sprzężenie zwrotne. Autorzy wychodzą poza popkulturę, na przykład, gdy przywołują Mickiewiczowski projekt tekstu pojmowanego jako dzieło-energia, którego korzenie przypisać można koncepcji poezji czynu burzącej formułą tradycyjnie pojmowanej literatury<sup>48</sup>. Z drugiej jednak strony popkulturowa fantazja stwarza niewyczerpane wprost wizje dzieła niszczącego konwencjonalne rozwiązania (magicznego, przekłętego, zatrutego, mogącego zabić<sup>49</sup>). W tej zaś sytuacji problematyczne staje się wyznaczenie w *Tancerzu* wyraźnej granicy między wyobraźnią romantyczną a popkulturową. Zwłaszcza, że wykorzystanie metanarracji oraz intertekstualności, a także intermedialności dość ostentacyjnie przełamuje model klasycznego kryminału, wpisując go w krąg gatunków zmąconych<sup>50</sup>. Wolno więc przyjąć, że obecność kontekstu romantycznego sprzyja ewolucji kryminału, a na pewno przekształcaniu jego formy.

Wydaje się jednak, że dla autorów *Tancerza* najważniejsze stało się uruchomienie funkcji obrazoburczych tekstu, podważających stereotypowe wyobrażenia o romantyzmie na rzecz skandalizującego portretu Mickiewicza. Można by zasugerować, że Orbitowski i Urbaniuk zaproponowali czytelnikowi uczestnictwo w procesie zbiorowego myślenia mitycznego, którego celem stało się wyzwalenie od dyktatu kultury romantycznej – zwłaszcza od propagowania idealizująco-wzniosłych wizerunków wieszczów oraz symbolicznej przemocy romantycznego słowa. I ów rodzaj wyzwolenia w planie fabularnym urzeczywistnili. Bohaterowie pokonali zło tkwiące w tekście i uwolnili od niego Mickiewicza, a dzięki obrzędowi dziadów uratowali dusze tych, którym romantyczny tekst odebrał życie i skazał na duchowe tułactwo; także Nejman zdążający do „przebóstwienia” został ukarany. Jednak fakt, że autorzy wyzwalają swoich bohaterów od romantycznego zła romantycznymi *Dziadami* zastanawia. Pojawia się nawet wątpliwość, czy Orbitowski

---

48 Mickiewicz już w trakcie pisania *Pana Tadeusza* przeformułowywał swoje zapatrywania na twórczość literacką. Najwyrazistszym tego dowodem jest znany list do Hieronima Kajsiewicza z października 1835 roku: „Mnie się zdaje, że wrócą czasy takie, że trzeba będzie być świętym, żeby być poetą, że trzeba będzie natchnienia i wiadomości z góry o rzeczach, o których rozum powiedzieć nie umie, żeby obudzić w ludziach uszanowanie dla sztuki, która nadto długo była aktorką, nierządnicą lub polityczną gazetą [...]; często zdaje mi się, że widzę ziemię obiecaną poezji jak Mojżesz z góry, ale czuję, że niegodzien zejść do niej. Wiem przecież, gdzie leży, i wy młodszy patrzcie w tamtą stronę” (A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 15: *Listy*, cz. 2, s. 149–150).

49 M. Skibińska, *Popkultura w „kujonkach, czyli moda na pisanie o czytaniu, w: Mody w kulturze...”, s. 217–242. Autorka zwraca uwagę na panującą modę pisania o czytaniu, książkach, bibliotekach i czytelniku. Jej zdaniem topos niebezpiecznej czy magicznej książki utrwalił w literaturze: Michael Ende (*Niekończąca się historia*, 1979) oraz Umberto Eco (*Imię róży*, 1980). Do tekstów, które stały się inspiracją dla opowieści o niezwykłych książkach zalicza między innymi Carlosa Ruiza Zafóna *Cień wiatru* (2001), Waltera Moersa *Miasto śniących książek* (2004).*

50 C. Geertz, *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, tłum. Z. Łapiński, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 113–130.

i Urbaniuk, projektując świat *Tancerza*, sami oswobodzili się z uwięzienia w tradycji romantycznej? Na pewno ich tekst ośmiela czytelnika do podjęcia indywidualnego rozrachunku z romantyzmem i zastanowienia się, jak obronić się przed jego złem, ale i co wziąć z owej najsilniejszej polskiej tradycji. Dlatego pytanie przypisane jednej z postaci *Tancerza*: „Czy sztuka ma moc przemieniania ludzi” pozostaje – pomimo sensacyjnej rozprawy z romantyzmem – otwarte...

## Bibliografia

- Aguirre Manuel, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. Agnieszka Izdebska, w: *Wokół gotycyzmów*, red. Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik, Universitas, Kraków 2002, s. 15–32.
- Bielik-Robson Agata, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004.
- Caillois Roger, *Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, przeł. Jan Błoński, w: Roger Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór Maciej Żurowski, wstęp Jan Błoński, przekł. Jan Błoński et al., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 167–209
- Cieśla-Korytowska Maria, *O romantycznym poznaniu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przekł. Ireneusz Kania, Znak, Kraków 2000.
- Czubaj Mariusz, *Etnolog w Mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk, 2010.
- Edensor Tim, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przekł. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- Gajewska Grażyna, *Teksty kultury popularnej w badaniach humanistycznych*, w: *Tropy literatury i kultury popularnej*, pod red. Sławomira Buryły, Lidii Gąsowskiej, Danuty Ossowskiej, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 13–30.
- Geertz Clifford, *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, tłum. Zdzisław Łapiński, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 113–130.
- Górski Konrad, *Mickiewicz – Towiański*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- Hoffman-Piotrowska Ewa, *Mickiewicz – towiańczyk. Studium myśli*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 2004.
- Izdebska Agnieszka, *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu*, w: *Genealogia dzisiaj*, red. Ireneusz Opacki, Włodzimierz Bolecki, Seria „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. 82, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000, s. 130–136.

- Kraska Mariusz, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Lasić Stanko, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przekł. Magdalena Petryńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, pod red. Anny Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014.
- Martuszevska Anna, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.
- Mazurkiewicz Adam, *Kulturowy recykling gotycyzmu? O „odzyskiwaniu” motywów gotyckich przez kulturę popularną*, w: *Tropy literatury i kultury popularnej*, pod red. Sławomira Buryły, Lidii Gąsowskiej, Danuty Ossowskiej, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 45–63.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, t. 1–16, pod red. Juliana Krzyżanowskiego, t. 15: *Listy*, cz. 2, oprac. Stanisław Pigoń, Czytelnik, Warszawa 1955.
- Mickiewicz Adam, *Utwory dramatyczne*, Czytelnik, Warszawa 1955, s. 11–37.
- Mickiewicz mistyczny*, red. Andrzej Fabianowski, Ewa Hoffman-Piotrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. Sławomir Buryła, Lidia Gąsowska, Danuta Ossowska, Universitas, Kraków 2011.
- Orbitowski Łukasz, Urbaniak Jarosław, *Pies i Klecha. Tancerz*, Fabryka Słów, Lublin 2008.
- Rutkowski Krzysztof, *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Bożym*, Libella, Paris 1988.
- Rutkowski Krzysztof, *Miejsce Ksawery Deybel w rodzinie Mickiewiczów*, w: *Tajemnice Mickiewicza*, red. Marta Zielińska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1998, s. 29–62.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, Siwicka Dorota, Witkowska Alina, Zielińska Marta, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Świat Książki, Warszawa 2001.
- Siemieński Lucjan, *Religijność i mistyka w życiu i poezjach Adama Mickiewicza*, nakładem wydawnictwa dzieł Władysława Jaworskiego, Kraków 1871.
- Sikora Adam, *Posłannicy słowa. Hoene-Wroński, Towiański, Mickiewicz*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967.
- Siwicka Dorota, *Ton i bicz. Mickiewicz wobec Towiańczyków*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
- Siwicka Dorota, *Zapytaj Mickiewicza*, w: Dorota Siwicka, *Zapytaj Mickiewicza*, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2007, s. 100–104.
- Skibińska Małgorzata, *Popkultura w „kujonkach, czyli moda na pisanie o czytaniu*, w: *Tropy literatury i kultury popularnej*, pod red. Sławomira Buryły, Lidii Gąsowskiej, Danuty Ossowskiej, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 217–242.
- Trojanowiczowa Zofia, „*Dziady*” Adama Mickiewicza jako „*Niedokończony poemat*”, w: *Trzyznaście arcydzieł romantycznych*, pod red. Elżbiety Kiślak, Marka Gumkowskiego, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1966, s. 45–56.



Witkowska Alina, *Towiańczycy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.  
[Zaleski Józef Bohdan], *List do syna Adama przez J.-B. Zaleskiego*, w: Józef Bohdan Zaleski, *Adam Mickiewicz podczas pisania i drukowania Pana Tadeusza*, Księgarnia Luxemburska, Paryż 1875.

Żeleński Boy Tadeusz, *Pisma*, oprac. Henryk Markiewicz, przedmową opatrzyła Maria Janion, t. 4: *Brązownicy i inne szkice o Mickiewiczu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 119–141.

---

Anna Kurska

## Kryminał i romantyzm. Przypadek *Tancerza* Łukasza Orbitowskiego i Jarosława Urbaniuka

### *Streszczenie*

Artykuł rozważa wykorzystanie przez Orbitowskiego i Urbaniuka kontekstu romantycznego w kryminale *Tancerz*. Próbuję pokazać, w jaki sposób popkulturowo kształtowaną opowieść autorzy wzbogacają w planie fabularnym, językowym i poetyckim dzięki odwołaniom do romantyzmu. Zwracam uwagę na wielość rozwiązań, które z jednej strony prowadzą do uproszczenia znaczeń, z drugiej zaś zachęcają czytelnika do podjęcia literackiej gry, sprzyjającej wypracowaniu krytycznego stosunku do tradycji romantycznej oskarżanej o symboliczną przemoc. Odsłaniam, że zaangażowanie czytelnika w popkulturową zabawę wykorzystującą intertekstualność, zwłaszcza poetykę prze-pisywania słynnych romantycznych tekstów oraz równie słynnych romantycznych ról, służy w powieści kryminalnej przypomnieniu dawnej tradycji, ale przede wszystkim podważaniu stereotypowych wyobrażeń o romantyzmie na rzecz skandalizującego (sensacyjnego) portretu Adama Mickiewicza. Autorzy powieści, posługując się tendencją obrazoburczą w *Tancerzu*, sprzyjają bowiem procesowi uwalniania czytelnika od języka i fantazji kształtowanych przez romantyzm.

**Słowa kluczowe:** intertekstualność, prze-pisywanie romantyzmu, powieść kryminalna, opowieść pop-kulturowa



## Crime and Romanticism. The case of Lukasz Orbitowski and Jarosław Urbaniuk's *Tancerz (Dancer)*

### Summary

This article describes the use of romantic elements in Orbitowski and Urbaniuk's criminal novel, *Tancerz (Dancer)*. It also shows how the authors of the pop-cultural story enrich the plot, language and poetry thanks by referring to Romanticism. I draw attention to the multiplicity of solutions that, on the one hand, lead to the simplification of meanings, but, on the other, encourage the reader to undertake a literary game that fosters a critical attitude towards the romantic tradition accused of symbolic violence. I show that the reader's involvement in pop-cultural play based on intertextuality, especially the poetics of rewriting famous romantic texts and equally famous romantic roles, serves in the crime novel to echo old traditions and to undermine the stereotypical notions of Romanticism by scandalizing the portrait of Adam Mickiewicz. Using the iconoclastic tendency, *Tancerz (Dancer)* favors the process of freeing the reader from the language and fantasies shaped by Romanticism.

**Keywords:** intertextuality, rewriting Romanticism, crime novel, pop-cultural story

**Anna Kurska** – dr hab.; emerytowany profesor Uniwersytetu Jana Kochanowskiego. Zajmuje się literaturą romantyczną: problemami estetyki, związkami popkultury z romantyzmem, dziewiętnastowiecznym podróżopisarstwem. Autorka książek: *Fragment romantyczny* (Wrocław 1989), *Polska romantyków* (Kielce 1993), *Zamek romantyczny w kilku odsłonach* (Kielce 2010), *Dziewiętnastowieczne relacje z wędrówek na Święty Krzyż* (w druku).

**Agnieszka Izdebska\***

## Pan Whicher w przedpowstaniowej Warszawie i radca Estar Van Houten w sklepie Wokulskiego – kryminał historyczny jako opowieść o przeszłości

Kryminał historyczny uważany jest za hybrydyczną konwencję gatunkową, zawierającą w sobie zarówno elementy powieści historycznej, jak i kryminalnej. Owo zmieszanie dwóch porządków ma swoje odzwierciedlenie między innymi w różnym lokowaniu genologicznym: konwencja ta postrzegana jest albo jako subgatunek powieści historycznej, albo kryminalnej. Przeważa jednak pogląd, że jest to odmiana drugiej z nich<sup>1</sup> i definiuje jako powieść kryminalną, w której fabuła, zbudowana wokół intrygi kryminalnej, osadzona jest w czasie – z perspektywy autora – historycznym<sup>2</sup>. Sytuowanie kryminału historycznego w obrębie powieści historycznej<sup>3</sup> eksponuje kwestię sposobu prezentacji przeszłości historycznej oraz rolę zdarzeń historycznych w konstrukcji fabuły. Jak zauważa Heather Worthington, mimo sporej liczby tekstów powstających w konwencji kryminału historycznego, teoretyczna świadomość pojawienia się nowego subgatunku

---

\* Dr hab., prof. UŁ; Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Teorii Literatury; ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: [agnieszka.izdebska@uni.lodz.pl](mailto:agnieszka.izdebska@uni.lodz.pl).

- 1 Zob. na przykład P. Kaczyński, *Kryminał historyczny – próba poetyki*, w: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, pod red. A. Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 191; też: K. Dominas, *Antyk w kryminale, kryminał w antyku. Steven Saylor i recepcja literatury antycznej*, w: *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, pod red. A. Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2015, s. 221; R.W. Winks, *Preface*, w: *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, ed. R.B. Browne i L.A. Kreiser, Jr, Bowling Green, 2000, s. ix.
- 2 Zob. A. Izdebska, *Kryminał historyczny*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. 59, z. 4 (120), s. 137–143.
- 3 Zob. na przykład: F.A. Salamone, *Maan Meyers: The Saga of Dutchman*, w: *The Detective as Historian...*, s. 160; też: D. Bradshaw Smith, *Bruce Alexander: Sir Henry Fielding and Blind Justice*, w: *The Detective as Historian...*, s. 175.

rozwinęła się u schyłku wieku dwudziestego<sup>4</sup> i zaowocowała powstaniem wielu literaturoznawczych analiz<sup>5</sup>. Niektóre z nich zawierają próby opisanego przyczyn ogromnej popularności tej formy kryminału, objawiającej się dużą liczbą tekstów, które da się zaklasyfikować jako realizujące założenia tego subgatunku. Źródło tej popularności upatrywano między innymi w czytelniczej potrzebie śledzenia procesu rozwiązywania zagadki kryminalnej w realiach odległych od współczesności, przez to mniej angażujących emocjonalnie niż – zawsze złożona i skomplikowana – rzeczywistość, w której czytelnicy żyją<sup>6</sup>. Zatem odbiorcy tej odmiany kryminału bez wątplenia nie podzielają gustu Ruperta, jednego z członków grupy Tropiciele Zbrodni – wielbicieli powieści kryminalnych spotykających się w malowniczym Bath, miejscu akcji powieści Petera Loveseya *Detektyw Diamond i tajemnica zamkniętego pokoju*. Ów Rupert chwala autorów znacznie odchodzących od modelu powieści detektywistycznej, wypracowanego między innymi przez Agathę Christie: „Żadnych dworów na wsi, tylko getta, gdzie dzieciaki noszą spluwy i zabijają za crack [...]. Nory zaśmiecone używanymi strzykawkami, z zawszawionymi materacami, karaluchy zjadające zeschnięte wymiociny”<sup>7</sup>. Nadto – poza unikaniem dotkliwego kontaktu z najmroczniejszymi aspektami współczesnych zbrodni – kryminał historyczny oferuje ożywczy powrót do opowieści z początków gatunku: oto detektyw rozwiązuje zagadkę kryminalną z dala od skomplikowanych procedur i nowoczesnych laboratoriów<sup>8</sup>.

Analiza rozmaitych tekstowych realizacji tej formy gatunkowej wskazuje, że dla autorów ją wykorzystujących najbardziej kłopotliwym elementem konwencji jest prezentacja przeszłości i splecenie zdarzeń historycznych z wątkiem kryminalnym. W obrębie kryminału historycznego mamy do czynienia zarówno z tekstami eksponującymi wydarzenia historyczne, jak i traktującymi je jako mniej lub bardziej istotne tło pierwszoplanowej intrygi kryminalnej. Nadto melanz atrakcyjnie pokazanej historii i ekscytującej zagadki kryminalnej owocuje wyraźną – wobec zasady prawdopodobieństwa – nadwyżką spisków politycznych, w których ujaw-

4 „Much crime fiction may be considered to write the recent history of present, but it is only in the later twentieth century that the increasing and deliberate use of the often distant past as setting for crime narratives has led to the acknowledgment of 'historical crime fiction' as a recognised sub-genre” (H. Worthington, *Key Concepts in Crime Fiction*, Palgrave MacMillan, London 2011, s. 130).

5 Zob. *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, ed. R.B. Browne i L.A. Kreiser, Jr, Bowling Green, 2000; *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction Volume II*, ed. R.B. Browne i L.A. Kreiser, Jr, Newcastle 2007; zob. też: J. Scaggs, *Historical Crime Fiction*, w: Scaggs, *Crime Fiction*, Routledge, London & New York, 2005.

6 Zob. H. Worthington, dz. cyt., s. 130.

7 P. Lovesey, *Detektyw Diamond i zagadka zamkniętego pokoju*, przeł. R. Januszewski, Wydawnictwo Amber, Warszawa 2009, s. 27.

8 Zob. R.W. Winks, dz. cyt., s. xi.

nianie zaangażowani są protagoniści. Co więcej, niepokojąco często są oni świadkami najistotniejszych wydarzeń danej epoki<sup>9</sup>. Daje to taki efekt, jakby w każdej powieści kryminalnej, której akcja ulokowana jest w Stanach Zjednoczonych w XX wieku, główny bohater natykał się na ślady odsyłające go do okoliczności zabójstwa prezydenta Kennedy'ego czy do afery Watergate<sup>10</sup>.

Ślad złożoności relacji między intrygą kryminalną a faktami historycznymi w tekstach realizujących założenia omawianego tu subgatunku widać również w autorskich wypowiedziach paratekstowych, które tak często występują w kryminałach historycznych, że ich istnienie uznano za element konwencji<sup>11</sup>. Większość z nich poświęcona jest właśnie owemu nieprostemu mariażowi. Już Agatha Christie zatem poprzedziła powieść *Zakończeniem jest śmierć* (*Death Comes at the End*, 1944, pol. 1945)<sup>12</sup> wstępem, w którym określiła czas i miejsce akcji, wykładając czytelnikom zawiloci kalendarza rolniczego w starożytnym Egipcie. Odautorskie uwagi pojawiające się w kolejnych posłowiach lub wstępach do kryminałów historycznych odnoszą się np. do możliwych anachronizmów w konstrukcji głównej postaci – Lindsey Davis, *Srebrne świnki* (*The Silver Pigs* 1989, pol. 2009), czy Ellis Peters, *Niezwykły benedyktyn* (*A Rare Benedictine* 1979, pol. 2014), ale najczęściej stanowią komentarze na temat relacji między zdarzeniami powieściowymi a faktami historycznymi. W niektórych przypadkach mamy nawet do czynienia z krytyczną analizą źródeł – np. Stevena Saylora *Rzymska krew* (*Roman Blood* 1991, pol. 2001) czy *Zagadka Katyliny* (*Catilina's Riddle* 1993, pol. 2002). Zatem we wszystkich metatekstowych uwagach odautorskich, które pojawiają się w powieściach tego gatunku, nie tylko eksponowany jest jego związek z konwencją powieści historycznej, ale i powraca się do dylematów, które w obrębie dyskusji dotyczącej powieści historycznej właśnie wydają się nieaktualne: np. kwestia relacji fikcja – źródła, fikcja – fakty historyczne, czy też nieuchronny anachronizm wpisany w konwencję – pochodna nieusuwalnej obcości przeszłości.

W polskiej praktyce krytycznej stosuje się rozróżnienie na kryminał retro i kryminał historyczny. Za wyznacznik tego ostatniego Paweł Kaczyński uznaje

9 Na przykład główna bohaterka powieści Ariany Franklin *Labirynt śmierci* (*The Death Maze*, 2008), medyczka Adela Aquilar, odkrywając rzeczywistego sprawcę otrucia kochanki Henryka II, uwalnia jego żonę, Eleonorę Akwitańską od podejrzeń i zapobiega ponownej, krwawej wojnie domowej w XII-wiecznej Anglii. Natomiast Gordianus, detektyw, o którego przygodach opowiada cykl Roma Sub Rosa Stevena Saylora jest blisko spisku Katyliny, zapobiega zamachowi na życie Cezara, zaś w czasie podróży do Aleksandrii jest świadkiem zabójstwa Pompejusza, a potem przybycia Kleopatry (jak wiadomo, ukrytej w dywanie) do komnaty wodza Rzymian.

10 D.N. Eldridge, T.M. Westervelt, E.L. Meek, *Michael Clynes: The Recollections of Shallot*, w: *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, ed. R.B. Browne and L.A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 2000, s. 156.

11 P. Kaczyński, dz. cyt., s. 199–200.

12 Powieść ta – niesłusznie – uznawana jest za pierwszy kryminał historyczny.

osadzenie akcji w czasach sprzed narodzin nowoczesnych instytucji policyjnych i powstania agencji detektywistycznych<sup>13</sup>. Jednak obie te konwencje bez wątpienia łączy jedno: konieczność ukonstytuowania świata przedstawionego, w którym czytelnik poruszałby się na tyle swobodnie, by śledzić intrygę kryminalną, mimo iż jest to świat mu obcy. Owa obcość fundowana jest przede wszystkim oddaleniem w czasie<sup>14</sup> – kwestia, jak znacznym, jest tu marginalna: Warszawa w roku 1862 i Rzym za czasów panowania Wespazjana są miejscami dla współczesnych niemal równie egzotycznymi, a opowieści o toczących się wówczas śledztwach wymagają takiego wprowadzenia w ów obcy świat, by czytelnik śledził perypetie kryminalne z emocjonalnym zaangażowaniem<sup>15</sup>.

Wiek XIX w kulturze popularnej wieków następnych, jako nie tylko czas zdarzeń, ale i zarazem obiekt przedstawienia, pojawia się bardzo często<sup>16</sup>. W euroatlantyckim kręgu kulturowym neowiktorianizm<sup>17</sup> na przykład jest zjawiskiem żywo obecnym i mającym różne konwencjonalne wcielenia – m.in. *steampunku*<sup>18</sup>. W obszarze anglojęzycznym owa popularność epoki rządów królowej Wiktorii i jej następcy bierze się z dwuznacznych emocji, związanych z nostalgią za prostotą moralną niegdysiejszego imperium, i zarazem z impulsu do dokonywania rewizji owego obrazu. Zdaniem Worthington, osadzanie fabuły kryminału historycznego w epoce wiktoriańskiej i czasach edwardiańskich wynika właśnie z tego, że stały się one doskonale znane odbiorcom za sprawą rozlicznych opowieści filmowych i telewizyjnych, jak również postrzegane są jako przeszłość relatywnie bliska współczesności<sup>19</sup>.

Jednak w polskiej historii i literaturze wiek XIX to okres szczególnie obciążony emocjonalnie. Życie pod zaborami, brak własnego państwa, kolejne, krwawo

13 P. Kaczyński, dz. cyt., s. 191–192.

14 Zob. D. Lowenthal, *Przeszość to obcy kraj*, przeł. I. Grudzińska-Gross i M. Tański, „Res Publica” 1991, nr 3, s. 6–22.

15 Zob. P. Kaczyński, dz. cyt., s. 193–197; też H. Worthington, dz. cyt., s. 134.

16 W polskim literaturoznawstwie pisali na ten temat m.in. E. Paczoska, *Wiek XIX – reaktywacja*, w: tejże, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 244–262 oraz D. Piechota, *Reaktywacje dziewiętnastowieczności w najnowszej literaturze popularnej*, „Tematy i Konteksty” 2015, nr 5 (10), s. 175–184. Oba teksty dotyczą jednak ostatecznie zagadnień węższych, niż zapowiedziane w ich tytułach.

17 W kwestii komplikacji terminologicznych związanych z różnorodnością nawiązań do epoki wiktoriańskiej zob. M. Sulmicki, *A Plenitude of Prefixes: Delineating the Boundaries of Neo-, Retro-, Faux-, Post-Victorian Literature*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2015, t. 18, z. 1 (115), s. 9–26.

18 *Steampunk* uważany jest za podgatunek literatury science fiction, wywodzący się z cyberpunku. Opowieści powstające w tej konwencji odnoszą się do alternatywnej wersji rzeczywistości, najczęściej dziewiętnastowiecznej właśnie, w której cały rozwój cywilizacyjny toczy się w oparciu o technologie oparte na źródłach energii w postaci pary i elektryczności. Zob. N. Lemann, *Steampunk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 17, z. 1 (113), s. 344–349.

19 H. Worthington, dz. cyt., s. 137.

tłumione powstania, próba dokonania skoku modernizacyjnego – to tylko kilka elementów składających się na jego obraz. Nadto doświadczenia te znalazły swoją reprezentację w bardzo intensywnie obecnym i w latach późniejszych paradygmacie romantycznym<sup>20</sup>, który odcisnął niezwykle silne piętno przede wszystkim na języku, w jakim się ów czas opisuje. Ślad tej dykcji, a zarazem melanż kompensacyjnego i nostalgicznego nastawienia do polskich dziewiętnastowiecznych doświadczeń historycznych można również znaleźć w alternatywnej wersji przeszłości pojawiającej się w polskim *steampunku*<sup>21</sup>.

Przedmiotem analizy w niniejszym artykule chciałam uczynić dwie powieści, których akcja toczy się w wieku XIX: *Pan Whicher w Warszawie* autorstwa dvojga pisarzy – Agnieszki Chodkowskiej-Gyurics i Tomasza Bochińskiego oraz *Carską rozsadę* Melchiora Medarda. Pierwszy z tych tekstów jednoznacznie wpisuje się w formułę gatunkową kryminału historycznego, przynależność genologiczna drugiego z nich będzie tu rozważana jako nieoczywista.

Akcja powieści dvojga pisarzy toczy się w Warszawie od końca sierpnia do początku listopada 1862 roku. Tytułowy angielski detektyw to słynny Jonathan „Jack” Whicher, członek niewielkiej grupy śledczych powołanej w Scotland Yardzie do prowadzenia dochodzeń w sprawach kryminalnych po cywilnemu<sup>22</sup>. Śledztwo, podczas którego współpracuje z rosyjskimi kolegami dotyczy zarówno tajemniczego zniknięcia księżnej Dołgorukiej, a przedtem jej córki Darii, jak i morderstw młodych mężczyzn, których zmasakrowane ciała, trudne do identyfikacji, porzucane są na ulicach. W rezultacie okaże się, że obie kobiety padły ofiarą morderstwa, jednak sprawy nie są powiązane: ich zabójstwa to wynik intryg spadkowo-rodziny, zaś mordy na młodych Polakach stanowią część rozgrywki policji politycznej, chcącej skompromitować i skłócić prących do powstania spiskowców.

Autorzy *Pana Whichera w Warszawie* i w tym względzie podporządkowują powieść regułom gatunku, że zamieszczają w niej posłowie o wyraźnym wymiarze

20 Nie sposób w tym tekście, nawet zwięźle, zrelacjonować dyskusji wobec ewentualnego wygaśnięcia w kulturze polskiej owego paradygmatu. W tej kwestii odsyłam do wstępu książki Ewy Paczoskiej *Prawdziwy koniec XIX wieku...*, s. 8–9.

21 Zob. N. Lemann, *Polski steampunk – zaadaptować historię, adaptując konwencję*, „Postscriptum Polonistyczne” 2015, nr 5: *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, s. 138. Na przykład w powieści Konrada T. Lewandowskiego *Orzeł bielszy niż gołębica* powstańcy w 1863 wygrywają z Rosją dzięki użyciu czołgów skonstruowanych przez Ignacego Łukasiewicza.

22 Postać detektywa, a przede wszystkim jego najstynniejsze śledztwo, morderstwo kilkulatniego syna państwa Kentów, zostało opisane przez Kate Summerscale, *Podjejrzenia pana Whichera: morderstwo w domu na Road Hill* (wyd. pol. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010, przeł. M. Jaszczurowska). Na ten fabularyzowany dokument powołują się zresztą autorzy kryminału, a konstrukcja postaci angielskiego detektywa jest wyraźnie inspirowana tekstem Summerscale. W 2014 roku powstał też brytyjski serial telewizyjny *Podjejrzenia pana Whichera* w reżyserii Jamesa Hawesa.

– co oczywiste, przy tego typu paratekście – metatekstowym. Zaczyna się ono od zdania: „Książka, którą trzymasz w ręku, nie aspiruje do miana powieści *stricte* historycznej. To raczej kryminał z historią w tle<sup>23</sup>. Jednakże tło [...] potrafi być opowieścią samą w sobie. Zrobiliśmy więc, co w naszej mocy, by ludzie, obyczaje i miejsca, które opisujemy, odpowiadały ówczesnym czasom” (PWW, 487). Po takiej deklaracji następuje prezentacja postaci Whichera i krótkie wzmianki o postaciach historycznych pojawiających się w powieści. Piszący wyjaśniają żart związany z nazwiskiem rosyjskiego śledczego, z którym angielski detektyw w Warszawie współpracuje. Brzmi ono Mikołaj Czernyszewski – i choć rosyjski policjant jest postacią całkowicie fikcyjną, nosi tu nazwisko znanego dziewiętnastowiecznego filozofa, socjalisty utopijnego. Autorzy tłumaczą się też z dokonywania korekty historycznego tła, o którego wyczyszczenie tak dbają – walor zapachowy ówczesnej Warszawy został celowo pominięty, by nie epatować czytelników odorami miasta pozbawionego systemu kanalizacyjnego<sup>24</sup>. Piszący dają też zwięzłą interpretację sporów wśród polskich działaczy politycznych tego czasu i diagnozują przyczyny upadku powstania styczniowego<sup>25</sup>. Otrzymujemy również krótką informację na temat technik policyjnych stosowanych w 1862: sposobów identyfikacji podejrzanych i metod badania krwi. Zatem piszący w posłowie zdecydowali się uzupełnić wiedzę odbiorcy o fakty – w ich mniemaniu – niezbędne dla czytelnika modelowego<sup>26</sup>, aby możliwe było rozróżnienie, które zdarzenia powieściowe odsyłają do faktów historycznych w przeciwieństwie do tych, których źródłem jest jedynie inwencja pisarska<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Wszystkie cytaty w tekście za wydaniem: A. Chodkowska-Gyurics, T. Bochiński, *Pan Whicher w Warszawie*, Instytut Wydawniczy Erica, Warszawa 2012, oznaczone są skrótem PWW. Swoją drogą tą predylekcją do wyjaśniania czytelnikom, co właśnie przeczytali, u autorów jednego z najpopularniejszych obecnie subgatunków powieści popularnej jest wielce zastanawiająca. Świadczy to o tym, zapewne, że zdaniem wielu autorów, czytelnicza świadomość genologiczna w przypadku tego subgatunku jest dość nieokreślona przez fundującą go hybrydyczność.

<sup>24</sup> Jak wiadomo, ostatecznie kanalizację Warszawa zawdzięcza energicznym staraniom generała Sokratesa Starynkiewicza, pełniącego obowiązki prezydenta miasta w latach 1875–1892. Zob. M.M. Drozdowski, A. Zahorski, *Historia Warszawy*, Wydawnictwo Jeden Świat, Warszawa 2004, s. 194.

<sup>25</sup> Piszą: „Brak zgody narodowej, ciągłe spory, a nawet walki frakcyjne kładą się cieniem na powstaniu styczniowym. O cóż tak zajadle się kłócono? O kwestię chłopską głównie” (PWW, 491).

<sup>26</sup> Zob. U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1994, s. 72–96.

<sup>27</sup> Zostawiając na boku absurdalność tego rozróżnienia (tj. faktów historycznych i fikcyjnych w obrębie powieści, zatem fikcji literackiej), przytaczam fragment posłowania: „Podczas lektury powieści osadzonej w realiach historycznych Czytelnik często zadaje sobie pytanie, co jest prawdą, a co fikcją literacką? Które osoby żyły naprawdę, a które są tylko tworam wyobraźni autora? Oczywiście, nikogo nie trzeba przekonywać, że wielki książę Konstanty to postać



Albowiem *Pan Whicher w Warszawie* to opowieść, w której – poza oczywistym elementem: intrygą kryminalną – pojawia się też spora dawka faktów historycznych i postaci działających w przedpowstaniowej Warszawie, jednym słowem mamy tu do czynienia z próbą odtworzenia w tej właśnie konwencji gatunkowej atmosfery sprzed wybuchu insurekcji 1863 roku. Obserwujemy zatem gorączkowe rozmowy prowadzone w gronie działaczy o konserwatywnych poglądach zgromadzonych wokół Leopolda Kronenberga – „białych”. Jako postaci powieściowe pojawiają się: sam bankier, Józef Ignacy Kraszewski, Karol Ruprecht, Karol Majewski, Agaton Giller. Z przeciwnego obozu politycznego poznajemy Zygmunta Padlewskiego i Ignacego Chmieleńskiego, jeśli chodzi zaś o urzędników rosyjskich tego czasu, pojawia się przede wszystkim pułkownik żandarmerii Teodor Tuchołko, wsławiony później represjami przewodniczący komisji prowadzącej popowstaniowe śledztwa. Spoza ścisłego grona głównych graczy politycznych tych czasów autorzy umieszczają wśród bohaterów powieściowych na przykład Teofila Wisłockiego, mającego w Szkole Głównej wykłady z medycyny sądowej i profesora anatomii patologicznej w warszawskiej Akademii Medyko-Chirurgicznej.

Czas przedpowstaniowy w Warszawie, jak na wymagania konwencji przystało, pokazany jest w powieści dość widowiskowo i atrakcyjnie. Obserwujemy zatem spory frakcji politycznych dzielących polskich spiskowców – „czerwonych” radykałów i „białych” konserwatystów, i wiemy, że nieuchronnie nadchodzący styczeń 1863 roku unieważni niejako różnice ich poglądów. Ale przede wszystkim intryga *Pana Whichera w Warszawie* koncentruje się wokół historii bardzo specyficznej formacji działającej w tym czasie – sztyletników. Ta grupa, najsilniej zakonspirowana spośród wszystkich składających się na państwo podziemne, pełniła funkcję policji. Jak pisze Paulina Małochleb: „Początkowo sztyletnicy mieli chronić rząd przed agentami rosyjskimi, szybko jednak otrzymali prawo wykonywania wyroków śmierci, określonych przez ustawodawstwo Rządu Narodowego”<sup>28</sup>. Stosunek do tego aspektu powstania ewoluował w czasie i odzwierciedlał niejednoznaczność opinii polskiego społeczeństwa o działaniach terrorystycznych jako moralnie wątpliwych. Autorka cytowanej już pracy stwierdza:

Zarówno ugodowcy, jaki tradycyjnie myśląca część społeczeństwa stworzyła czarną, mroczną mitologię sztyletników jako ludzi mających zabijanie we krwi. Jeszcze w czasie trwania powstania próbowano się odciąć od radykalnych poglądów zamachowców. Po powstaniu zaś [...] narracje o sztyletnikach stały się dyskursem

---

historyczna, jednak z resztą *dramatis personae* Odbiorcy może nie pójść tak łatwo, dlatego postaramy się w tej sprawie pomóc” (PWW, 489).

<sup>28</sup> P. Małochleb, *Sztyletnicy powstania styczniowego – historiografia i literatura. Rekonesans*, „Teksty Drugie” 2008, nr 3, s. 185.

wstydliwym, pamięć o policji narodowej została stłumiona i wyparta, a nieliczne przywołania miały na celu ich zohydzenie, przedstawienie ich narodowej i ideowej obcości<sup>29</sup>.

W okresie późniejszym opowieść o sztyletnikach układała się wedle porządków nieprzystających do siebie. Z jednej strony, w dwudziestoleciu międzywojennym, wpisywała się w porządek bliski gatunkowo powieści awanturkowej, eksponującej przygodowy aspekt ich działalności. Pokazywano ich zatem jako śmiałków uciekających w przebraniach, po dachach, wodzących za nos ścigających ich Rosjan. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku przedstawiano ich jako przykład radykalnych postaw robotników i rzemieślników, zaś nieco później pisarze, tacy jak Władysław L. Terlecki czy Stanisław Rembek, podkreślali raczej egzystencjalny, tragiczny wymiar ich wyborów<sup>30</sup>.

Powieść *Pan Whicher w Warszawie* oczywiście nie przywołuje ambiwalencji i komplikacji owego obrazu sztyletników ukształtowanego i w historiografii, i w literaturze pięknej ostatnich 150 lat, choć można w niej dostrzec pewne echa tej niejednoznaczności. Jednak, głównie ze względów gatunkowych, pokazuje zamachowców raczej w konwencji awanturkowej, niż odwołując się, na przykład, do dylematów Białego z powieści Terleckiego *Zwierzęta zostały opłacone*. Niemniej, jak się wydaje, w takiej, popularnej formie, powieść przywraca pamięć o sztyletnikach – to poznawczy wymiar kryminału historycznego. Tym bardziej, że w tekście widać ślady lektur źródłowych autorów – jako postaci powieściowe pojawiają się historyczni sztyletnicy z Emanuelem Szafarczykiem na czele, a ich dialog: „Weźmiesz swoją dziesiątkę i schowasz Anglika i Czernyszewskiego” (PWW, 135), przywołuje specyficzne znaczenie czasownika „schować”, w jakim w tej grupie był używany<sup>31</sup>.

Autorzy *Pana Whichera w Warszawie* prowadzą jednak dość złożoną grę z oczekiwaniami czytelników, ich wiedzą historyczną i ewentualną znajomością tekstów literackich odnoszących się do tego okresu. Na przykład w jednej ze scen Kronenberg wymienia nazwisko „Grabowski”, zaś w finale powieści mówi: „Czerwoni są w błędzie, trzeba ich powstrzymać, ale prowokowanie ich do pojedynków, gdzie my wystawiamy doborowych strzelców, a oni urzędników albo uczniów...” (PWW, 470). Dla odbiorców znających dzieje powstania styczniowego lub/i czytających powieść Władysława Terleckiego *Spisek* to oczywista aluzja do śmierci w pojedynku Stefana Bobrowskiego, „czerwonego”, dwudziestotrzyletniego naczelnika Warszawy, faktycznego przywódcy powstania w tym czasie. Zdarzenie to

<sup>29</sup> Tamże, s. 188.

<sup>30</sup> Tamże, s. 190–191.

<sup>31</sup> P. Małochleb pisze: „Poszukujący wzniosłości nawet w zamachu, pełni rewolucyjnej egzaltacji romantycy, ustąpili miejsca nowemu modelowi walki skrytej, którego wykonawcy nazywali zamach «uspokojeniem» lub «schowaniem» winnego” (tamże, s. 189).

uważa się za mord polityczny – krótkowzroczny Bobrowski zginął z ręki hrabiego Adama Grabowskiego, będącego narzędziem przeciwników politycznych, energicznego, rzutkiego dyktatora o radykalnych poglądach. Jak się wydaje – taka gra z czytelniczą wiedzą co do ciągu dalszych prezentowanych zdarzeń jest typowa dla powieści historycznej<sup>32</sup>.

Nawiasem mówiąc, sam przyszły przywódca powstania pokazany jest w powieści Chodkowskiej-Gyurics i Bochińskiego w sposób nieco groteskowy: „Do sali wszedł niski człowiek w obszernym płaszczu. Potykał się o krzesła, omal nie przewrócił stojaka z kwiatami. – Pijany? – mruknął Chmieleński? – Nie, znowu nie założył okularów, prawie ślepy” (PWW, 402). W dalszej części tej sceny okazuje się, że Bobrowski ma przy sobie pistolet, niedbale zatknięty za pasek: „Mój Boże, toż to chodzący arsenał i szalenie!” – pomyślał Chmieleński, czując jednak rosnącą sympatię do oryginała” (PWW, 402). W posłowniu autorzy powołują się na pamiętniki przyjaciela Bobrowskiego i cytują z nich taki passus: „Przed wybuchem powstania i później wечно miał po kieszeniach pełno pistoletów, rewolwerów i sztyletów, które zbierał dla powstańców i nieraz czyniliśmy mu uwagę, że na ulicy wysuwała mu się na widok lufa albo ostrze” (PWW, 491). Jest to obraz – zarówno samego Bobrowskiego, jak i spiskowców – mocno odheroizowany, daleki od dykcji martyrologiczno-rewizjonistycznej dominującej w ciągu ostatnich stu pięćdziesięciu lat w literaturze pięknej poświęconej powstaniu<sup>33</sup>. Raz jeszcze powraca tu pytanie o tryb lektury wpisany w tekst powieści kryminalnej dwójga autorów: do jakiego stopnia zakłada on znajomość podstawowych faktów związanych z dziejami powstania 1863 roku? W posłowniu – spełniającym bez wątpienia, w zamierzeniu pisarzy, funkcję faktograficznego appendixu do tekstu powieściowego – nie znajdziemy na przykład informacji o tym, iż ten ekscentryczny młodzieniec dysponował nadzwyczajnym talentem organizacyjnym i niespożytą energią, które pozwoliły mu zapanować nad chaosem pierwszych tygodni insurekcji i usprawnić działania organizacji miejskiej, rzeczywiście w pewnych aspektach kontrolującej Warszawę (Bobrowski zginął 12 kwietnia 1863 roku, a dyktatura Langiewicza zakończyła się 19 marca). Oczywiście postać naczelnika stolicy jest dla powieściowej fabuły absolutnie marginalna i stanowi element owego „tła”, o którego wiarygodność historyczną

32 Warto dodać, że autorzy w posłowniu piszą o okolicznościach śmierci Bobrowskiego w następujący sposób: „Czy prawdą jest, że biali usiłowali fizycznie wyeliminować swych przeciwników politycznych i uknuli w tym celu spisek? Historia milczy na ten temat, lecz przecież to właśnie Stefan Bobrowski został wplątany w pojedynek i zastrzelony z zimną krwią przez awanturnika jednoznacznie powiązanego z obozem białych” (PWW, 491).

33 Nie sposób omówić tu nawet w zarysie tego kontekstu. Tym bardziej, że Paulina Małochleb w swojej książce *Przepisywanie historii. Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie kulturowej* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Warszawa-Toruń 2014) bardzo obszernie zanalizowała teksty literackie dotyczące wydarzeń 1863 roku.

autorzy tak – w swoich deklaracjach – zabiegają. Niemniej ten epizod powieściowy zdaje się rzucać światło na tryb, w jakim przywoływane są fakty historyczne, czy w tym przypadku ewokowane „ciągi dalsze” przedstawianych zdarzeń i – w efekcie – w jakim owo tło jest konstruowane. Pojawia się tu przede wszystkim obraz przeszłości efektowny fabularnie (sztyletnicy, półślepy konspirator z pistoletem za paskiem), zatem dominanta powieści kryminalnej – z wyraźną domieszką elementów sensacyjnych – przeważa nad elementami powieści historycznej<sup>34</sup>.

Wyrażona *expressis verbis* w cytowanym posłowie dbałość o zgodność realiów powieściowych z historycznymi ma ścisły związek z zastosowanym przez autorów chwytem mającym tę relację uwiarygodnić: zamieszczeniem w tekście zdjęć. To przede wszystkim fotografie dziewiętnastowiecznej Warszawy. Gdy zatem bohaterowie zostają zaproszeni na audiencję u oberpolicmajstra do ratusza, czytelnik może obejrzeć zdjęcie budynku wraz z objaśnieniem, co się w nim znajdowało. Kiedy akcja przenosi się na Pragę, na powieściowej stronie oglądamy fotografię targu końskiego, który tam funkcjonował. Taki zabieg zarówno eksponuje fundamentalnie mimetyczną relację kryminału z rzeczywistością zewnętrzną<sup>35</sup>, jak i podkreśla aspekt wierności realiom historycznym. Podobny efekt daje zamieszczenie przez autorów: kolejnych kartek z kalendarza odmierzających powieściowy upływ czasu (od 31.08. do 2.11.1862 roku); zdjęć postaci historycznych występujących w powieści (Kronenberga, Deotymy, Chmieleńskiego, samego Whichera<sup>36</sup>); szkiców dwóch rodzajów broni, która pojawi się w powieściowej fabule (rewolweru marki Lefauchaux i pistoletu typu pepperbox); wreszcie załączenie wizerunku statku parowego „Scotia”<sup>37</sup>, przewożącego list z protokołem policyjnym ze Stanów Zjednoczonych – pismem, na które Whicher czeka niecierpliwie, by móc zweryfikować informacje o ucieczce za ocean panny Dołgorukiej. Wszystkie te zabiegi

34 W każdym razie w takim kształcie tej konwencji, którą zawdzięczamy na przykład Władysławowi L. Terleckiemu, wyraźnie z kolei nawiązującemu do modelu dokumentarnej powieści historycznej skonstruowanego przez J.I. Kraszewskiego. Zob. A. Izdebska, *Forma, ciało i brzemię imperium. O prozie Władysława L. Terleckiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010, s. 85–87. Autorzy wyraźnie są tu bliżsi modelowi sienkiewiczowskiemu.

35 Zob. M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficyna, Gdańsk 2010, s. 16.

36 Przy tej okazji dokonują odkrycia: „Ot, chociażby zdjęcie opublikowane na kilku witrynach jako portret Jonathana Whichera okazało się... podobizną Samuela Kenta, jednego z członków rodziny mieszkającej w rezydencji Road Hill” (PWW, 492).

37 Nadto w powieści czytamy: „«Scotia» to nowy, dobry statek, do tego szybki: podobno rozwija prędkość ponad czternastu węzłów. Widziałem, jak wyruszał w swój dziewiczy rejs. Było to jakoś pod koniec maja tego roku [...]. Wybór padł na Queenstown, małe irlandzkie miasteczko nieopodal Cork. Wyptynięcie transatlantyku to nie lada wydarzenie w życiu sennej miłośnicy” (PWW, 217–218). Informacje te nie wnoszą niczego istotnego do fabuły powieściowej – budują jednak „efekt realności”, tak ważny wedle deklarowanych intencji autorów.

wzmacniają referencję tekstu, najwyraźniej odsyłającego nas do rzeczywistości historycznej. Oczywiście autorzy odwołują się do podstawowych cech fotografii jako medium fundamentalnie indeksalnego, dającego świadectwo „widzialnemu światu”<sup>38</sup>.

Warszawę w kryminale Chodkowskiej-Gyurics i Bochińskiego oglądamy przede wszystkim oczami przybysza z zewnątrz – Whichera. Już w drodze z dworca Anglik zauważa dziwną monochromatyczność miejsca, w którym się znalazł:

Ulica wyglądała jak ożywiony dagerotyp. Mimo pięknego, słonecznego dnia miasto sprawiało ponure wrażenie. Wszędzie dominowały ciemne barwy: obszerne krynoliny dam, modne narzutki, kapelusze, szale, ba!, nawet ubrania dzieci uszyto głównie z czarnych i szarych materiałów. „Dziwny kraj, dziwni ludzie” – pomyślałem. „Ciekawe, czy taka tutaj moda, czy raczej jakiś kuriozalny zwyczaj albo smętne święto” (PWW, 17)<sup>39</sup>.

Ciekawość londyńskiego detektywa nie zostanie zaspokojona – jego przewodnikami po warszawskim świecie będą rosyjscy urzędnicy, głównie policjanci. Autorzy powieści posługują się tym funkcjonalnym zabiegiem narracyjnym z oczywistych powodów: daje im to możliwość wprowadzenia opisów rzeczywistości przedstawionej w sposób fabularnie je uwiarygodniający. Od czasów Jonathana Swifta prezentacja świata oczami obcego umożliwiała pokazanie jej niejako „od podstaw”.

Zatem – na przykład – gdy Anglik wygląda przez hotelowe okno, zauważa:

Po drugiej stronie stała grupa zawzięcie o czymś dyskutujących Żydów. Wymachiwali rękami, krzyczeli, kiwali głowami. Dopiero teraz uświadomiłem sobie, jak wielu ich krąży po ulicach Warszawy. Przypominali wróble – głośne i wszechobecne. Ciekawe, o czym rozmawiali? Ubijali interes? Roztrząsali najnowsze skandale i skandaliki? A może tylko narzekali na pogodę? „A co mnie to, u diabła, obchodzi?” – pomyślałem, energicznie zatrzasnął okno (PWW, 254).

38 Pozostając w zgodzie z regułami gatunku, autorzy nie prowadzą tu żadnych wyrafinowanych gier w obrębie relacji tekst werbalny – znaki ikoniczne (fotografie). Jak pisała Anna Łebkowska o tak użytych w tekście literackim zdjęciach, są one *ready made*, „niosą w sobie znak dokumentu, służą zarazem złudzie bezpośredniego obcowania z rzeczywistością”, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej i J. Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2004, s. 117. Innymi słowy fotografiom przypisuje się tu „moc świadczenia i referencji” (M. Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Universitas, Kraków 2013, s. 34).

39 Fraza na temat „dziwnego kraju” pochodzi z powieści Marii Rodziewiczówny *Między ustami a brzegiem pucharu* (zob. na przykład wydanie: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1974, s. 64). Funkcja tego intertekstualnego zabiegu nie wydaje się w kontekście całości tekstu jasna – zapewne jest to po prostu erudycyjny żart autorów.

W innej scenie, gdy detektyw zjawia się na świeżo oddanym do użytku Dworcu Petersburskim, opisuje kontrast między nim a Dworcem Wiedeńskim, pełnym ruchu, gwaru ludzi, gwizdu lokomotyw i stukotu kół. O nowym budynku mówi: „był martwy [...] wciąż jeszcze pachniał niezaschnięta farbą i świeżym drewnem” (PWW, 173). Dociekliwy czytelnik – obejrzawszy załączone zdjęcie budynku – może sięgnąć po źródła<sup>40</sup> i poczytać o historii dworca oddanego do użytku rzeczywiście w 1862 roku i spalonego przez wycofujące się wojska rosyjskie w 1915 oraz zlokalizować nieistniejący już Dworzec Wiedeński. Powieściowy dialog zaś dostarczy mu wiedzy o rozstawie szyn w Imperium Rosyjskim – niezorientowany Whicher snuje bowiem wizję połączenia linii kolejowych rosyjskiej i austriackiej. Ten aspekt poznawczy kryminału historycznego – jeśli uwzględnić pewien typ wnikliwej lektury – bywa niedoceniany.

Ostatecznie jednak Whicher postrzega Warszawę jako miasto, które jest w pewnych aspektach podobne do innych. W czasie spaceru po ulicach trafia na starówkę i jego rynek: „otoczony ze wszystkich stron wysokimi, kolorowymi kamieniczkami. Brukowany plac gęsto zastawiono nędznymi straganami. [...] Nad całością górował zupełnie niepasujący do otoczenia, ustawiony na cokole w kształcie skały<sup>41</sup>, błyszczący posąg kobiety z rybem ogonem” (PWW, 234–235). Angielski detektyw obserwuje ruch na ulicy i zostaje okradziony przez małego ulicznika, jednak natychmiast odzyskuje portfel: „znam ci ja takich łobuziaków jak zły szeląg. Złapałem huncwota za kołnierz i gestem pokazałem, co ma zrobić” (PWW, 235). Komentuje swoją przygodę następująco: „Cóż, pewne rzeczy wszędzie są takie same: czy to Londyn, Warszawa, Paryż czy Kair” (PWW, 235). Autorzy *Pana Whichera w Warszawie* nie usiłują wpisać przestrzeni miasta w semantykę uruchamianą przez polską powieść dziewiętnastowieczną. Stare Miasto w tym czasie, szczególnie w tekstach Józefa Ignacego Kraszewskiego, jest enklawą polskości, miejscem patriotycznych demonstracji, przestrzenią szczególnie nasyconą pamięcią przeszłości<sup>42</sup>.

Warszawa nie jest tu zatem miejscem jakkolwiek szczególnym, nacechowanym, jest „wiecznym miastem na ruchomych piaskach”<sup>43</sup>. Mimo dziwności jego

40 Na przykład *Encyklopedia Warszawy*, red. B. Kaczorowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 160; lub J. Kasprzycki, *Korzenie miasta. Warszawskie pożegnania*, t. 3: Praga, Wydawnictwo Veda, 1998, s. 184.

41 Autorzy popełniają tu błąd rzeczowy – w 1862 roku posąg stał na prostym, geometrycznym cokole – stylizowana skała jako podstawa pomnika pojawiła się dopiero na początku XX wieku. Zob. *Katalog zabytków sztuki. Miasto Warszawa*, cz. 1: *Stare Miasto*, oprac. Jerzy Łoziński, Andrzej Rottermund, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993, s. 410; oraz W. Głębocki, *Warszawskie pomniki*, PTTK „Kraj”, Warszawa 1990, s. 52.

42 Zob. na przykład E. Paczoska, „Lalka” czyli rozpad świata, Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok 1995, s. 13–14.

43 Zob. M. Zielińska, *Warszawa – dziwne miasto*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1995.



mieszkańców, to typowa przestrzeń miejska, w której toczy się intryga kryminalna: z centrum (Plac Teatralny, Krakowskie Przedmieście) oraz malowniczą dzielnicą nędznych zaułków – Pragą – w której obrębie ważną rolę spełnia browarnia „U Kazka”.

Ostatecznie o przynależności gatunkowej powieści *Pan Whicher w Warszawie* decyduje jej referencja – tekst odsyła do przeszłości historycznej udokumentowanej również w historiografii. Jednak to, co stanowi o specyfice *Pana Whichera w Warszawie*, ale i o pewnej zmianie tonu, która nastąpiła w polskiej literaturze – w tym przypadku popularnej – jest punkt widzenia, z jakiego prowadzona jest narracja. Powieściowe zdarzenia na tle rzeczywistości przedpowstaniowej oglądamy nie tylko oczami „obcych”: angielskiego detektywa i rosyjskiego policjanta prowadzącego śledztwo. Co więcej, w jednej z powieściowych scen rosyjski policjant, sprowokowany przez kolegę narzekającego na to, że Warszawa jest nudnym, prowincjonalnym miastem („Ledwie zobaczyłem z okien powozu, trzeba było zemknąć”, PWW, 293), zaczyna snuć opowieść o okolicznościach, w jakich on sam po raz pierwszy oglądał Warszawę:

Z okien powozu, mówisz Fom' Fomicz? Ja zaś z końskiej kulbaki. I wtedy to miasto wydało mi się ogromne i ciekawe. I tak jest do dziś – odrzekł zamyślony Wawilon Aleksandrowicz. [...] Zresztą początkowo i ja byłem znudzony... Siedziałem wtedy od rana w siodle, tuż obok marszałka Dybicza, obserwując początkowo białe, a potem wydeptane błotniste pole przed sobą. Nuuda [...]. Ale tylko mnie było nudno. Nasi chłopcy, grenadierzy i jęrzy, od bladego świtu próbowali dostać taki lasek, co nam drogę na Pragę i most zamykał. Wiele razy gęste kolumny szły tak hardo, że feldmarszałek nie miał wątpliwości – Olszyna będzie wzięta we kwadrans. Po czym nasze kolumny, przyjęte ogniem rotowym, stawały sklębione. Na to wysuwały się z lasku linie identycznie jak nasi umundurowanych żołnierzy, tyle że czeka mieli nieozdobione gałęzmi choiny, i następowało uderzenie na bagnety (PWW, 293–294).

Czytelnik otrzymuje zatem relację rosyjskiego uczestnika bitwy o Olszynkę Grochowską z 1831 roku, relację, jak twierdzi jeden ze słuchaczy, podkoloryzowaną. Nie wierzy, że polska piechota dopuszczała szarżujących kirasjerów na piętnaście kroków i dopiero wtedy oddawała salwę. Jednak do rozmowy włącza się inny policjant:

Prawdę mówi radca – rzekł cicho Kazimierski, siorbiąc herbatę. – Byłem tam. - Wy? Gdzie? Chyba w łonie matki! – uśmieł się Foma Fomicz. – Byłem synem 8. pułku, nosiłem bęben i stałem w czworoboku, na który szarżował Wawilon Rożestwieński. Dowodził Karol Karski, stary napoleończyk. Dotąd mam w domu kask kirasjerski i zielony kołnierz odpruty z munduru (PWW, 295).



Mamy tu więc opowieść dwóch weteranów o epizodzie z wojny, w której walczyli po przeciwnych stronach, a teraz ramię w ramię pracują dla zwycięzców i wspominają przy herbacie kombatancką przeszłość. Ta przeszłość zdaje się jedynie dla nich obu mieć emocjonalną temperaturę wspomnień z młodości. To, co w tym usytuowaniu narracyjnym uderza – i co jest charakterystyczne dla całej powieści, nie tylko dla przywołanej powyżej sceny – to nie wprowadzenie rosyjskiego punktu widzenia w opowieść o zdarzeniach z roku 1831 i 1862. Takie zabiegi w literaturze polskiej opowiadającej o rzeczywistości porozbiorowej wykorzystywane były dość często. Jednak w powieści Chodkowskiej-Gyurics i Bochińskiego ciekawe jest to, że nie tylko spojrzenie najeźdźcy, bądź co bądź, jest waloryzowane, ale i często czytelnik z punktem widzenia rosyjskiego bohatera się utożsamia. Kibicujemy Czernyszewskiemu w śledztwie, współczujemy pobicia przez krewkich polskich spiskowców, obawiamy się o jego życie, gdy zostaje przez nich porwany, jesteśmy źli, gdy polscy sztyletnicy zamierzają „zdjąć” Whichera – jednego z dwóch głównych bohaterów powieści. Tym samym ma się wrażenie, że dziewiętnastowieczna rzeczywistość została odczarowana, pozbawiona emocjonalnego, traumatycznego wymiaru, wyjęta z ram romantycznego paradygmatu. Jednak opowieść o przygodach angielskiego detektywa w Warszawie wpisana została w dwie sceny ramowe narad w gronie najwyższych urzędników carskich nad Wisłą. Pierwsza z nich toczy się 31.08.1862, druga 2.11. tego samego roku – obie dotyczą napiętej sytuacji w byłej polskiej stolicy. W akapicie otwierającym powieść czytamy: „bal dobiegał końca [...]. Orkiestra jednak niestrudzenie trwała na stanowisku, najnowsze wiedeńskie i paryskie melodie wypełniały pilnie strzeżony gmach i wylewały się na ulice niepokornego miasta” (PWW, 5). Zamyka zaś tekst następujący fragment, rozpoczynający się od wypowiedzi wielkiego księcia Konstantego:

Da Bóg, zdławimy buntowników w parę tygodni, a potem... potem nikt w tym niedzięcznym kraju już nie będzie śmiał nam stawić oporu. Muchanow chciał jeszcze coś powiedzieć, ale zmilczał, zapatrzył się tylko w ciemność za oknami. Tam miasto, ciche jak wulkan przed wybuchem, obchodziło stare święto, czcząc zmarłych. Czerpiąc otuchę i przykład z ich życia, gromadząc siły do kolejnej próby, albowiem Polacy mieli zupełnie inne zdanie w kwestii stawiania oporu niż namiestnik cara, wielki książę Konstanty Mikołajewicz Romanow (PWW, 486).

Zdania te brzmią odmiennie od innych tonów obecnych w powieści i zdają się świadczyć o niewygasłej jednak sile romantyczno-martyrologicznego rejestru w opowieściach o latach sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku. A właściwie jego popularnej kliszy, bo przecież, jak słusznie zauważa Małgorzata Kosmala, z taką reprezentacją przeszłości historycznej mamy do czynienia w tego typu

literaturze<sup>44</sup>. A może – mimo niezobowiązującej formuły kryminału historycznego – autorom udało się uchwycić schizofreniczne rozdarcie wpisane w nasz ogląd tamtej rzeczywistości? Odległej czasowo, ale powracającej wciąż emocjonalną czkawką?

Drugą z wymienionych na początku tego tekstu powieści, *Carską rozsadę* autorstwa Melchiora Medarda, przywołuję tu, ponieważ jest ona skonstruowana wedle pozornie tego samego, co *Pan Whicher w Warszawie* wzorca. Jednak podobieństwo jest złudne. Nie zamierzam zresztą analizować dzieła Medarda obszernie – powieść interesuje mnie raczej jako przykład gry z konwencją kryminału historycznego i jako kolejna opowieść, której zdarzenia – rozgrywające się w wieku XIX na polskich ziemiach – oglądamy oczami rosyjskiego bohatera.

Akcja *Carskiej rozsady* toczy się w 1890 roku, także w Warszawie, i dotyczy śledztwa w sprawie morderstw, których sprawcy (jak się okaże jest ich kilku) najwyraźniej są brutalnymi psychopatami. Pozornie mamy tu do czynienia z podobną formułą gatunkową – kryminałem historycznym – jednak autor prowadzi tak ostentacyjną grę z czytelniczą znajomością rozmaitych kontekstów czy intertekstów, że kwestią problematyczną staje się referencja powieści. Ponieważ nie sposób wyliczyć tu wszystkich zabiegów tego rodzaju, poprzestanę na kilku, dla zilustrowania tezy, że na pytanie, do jakiej rzeczywistości odsyła nas Medard, nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Przede wszystkim sama postać prowadzącego śledztwo Estara Pawłowicza Van Houtena jest wyraźnie wzorowana na Eraście Fandorinie, bohaterze serii kryminałów Borysa Akunina, a i tytuł powieści jest dość klarowną aluzją do *Tureckiego gambitu*, drugiej w cyklu opowieści o rosyjskim detektywie. Zatem nie złożone gry z punktem widzenia „obcego”, a raczej związek z intertekstem (czy raczej zbiorem intertekstów) decyduje o tym, iż wydarzenia w powieści obserwujemy z perspektywy Rosjanina. Akuninowska wersja schyłku dziewiętnastego stulecia zdaje się bezustannie z tła tekstu Medarda przebijać. Nadto autor raczy nas rozmaitymi erudycyjnymi żartami: zarządca kancelarii generała-gubernatora to Akakij Jegorycz Baszmaczkin (Gogolowski bohater *Płaszczka* ma tylko inne *otcziestwo*: Akakijewicz), jeden z morderców nazywa się Max Frisch, drugi Friedrich – dwojga imion – Caspar Wilhelm (znany nam Friedrich to oczywiście Caspar David). Ponadto: Van Houten odwiedza sklep Wokulskiego na Krakowskim Przedmieściu; raport, który Estar Pawłowicz pisze dla swoich przełożonych, brzmi: „Dzień pierwszy. Na Zachodzie bez zmian” (SR, 65)<sup>45</sup>; fragment powieściowego dialogu wygląda następująco: „Tak. Skończmy z tym jeszcze dzisiaj. Nie

44 M. Kosmala, *Kryminalne retroświaty*, w: *Przerabianie XIX wieku*, red. E. Paczoska i B. Szleszyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, s. 245.

45 Wszystkie cytaty w tekście za wydaniem: M. Medard, *Carska rozsada*, Instytut Wydawniczy Erica, Warszawa 2012, oznaczone są skrótem CR.

będzie Niemiec pluł nam w twarz...”<sup>46</sup> (CR, 305); gdy zaś mowa o prowokacji przygotowanej przez wywiad niemiecki, określa się ją jako: „Tak skomplikowaną, kosztowną i długotrwałą, jak turecki gambit...” (CR, 298). Te zabawy stanowią bonus dla erudycyjnego czytelnika, ale są też sygnałem, że rzeczywistość konstruowana w *Carskiej rozszadzie* odsyła nas przede wszystkim – jeśli nie wyłącznie – do realiów innych tekstów literackich. Efekt ten wzmocniony jest informacjami zamieszczonymi w aneksie, w którym autor wyznaje, że, pisząc powieść, korzystał ze zbiorów *International Detective Archives*, gdzie zdeponowano *Acta Fandoriana*, memuary Miss Marple, *Tekę wspomnień H. Poirot* czy *Zapiski na mankietach* dra Watsona.

Mimo to tekst powieści poprzedzają trzy fotografie: placu Staszica, Krakowskiego Przedmieścia i placu Teatralnego – wszystkie datowane na rok 1890. Na wewnętrznej stronie okładki umieszczono zaś plan miasta z tego czasu. Zabiegi te zdają się z kolei sugerować, że opowieść o Van Houtenie odsyła nas do rzeczywistości historycznej, przestrzeni dokumentowanej niejako na tych fotografiach i ujętej w porządek mapy.

Konfuzji czytelnika dopełniają też takie fragmenty, które w opowieść o poszukiwaniu psychopatycznego seryjnego mordercy – radca został przysłany do Warszawy, bo rozwiązał zagadkę tożsamości Kuby Rozpruwacza<sup>47</sup> – wprowadzają niespodziewanie inny ton. A jest to historia, należy tu dopowiedzieć, pełna sensacyjnych zwrotów akcji, drastycznych szczegółów zbrodni, pościgów, relacji z nocnego życia Warszawy i opisów ostrego lesbijskiego seksu. Ale kiedy Estar Pawłowicz spaceruje w wigilię Bożego Narodzenia po mieście, doświadcza takiego oto przeżycia:

W końcu runął, podobny gromom, wielkim chórem setek gardeł w wąskie przesmyki zaułków i popłynął ku Wiśle: „Bóg się rodzi, moc truchleje...” Radca aż się oparł o ścianę – nigdy w życiu nie słyszał czegoś tak potężnego, tak pięknego i tak wspólnego... To śpiewali biedacy na poddaszach, w suterenach i bogacze na piętrach. Grubi i chudzi, zdrowi i gruźlicy – wszyscy razem. Otwarły się okna i hymn popłynął jak orkan, wirując w krętych uliczkach na rynek<sup>48</sup>, a stamtąd ku katedrze i odbijając się o jej czerwone, mocarne ściany, uniósł się ku niebu. Radca ani drgnął, słuchał. I rozumiał. Żaden pejcz, szubienica ani kubitki nie pokonają tego miasta.

<sup>46</sup> Warto może przypomnieć, że Konopnicka napisała *Rotę* w 1908, akcja powieści, przypomina, to rok 1890.

<sup>47</sup> Jak wiadomo w rzeczywistości zagadka tożsamości najgroźniejszego mordercy w wiktoriańskiej Anglii nie została rozwiązana.

<sup>48</sup> Rosyjski radca przeżywa zatem porażenie chórem polskich głosów – co ma posmak dodatkowy – na Starym Rynku. Zob. przypis 42.

Tego narodu. Albo Rosja z nim się sprzymierzy, albo będzie wrogiem. Nie ma innego wyjścia. Śmierć albo życie<sup>49</sup> (CR, 165–166).

Scena ta uderza patosem i niespecjalnie respektuje reguły prawdopodobieństwa, choćby dlatego, że owego porażenia chórem głosów polskich doświadcza człowiek wychowany w prawosławiu, który zapewne śpiewów cerkiewnych słuCHAł nie raz, zaś otwieranie okien w grudniowe mrozy raczej nie było zwyczajem powszechnym w dziewiętnastowiecznej Warszawie.

Ów mariaż dykcji i porządków powoduje, że kwalifikacja genologiczna *Car-skiej rosady* pozostaje kwestią niejednoznaczną. Taka eklektyczność zresztą, jak się wydaje, jest zgodna z autorskimi intencjami – powieść ma bowiem nieco żartobliwy podtytuł: „Opowieść prawie sensacyjna, momentami romansowa, częściej zagadkowa, niekiedy erotyczna”. W tym wyliczeniu brak przymiotnika „historyczna”, czy „kryminalna”. Co oczywiście nie zwalnia z poszukiwania dominanty gatunkowej tej powieści<sup>50</sup>. Jakkolwiek jednak by jej nie określać, formuła kryminału

---

<sup>49</sup> Retoryka „my albo oni”, która się pojawia w tym fragmencie, mocno przypomina najczęściej chyba cytowany passus z *Zapisków o powstaniu polskim 1863 i 1864 roku i poprzedzającej powstanie epoce demonstracji od 1856* Mikołaja Berga, w polskim wydaniu zamieszczonych w epilogu, dołączonym przez Berga w 1884 roku, po dwudziestu latach od pierwszego wydania. Brzmi on: „Polacy, czy to w Królestwie Polskim, na Litwie i Rusi, nie przestaną nigdy być Polakami takimi, jakich widzieli ich już kilka rosyjskich pokoleń. Zawsze oni w głębi swych serc żywić będą te same nadzieje, te same marzenia i nie pozbędą się swej nienawiści do wszystkiego, co rosyjskie. [...] Pozbądźmy się marzeń. Na ogromnej przestrzeni, między Bałtykiem a Czarnym Morzem, między Uralem a zachodnią Europą dwóch panów być nie może. Rosja bądź Polska musi wyłącznie rządzić i gospodarzyć. My albo oni. Innego rozwiązania kwestii Polski nie ma i być nie może” (M. Berg, *Zapiski o powstaniu polskim 1863 i 1864 roku i poprzedzającej powstanie epoce demonstracji od 1856*, przeł. K.J., Kraków 1898, t. 3, s. 453–454).

<sup>50</sup> Opinia jednej z czytelniczek, która na takie poszukiwania się udała, jest dość miazdząca: „Opowieść prawie sensacyjna, momentami romansowa, częściej zagadkowa, niekiedy erotyczna” – widniejące na okładce słowa witają nas i próbują sugerować, że czeka nas niezwykle barwna, różnorodna gatunkowo powieść. Do tego opis na okładce – XIX-wieczna Warszawa, śledztwa, morderstwa kobiet. Wszystko wydaje się brzmieć intrygująco, a i czytelnik oczekuje porywającej historii, która będzie trzymać go do końca w napięciu. Jednak wraz z przewróceniem ostatniej strony, po zapoznaniu się z aneksem i wzięciu oddechu, zaczęłam odnosić wrażenie, że przytoczone hasło było tylko asekuracją ze strony wydawnictwa. Bo w ostatecznym rozrachunku, ni to kryminał, ni sensacja, ni romans, a tym bardziej literatura erotyczna. Czym w takim razie jest *Carska Roszada*, która wyszła spod pióra Melchiora Medarda? [...] Historia, kryminał, sensacja, erotyzm i romans. Wielu autorów próbuje swych sił tworząc hybrydy – przy czym wielu z nich polega. Bo łączenie gatunków nie jest sprawą prostą, wymaga dużej dyscypliny, ale i logicznego myślenia, ułożenia i przede wszystkim przemyślenia każdego wątku. Taka powieść ma nie być zupą «śmieciówką», a wykwintnym daniem, gdzie każdy składnik znalazł się na talerzu z jakiegoś powodu i tworzy z pozostałymi spójną kompozycję”, zob. <https://okona->

historycznego wydaje się tu wątpliwa do zastosowania ze względu na podstawowe kłopoty z referencją, które już sygnalizowałam. *Carska rozszada* odsyła bowiem raczej do porządku tekstów, nie do rzeczywistości historycznej roku 1890.

Obie przywołane tu powieści, bez względu na szczegółowe kwalifikacje genologiczne, należą do literatury zwanej popularną. Obie stanowią swoistą grę z rozmaicie konstruowanym w polskiej kulturze obrazem wieku XIX. Jeśli uznać za słuszną tezę Agnieszki Fulińskiej, iż literatura popularna jest popularna, bo – między innymi – stanowi zwierciadło czasów, w których jest tworzona<sup>51</sup>, to obie analizowane przeze mnie powieści można potraktować jako odzwierciedlenie naszego emocjonalnego stosunku do dziewiętnastowiecznej przeszłości. Pewna schizofreniczność obrazu tego wieku wpisana w oba teksty może być zatem pochodną tyleż rozmaitych komplikacji gatunkowo-konwencjonalnych, co – po prostu – świadectwem naszego współczesnego uwikłania w klisze romantycznego paradygmatu. Mają one najwyraźniej taką siłę emocjonalnego rażenia, że stanowią nieusuwalny składnik opowieści o wieku XIX nawet wtedy, gdy podstawowymi składnikami mieszanki są krwawa intryga kryminalna, niemal pornograficznie przedstawiona erotyka, czy sztyletnicy uciekający po warszawskich dachach, a całość bywa podlana rozmaitymi intertekstualnymi grami. W rezultacie, w obu utworach, obraz „wieku pary i elektryczności”, a także czasów, kiedy „poszli nasi w bój bez broni”, stanowi melanż nostalgii i retoryki traumy, który najwyraźniej rządzi polską zbiorową wyobraźnią drugiej dekady dwudziestego pierwszego wieku.

---

kulture.pl/2014/04/09/2188,zupa-smieciowka-carska-rozszada-melchiora-medarda/ [dostęp: 27.07.2017]. Nawiasem mówiąc – uwagi tej czytelniczki świadczą o jej niechęci do mnogości konwencji narracyjnych i punktów widzenia zastosowanych przez Medarda. Dowodziłoby to prawdziwości konstatacji Bogdana Owczarka twierdzącego, że w literaturze dającej się zaklasyfikować jako popularna nie akcentuje się „dyskursywnego aspektu narracji” (*Narratologia i narracyjność literatury popularnej*, w: *Nowe formy w literaturze popularnej*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 31). Nadmierne „utekstowanie” powieści w tej konwencji – jak się okazuje – zadziałało na niekorzyść autora *Carskiej rozszady*. Przeciętni odbiorcy literatury tego typu nie są raczej wyczuleni na gry metatekstowe.

51 A. Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 61. Podobną tezę głosi na przykład Marek Krajewski, pisząc o współczesnych badaniach nad kulturą popularną odchodzących od wartościowania: „w ich obrębie jest ona traktowana jako kultura nie-obca, swojska, nasza, własna, najlepiej odzwierciedlająca nasze potrzeby, obowiązujące kulturowe kategorie ujmowania świata i reguły działania wobec niego. Kultura popularna jest tu więc medium, poprzez które wyrażane są codzienne doświadczenia, i formą, w jakiej codzienność jest praktykowana” (M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2003, s. 30–31).

## Bibliografia

- Bradshaw Smith Donna, *Bruce Alexander: Sir Henry Fielding and Blind Justice*, w: *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, ed. R.B. Browne and L.A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 2000, s. 175–185.
- Chodkowska-Gyurics Agnieszka, Bochiński Tomasz, *Pan Whicher w Warszawie*, Instytut Wydawniczy Erica, Warszawa 2012.
- Czubaj Mariusz, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk 2010.
- Dominas Konrad, *Antyk w kryminalne, kryminał w antyku. Steven Saylor i recepcja literatury antycznej*, w: *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, pod red. Anny Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2015, s. 221–241.
- Drozdowski Marian Marek, Zahorski Andrzej, *Historia Warszawy*, Wydawnictwo Jeden Świat, Warszawa 2004.
- Eco Umberto, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. Piotr Salwa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1994.
- Eldridge David N., Westervelt Theron M., Meek Edward L., *Michael Clynes: The Recollections of Shallot*, w: *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, ed. R.B. Browne and L.A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 2000, s. 156–168.
- Encyklopedia Warszawy*, red. Bartłomiej Kaczorowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Fulińska Agnieszka, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 55–66.
- Głębocki Wiesław, *Warszawskie pomniki*, PTTK „Kraj”, Warszawa 1990.
- Izdebska Agnieszka, *Forma, ciało i brzemię imperium. O prozie historycznej Władysława L. Terleckiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.
- Izdebska Agnieszka, *Kryminał historyczny*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. 59, z. 4 (120), s. 137–143.
- Kaczyński Paweł, *Kryminał historyczny – próba poetyki*, w: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, pod red. Anny Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 191–209.
- Kasprzycki Jerzy, *Korzenie miasta. Warszawskie pożegnania*, t. 3: *Praga*, Wydawnictwo Veda, Warszawa 1998.
- Katalog zabytków sztuki. Miasto Warszawa*, cz. 1: *Stare Miasto*, oprac. Jerzy Łoziński, Andrzej Rottermund, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993.
- Kosmala Małgorzata, *Kryminalne retroświaty*, w: *Przerabianie XIX wieku. Studia*, pod red. Ewy Paczoskiej i Bartłomieja Szleszyńskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, s. 223–245.



- Koszowy Marta, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Universitas, Kraków 2013.
- Krajewski Marek, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2003.
- Lemann Natalia, *Polski steampunk – zaadaptować historię, adaptując konwencję*, „Post-scriptum Polonistyczne” 2015, nr 5: *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, s. 133–147.
- Lemann Natalia, *Steampunk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 17, z. 1 (113), s. 344–349.
- Lowenthal David, *Przeszłość to obcy kraj*, przekł. Irena Grudzińska-Gross i Maciej Tański, „Res Publica” 1991, nr 3, s. 6–22.
- Łebkowska Anna, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej i Jakub Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004, s. 115–127.
- Małochleb Paulina, *Przepisywanie historii. Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie pamięci kulturowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Warszawa–Toruń 2014.
- Małochleb Paulina, *Sztyletnicy powstania styczniowego – historiografia i literatura. Rekonesans*, „Teksty Drugie” 2008, nr 3, s. 184–193.
- Medard Melchior, *Carska rozszada*, Instytut Wydawniczy Erica, Warszawa 2012.
- Owczarek Bogdan, *Narratologia i narracyjność literatury popularnej*, w: *Nowe formy w literaturze popularnej*, red. Bogdan Owczarek, Joanna Frużyńska, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 22–33.
- Paczoska Ewa, *„Lalka” czyli rozpad świata*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 1995.
- Paczoska Ewa, *Wiek XIX – reaktywacja*, w: Ewa Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa 2010, s. 244–262.
- Piechota Dariusz, *Reaktywacje dziewiętnastowieczności w najnowszej literaturze popularnej*, „Tematy i Konteksty” 2015, nr 5 (10), s. 175–184.
- Salamone Frank A., *Maan Meyers: The Saga of Dutchman*, w: *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, ed. Ray B. Browne and Laurence A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 2000, s. 169–174.
- Scaggs John, *Crime Fiction*, Routledge London & New York, 2005.
- Sulmicki Maciej, *A Plenitude of Prefixes: Delineating the Boundaries of Neo-, Retro-, Faux-, Post-Victorian Literature*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2015, t. 18, z. 1 (115), s. 9–26.
- Summerscale Kate, *Podjejrzenia pana Whichera: morderstwo w domu na Road Hill*, przekł. Maria Jaszczurowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.
- The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, ed. R.B. Browne i L.A. Kreiser, Jr, Bowling Green 2000; t. 2, Newcastle 2007.



Winks Robin W., *Preface*, w: *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, ed. R.B. Browne and L.A. Kreiser Jr, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 2000, s. ix-x.

Worthington Heather, *Key Concepts in Crime Fiction*, Palgrave MacMillan, London 2011.

Zielińska Marta, *Warszawa – dziwne miasto*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1995.

---

Agnieszka Izdebska

## **Pan Whicher w przedpowstaniowej Warszawie i radca Estar Van Houten w sklepie Wokulskiego – kryminał historyczny jako opowieść o przeszłości**

### *Streszczenie*

Artykuł dotyczy dwóch powieści, które – pozornie lub rzeczywiście – są realizacją konwencji kryminału historycznego. Pierwsza z nich to *Pan Whicher w Warszawie* Agnieszki Chodkowskiej-Gyurics i Tomasza Bochińskiego, druga to *Carska rozszada* Melchiora Medarda. W tekście rozważane są aspekty genologiczne obu dzieł i konsekwencje owego gatunkowego usytuowania dla sposobu, w jaki ukazywana jest w nich dziewiętnastowieczna przeszłość. Ostatecznie – mimo różnic – w obu powieściach w sposobie konstruowania wieku XIX widać silne uwikłanie w dyskurs o romantyczno-martyrologicznej proveniencji.

**Słowa kluczowe:** kryminał historyczny; powieść historyczna; literatura popularna; XIX wiek w literaturze

## Mr. Whicher in the pre-Uprising Warsaw and councilor Estar Van Houten in Wokulski's shop – historical crime fiction as a story about the past

### Summary

This article addresses two novels that, seemingly or truly, realise the historical crime convention. One of the novels is *Pan Whicher w Warszawie* (“Mr. Whicher in Warsaw”) by Agnieszka Chodkowska-Gyurics and Tomasz Bochiński, and the other one is *Carska rozszada* (“The Tsar Castling”) by Melchior Medard. Genre aspects of both works are considered, and the consequences the conventional location carries for the way in which the 19<sup>th</sup> century reality is constructed in both novels. Finally – despite the differences between them – in both crime novels, the Polish history of the 19<sup>th</sup> century is shaped via many elements; one of them is strong reliance on the discourse of romantic martyr-related provenance.

**Keywords:** a historical crime fiction, historical fiction, popular literature, the 19<sup>th</sup> century in literature

**Agnieszka Izdebska** – dr hab. prof. UŁ; kierownik Katedry Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się teorią powieści, badaniami genderowymi i ewolucją konwencji gotyckiej. Interesuje się też kulturą popularną, szczególnie różnymi odmianami powieści kryminalnej. Autorka książek *Forma, ciało i brzemień imperium. O prozie Władysława L. Terleckiego* (Łódź 2010), *Literatura prze-pisana. Od „Hamleta” do slashu* (Łódź 2015; współautor: Danuta Szajnert).

**Bernadetta Darska\***

## Galicyjska prowincja wobec demoniczności zła w powieściach kryminalnych *Złoty wilk* i *Czarne złoto* Bartłomieja Rychtera

W powieściach kryminalnych historyczne tło często bywa traktowane jedynie ilustracyjnie. Najważniejsze jest bowiem to, co wiąże się z rozwojem akcji i co zwykle wynika z relacji łączących bohaterów. Oddanie ówczesnej atmosfery służyć ma zintensyfikowaniu efektu prawdopodobieństwa oraz zrekonstruowaniu wiarygodnej scenografii dla dziejących się wydarzeń. Szczególnie interesujące dla autorów powieści o zbrodni okazują się miasta z bogatą i skomplikowaną historią. Często więc o kryminałach retro mówi się jako o kryminałach historycznych i kryminałach miejskich<sup>1</sup>, jakkolwiek Robert Ostaszewski zauważa:

Najczęściej bywa tak, że pisarze łączą w jednym tekście schematy charakterystyczne dla różnych odmian powieści kryminalnej; i tak, na przykład, w kryminałach retro często pojawia się wyrazisty i interesujący obraz miasta, a w kryminałach miejskich umieszczane są liczne wątki obyczajowe<sup>2</sup>.

---

\* Dr hab.; Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Wydział Humanistyczny, Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji; ul. Obiży 1, 10-725 Olsztyn; e-mail: bernadetta.darska@uwm.edu.pl.

1 Zwrócenie uwagi na definicyjne niejednoznaczności wydaje się istotne w kontekście dalszych rozważań. Sygnalizuje bowiem nieoczywistość gatunkowych klasyfikacji i wynikające z tego konsekwencje dla odczytywania fabuły.

2 R. Ostaszewski, *Miasto mój bohater (i nie tylko)*, „Dekada Literacka” 2008, nr 1, <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=4418> [dostęp: 22.05.2017]. Z kolei Paweł Kaczyński akcentuje również płynność pojęć ‘kryminał historyczny’ i ‘kryminał retro’, stwierdzając: „W polskiej terminologii, stosowanej, co prawda, jak dotąd głównie przez wydawców, rzadziej przez krytykę i profesjonalnych literaturoznawców, ustalilo się rozróżnienie dwóch odmian powieści kryminalnej, których konwencjonalnym wyróżnikiem jest osadzenie akcji w przeszłości. Mówi się o kryminale historycznym i kryminale retro. Tym drugim terminem określa się powieści sięgające wstecz do mniej więcej połowy dziewiętnastego wieku. ‘Kryminał historyczny’ natomiast

Określenie 'kryminalna powieść miejska' częściej stosowane jest do współczesnych powieściowych realiów, jednak i w przypadku sięgnięcia do przeszłości da się zasadność przywołania tego pojęcia obronić. Przykładem może być chociażby Wrocław vel Breslau z utworów Marka Krajewskiego, Lublin jako miejsce charakterystyczne dla twórczości Marcina Wrońskiego czy Lwów, który upodobał sobie Paweł Jaszczuk. W kontekście dużych miast, służących za tło literackich zbrodni, mówi się nawet o promocyjnym aspekcie artystycznych poczynań. Na jednym z portali poświęconych reklamie pojawiło się określenie „kryminalny marketing terytorialny”<sup>3</sup>.

Polscy pisarze retro upodobałi sobie początek XX wieku oraz międzywojnie jako czas trwania akcji. Bartłomiej Rychter, który wydarzenia swojej kryminalnej serii umieszcza na galicyjskiej prowincji końca XIX wieku, jest więc autorem, który ma odwagę, by iść swoją drogą. Dotychczas ukazały się dwie odsłony cyklu: *Złoty wilk* i *Czarne złoto*<sup>4</sup>. Akcja pierwszej powieści rozgrywa się w 1896 roku, pojawiają się też retrospekcje z roku 1875. W drugim utworze czas nie zostaje określony poprzez podanie odpowiedniej daty, wiemy jednak, że opisane wydarzenia dzieją się niewiele później niż te, które poznaliśmy w *Złotym wilku*. Pisarz z jednej strony decyduje się na gesty typowe dla innych przedstawicieli uprawianego przez niego gatunku, z drugiej skutecznie stara się nadać swojej twórczości oryginalny rys<sup>5</sup>. Rychter pamięta zatem o kluczowej roli pełnionej przez głównego bohatera kryminała. Tworzy, jak chcieliby Wojciech J. Burszta i Mariusz Czubaj, markę, powołując do literackiego życia prywatnego nauczyciela, Borysa Pasternaka<sup>6</sup>. Jak zauważają badacze:

---

to termin zarezerwowany dla utworów, których akcja dzieje się wcześniej. To rozróżnienie, choć pochodzące nie z obszaru badań naukowych, lecz marketingu, wydaje się całkiem zasadne i da się umotywić z uwzględnieniem ustaleń zarówno badaczy dziejów literatury sensacyjnej, jak i historyków kryminalistyki. Otóż granicą między kryminałem historycznym a kryminałem retro wydaje się moment narodzin nowoczesnych instytucji policyjnych, metod i technik śledczych, czyli ten sam fakt, który Roger Caillois w znanym eseju uznał za warunek konieczny do powstania klasycznego kryminała”. P. Kaczyński, *Kryminał historyczny – próba poetyki*, w: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, pod red. A. Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 192.

3 Marta [brak nazwiska], *Kryminalny marketing terytorialny, czyli jak pisarze promują polskie miasta*, „Przerwanareklame.pl”, <http://przerwanareklame.pl/marketing/kryminalny-marketing-terytorialny-czyli-jak-pisarze-promuja-polskie-miasta/> [dostęp: 12.06.2017].

4 Dane bibliograficzne obu powieści pojawiają się w dalszej części artykułu wtedy, gdy przywołuję cytaty z książek Rychtera.

5 Choć w *Słowniku polskich autorów literatury kryminalnej* obie powieści zostają zakwalifikowane jako kryminały retro, warto pamiętać o możliwości rozpoznania także w kontekście innych odsłon gatunku. Zob. *Słownik polskich autorów literatury kryminalnej*, red. E. Dąbrowska, H. Wojciechowska, I. Grin, Wydawnictwo EMG, Kraków 2017, s. 99.

6 Skojarzenie z pisarzem Borysem Pasternakiem jest oczywiste, jednak Bartłomiej Rychter związku tego nie akcentuje w sposób szczególny.

Cechą dobrego kryminału jest i to – jak w żadnej bodaj odmianie literatury – że wykreowani w nim bohaterowie zapadają w pamięć. Ba, można wręcz powiedzieć, że dobry kryminał bez wyrazistych postaci nie istnieje. Do tych postaci – które są czymś na kształt wizytówki czy, mówiąc marketingowo, są marką stworzoną przez autora – pasuje to, co dawno temu już napisał Umberto Eco (fan kryminałów, a jakże!): „Nadczłowiek zawsze cieszy się powodzeniem na rynku kultury [...]. Interesujące byłoby przyrzeć się nowym supermanom [...] pięknym, brzydkim, złym”<sup>7</sup>.

O ile więc Rychter, posługując się swoim bohaterem w celu zainteresowania i przywiązania czytelnika, pozostaje w tej praktyce typowy, o tyle już sposób złamania przez autora przeciętności postaci poprzez nadanie jej zdolności mediumicznych okazuje się czymś rzadkim. W pewnym bowiem sensie, każąc Pasternakowi widzieć zmarłych oraz intuicyjnie odczytywać wysyłane przez nich sygnały, pisarz sprawia, iż jego powieści nazwać można również kryminałami paranormalnymi<sup>8</sup>. Wizje, przedstawiające tych, którzy nie żyją, i obrazy, będące symulacją ostateczności, która nieuchronnie nadejdzie, są przecież doświadczeniem dalekim od racjonalności.

Tytułując swoje powieści, Rychter stosuje zabieg charakterystyczny dla wielu kryminalnych serii, a mianowicie powtarzanie danego słowa w różnych konfiguracjach<sup>9</sup> – pojawia się przymiotnik „złoty” w pierwszej części i rzeczownik „złoto” w części drugiej. W obu przypadkach, co ważne i warte odnotowania, słowa te należy potraktować metaforycznie. Autor rezygnuje więc z dosłowności, stawiając na skojarzenia czytelnika, jego umiejętność wydobycia sensów z powieści oraz nieoczywistość portretowanego świata. W pierwszej książce mamy grę skojarzeń związaną z wilkołakiem, zderzoną z autentycznym medalionem złotego koloru, który odegra ważną rolę w rozwiązaniu zagadki. Tutaj tajemnica kilku zbrodni sięgać będzie wydarzeń sprzed lat. W pewnym więc sensie winy pozornie minione zostaną ukarane, a sprawiedliwość brutalnie upomni się o swoje. W drugiej powieści tytuł odsyła do nadziei związanych z przyszłością. Czarnym złotem nazywane jest bogactwo naturalne, o które toczą boje przybysze z Wiednia i którego świadomi są

7 W.J. Burszta, M. Czubaj, *Wstęp. Skromna przyjemność czytania powieści kryminalnych*, w: tychże, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Muza, Warszawa 2007, s. 16.

8 Warto zaznaczyć, że wspomniane zdolności mediumiczne, ale i ludowa wiara w upiory, wilkołaki i duchy pojawiająca się na kartach powieści, sytuuje utwory Rychtera w rejestrach mrocznych, demonicznych, pełnych niewyjaśnionych zjawisk. Daleko tym kryminałom do rozrywkowej dominanty obecnej na przykład w romansach paranormalnych. Być może więc zasadne byłoby przywołanie w tym miejscu również epitetu „ludowy”.

9 Zob. kolejne odsłony popularnego kryminalnego cyklu Kathy Reichs, w których pojawia się odniesienie do kości. Mamy np. *Nagie kości*, *Starożytne kości*, *Kości w proch*, *Diabelskie kości*, *206 kości*, *Kości Pająka*, *Z krwi i kości*. Z kolei u Charlaine Harris w jednej serii powraca słowo grób: *Grobowy zmysł*, *Grób z niespodzianką*, *Lodowaty grób*, *Grobowa tajemnica*.

miejscowi, a mianowicie pokłady ropy naftowej. Co ciekawe, zarówno w *Złotym wilku*, jak i w *Czarnym złocie* źródłem podłości, triumfu zła i późniejszych trudności z uzyskaniem spokoju ducha jest chciwość. To przez nią dochodzi do uruchomienia takich wydarzeń, które trudno zatrzymać i które stają się wyzwaniem dla Borysa Pasternaka.

Rychter chętnie korzysta z repertuaru topograficznego i sytuacyjnego powieści grozy oraz horroru<sup>10</sup>. W obu odsłonach serii miejsce pracy i zamieszkania Borysa Pasternaka to posiadłości znajdujące się w oddaleniu od głównego miejsca siedzib ludzkich. W *Złotym wilku* młody nauczyciel mieszka w dworze doktora Zaleskiego. W *Czarnym złocie* przebywa w posiadłości rodziny Kieszkowskich. Wspomniane bycie na uboczu sprzyja rodzeniu się nietypowych sytuacji, związków i skutecznemu ukrywaniu tajemnic. Oba domostwa, kiedy zapada zmrok, budzą strach. Bliskie sąsiedztwo lasu również nie nastraja optymistycznie. Wiatr poruszający drzewami, szelesty, niezidentyfikowane dźwięki – to wszystko sprzyja rodzeniu się lęku. Dodatkowo strach wzmagany jest przez przekonanie, że gdzieś kryje się demoniczna siła, nad którą nikt i nic nie jest w stanie zapanować. W drugiej odsłonie cyklu Pasternak otrzymuje nawet ostrzeżenie, aby pod żadnym pozorem nie nocował we dworze. Korytarze są pełne zakamarków, służba i przedstawiciele rodu podejmują dziwne działania, nie wiadomo do końca, czy niebezpieczeństwo faktycznie nadchodzi z zewnątrz, czy może czai się na wyciągnięcie ręki, tam, gdzie pozornie wszyscy są do siebie przyjaźnie nastawieni. Taka atmosfera charakteryzuje obie posiadłości<sup>11</sup>. Ludzie wierzą w siły nadprzyrodzone. To, co niewytłumaczalne, sąsiaduje z tym, co racjonalne. Anna Dutka w kontekście *Czarnego złota* zauważa:

Groza, niezrozumiałe wydarzenia, mroczne tajemnice są u Bartłomieja Rychtera taką samą częścią życia jak narodziny i namiętności, które nam towarzyszą potem. To, czego wyjaśnienia jedni szukają w książkach, inni znajdują w legendach i opowieściach. Prości ludzie w różny sposób próbują sobie wyjaśnić to, co dla nich niezrozumiałe<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Zob. N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. M. Przyłipiak, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004. Warto zauważyć, że o ile zwykle konwencję horroru sytuuje się w kontekście literatury fantastycznej, o czym pisze Anita Has-Tokarz, o tyle w przypadku powieści Rychtera mamy do czynienia ze skojarzeniami wiodącymi w kierunku kryminału. Zob. A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011, s. 33–31.

<sup>11</sup> Ten typ obrazowania miejsca wydarzeń nasuwa skojarzenia z wiktoriańską powieścią gotycką (np. autorstwa Williama Collinsa czy Josepha Sheridana Le Fanu), która przecież niejednokrotnie przenikała się z ówczesną powieścią detektywistyczną. Dodatkowo jest to rodzaj gry z czytelnikiem świadomym literackich konwencji XIX wieku.

<sup>12</sup> A. Dutka, *[Bartłomiej Rychter – Czarne złoto]*, „Recenzentka”, <http://recenzentka.blox.pl/2014/01/Bartlomiej-Rychter-Czarne-zloto.html> [dostęp: 25.06.2017]. Zob. uwagę Michała

W obu powieściach pojawia się ten sam typ morderstwa, a mianowicie rozszarpanie przez rozwścieczone zwierzę. W *Złotym wilku* odnotowane zostają podejrzenia co do statusu agresora. Choć wszystko wskazuje na to, iż ofiary zagryza wilk, ślady na ciele sugerują również udział człowieka. Towarzyszący w sekcji zwłok przedstawiciel prawa upewnia się: „– A zatem – cichym, choć stanowczym głosem wtrącił się policjant – mamy do czynienia z atakiem zwierzęcia, które zanim za-topiło kły w ciele ofiary, najpierw przytrzymało ją ludzkimi dłońmi?”<sup>13</sup>. Coraz bardziej realne staje się więc wyobrażenie zagrożenia w postaci brutalnie atakującego zmiennokształtnego.

Ów morderca przyjmuje postać Innego, łatwo więc jego winy można przenieść na kogoś, kto zostaje wykluczony ze społeczeństwa za sprawą swoich prawdziwych lub rzekomych uczynków. Kozłem ofiarnym staje się kobieta mieszkająca na skraju lasu, opuszczona przez męża, nagabywana przez mężczyzn i znienawidzona za swoją samodzielność<sup>14</sup>. Rychter w przekonujący sposób oddaje atmosferę, która sprzyja zlinczowaniu osoby uznanej za Obcą. Podobną sytuację odnajdujemy w *Czarnym złocie*. Tutaj również niewiele brakuje, by doszło do linczu. Wzburzenie tłumu i słowa nawołujące do nienawiści rodzą się pod wpływem połączenia podejrzenia o kradzież z wiedzą o tym, iż oskarżony jest Żydem.

W drugiej odsłonie cyklu także, jak już wspominałam, dochodzi do śmierci w wyniku rozszarpania przez zwierzę:

U jego stóp, skulona pod ścianą szopy leżała półnaga kobieta. Półnaga, bo jej ubranie – prosta, szara sukienka i koszula męskiego kroju – zostały zdarte, co odsłoniło poranione ramiona, plecy i uda. Rozerwana ostrymi kłami skóra ukazywała żywe

---

Kruszelnickiego, że horror da się traktować jako rodzaj baśni dla dorosłych. M. Kruszelnicki, *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010, s. 81. Zważywszy na fakt, iż istnienie wątków paranormalnych w omawianych kryminałach na chwilę zawiesza racjonalność opowieści, interesująca pozostaje zależność między tym, co rozumowo pojmowalne, a tym, co wymyka się rozumowi, ale jest akceptowane jako część rzeczywistości. Oczywistość istnienia nieracjonalnego w bliskim sąsiedztwie tego, co rozumowo dostępne, kojarzyć się może ze sposobem opisu typowym dla Ann Radcliffe (np. *Tajemnice zamku Udolpho*, 1794; *Italczyk albo Konfesjonat Czarnych Pokutników*, 1796).

13 B. Rychter, *Złoty wilk*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 25.

14 Zasadne staje się w tym miejscu przywołanie publikacji René Girarda *Kozioł ofiarny* oraz książki Arnolda van Gennepa *Obrzędy przejścia*. Osoba naznaczona stygmatem wykluczenia zostaje niejako predestynowana do pełnienia roli szczególnej. Wyrzucenie jej poza nawias społeczeństwa ma niewiele wspólnego z racjonalnością, jest raczej próbą zbudowania wspólnoty opierającej się na skazaniu jednego z jej członków na bycie ofiarą. Zob. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991; A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.



mięso, pulsującą uciekającym życiem tkankę mięśni i ścięgien. [...] Skóra na czole i sporym fragmencie policzka zwisała bezwładnie w dół, przysłaniając usta i podbródek, a siwiejące włosy zlepione były w jeden krwawy skrzep<sup>15</sup>.

To nie jedyna brutalna śmierć, jaka ma miejsce w najbliższym otoczeniu Pasternaka. Jest jeszcze na przykład przypadek dodania trującego ługu do gorącej wody, w efekcie czego zażywająca kąpieli kobieta umiera od palących i duszących oparów. Wzmaga to uczucie wszechobecnej trwogi.

Ciekawym zabiegiem zastosowanym przez autora jest konsekwentne kreowanie dwuznaczności etycznej towarzyszącej ofiarom. Zarówno w *Złotym wilku*, jak i w *Czarnym złocie* dochodzi do specyficznego uwikłania zamordowanych w zależności między winą i karą. Ci, którzy wydają się osobami zaatakowanymi bez przyczyny, mają tak naprawdę na swoim koncie czyny zasługujące na napiętnowanie. Rychter zakłóca więc oczywiste pojmowanie charakterologicznego rozpoznania oprawcy i ofiary. Oto okazuje się, że ten pierwszy ma powód, by zabijać. Co więcej, jest to przyczyna, która obiektywnie wydaje się zrozumiała. Ofiara natomiast traci swoją niewinność, przyjmując rolę tego, komu zadano zasłużony cios i kto powinien być ukarany.

Autor interesująco rozgrywa fabularnie obecność głównego bohatera. Choć jest on spoiwem łączącym obie powieści, to jednak rola prywatnego detektywa, w którą Pasternak się wciela, wyraźnie koliduje z jego usposobieniem. Nie znaczy to oczywiście, że mężczyzna nie zadaje pytań, nie próbuje znaleźć odpowiedzi, nie szuka wskazówek. To wszystko czyni, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że śledztwo prowadzi jakby mimochodem, nie stawiając prowadzonego dochodzenia na pierwszym miejscu. Bohater operuje przede wszystkim intuicją i przecuciami. Na trop wpada poprzez olśnienia. Nie umie do końca zdefiniować swoich zdolności. W pewnym sensie jest przedstawicielem pozarozumowej części świata. Widzi więcej, choć nie zawsze jest w stanie odczytać sygnały, które są mu dawane. To zagubienie, najpierw dziecka, potem dorosłego z nietypowymi zdolnościami, zostaje ciekawie pokazane poprzez przywoływanie przeżyć Borysa z lat wcześniejszych i zderzenie ich z wizjami dorosłego. O ile dziecku towarzyszy naturalne podekscytowanie, brak świadomości, że ten, kto komunikuje dany przekaz, pochodzi z innego świata, o tyle w wieku dojrzałym Pasternak cierpi na koszmary i ciągle odczuwa niepokój, kiedy zasypia w ciemności bez żadnego źródła światła. Wiedza, która przychodzi z zaświatów, jest więc przywilejem, ale i ciężarem, z którym trudno sobie poradzić.

Ważnymi postaciami w obu powieściach okazują się młode podopieczne Borysa Pasternaka. W *Złotym wilku* nauczyciel spotyka się z rezolutną, inteligentną, ale ciężko chorą Laurą. Dziewczynka jest dojrzała ponad swój wiek. Choroba po-

15 B. Rycher, *Czarne złoto*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013, s. 58.

woduje, że często chce rozmawiać o przemijaniu, śmierci, ostateczności. Młody nauczyciel staje się dla niej mentorem, przyjacielem, ale i obiektem niejasnej i do końca nieświadomionej adoracji. Spotkania Borysa i Laury ewoluują – od typowej relacji między nauczycielem a uczennicą do relacji partnerskiej. Podstawą ich lekcji oraz rozmów, które mają uatrakcyjnić czas dziedzicze, jest intelektualny spór, otwarcie się na poznanie, gotowość poszukiwania nowych wyzwań. W powieści natkniemy się na następujący opis:

Każdego dnia powtarzali ten sam rytuał. Zaraz po śniadaniu, które Borys jadał w kuchni, Laura zaś, zależnie od nastroju lub stanu zdrowia, w jadalni z ojcem lub w swoim pokoju na piętrze, siadali nad lekcjami: językiem polskim, niemieckim lub łaciną, matematyką, naukami przyrodniczymi bądź historią. Pracowali do południa, kiedy to służąca wносиła herbatę dla nauczyciela i gorące mleko z talerzem maślanych ciasteczek dla Laury. Godziną przerwę przeznaczali na swobodne rozmowy o wszystkim, co tylko przyszło im do głowy. O latach, które Borys spędził w Krakowie, o jego przygodach w studenckiej bursie, o kocim zwyczaju cowieczornych spacerów, o wyższości razowych pierogów nad barszczem z fasolą i tysiącu innych, równie ważnych spraw. Po godzinie błahych, choć dla obojga równie przyjemnych rozmów, czasem nieświadomie przedłużanej o leniwy kwadrans, wystawiali tacę z pustymi już szklankami za drzwi i wracali do pracy, do łacińskiej deklinacji bądź greckich filozofów. Siedzieli nad książkami jeszcze trzy godziny. Czasem, kiedy Laura była zbyt słaba, kończyli wcześniej, innym razem, gdy przerażali coś, co zainteresowało dziewczynkę, a były to na ogół wrywki z dzieł filozofów, pracowali dłużej, do chwili, kiedy energiczne pukanie służącej przywoływało ich do rzeczywistości, przypominając, że zbliża się pora obiadu<sup>16</sup>.

Powyższy opis sielankowej niemalże codzienności intensyfikuje efekt grozy związanej z demonicznością zła, które przychodzi nie wiadomo skąd, nie wiadomo dlaczego i ma w sobie coś niewytłumaczalnego. Uczennica Pasternaka niepostrzeżenie staje się dla niego młodszą przyjaciółką. Kiedy więc Laura okaże się ofiarą mordercy, jej odejście mężczyzna przeżyje szczególnie mocno. Zwłaszcza że powiązane ono będzie z zagrożeniem czyhającym na kobietę, na której bohaterowi zależy. Alina, bo o niej mowa, uważana za wdowę, choć jej mąż nie umarł, ale odszedł i nie daje znaku życia, obroni się przed atakiem zwierzęcia. Jej opowieść brzmieć będzie mało wiarygodnie, wszystko jednak wskazuje na to, że kobieta nie konfabuluje. Kiedy pod koniec powieści *Złoty wilk* Alina opuści Sanok razem z przyjaciółką, Pasternak ruszy jej śladem.

Wydarzenia dziejące się w *Czarnym złocie* w pewnym sensie mieć będą miejsce przy okazji poszukiwań kobiety. W drugiej części serii działania bohatera

16 B. Rychter, *Złoty wilk*, s. 15–16.

porządkować będzie pogoń za czymś utraconym, zbyt późno zdefiniowanym, za łatwo odsuniętym na bok. Zostanie on więc nauczycielem niejako przypadkiem, a trzymać się będzie tej posady kurczowo, bo właściciel majątku obieca mu informacje na temat Aliny. Nie wpłynie to jednak na jakość wykonywanych przez Pasternaka obowiązków. Jako nauczyciel starszej Natalii i młodszego Antosia będzie równie kompetentny co wobec Laury, choć relacje wiążące go z podopiecznymi tym razem pozostaną na poziomie dużo bardziej oficjalnym. Borys okaże się również nieco roztargniony. W trakcie pracy ze swoimi uczniami nie przestaje myśleć o zagrożeniach zychających we dworze. Rodzeństwo, jak ujawni finał, będzie podsuwało nauczycielowi pewne tropy. To, co Pasternak uzna za niestosowne psikusy i postanowi początkowo zbagatelizować, okaże się sugerowaniem dramatycznych wydarzeń z przeszłości. W efekcie Borys nawiąże specyficzny sojusz ze swoją uczennicą. Poznawszy dramat, którego doświadczyła, i odkrywszy fakt wzięcia przez nią spraw w swoje ręce, stanie po stronie ofiary-mścicielki. Nie zdradzi tego, co wie, choć jednocześnie z troską będzie myślał o dalszym życiu Natalii. Ma bowiem świadomość konsekwencji „zarażenia złem” – tym, które uderza w nas i tym, które sami uruchamiamy. Nauczanie odbywać się więc będzie w cieniu zagrożenia. Codzienny rytm nauki w *Czarnym złocie* stanie się rytuałem, który pełni funkcję retardacyjną. Wycisza panujący niepokój, zatrzymuje na chwilę czas, zmusza do zajęcia się czymś innym niż rozpamiętywanie przeszłości.

W obu powieściach tłem dla rozgrywających się wydarzeń jest galicyjska prowincja końca XIX wieku. Choć autor koncentruje się na kryminalnej zagadce i towarzyszących jej sekretach, to jednak nie traci z oczu ówczesnego społeczeństwa oraz sytuacji ekonomicznej, odzwierciedlanej często w miejscowej zabudowie. Rychter próbuje pokazać miejski zgiełk oraz mieszanie się reprezentantów różnych narodowości. Fakt, iż mamy do czynienia z niedużym miastem, dobitnie świadczy, jak ożywczy może być ów kulturowy tygiel. Zwróćmy uwagę na następujący opis Sanoka:

Miasto przywitało go swym codziennym prowincjonalnym gwarem, szmerem prowadzonych w kilku językach rozmów, odgłosami pędzonych rozmokłymi uliczkami zwierząt i nawoływaniem ich przewodników. Austriacki urzędnik w dwurzędowym uniformie podniesionym głosem strofował nieuważnego fiakra. Jedną ręką wymachiwał w stronę odjeżdżającej dorożki, drugą otrząpywał granatowe spodnie z grudek błota. Woźnica, który najwyraźniej nie rozumiał ani słowa po niemiecku, popędzał konia i zręcznie lawirował między wyładowanymi wozami chłopów, zmierzających do swoich wiosek ze sprawunkami. Dwóch żołnierzy w mundurach 5. batalionu 45. Pułku Piechoty Liniowej księcia Friedricha Augusta Herzoga zu Sachsen zaczepiało służące z domów bogatych mieszczan, które szły na zakupy.

Wracające z targu żony robotników wymieniały uwagi na temat wydłużonego czasu pracy w fabryce i likwidacji przerwy na kąpiel w rzece<sup>17</sup>.

Choć zaakcentowana zostaje prowincjonalność miasta, to jednak atmosfera, którą oddaje autor, zdaje się sugerować potencjał, rozwój i całkiem skuteczne stworzenie sprawdzającej się na co dzień symbiozy. Autor, towarzysząc swojemu bohaterowi w przemieszczaniu się po Sanoku, pokazuje również istniejące różnice majątkowe oraz biedę tych, którzy mieszkają dalek od centrum:

Borys przeszedł przez rynek miejski, od zachodniej strony otoczony drewnianymi domami, od wschodniej zaś ograniczony kamienną ścianą klasztoru Franciszkanów, szkołą i murowanymi piętrowymi budynkami, należącymi do najbogatszych mieszczan. Rynek był dla mieszkańców miasteczka centralnym punktem świata. Dalej, w stronę przedmieścia, Sanok tracił swój małomiasteczkowy charakter, piętrowe kamieniczki ustępowały parterowym, te ustępowały pola drewnianym domom rzemieślników i pomniejszych kupców. Jeszcze dalej, idąc gościńcem na Lisko, Zarszyn lub Mrzygłód, zabudowę tworzyły liche chatynki czeladników, lepianki podmiejskiej biedoty i szałaszy tych, którzy porzucili rodzinne wioski i próbowali lepszego życia w mieście<sup>18</sup>.

Na istniejące podziały, odzwierciedlające się w topograficznym układzie miasta, autor zwraca uwagę w obu powieściach. Wspominałam wcześniej o dworach doktora Zaleskiego i rodziny Kieszkowskich, które znajdowały się w oddaleniu. Aby z posiadłości dotrzeć do miasta, należało zaprząć powóz. W odosobnieniu mieszkają również te osoby, które naznaczone zostają stygmatem inności. Co ciekawe i znaczące, w obu przypadkach są to kobiety. Wyklucza je albo brak mężczyzny, albo szaleństwo. Ich los nie interesuje miejscowej społeczności. Wydzielona jest także dzielnica żydowska. To tam przyjmuje swoich klientów świadcząca płatne usługi seksualne Bimele ze *Złotego wilka*, to tam swój ideowy konflikt z ojcem-rabinem przeżywa rudowłosa, niepokorny syn religijnego przewodnika w *Czarnym złocie*. Powyżej przywołane opisy odsłaniają świat uporządkowany, poddający się swojej przewidywalności, stosunkowo bezpieczny. Brutalny atak zła nie tylko zaburza to, co zastane, ale i odsłania swoją demoniczność z racji narzucenia światu racjonalnemu tego, co bliskie jest nieracjonalności.

Bieda i nadzieja na poprawę losu dzięki wydobyciu ropy zostają szczególnie wyeksponowane w drugiej części kryminalnej serii. Tragiczna sytuacja ludzi, próbujących przetrwać i niezrezygnujących z szans na lepsze jutro, widoczna jest już w jednym z pierwszych opisów Stojanowa, miejscowości, do której trafia Borys Pasternak:

17 Tamże, s. 17–18.

18 Tamże, s. 18.

Powóz, podskakując na nierównościach drogi, przejechał przez główną ulicę miasteczka, która najpewniej była też jedyną ulicą w Stojanowie. Zaraz za nią zaczynała się płatanina błotnistych ścieżek, wąskich przejść i pasów wydeptanej ziemi ciągnących się pajęczyną wokół drewnianych chat, niskich domków o jednospadzistych dachach i lepierek uszczelnianych leśnym mchem. Z kominów, a czasem nawet ze szczelin w dachach sączył się dym pachnący wilgocią i jałowcem. Gdzieś w oddali, ponad dachami i daszkami, widać było bulwiastą sylwetkę cerkiewnej dzwonnicy. [...] zabudowania zrobiły się rzadsze, nie widzieli już drewnianych domków, tylko szalały nieporadnie sklecone z okorowanych żerdzi<sup>19</sup>.

Jadąc powozem, Borys widzi ciężko pracujących ludzi, którzy próbują własnymi siłami wydobywać tzw. kamfinę. Ma być ona dla nich źródłem zarobku. Nie o wzbogacenie się w większości przypadków chodzi, ale o przeżycie. Majątek zdobywają w Stojanowie inni. Zwykle są to przybysze z Wiednia. Zresztą miasto to bywa przez miejscowych fetyszyzowane. Dzieje się tak nie tylko w powieści *Czarne złoto*, ale i w *Złotym wilku*. Profesor, który przybywa do dworu doktora Zaleskiego, traktowany jest jak ekspert. Mężczyzna umie również zaznaczyć swoją pozycję w chwili trudnej oraz powołać się na znajomości wśród wiedeńskich elit, kiedy jest taka potrzeba. Wielkim wydarzeniem, zwłaszcza z perspektywy prowincjonalnego komisarza policji, jest przybycie przedstawiciela władz z Wiednia. W tym miejscu można mówić o pewnym naddanym akcencie emancypacyjnym, ową osobą jest bowiem kobieta. Trudno uznać, by mogła ona ówczesnie piastować takie stanowisko. W *Czarnym złocie* podekscytowanie wywołuje także pojawienie się przybyszy z Wiednia, którzy oferują złudzenie szybkiego wzbogacenia się, ale naprawdę niosą przecież zniszczenie dawnego świata, umieją omamić miejscowych tak, że ci sprzedają im swoje ziemie za bezcen. Znacząca w tym kontekście jest pierwsza scena powieści: staruszka z przerażeniem patrzy na pociąg, do którego musi wsiąść i opuścić wszystko to, co było całym jej życiem – dom, pole, groby bliskich. Buchające kłęby pary z lokomotywy nie oferują pocieszenia, raczej przerażają i budzą lęk przez nieznanym<sup>20</sup>. Świat, znajdujący się poza dobrze znanym Sanokiem, budzi również strach w Bimele. W *Złotym wilku* to właśnie pociąg staje się dla Żydówki synonimem możliwości, po które nie ma odwagi sięgnąć. Jej stosunek do podróży charakteryzuje następujący fragment:

<sup>19</sup> B. Rychter, *Czarne złoto*, s. 10–11.

<sup>20</sup> Mogą być też zwiastunem tego, co da się zakwalifikować jako „narodziny nowoczesności”. Nawiązuję tym określeniem do pojęcia zastosowanego przez Tadeusza Cegielskiego (tenże, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1914*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015).

Bimele nigdy nie widziała prawdziwego miasta, szerokich brukowanych ulic, kamienic wyższych niż trzypiętrowe, lamp gazowych, konnych tramwajów i tysiąca innych rzeczy, które знаła tylko z ilustracji i opowieści. Sama nigdy nie odważyłaby się na taki wyjazd, nie starczyłoby jej odwagi, by spakować podręczny kuferek, kupić bilet i zająć miejsce w wagonie<sup>21</sup>.

Pociąg staje się tożsamy z szansami, które trudno uznać za własne<sup>22</sup>. Napawa więc lękiem, rodzi wątpliwość dotyczącą faktycznej niedostępności, wreszcie sprawia wrażenie sugestywnego i intensywnie dostrzegalnego złudzenia.

„Upadek w czas”<sup>23</sup>, proponowany przez Bartłomieja Rychtera, zmusza do zmierzenia się z demonicznością zła, ale i – by pozostać przy mniej abstrakcyjnym określeniu – demonicznością działań konkretnych ludzi. Autora interesuje z jednej strony owo upostaciowione zło, z którym walczyć musi Borys Pasternak, z drugiej konsekwencje zła ponoszone nie tylko przez jednostki, ale i całe grupy. Nie bez powodu Rychter zwraca uwagę na rozwarstwienie społeczne. Bieda, jakiej doświadczają ludzie, traktowani jako bezimienna masa, to efekt pychy i lekceważenia innych przez tych, którzy są majątni. Tę pogardę dla osób, nie mogących być partnerami w transakcjach biznesowych, których pracę oraz naiwność można dowolnie wykorzystywać, widać szczególnie w obrazach przywoływanych w *Czarnym złocie*. Na uwagę zasługuje również przejmujący opis biografii Anieli, osobistej służącej starego Kieszkowskiego. Kobieta dorasta w domu, gdzie brakuje właściwie wszystkiego. Kiedy dostaje się na służbę i ma własne łóżko oraz zapewniony posiłek, interpretuje ów fakt jako awans społeczny. To, że kolejni gospodarze, u których pracuje, zazwyczaj sięgają również po jej ciało, uznaje za coś naturalnego. Wie, że w ten sposób zapewnia sobie przetrwanie. Praca w dworze Kieszkowskich zmusza ją, jak się okaże, do kolejnych kompromisów. Nie mamy już do czynienia z ratowaniem siebie własnym kosztem, ale ze współuczestnictwem w zadawaniu cierpienia dziecku. Los Anieli jest więc nie tylko tragiczny, ale i – tak można rzec – cięży nad nim rodzaj fatum. Od własnego przeznaczenia nie da się bezkarnie uciec, sugestia ta jest w powieści wyraźna. Zarabianie ciałem to konieczność wielu niezamożnych kobiet. Bimele ze *Złotego wilka* oferuje usługi

21 B. Rychter, *Złoty wilk*, s. 77.

22 Za symptomatyczne należy uznać umieszczenie na okładce klasycznego dzieła dotyczącego XIX wieku fotografii przedstawiającej między innymi lokomotywę parową. Zob. J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przekł. I. Drozdowska-Broering, J. Kałużny, A. Peszke, K. Śliwińska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013.

23 Odwołuję się w tym miejscu do metafory wykorzystywanej przez Mariusza Czubaję w kontekście definiowania kryminału: „upadek w czas» – upadek w historię oraz konkret, codzienność i kulturowe realia”. M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk 2010, s. 13.

miejscowym mężczyznom. Austriacki komisarz policji korzystanie z jej ciała bierze za oczywistość. Co więcej, jest przekonany, że należy mu się każda miejscowa kobieta i gdyby nie lęk przed kłopotami w pracy, przymusiłby także opierającą się Alinę i sięgnąłby po, jak uważa, swoje.

Dla Rychtera życie zwykłych ludzi okazuje się równie istotne jak codzienność zamożnych mieszkańców dworu. Borys Pasternak nie należy zresztą do osób mających. W pewnym sensie jest łącznikiem między dwoma światami – jako nauczyciel traktowany jest z należną estymą i ma okazję przebywać w towarzystwie przedstawicieli elit, jako człowiek ubogi doskonale pamięta, skąd pochodzi i jak kruche może być to, co się zdobędzie. Ową ambiwalencję doskonale widać chociażby wtedy, gdy w *Czarnym złocie* bohater najpierw głoduje przez kilka dni bezskutecznego poszukiwania Aliny, potem zaś, gdy zdobywa posiadłość u Kieszkowskich, spożywa obfite posiłki. Widać ją również w umiejętnościach posiadanych przez Pasternaka – ucząc dzieci w dworze, przekazuje im wiedzę, pozwalającą na uznanie, iż odbyły one niezbędną dla ich wieku edukację; mając zdolności mediумiczne i próbując je rozpoznać, mężczyzna oddala się od rzeczywistości podporządkowanej rozumowi, zbliżając się do świata przeczuci i tego wszystkiego, czego nie da się racjonalnie wytłumaczyć. Analizowana demoniczność zła w pewnym sensie godzi wspomniane dwie przestrzenie. Niezależnie, czy źródłem ogarniającej wszystkich grozy i realnego niebezpieczeństwa jest coś, co przybywa z zaświatów, czy coś, co funkcjonuje obok i jest wytłumaczalne, ostateczność związana z triumfem śmierci zyskuje wydzźwięk bezdyskusyjny. Właśnie jej poddają się bohaterowie, ją próbują zrozumieć i ją próbują oswoić po to, by zatrzymać zwycięski pochód zbrodni i pozwolić odrodzić się dobru.

---

## Bibliografia

- Burszta Wojciech Józef, Czubaj Marek, *Wstęp. Skromna przyjemność czytania powieści kryminalnych*, w: Wojciech Józef Burszta, Marek Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Muza, Warszawa 2007.
- Carroll Noël, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. Mirosław Przyłipiak, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Cegielski Tadeusz, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności 1841–1914*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015.
- Czubaj Marek, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk 2010.
- Dutka Anna, [Bartłomiej Rychter – Czarne złoto], „Recenzentka”, <http://recenzentka.blox.pl/2014/01/Bartlomiej-Rychter-Czarne-zloto.html> [dostęp: 25.06.2017].



- Gennep Arnold van, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. Beata Biały, wstęp Joanna Tokarska-Bakir, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- Girard René, *Kozioł ofiarny*, przeł. Mirosława Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.
- Has-Tokarz Anita, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, Lublin 2011.
- Kaczyński Paweł, *Kryminał historyczny – próba poetyki*, w: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, pod red. Anny Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 191–209.
- Kruszelnicki Michał, *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010.
- Marta [brak nazwiska], *Kryminalny marketing terytorialny, czyli jak pisarze promują polskie miasta*, „Przerwanareklame.pl”, <http://przerwanareklame.pl/marketing/kryminalny-marketing-terytorialny-czyli-jak-pisarze-promuja-polskie-miasta/> [dostęp: 12.06.2017].
- Ostaszewski Robert, *Miasto mój bohater (i nie tylko)*, „Dekada Literacka” 2008, nr 1, <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=4418> [dostęp: 22.05.2017].
- Osterhammel Jürgen, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przekł. Izabela Drozdowska-Broering, Jerzy Kałużny, Adam Peszke, Katarzyna Śliwińska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013.
- Rychter Bartłomiej, *Czarne złoto*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013.
- Rychter Bartłomiej, *Złoty wilk*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.
- Słownik polskich autorów literatury kryminalnej*, red. Ewa Dąbrowska, Hanna Wojciechowska, Ireneusz Grin, Wydawnictwo EMG, Kraków 2017.

---

Bernadetta Darska

## **Demoniczność zła w powieściach kryminalnych Złoty wilk i Czarne złoto Bartłomieja Rychtera**

### *Streszczenie*

Na przykładzie dwóch powieści kryminalnych Bartłomieja Rychtera *Złoty wilk* i *Czarne złoto*, który akcja rozgrywa się w dziewiętnastowiecznej Galicji, próbuję pokazać, w jaki sposób atmosfera miejsca i zdarzeń wiąże się z tym, co charakterystyczne dla opisywanej epoki. W przypadku obu utworów autor łączy typowe dla

portretowanych czasów obyczaje z konkretną historią kryminalną. Tak naprawdę więc opowieść o zło i jego demonicznej odsłonie staje się pretekstem do zastanowienia się nad racjonalnością, nad regułami rządzącymi małą społecznością, nad łatwością manipulowania emocjami zbiorowości poprzez odwoływanie się do tego, co budzi grozę. Ważnym kontekstem jest także prowincjonalność opisywanego miejsca ze swoim ustalonym porządkiem, do którego naruszenia dochodzi w wyniku demonicznej siły, z którą należy podjąć walkę, wcześniej ją identyfikując.

**Słowa kluczowe:** zło, demoniczność, kryminał, prowincja

## Galician province in view of demonic evil in Bartłomiej Rychter's crime novels *Złoty wilk (Gold wolf)* and *Czarne złoto (Black gold)*

### Summary

This article addresses two crime novels by Bartłomiej Rychter, *Złoty wilk (Gold wolf)* and *Czarne złoto (Black gold)*, which are set in the 19<sup>th</sup> century Galicia, in order to demonstrate how the nature of the setting and events is connected with the characteristic features of the epoch. In both novels, the author combines the social climate typical of the epoch with a crime story. In this way, the story of evil and its demonic nature becomes a pretext for pondering on rationality, rules governing a small community, and the ease with which a social group's emotions can be manipulated by referring to fear-inducing phenomena. Additionally, what is of great importance is the backwater setting; when its firmly established order is threatened by a demonic force, the latter has to be identified and fought against so that the balance can be restored.

**Keywords:** evil, demonic nature, crime story, backwater

**Bernadetta Darska** – dr hab.; pracownik Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie; krytyczka literacka; wykładowczyni w Szkole Mistrzów Pióra w Collegium Civitas. W latach 2002–2009 redaktor naczelna pisma literacko-kulturalnego „Portret”. Autorka dziewięciu książek. Ostatnio opublikowała *Maski zła. (Nie)etyczność postaw i zachowań jako temat współczesnego reportażu polskiego* (Olsztyn 2016) oraz *Młodzi i fakty. Notatki o reportażach roczników osiemdziesiątych* (Olsztyn 2017). Adres bloga: [www.bernadettadarska.blogspot.com](http://www.bernadettadarska.blogspot.com).

## Małgorzata Domagalska\*

# Ziarno prawdy? Mord rytualny w polskich kryminałach retro

„Jak widać są legendy, w których nie ma ziarna prawdy. W których wszystko od początku do końca jest kłamstwem”<sup>1</sup> mówi prokurator Teodor Szacki, bohater powieści Zygmunta Miłoszewskiego, po rozwiązaniu zagadki krwawych morderstw w nieprzypadkowym miejscu<sup>2</sup>. Wszak to w Sandomierzu znajduje się znany siedemnastowieczny obraz Karola de Prevot, ukazujący wyobrażenie mordu rytualnego<sup>3</sup>. *Ziarno prawdy* jest zatem pewnego rodzaju palimpsestem, gdzie mord, sam w sobie wpisujący się w fabułę kryminalną, zostaje wsparty na legendzie, której egzemplifikacja wciąż straszy ze ścian katedry i swoim przekazem karmi społeczną świadomość. Miłoszewski w swoim kryminale buduje atmosferę, w której

---

\* Dr hab.; Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski; ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: malgorzata.domagalska@uni.lodz.pl.

1 Z. Miłoszewski, *Ziarno prawdy*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015, s. 399.

2 Celem artykułu nie jest analiza specyfiki kryminału retro. Temu zagadnieniu poświęcono już kilka tekstów: W. Brylla, *Polski kryminał retro. Między innowacją, naśladownictwem a literackim kiczem*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2016, t. 5: *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. nauk. M. Ruszczyńska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka, s. 223–236; D.T. Dobek, *Dokąd idziesz Retro – rzecz o polskim kryminale historycznym*, „Dekada Literacka” 2008, nr 1, s. 10–16; M. Kosmala, *Kryminalne retroświaty*, w: *Przerabianie XIX wieku. Studia*, pod red. E. Paczoskiej i B. Szleszyńskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, s. 223–245; B. Krupa, *Poetyka powieści Marka Krajewskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2008, nr 14/15, s. 143–163.

Wątki żydowskie w kryminale retro analizowali: M. Antosik-Piela, *Sentymenty i stereotypy. Świat żydowski w kryminałach retro*, „Cwiszn” 2011, nr 4, s. 108–110; M. Medecką, *Zakazane/Zapomniane pogranicza kultur w powieści kryminalnej i apokryfie rodzinnym*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2013, nr 4, s. 23–35; M. Steckiewicz, *Echa żydowskiej ulicy. O obecności języka jidysz w kryminale retro*, „Studia Judaica” 2014, nr 1, s. 109–124; R. Więckowski, *Śledztwo w osnowie stereotypu, legendy i przemilczenia. Wątki żydowskie w polskich współczesnych powieściach sensacyjnych*, „Kultura Popularna” 2015, nr 3, s. 66–76.

3 Obraz z cyklu *Martyrologium Romanum*, 1708–1737.

podobieństwo zbrodni do mordu rytualnego dowodzi żywotności i trwałości tego fantazmatu. Brutalność morderstwa pobudza imaginację, a jego sugestywna stylizacja ma doprowadzić śledczych do żydowskiego zbrodniarza. Prokurator Szacki podąża tym tropem, choć wie, że upozorowanie mordu jest zbyt oczywiste. Nie ulega mitom, ale w nim także pierwiastek irracjonalny zwycięża nad racjonalnym, skłaniając go wbrew logice do poszukiwania żydowskich tropów w tej zbrodni<sup>4</sup>. Kreując mroczną atmosferę w mieście, Miłoszewski korzysta z badań Joanny Tokarskiej-Bakir. Na planie fabularnym pokazuje, że: „coś, co jak żydowskie morderstwa rytualne nigdy nie miało miejsca, mimo to jednak warunkuje teraźniejszość”<sup>5</sup>, uruchamia antysemityczne mity i wyzwała w ludziach lęki i uprzedzenia. Wyrazicielem tych obaw jest w powieści mieszkająca w Sandomierzu prokurator Barbara Sobieraj. To ona mówi o „słowie, które może eksplodować”<sup>6</sup>:

– [...] Sandomierz to centrum legendy o krwi, a historia stosunków polsko-żydowskich to na zmianę albo miła kohabitacja, albo oskarżenia i krwawe pogromy, ostatnie antysemityczne zabójstwa zdarzyły się tu już po wojnie. Jeśli ktoś, nie daj Boże, użyje tu sformułowania „mord rytualny” to koniec.

– Mord rytualny to bajka – odpowiedział spokojnie Szacki. – I każdy wie, że to bajka, którą się opowiadało dzieciom, żeby były grzeczne, bo inaczej przyjdzie zły Żyd i je zje. Nie histeryzujmy.

– Nie taka bajka. Żyd to nie wilk i nie zła królowa, to prawdziwa osoba, do której można zgłosić pretensje. Wiesz, jak to wyglądało. Matka-chrześcijanka nie upilnowała dzieciaka, to dalej w krzyk, że Żydzi porwali, zabili. Od słowa do słowa się okazywało, że w sumie to mało kto tych Żydów lubi, ktoś im wisi kasę i skoro znalazł się taki pretekst, to nie byłoby źle puścić z dymem dzieciobójcom parę chałup i warsztatów<sup>7</sup>.

Miłoszewski wprowadza tu naddatek informacyjny, czyniąc aluzje do pogromu kieleckiego, który rozpoczął się od plotki o porwaniu chrześcijańskiego dziecka<sup>8</sup>. Dodaje także kwestie resentymentu i osobistych uraz, które eksplodowały nienawiścią w sprzyjających im okolicznościach. Słowami prokurator Sobieraj oskarża

4 Zob. A. Ubertowska, *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 112.

5 J. Tokarska-Bakir, *Legenda o krwi. Antropologia przęsądu*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2008, s. 59.

6 Tamże, s. 39.

7 Z. Miłoszewski, *Ziarno...*, s. 81.

8 Na temat pogromu kieleckiego zob. B. Szaynok, *Pogrom Żydów w Kielcach 4 lipca 1946*, Bello-na, Warszawa 1992; J. Tokarska-Bakir, *Pogrom kielecki jako dramat społeczny*, w: tejsze, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1945*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 157–176.

również instytucję Kościoła o podżeganie do nienawiści i propagowanie fantazmatycznych uprzedzeń<sup>9</sup>.

Autor *Ziarna prawdy* wykorzystuje w narracji niemal dosłowne cytaty z wywiadów przeprowadzonych wśród mieszkańców Sandomierza i okolic, zamieszczonych w *Legendach o krwi* Joanny Tokarskiej-Bakir. Rozpisuje je na głosy tych, którym zbrodnie zakłócają nie tylko sen, ale i spokój dnia. Rozmowy na ten temat toczą się w przestrzeni publicznej, prywatnych domach i w parafii. Niemal dosłowne przytoczenie wypowiedzi anonimowego duchownego wpisane zostaje w słowa księdza Marka, który w rozmowie z parafianką Anielą, próbuje wyjaśnić genezę kontrowersyjnego obrazu.

Jest wiele interpretacji, jeśli chodzi o ten obraz. Myślałem też, że on mówi o ważnym dziś problemie aborcji, przecież kiedyś też ten problem istniał, a mówiono, że oni akurat umieli dokonywać aborcji.

– Żydzi?

– Nie wiadomo, czy Żydzi, czy ktoś, i tylko im podrzucano niemowlęta po aborcji<sup>10</sup>.

Z drugiej strony Miłoszewski wprowadza świadka pamiętającego przedwojenny świat. Pani Hela w lokalnej społeczności na chwilę staje się autorytetem dla ludzi szukających potwierdzenia swoich wymysłów. Nie pamięta jednak beczek nabijanych gwoździami i Żydów toczących krew do macy, a wspólne plażowanie na błoniach i zabawy z koleżanką Małą, która, w przeciwieństwie do innych towarzyszy, nigdy jej nie zawiodła<sup>11</sup>. W tej skompilowanej wypowiedzi zawarta jest historia

<sup>9</sup> Z. Miłoszewski, *Ziarno...*, s. 83.

<sup>10</sup> Z. Miłoszewski, *Ziarno...*, s. 240. Ten fragment jest niemal dosłownym powtórzeniem wywiadu przeprowadzonego z duchownym związanym z katedrą sandomierską, „który po pierwsze uważa obrazy z katedry za nawoływanie do tolerancji, po drugie zaś za wielką metaforę i protest przeciw... aborcji”. Ksiądz stwierdza: „A może jest to obraz mówiący o problemie występującym coraz częściej na światło dzienne, o problemie aborcji, który był dokonywany, o którym nie mówiono. Mówiono [niewyraźnie], że akurat podejrzewano ich o to, że że dokonywali, umieli dokonywać aborcji.

– Żydzi? Tak?

– Nie wiadomo, czy Żydzi, czy ktoś, i tylko im podrzucano niemowlęta po aborcji” (Zob. J. Tokarska-Bakir, *Legendy...*, s. 413–414).

<sup>11</sup> Z. Miłoszewski, *Ziarno...*, s. 244. Wypowiedź świadka brzmi następująco: „Ja często chorowałam na anginę, zapadałam bardzo. Moje koleżanki, które, które miałam tak od serca prawie, no, nie przychodziły, bo, bo, a trochę się, może nie tak bały zarazić, tylko po prostu szkoda im było tak ze mną, bo cały dzień siedzieć tak, a Mała... a Mała przyszła zawsze. I zawsze mówiłam [zmieniając głos]: «Tatusiu, przyprowadź mi Małą, będę się z nią bawić». Mała siedziała cały dzień i bawiła się ze mną. I tak ją bardzo miło wspominam. – A co się z nią stało? – [cichym i smutnym głosem] No, poszła tam do, razem ze wszystkimi, bo była w getcie z rodzicami

o lęku żydowskich sąsiadów, o napięciu wspartym na pogłosce o porwaniu dziecka mogącej doprowadzić do pogromu. Tym samym, wprowadzając postać świadka, Miłoszewski konfrontuje figurę symbolicznego Żyda – demona, władającego imaginacją potencjalnego prześladowcy i Żyda człowieka, sąsiada, po stracie którego zostaje wciąż nieopłakany żal<sup>12</sup>. Aleksandra Ubertowska, wykorzystując w swojej analizie tropy spektralne Jacques’a Derridy, stwierdza:

O szczególnej wartości powieści Miłoszewskiego w perspektywie dyskutowanej tu spektralności decyduje właściwy jej rys radykalnej deziluzji – historia o (żydowskich) upiorach to doświadczenie, przez które musi przejść czytelnik, by silnie odczuć wielkość utraty Innego i – co bardziej dotkliwe utraty uspokajającej wiary w możliwość jej zrekompensowania<sup>13</sup>.

Fabula *Ziarna prawdy* w całości oparta jest na powracającym fantazmacie mordu rytualnego wciąż odradzającego się i wyłaniającego się z podświadomości zbiorowej, niczym mrozące krew w żyłach wycie dobiegające z sandomierskich podziemi. Jednak, jak zauważa Ubertowska, opisy zbezczeszczonych i okaleczonych zwłok prowadzą do skojarzeń z przemocą pogromową „z jej atawistycznym odruchem wrogości wobec obcych, okrucieństwem i ważną rolą podbudowy symbolicznej, która uruchamia gwałt”<sup>14</sup>. Żydzi stają się podwójną ofiarą – najpierw uprzedzeń, a potem zbrodni. Ich prześladowcy, przierzucając na nich winę, nie tylko umywają ręce. Stają się czyści i bezgrzeszni, ciemne instynkty przypisując Innym.

O ile kryminał Miłoszewskiego jest współczesny, a jedynie urojenia fantazmatyczne zakorzeniają go w mrokach przeszłości, o tyle w przypadku kryminału historycznego *Przypadek Ritterów* Adam Węglowski buduje akcję w oparciu o rzeczywiste oskarżenie, które wstrząsnęło Galicją w 1882 roku. Wówczas w Lutczy koło Strzyżowa zaginęła Franciszka Mníchówna, której okaleczone zwłoki znaleziono w marcu. O popełnienie morderstwa oskarżono małżeństwo Mojżesza i Gitli Ritterów wraz z córkami Bajlą i Chają. Śledztwo prowadzono początkowo w Strzyżowie, a następnie przeniesiono je do Rzeszowa. Oskarżonych skazano na karę śmierci. Proces wznawiano trzykrotnie, a po każdym wyroku skazującym Trybunał Najwyższy w Wiedniu unieważniał go z powodu niewystarczających dowodów. Według rekonstrukcji wydarzeń, dokonanych przez Marię Cieślę i Jolantę

---

i później, jak ich wygonili do Dwikóz, ich piechotą gonili, po drodze, po drodze, jak kto był niedołyżny, chory, zabijali. Cały Zawichost tam do Dwikóz, do pociągu, to była usłana droga Żydami zabitymi. I ona właśnie poszła razem. Tak” (J. Tokarska-Bakir, *Legends...*, s. 467).

<sup>12</sup> Z. Miłoszewski, *Ziarno...*, s. 244.

<sup>13</sup> Zob. A. Ubertowska, dz. cyt., s. 116.

<sup>14</sup> Tamże.

Żyndul, w trzecim procesie, który rozpoczął się 17 września 1885 roku istotne były zeznania proboszcza lutczańskiego. Jak piszą badaczki: „Ksiądz Jakub Drzewiecki «wyczytał kiedyś w Talmudzie pana Rohlinga przetłumaczonym na polski, że Żydzi, którzy uwiedli chrześcijankę, obowiązani są jej brzuch rozplątać i płód z jej łona wydalić»”<sup>15</sup>. Sprawa absorbowała opinię publiczną tak bardzo, że stała się przedmiotem dyskusji na posiedzeniach Sejmu Krajowego we Lwowie. Propagatorem przypisania Żydom mordu z powodów religijnych był poseł na sejm galicyjski, także publicysta antysemitki „Roli” Teofil Merunowicz<sup>16</sup>.

Adam Węglowski, opierając się przede wszystkim na ustaleniach badaczek oraz podanej przez nie bibliografii (w tym artykułach z epoki), próbuje dokonać fabularnej rekonstrukcji zbrodni. Wydaje się jednak, że w tym przypadku założenie jest chybione. Poczynając od chaotycznej kompozycji, motywów, nieuzasadnionych opisów nekrofilii na cmentarzu Père-Lachaise, aż do turpistycznego opisu zwłok Mnichówny. Aby oddać nastroje epoki oraz przybliżyć atmosferę wokół procesu, autor wpisuje w fabułę wydarzenia mające wpływ na potęgowanie nastrojów antysemitki w Galicji. Widać tu echa historii morderstwa Eszter Solymosi w Tiszaeszlár na Węgrzech, sprawy, która podsyciała antysemitę w Europie i nadawała przypadkowi Ritterów szerszy wymiar<sup>17</sup>. Kontekstem na gruncie krakowskim w założeniu Węglowskiego ma być konflikt Jana Matejki z Leonem Eibenschützem<sup>18</sup>.

15 M. Cieśla, J. Żyndul, *Sprawa Ritterów. Aktualizacja legendy mordu rytualnego w Galicji końca XIX wieku*, w: *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Cyklady, Warszawa 2004, s. 451.

16 Tamże, s. 441.

17 Czternastoletnia Eszter zaginęła tuż przed Wielkanocą 1 kwietnia 1882 roku, a jej zwłoki odnaleziono w połowie czerwca. O udział w zbrodni oskarżono 15 osób, jako morderców wskazano trzech rzeźników, którzy tego dnia przebywali w Tiszaeszlár. W procesie, który odbył się latem 1883 roku, oskarżeni zostali oczyszczeni z zarzutów. Więcej na ten temat: J. Żyndul, *Kłamstwo krwi. Legenda mordu rytualnego na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, Cyklady, Warszawa 2011, s. 129–130.

18 Zob. D. Konstantynów, „Mistrz nasz Matejko” i antysemitę, „Kwartalnik Historii Żydów” 2007, nr 2, s. 164–198. Konflikt był pokłosiem mowy wygłoszonej przez Matejkę, ówczesnego dyrektora Akademii Sztuk Pięknych, w której odmówił on studentom żydowskim patriotyzmu. W akcie sprzeciwu krakowska gmina żydowska wystosowała protest, opublikowany w końcu października 1882 roku. Jednym z sygnatariuszy był adwokat Leon Eibenschütz, który stał się werbalnie z przyjacielem i sekretarzem Matejki, Janem Gorzkowskim, ale w rozprawie odbywającej się w dniu 2 grudnia stroną oskarżającą był sam mistrz, reprezentowany przez adwokata Józefa Mochnackiego. Jak zauważa Dariusz Konstantynów, na którego ustaleniami opiera się Węglowski, wystąpienie Mochnackiego „było tak nasycone nieskrywaną niechęcią do Żydów, że sprawozdawca sądowy jednej z gazet nazwał rozprawę «formalnym kongresem antysemitki»”. Wyrokiem sądu oskarżony skazany został na 10 dni aresztu i grzywnę z przeznaczeniem na rzecz ubogich.



Fikcjonalizacja w *Przypadku Ritterów* polega na wprowadzeniu bohatera Kamila Korda, z zamiłowania dziennikarza, a *de facto* współwłaściciela przedsiębiorstwa wydobywającego karpacką ropę, który prowadzi własne dochodzenie w tej bulwersującej opinii publicznej sprawie. W trakcie procesu, zmienia swoje antysemityczne poglądy, których źródło leży poniekąd w rodzinnych tradycjach oraz łączy się z lekturą *Żyda talmudycznego* Augusta Rohlinga<sup>19</sup>, a także pamfletu Juliana Ursyna Niemcewicza *Rok 3333, czyli sen niesłyszany*<sup>20</sup>. Węglowski nie ogranicza się do streszczenia dzieła kreującego fantazmat Judeopolonii, wprowadza również długie cytaty z utworu, bawiące Korda i potwierdzające jego antysemityczne poglądy. Kord wyraża je również w listach do wybranki, która okazuje się Żydówką. W cytowanych listach ich autor nie tylko posługuje się pejoratywnym słownictwem, ujawnia także wiele cech negatywnego stereotypu. Pisze w nich:

Pejsaci mnożą się jak króliki, ale związek między kobietą a mężczyzną (który dla mnie ma znaczenie podstawowe) jest dla nich jedynie środkiem do wzrostu ich pogłowia! Żyją dostatnio i wolni od niebezpieczeństw. Wszak powołać żydłaka do wojska to prawdziwy cud<sup>21</sup>.

Cytat wystarczająco obrazuje poglądy bohatera, pogardę widoczną w animalizacji oraz pejoratywnym określeniu Żydów. Fragmenty ujawniające myśli bohatera ze względu na sposób ich użycia mogą budzić wątpliwości, albowiem rozgraniczenie pomiędzy dywagacjami Korda a przekraczaniem granicy z narracją jest zatarte. Widać to w przytoczeniu, gdy narrator relacjonuje myśli bohatera po lekturze *Roku 3333*:

Kamil pomyślał, że brakowało królowi Moszko XII jeszcze Szczerbca z żydowskim zaklęciem, o którym pisał w pamiętniku ojciec Korda. Najwyraźniej Niemcewicz o tym nie wiedział, bo na pewno nie omieszczałby wspomnieć. Jego bohater dowiedział się za to od pejsatych, jak wytracili Polaków<sup>22</sup>.

Po długim cytacie z pamfletu Niemcewicza narrator podsumowuje: „To było ostatnie zdanie, które Kamil zapamiętał. Zasnął. Rano wstał ani mądrzejszy, ani

<sup>19</sup> W *Talmudjude* ks. prof. August Rohling pozostawiał jeszcze cień wątpliwości wobec istnienia mordów rytualnych. Po procesie w Tiszaeszlár, a także w kolejnych broszurach uznawał, że mord rytualny jest religijnym przykazaniem Żydów. Zob. J. Żyndl, *Kłamstwo krwi...*, s. 131.

<sup>20</sup> Więcej na temat pamfletu J.U. Niemcewicza zob. M. Janion, *Starozakonni Polacy Niemcewicza*, w: tejsze, *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 101–125; M. Domagalska, *Jeszcze Warszawa czy już Moszkopolis? Futurystyczny obraz stolicy w polskiej antysemitycznej prozie przełomu XIX i XX wieku*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2015, nr 1, s. 9–21.

<sup>21</sup> A. Węglowski, *Przypadek Ritterów*, Szara Godzina, Katowice 2012, s. 73.

<sup>22</sup> Tamże, s. 64.

głupszy niż dzień wcześniej. Za to na pewno bardziej przekonany o winie pejsatego z Lutczy<sup>23</sup>. W obu przypadkach użycie metonimii budzi wątpliwości. O ile w drugim fragmencie można uznać, że jest dosłownym przytoczeniem myśli bohatera, o tyle w pierwszym należy się zastanowić, czy pejoratywne określenie „pejsaty” użyte jest przez Niemcewicza, a następnie powtórzone przez Korda, czy bez cudzysłowu wpisane w narrację.

Przemiana bohatera nie jest psychologicznie uwarunkowana, również wprowadzenie „żydowskiej narzeczonej” nie czyni tej wersji prawdopodobną. Czytelnik dowiaduje się, co prawda, że Ritterowie zostali uniewinnieni, ale zabiegi fabularne, nie wspominając o stylu, są raczej w tym przypadku chybione.

Echa procesu Ritterów widać także w powieściach Marka Krajewskiego *Głowa Minotaura* i *Erynie* oraz w utworze *Najdłuższa noc* stanowiącym podstawę scenariusza serialu *Belle Epoque*. Akcja ostatniego utworu rozpoczyna się w mglisty grudniowy poranek w roku 1904, gdy na krakowskich Plantach latarnik znajduje okaleczone zwłoki kobiety. Kolejne morderstwa, a także nieuchwytność zbrodniarza rodzą lęk i skłaniają do snucia fantasmagorycznych oskarżeń. Weralizuje je lekarz medycyny sądowej doktor Henryk Skarżyński:

Plebs w mieście już zdążył rozpuścić plotkę, że Żydzi mordują dziewczyny w beczkach na macę – dodał Henryk. – Jeśli nie wyjaśnimy tej zagadki, to w Krakowie może być źle...

– To przykre dla rozumu – zachnęła się Weronika. – Przez takie plotki dwa lata temu w Kiszyniowie motłoch puścił z dymem całą żydowską dzielnicę. Chyba tego byśmy w Krakowie nie chcieli?

– Wątpię, żeby tu chodziło o ofiary jakiegoś wydumanego zabobonu, jednak niewykluczone, że ktoś może chcieć, byśmy tak myśleli...<sup>24</sup>

Choć w rozmowie jedynie sygnałnie pojawia się aluzja do pogromu w Kiszyniowie, uważny czytelnik może zadać sobie trud znalezienia informacji, co stało się w mieście wspomnianym przez bohaterkę. Dowie się wówczas, że pogrom w 1903 roku, którego powodem była plotka o mordzie rytualnym, pociągnął za sobą wiele ofiar śmiertelnych, setki rannych i ogromne straty materialne<sup>25</sup>.

Zarówno w tym przypadku, jak i w innych, uleganie pogłoskom na temat mordu rytualnego przypisywane jest jedynie niższym stanom społecznym. W rzeczywistości nie była to prawda, a głosy „autorytetów”, jak księdza Augusta Rohlinga,

23 Tamże.

24 M. Bukowski, M. Dancewicz, *Najdłuższa noc*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2017, s. 127.

25 *Pogroms: Anti-Jewish Violence in Modern Russian History*, ed. by J.D. Klier, S. Lambroza, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 202.

profesora katolicko-teologicznego fakultetu Uniwersytetu Praskiego, zaangażowanych w dowodzenie prawdziwości fantazmatu, były tego dowodem. Także już po II wojnie światowej nie była to opinia odosobniona<sup>26</sup>.

Świadomość skutków niebezpiecznych pogłosek widoczna jest także w cyklu powieści Marka Krajewskiego o komisarzu Popielskim<sup>27</sup>. W *Głowie Minotaura* pisarz wprowadza wątek zabójstwa dziecka z ranami na ciele sugerującymi rytualne morderstwo. Odnotowuje lęk żydowskich świadków, którzy znajdują zwłoki chłopca. Kreuje ponadto wysoką świadomość hierarchów Kościoła, zdających sobie sprawę z potencjalnego skutku szerzących się pogłosek. Obawy werbalizuje arcybiskup, który nie tylko zna swoje środowisko, ale wie także, że plotki szerzą się szybko, tak w mieście, jak i w kraju. Jest dla niego oczywiste, że podejrzenie wykorzystają kręgi radykalnych narodowców, którzy rozniecą iskrę w płomień, a co więcej część duchownych także ulegnie sugestii. W rozmowie z młodym księdzem hierarcha stwierdza:

- Wiesz, chłopcze, jak bardzo cenimy twoją pracę z młodzieżą pro publico bono?
- Dziękuję, Ekscelencjo – wyszeptał ksiądz Fedusiewicz. – Twój ciężki codzienny znoj z tymi młodymi, poszukującymi prawdy i żarliwymi duchami – ciągnął arcybiskup. – Z tymi radykalnymi akademikami, którzy są czasami tak zapalczywi, tak owładnięci szlachetnymi ideami narodowymi, że sięgają po metody gwałtowne, których my nie pochwalamy. Ty, jako duszpasterz mający najbliższy kontakt z tymi młodzieńcami, potrafisz ich poskromić, potrafisz skierować ich entuzjazm na właściwe tory. Wiesz, dlaczego cię zaprosiliśmy? – Podeszedł do biurka i stuknął palcem w gazetę. – Dlatego. Zrób wszystko, aby zapobiec radykalizacji nastrojów wśród akademików. Zdradź im nazwisko aptekarza i przemów do rozsądku – skrzywił

<sup>26</sup> J.T. Gross, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 135.

<sup>27</sup> Zob. M. Krajewski, *Głowa Minotaura*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2009; tegoż, *Erynie*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2010.

Kontekstowo sugestia mordu rytualnego pojawia się także w ostatniej powieści Marka Krajewskiego *Mock*, w której autor powraca do początków kariery policjanta z Breslau i jego śledztwa w sprawie morderstwa czterech gimnazjalistów. Krajewski, kreując atmosferę polityczną w Breslau w 1913 roku, wprowadza agitatorów Związku Wszechniemieckiego, którzy pod budowaną właśnie Halą Stulecia demagogicznie wykrzykują swoje poglądy:

„To żydowski mord rytualny! – darł się fałsetem niski dziobaty człowiek w meloniku, stojący na dwóch skrzynkach. – Wszyscy wiemy, że Żydzi mordowali i mordują chrześcijańskie dzieci! Czyż to nie oni są sprawcami tej kolejnej zbrodni? Tylko Związek Wszechniemiecki może zapobiec rozzuchwaleniu się żydowskich morderców!” (M. Krajewski, *Mock*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2016, s. 80).

się, jakby rozbołał go ząb – zanim niektórzy księża w najbliższą niedzielę oskarżą Żydów o mord rytualny na chrześcijańskim dziecku. To wszystko<sup>28</sup>.

Czytelnik nie otrzymuje jednak informacji o pogromie lwowskim w 1918 roku, który odbił się tragicznie na relacjach polsko-żydowskich w ówczesnym Lwowie<sup>29</sup>. Świadomy odbiorca tę wiedzę przypisze nie tylko dostojnikom kościelnym, ale i lwowianom, wszak trudno założyć, że o wydarzeniach sprzed kilkunastu lat zdążyli zapomnieć.

W analizowanych powieściach motyw mordu rytualnego zajmuje jeśli nie centralne, to znaczące miejsce na planie fabularnych wydarzeń. W *Pruskiej zagadce* Piotra Schmandta sugestia mordu rytualnego pojawia się wyłącznie sygnalnie i stanowi jedną z poszlak odrzuconych przez przybywającego z Berlina śledczego. Do małego miasteczka w Prusach Zachodnich podąża ze stolicy inspektor Ignaz Braun, aby rozwikłać zagadkę tajemniczego zniknięcia gimnazjalisty Johanna Wendersa, syna miejscowego piekarza. W śledztwie z ramienia miejscowej policji pomagają mu Anton Myszak, który o rodzicach ofiary Johannesie i Irmgardzie mówi:

Żadnych słabości chyba nie mają. Pani Irmgarda, osoba lubiąca znajdować się w centrum zainteresowania, należy, bo to luteranie, prosić pana do Towarzystwa Biblijnego w Wejherowie. Pomagają ubogim, wspierają oświatę, no i nie lubią Żydów<sup>30</sup>.

Jest to pierwszy sygnał wrogości wobec Innego, drugi bezpośrednio werbalizują rodzice zamordowanego, wskazując podejrzanych. Podejrzenie ma źródło w plotce:

28 M. Krajewski, *Erynie*, s. 18–19.

29 Na temat pogromu lwowskiego zob. J. Tomaszewski, *Lwów, 22 listopada 1918*, „Przegląd Historyczny” 1975, nr 2, s. 279–285; P. Różański, *Pogrom lwowski 22 listopada 1918 roku w świetle zeznań Organizacji Syjonistycznej przed Komisją Morgenthaua*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2004, nr 3, s. 347–358; M. Tramer, *Leopolis tantum fidelis (o pogromie lwowskim 1918)*, w: *Żydzi Wschodniej Polski: świadectwa i interpretacje*, red. B. Olech, J. Ławski, Alter Studio, Białystok 2013, s. 121–137.

30 P. Schmandt, *Pruska zagadka*, Wydawnictwo Marpress, Gdańsk 2007, s. 18. Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne powstało na Wyspach Brytyjskich na przełomie XIX i XX wieku. Jak podaje M. Deszczyńska (*Czynniki kościelne a początki działalności Brytyjskiego i Zagranicznego Towarzystwa Biblijnego w Królestwie Polskim*, „Przegląd Historyczny” 2006, t. 97, nr 4, s. 478): „Statut Towarzystwa i zawarty w nim postulat zakładania jego zamorskich filii nakazywał krzewienie znajomości Biblii także poza granicami Zjednoczonego Królestwa, np. w państwach niemieckich i w Rosji”. Zob. także: A. Jagodzińska, „Duszobawcy”? *Misje i literatura Londyńskiego Towarzystwa Krzewienia Chrześcijaństwa wśród Żydów w latach 1809–1939*, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2017, s. 43, 70, 72, 384.

Dopiero niedawno doszły do nas głosy, że w sprawę mogą być zamieszani Żydzi.

– Komisarz Rensch wspominał mi o pogłoskach krążących po mieście – szepnął skupiony Ignaz.

– No właśnie. Widzi pan, z dnia na dzień narasta nieufność do Żydów. Ludzie wiążą fakty, przypominają sobie pewne rzeczy. [...] Czy pan uwierzy, że oni podobno nadal porywają ludzi dla krwi?<sup>31</sup>

Nic więc dziwnego, że podejrzanym jest miejscowy starozakonny rzeźnik Joseph Levinsky. Komisarz nie wierzy pogłoskom, a autor, udzielając głosu rzeźnikowi, podkreśla absurdalność oskarżeń. W jego wypowiedzi słyszalna jest skarga na konkurencję, używającą w nieuczciwej ekonomicznej walce antysemickich argumentów. Pojawiają się one w tyradzie drugiego podejrzanego, również rzeźnika, Augusta Richtera, którego córka, bez aprobaty ojca, spotykała się z zabitym. Autor buduje atmosferę pogromową, poczynając od pogłoski poprzez czyny miejscowych aż po powstanie Komitetu Obrony Wejherowa.

Szyby okazały się bezbronne. Kamienie i cegły pofrunęły w stronę okien dwóch kamieni. Zamęt wśród pokaźnej grupy zgromadzonych pod domem rzeźnika gapiów pogłębiał się. Ktoś przyniósł wiadomość, że szyby wybito również w domu Wolfa Konitzera, bliskiego znajomego Lewinsky'ch, mieszkającego nieopodal otwartej przed dwoma laty miejskiej rzeźni. Ci, którzy podejrzewali o zbrodnię Żydów, łączyli oba nazwiska. Całość zdarzeń zaczęła uświadamiać gapiom, że być może zaczynał się nowy etap walki. Część tłumu znajdowała w nocnych zajściach dobrą zabawę albo powód do dania upustu agresji, inni z utęsknieniem wyglądali przybycia stróżów prawa<sup>32</sup>.

Podjęcie wyzwała w ludziach emocje, jedni ujawniają je przy użyciu siły, inni w sprzyjających okolicznościach mogą nareszcie bezkarnie wygłaszać swoje antysemickie poglądy w poczuciu obywatelskości i troski o życie mieszkańców, bo jak mówi rzucający oskarżenie Herbert Masslof: „My, obywatele, musimy przeciwdziałać takiej przewrotności”<sup>33</sup>. Przemoc fizyczna rozpoczyna się od tłuczenia szyb, poprzez próbę podpalenia synagogi i kolportaż ulotek szczujących na Żydów:

Najzwyczajniejsza w świecie byłaby to pocztówka, tyle że można było na niej, zamiast widoku ulicy, kościoła lub parku podziwiać Josepha Lewinsky'ego i Wolfa Konitzera podcinających gardło Johannowi Wendersowi.

31 P. Schmandt, *Pruska zagadka*, s. 24.

32 Tamże, s. 54–55.

33 Tamże, s. 67.

Posępne mroczne wnętrze, dwóch mężczyzn z nożami schylonych nad ofiarą nie próbującą się bronić, zwiotczałą już i zrezygnowaną. Na podłodze pełno krwi wylewającej z szyi gimnazjalisty<sup>34</sup>.

Domysły są coraz bardziej konkretne, a zachowaniu podejrzanych nadawane jest znaczenie. Rzucający oskarżenie Herbert Masslof widzi w czynach rzeźnika to, co chce zobaczyć – morderstwo i ukrycie rozczłonkowanych zwłok. O ile w poprzednich przypadkach widoczne jest nawiązanie do sprawy Ritterów, o tyle tutaj pobrzmiewają echa przypadku z Konitz (pol. Chojnice), gdzie w 1900 roku o zamordowanie ucznia gimnazjum i poćwiartowanie ciała oskarżono żydowskiego rzeźnika Adolfa Lewy'ego. Według ustaleń Jolanty Żyndul do ugruntowania podejrzeń przyczyniły się zeznania murarza Bernarda Masloffa, jego teściowej Anny Ross, a także chrześcijańskiego rzeźnika Gustava Hoffmanna<sup>35</sup>. W rzeczywistości sprawy zbrodni nie odnaleziono, w fikcji literackiej rozwiązanie zagadki, niczym w powieściach Agathy Christie, następuje wobec osób podejrzanych i zamieszanych w wydarzenia. Inspektor Braun wzywa wszystkich na zebranie, napięcie rośnie, a morderca, nie wytrzymując atmosfery, wobec innych demaskuje się sam.

Pozostaje więc pytanie, w jakim celu autorzy kryminałów retro wykorzystują fantazmat mordu rytualnego. W przypadku współczesnej narracji Miłoszewskiego jest to próba nie tyle rozprawienia się z mitem, co ukazaniem jego żywotności. W świetle badań Tokarskiej-Bakir wydaje się to zasadne, gdyż ich konkluzja jest jednoznaczna: „pamięć o domniemanych mordach rytualnych w Sandomierzu i okolicach jest zakorzeniona w wielopokoleniowym przekazie rodzinnym, konfesyjnym i towarzyskim”<sup>36</sup>. Można więc przyjąć, że obraz sandomierskiej, albo inaczej prowincjonalnej społeczności nie jest ani w badaniach, ani w powieści szczególnie optymistyczny, choć autor *Ziarna prawdy* stara się zachować różnorodność opinii.

*Przypadek Ritterów*, gdyby nie chybiona artystycznie forma, byłby być może interesującą propozycją rekonstrukcji wydarzeń oraz stanu ówczesnej mentalności, jednak nadmiar wątków i kompozycyjny chaos niweczą to założenie. Sprawiają, że czytelnik pozostaje raczej z wrażeniem nieudanej realizacji pomysłu pisarza.

Niewątpliwie powieści Krajewskiego, Schmandta, Bukowskiego i Dancewicza zwracają uwagę na znaczenie plotki i narastającą pogromową atmosferę. W przypadku autora *Głowy Minotaura* zastrzeżenie może budzić jedynie pozostawienie otwartej kwestii w pierwszej części cyklu i rozwiązanie zagadki w kolejnej. O ile chwyt oczekiwania w aspekcie kryminalnej intrygi wydaje się przekonujący, o tyle przedłużone trwanie fantazmatycznego kłamstwa na poziomie fabularnym rodzi wątpliwości. Czytelnik, który porzuci lekturę, nie dowie się prawdy.

34 Tamże, s. 93.

35 J. Żyndul, *Kłamstwo krwi*, s. 136.

36 J. Tokarska-Bakir, *Legends...*, s. 396.

Interesujące są także te powieści, w których sugestia mordu rytualnego pojawia się jedynie sygnalnie, jak w *Perkalowym dybuku* Konrada Lewandowskiego czy w *Korzeńcu* Zbigniewa Białasa<sup>37</sup>. Można założyć, że ma ona na celu generowanie dodatkowego dreszczu emocji. Choć wprowadzenie motywu w innych przypadkach ma w zasadzie to samo podłoże, można uznać, że jest także próbą rozbicia fantazmatu i wskazania absurdu oskarżeń. Biorąc pod uwagę fakt, że zgodnie z badaniami Michała Bilewicza i Agnieszki Haskiej, przeprowadzonymi dla Centrum Badań nad Uprzedzeniami: „nadal około 10% Polaków wierzy, że Żydzi porywają chrześcijańskie dzieci. Tego typu mity o mordzie rytualnym występują głównie u osób o niskim wykształceniu, mieszkających na wsi i w mniejszych ośrodkach miejskich, w szczególności we wschodnich częściach kraju”<sup>38</sup>, wprowadzenie tego motywu do fabuły może być zasadne. Ten gatunek przeznaczony jest wszak dla masowego odbiorcy. Jak zauważa Wojciech Burszta: „Kryminał to nie tylko zwykła literatura popularna, maksymalnie przy tym skonwencjonalizowana i masowo produkowana, ale także bardzo istotne świadectwo antropologiczne mówiące o stanie kultury, w której żyjemy”<sup>39</sup>. Należy jednak podkreślić, że oprócz podstawowego celu powieści kryminalnej, mieszczącej się w paradygmacie ludycznym, spoczywa na niej odpowiedzialność, a posługiwanie się tym fantazmatem wymaga od pisarzy odpowiedzialności.

Pomimo konstatacji Joanny Tokarskiej-Bakir: „Choć treści antysemickie są niedorzeczne, ich trwałości nie można wyjaśnić jedynie w kategoriach obskurantyzmu, niewystarczającej wiedzy. To problem podobny do tego, dlaczego ludzie śnią: niedorzeczności snów nie zwalczy się perswazją i publicznym oświeceniem”<sup>40</sup>, także, a może przede wszystkim w przestrzeni kultury popularnej warto podejmować trud zmierzania się z wytworem uprzedzeń antysemickich. Niejako przy okazji literatura popularna ma tu swoją rolę do spełnienia, choćby po to, aby na pytanie postawione przez bohaterkę w *Korzeńcu*: „Mord rytualny?” tak w literackiej fikcji, jak w rzeczywistości padała odpowiedź: „– Ależ to głupie. Żydzi na pewno czegoś takiego nie robią”<sup>41</sup>.

37 K. Lewandowski, *Perkalowy dybuk*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2009, s. 88; Z. Białas, *Korzeniec*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2011, s. 138–139

38 M. Bilewicz, A. Haska, *Wiara w mord rytualny we współczesnej Polsce*, <http://www.otwarta.org/kto-wierzy-w-mord-rytualny/> [dostęp 31.07.2017].

39 W.J. Burszta, *Kryminał: żywioł i forma (wstęp)*, w: *Kryminał. Gatunek poważ(a)ny?*, t. 1: *Kryminał a medium (Literatura–Teatr–Film–Serial–Komiks)*, red. T. Dalasiński, T. Sz. Markiewka, „ProLog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne”, Zakład Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej, Instytut Filologii Polskiej UMK, Toruń 2015, s. 12.

Zob. także. M. Czubał, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk 2010, s. 7. Badacz wskazuje na możliwość śledzenia przejawów tego, co za Cliffordem Geertzem, nazywa wiedzą lokalną lub kompetencją kulturową w powieści kryminalnej.

40 J. Tokarska-Bakir, *Legandy...*, s. 47.

41 Z. Białas, dz. cyt., s. 139.



## Bibliografia

- Antosik-Piela Maria, *Sentymenty i stereotypy. Świat żydowski w kryminałach retro*, „Cwiszn”, 2011, nr 4, s. 108–110.
- Białas Zbigniew, *Korzeniec*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2011.
- Bilewicz Michał, Haska Agnieszka, *Wiara w mord rytualny we współczesnej Polsce*, <http://www.otwarta.org/kto-wierzy-w-mord-rytualny/> [dostęp 31.07.2017].
- Brylla Wolfgang, *Polski kryminał retro. Między innowacją, naśladownictwem a literackim kiczem*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2016, t. 5: *Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. nauk. Marta Ruszczynska, Dorota Kulczycka, Wolfgang Brylla, Elżbieta Gazdecka, s. 223–236.
- Bukowski Marek, Dancewicz Maciej, *Najdłuższa noc*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2017.
- Burszta Wojciech Józef, *Kryminał: żywioł i forma (wstęp)*, w: *Kryminał. Gatunek poważ(a)ny?*, t. 1: *Kryminał a medium (Literatura–Teatr–Film–Serial–Komiks)*, red. Tomasz Dalasiński, Tomasz Szymon Markiewka, „ProLog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne”, Zakład Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015, s. 11–16.
- Cieśla Maria, Żyndul Jolanta, *Sprawa Ritterów. Aktualizacja legendy mordu rytualnego w Galicji końca XIX wieku*, w: *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. Grażyna Borkowska, Magdalena Rudkowska, Warszawa 2004, s. 439–452.
- Czubaj Mariusz, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk 2010.
- Deszczyńska Marta, *Czynniki kościelne a początki działalności Brytyjskiego i Zagranicznego Towarzystwa Biblijnego w Królestwie Polskim*, „Przegląd Historyczny” 2006, t. 97, nr 4, s. 477–494.
- Dobek Daniel Tomasz, *Dokąd idziesz Retro – rzecz o polskim kryminale historycznym*, „Dekada Literacka” 2008, nr 1, s. 10–16.
- Domagalska Małgorzata, *Jeszcze Warszawa czy już Moszkopolis? Futurystyczny obraz stolicy w polskiej antysemitycznej prozie przełomu XIX i XX wieku*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2015, nr 1, s. 9–21.
- Gross Jan Tomasz, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.
- Jagodzińska Agnieszka, *„Duszozbawcy”? Misje i literatura Londyńskiego Towarzystwa Krzewienia Chrześcijaństwa wśród Żydów w latach 1809–1939*, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2017.
- Janion Maria, *Starozakonni Polacy Niemcewicza*, w: Maria Janion, *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 101–125.

- Konstantynów Dariusz, „Mistrz nasz Matejko” i antysemita, „Kwartalnik Historii Żydów” 2007, nr 2, s. 164–198.
- Kosmala Małgorzata, *Kryminalne retroświaty*, w: *Przerabianie XIX wieku. Studia*, pod red. Ewy Paczoskiej i Bartłomieja Szleszyńskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, s. 223–245.
- Krajewski Marek, *Erynie*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2010.
- Krajewski Marek, *Głowa Minotaura*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2009.
- Krajewski Marek, *Mock*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2016.
- Krupa Bartłomiej, *Poetyka powieści Marka Krajewskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2008, nr 14/15, s. 143–163.
- Lewandowski Konrad, *Perkalowy dybuk*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2009.
- Medecka Małgorzata, *Zakazane/Zapomniane pogranicza kultur w powieści kryminalnej i apokryfie rodzinnym*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2013, nr 4, s. 23–35.
- Miłoszewski Zygmunt, *Ziarno prawdy*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015.
- Pogroms: Anti-Jewish Violence in Modern Russian History*, ed. by John Doyle Klier, Shlomo Lambroza, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- Różański Przemysław, *Pogrom lwowski 22 listopada 1918 roku w świetle zeznań Organizacji Syjonistycznej przed Komisją Morgenthaua*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2004, nr 3, s. 347–358.
- Schmandt Piotr, *Pruska zagadka*, Wydawnictwo Marpress, Gdańsk 2007.
- Steckiewicz Maryna, *Echa żydowskiej ulicy. O obecności języka jidysz w kryminalne retro*, „Studia Judaica” 2014, nr 1, s. 109–124.
- Szaynok Bożena, *Pogrom Żydów w Kielcach 4 lipca 1946*, Bellona, Warszawa 1992.
- Tokarska-Bakir Joanna, *Legends o krwi. Antropologia przesądu*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.
- Tokarska-Bakir Joanna, *Pogrom kielecki jako dramat społeczny*, w: Joanna Tokarska-Bakir, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1945*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 157–176.
- Tomaszewski Jerzy, *Lwów, 22 listopada 1918*, „Przegląd Historyczny” 1975, nr 2, s. 279–285.
- Tramer Maciej, *Leopolis tantum fidelis (o pogromie lwowskim 1918)*, w: *Żydzi Wschodniej Polski: świadectwa i interpretacje*, red. Barbara Olech, Jarosław Ławski, Alter Studio, Białystok 2013, s. 121–137.
- Ubertowska Aleksandra, *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 102–121.
- Węglowski Adam, *Przypadek Ritterów*, Szara Godzina, Katowice 2012.
- Więckowski Robert, *Śledztwo w osnowie stereotypu, legendy i przemilczenia. Wątki żydowskie w polskich współczesnych powieściach sensacyjnych*, „Kultura Popularna” 2015, nr 3, s. 66–76.
- Żyndul Jolanta, *Kłamstwo krwi. Legenda mordu rytualnego na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, Cyklady, Warszawa 2011.

---

Małgorzata Domagalska

## Ziarno prawdy? Mord rytualny w polskich kryminałach retro

### *Streszczenie*

W ostatnich latach w Polsce niezwykłą popularnością cieszy się kryminał retro. Biorąc pod uwagę fakt, że II Rzeczpospolita była państwem wielonarodowościowym, autorzy muszą uwzględnić aspekty demograficzne. Wśród mniejszości zamieszkujących Polskę 10% stanowili Żydzi, a antysemityzm w międzywojniu przybierał na sile. W fabułach, których akcja toczy się w I połowie XX wieku pojawia się motyw mordu rytualnego. Można więc postawić pytanie, czy dzieje się tak ze względu na korelację kryminału ze zbrodnią, cel, jakim jest wzmocnienie atrakcyjności przekazu czy też dążenie do rozbicia fantazmatu, ukazania jego żywotności i obaw związanych z przemocą pogromową. W takim przypadku kryminał oprócz aspektów ludycznych stawałby się świadectwem antropologicznym i narzędziem walki z antysemickimi uprzedzeniami. Przedmiotem analizy będą więc powieści: Zbigniewa Miłoszewskiego *Ziarno prawdy*, Zbigniewa Białasa *Korzeniec*, Marka Bukowskiego i Macieja Dancewicza *Najdłuższa noc*, Marka Krajewskiego *Głowa minotaura* i *Erynie*, Konrada Lewandowskiego *Perkalowy dybuk*, Piotra Schmandta *Pruska zagadka* oraz Adama Węglowskiego *Przypadek Ritterów*.

**Słowa kluczowe:** powieść popularna, mord rytualny, kryminał, Żydzi

## Grain of Truth? Ritual murder in Polish contemporary crime-stories

### *Summary*

In contemporary Polish literature, crime stories whose plot is set in the pre-war Poland or earlier have become increasingly popular. Taking into consideration the fact that the second Republic of Poland was a multinational state, the authors of such novels must take into account the demographic aspects of the interwar society.

Among the minorities living in Poland at that time, almost 10% were Jews; with anti-Semitism growing stronger. In crime stories whose plot is set before World War II, the ritual murder motif appears. This could raise a question of whether this happens: because of the correspondence between a crime story's plot and the need of there being a murder in the plot for the sake of the story or, on the other hand, for the sake of deconstructing the falsehood or showing its relevance and fear connected to pogrom's violence. In such a case, the crime story, apart from ludic aspects, would become an anthropological testament and a tool of fighting against anti-Semitic prejudices. The case studies in this article are novels written by: Zbigniew Miłoszewski, *Ziarno prawdy* (*Grain of Truth*), Zbigniew Białas, *Korzeniec*, Marek Bukowski & Maciej Dancewicz *Najdłuższa noc* (*The Longest Night*), Marek Krajewski, *Głowa Minotaura* (*The Head of Minotaur*) and *Erynie* (*Erinyes*), Konrad Lewandowski, *Perkalowy dybuk* (*Perkale's Dybuk*), Piotr Schmandt, *Pruska zagadka* (*A Prussian Riddle*) and Adam Węglowski, *Przypadek Ritterów* (*The Ritters' Case*).

**Keywords:** popular novel, ritual murder, crime-story, Jews

**Małgorzata Domagalska** – dr hab.; pracownik w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu Łódzkiego. W prowadzonych badaniach prasy i literatury XIX i XX w. zajmuje się przede wszystkim problematyką relacji polsko-żydowskich. Jej ostatnia monografia *Zatrute ziarno. Proza antysemicka na łamach „Roli” (1883–1912)* (Warszawa 2015) otrzymała nagrodę Marii i Łukasza Hirszowiczów przyznawaną przez Żydowski Instytut Historyczny oraz była nominowana do Nagrody im. Pierwszego Rektora Uniwersytetu Łódzkiego Prof. Tadeusza Kotarbińskiego za wybitne dzieło humanistyczne w 2016 roku.

**Dorota Samborska-Kukuć\***

## O kilku kontekstach powieści Joan Lindsay *Piknik pod Wiszącą Skalą*

### Film Petera Weira jako tessera

Postwiktoriańska powieść australijskiej pisarki Joan Lindsay (1896–1984) *Piknik pod Wiszącą Skalą* (*Picnic at Hanging Rock*, wyd. 1 w 1967) swoją spektakularną popularność i szeroki rezonans zawdzięcza ekranizacji „szamana kinematografii”, Petera Weira (premiera 1975). Ten obraz filmowy, poetycki i urzekający wysubtelnioną zmysłowością narzuca jednak interpretację, którą można by określić jako kobiecą inicjację w dorosłość; nie jest to zresztą jedyny film tego reżysera, który podejmuje tematykę adolescencji: bliźniaczy obraz „rodzaju męskiego” to przecież równie słynne *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* (*Dead Poets Society*, USA, 1989). Klimatyczna, impresyjna wersja Weira nie oddaje jednak w pełni pierwowzoru, niektóre bowiem wątki, a nawet wypowiedziane frazy reżyser wyostreza, inne wycisza lub marginalizuje, dokonuje przestawek i korekt zgodnie z przyjętym przez siebie metafizycznym przesłaniem filmu. Z tych powodów wariant Weirowski wzmocniony muzyką Gheorga Zamfira (jako imitacją gry satyra na flecie), widowiskowymi, sugerującymi pejzaże starych mistrzów zdjęciami Russela Boyda i urodą odtwarzającej rolę Mirandy Anne Louise Lambert wydaje się pozornie głębszy, opalizujący sensami i sugestiami pulsującymi we wszystkich wymiarach. Nie ulega wątpliwości, że jest to obraz metafizyczny, hipnotyzujący widza, który pod wpływem synestezji wrażeń może doznać iluminacji.

Trudno się dziwić, że o pół wieku młodszy od autorki powieści Weir zobaczył w *Pikniku* metafory warte dekoracji, jakie oddać mogło tylko zaczarowane zwierciadło kina. Możliwości te sprawiły, że film stał się rodzajem intermedialnego dopełnienia (*tessery*), jak określiliby to Harold Bloom<sup>1</sup>, zespołem przekształceń

---

\* Prof. zw. dr hab.; Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski; ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: ddsk@wp.pl.

1 H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, przeł. A. Bielik-Robson, Kraków 2002, s. 25.

w wybranym przez adaptującego dzieło reżysera kierunku, a zatem metatekstem. Weir nie jest bowiem imitatorom powieści Lindsay, ale oryginalnym, twórczym interpretatorem. Ta oryginalność, głębia refleksji i urokliwość wypowiedzi Weira przyczyniły się do tego, że film przerósł, co najmniej w sensie estetycznym, swój pierwowzór, generując jednak interpretacje mogące się stosować wyłącznie do obrazu filmowego. Wniosek stąd płynie zatem zasadniczy: palimpsestowość interpretacji *Pikniku*, przetasowanych dowolnie wersji Lindsay i Weira, stworzyła makijaż tak gruby, że zagubiła się w nim sama prymarna lektura i jej znaczenia<sup>2</sup>. Warto zatem popatrzeć na powieść raz jeszcze i przeczytać ją, uwalniając od popisów metodologicznych, jakie narzuciły często nadinterpretacje objawowe, ujawniające nie tyle sensy dzieła, ile intencje i wyobrażenia czytelników-erudyków, mnożących koncepty, o których zapewne autorce nawet się nie śniło. Kilka zasygnalizowanych niżej kontekstów, znanych i nieznanych, ma na celu przypomnienie powieści Joan Lindsay w możliwie najszerszym zakresie (wytyczonym głównie przez badaczy australijskich jako pierwszych odbiorców dzieła), bez eksploracji szczegółów.

### Chapter eighteen – mistyfikacja czy eksplikacja?

Czy Joan Lindsay zdawała sobie sprawę, że jej opowieść wywoła spektakularny entuzjazm czytelników? Trudno powiedzieć, ale chwytły mistyfikacyjne: symulowanie autentyczności zdarzeń (introdukcja i zakończenie z wydania powieściowego mają charakter pseudohistoryczny) i ich zagadkowość wzmogły niesłabnące do dziś zainteresowanie dziełem, które przyćmiło inne teksty autorki<sup>3</sup>, w tym jej quasi-autobiografię *Time Without Clocks*. Dodatkowym czynnikiem popularności dzieła było wydanie po śmierci Lindsay, w 1987, fantastycznego, uciekającego się do nadprzyrodzonego epilogu powieści (nietłumaczonego dotąd na język polski *Chapter eighteen: The secret of Hanging Rock*<sup>4</sup>), który miał wyjaśnić, a jeszcze bardziej zagmatwał, tajemnice niesamowitego pikniku. Utrzymany w całkiem innej

2 Z tego powodu nie przywołuję tutaj prac, które odnoszą się do filmu Weira. Należą do nich m.in. artykuły polskich filmoznawców: M. Jankun, „*Piknik pod Wiszącą Skałą*” – o mitycznej przetrzeźnieniu dzieła, „Kino” 1984, nr 4, s. 32–36; J.M. Godzimirskiego, *Śmierć a poznanie - rytuał inicjacji*, „Kwartalnik Filmowy” 1995/1996, nr 12–13, s. 231–246; J. Rekowski, *Era wodnika. „Piknik pod Wiszącą Skałą” Petera Weira*, w: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. M. Przyłipiak, K. Kornacki, Gdańsk 2002, s. 143–166; B. Pawłowskiej-Jądrzyk, *Elipsa w narracji literackiej i filmowej (Piknik pod Wiszącą Skałą)*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71–72, s. 200–216; Tejze, *Uczta pod Wiszącą Skałą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2011.

3 J.M. McCulloch, *Beyond the Rock: The Life of Joan Lindsay and the Mystery of Picnic at Hanging Rock*, Bonnier Publishing Australia, Richmond–Victoria 2017.

4 *The secret of Hanging Rock. Joan Lindsay's final chapter with an introduction by John Taylor and a commentary by Yvonne Rousseau*, Angus & Robertson Publisher, Sydney 1987.

poetyce, wkraczający dość nienaturalnie w obszary ezoteryczne, każe wątpić w autorstwo Joan Lindsay i rzecz traktować jako rodzaj apokryfu lub uznać, że tekst – dość artystycznie nieudany – był niefortunnym dopiskiem mającym za zadanie zaspokoić ciekawość czytelników. Aż trudno uwierzyć, że był on – zdaniem wydawców – pierwotnym, nieopublikowanym rozdziałem wieńczącym *Piknik*. Odmienność stylu raczej temu przeczy. Pojawiają się tu metamorfozy dosłowne, jak z Owidiusza, mogące wprawdzie oddawać wiarę w reinkarnację i przekonanie o jednorodności Bytu tak typowe dla podań aborygeńskich, ale fantastyczne ujęcie nazbyt odstaje od – bądź co bądź – realizmu całego dzieła. Dyskretne w powieści aluzje do seksualności zmieniają się w kodzie w niesubtelne manifestacje. Kształty skał zostały nacechowane semantycznie, oko narratora widzi je jako uformowane fallicznie i waginalnie podłużne bryły, rozpadliny, przesmyki, jaskinie, co dość nachalnie wskazuje na genderowość powieści. Taka oczywista wykładnia rodzi podejrzenie o interpretację ukierunkowaną, repetycję całkowicie zbyteczną.

Nie od rzeczy będzie dodać jeszcze jedno spostrzeżenie: w ostatnim zdaniu *Pikniku* wzmiankuje Lindsay o „sławetnej sprawie Mary Celeste” z roku 1872, dryfującym żaglowcu bez załogi, sugerując analogię do tajemniczego zniknięcia pensjonarek z jej powieści. Skądinąd wiadomo, że zagadkę tę „rozwiłkła” po latach, wyłącznie dla żartu... Arthur Conan Doyle. Czyżby więc *Chapter eighteen* miał rozśmieszyć czytelników?

## Niektóre klucze do powieści

Z uwagi na dwupoziomowość powieści i grę Lindsay z czytelnikiem podejmowano rozliczne próby eksplikacji *Pikniku*, na ogół zmierzające w stronę psychoanalizy, na gruncie polskim zazwyczaj za pośrednictwem filmu-interpretacji Weira, nie zawsze nawet pamiętając o pierwowzorze lub czyniąc z tekstu jedynie formę pośrednią. Badacze australijscy, którym powieść ze zrozumiałych powodów jest szczególnie bliska, poszukują w niej konotacji politycznych (kolonizacja, ekspansja Brytyjczyków, trudna sytuacja Aborygenów)<sup>5</sup>, kwestii tożsamościowych Australijczyków zapisanych w złożonej i skomplikowanej historii tego kontynentu. Fascynacja dziełem Lindsay prowadzi także do prób racjonalnego wyjaśniania zdarzeń, których czynnikiem sprawczym jest tąpnięcie skał<sup>6</sup>, czy naturalistycznego – jako brutalne gwałty i morderstwa dokonane przez Alberta Crundalla

5 V. Bladen, *The Rock and the Void: Pastoral and Loss in Joan Lindsay's Picnic at Hanging Rock and Peter Weir's Film Adaptation*, "Colloquy" 2012, issue 23, s. 178.

6 B. McKenzie, *The Solution to Joan Lindsay's Picnic at Hanging Rock?*, Self: Brett McKenzie, 1998, s. 1–9, <https://www.mck.com.au/the-solution-to-picnic-at-hanging-rock/>. Szkic ten zawiera bardzo dokładną, literalną analizę wypadków realizującą tezę o trzęsieniu ziemi i śmierci w czeluściach skalnych rozpadlin.



i Mike'a Fitzhuberta<sup>7</sup>. Są nawet eksplikacje science fiction – sugestia, że dziewczęta zostały porwane przez UFO<sup>8</sup>. Poważniejsze są natomiast dociekania dotyczące czasoprzestrzeni, wsparte teoriami Piotra Uspieńskiego z jego sławnego *Czwartego wymiaru*<sup>9</sup> (emanacja natury odsłaniającej transcendencję), którym podobno interesowała się autorka powieści.

## Gatunek

Gatunkowość *Pikniku pod Wiszącą Skalą* nie jest jednoznaczna, choć w leksykonach funkcjonuje jako powieść kryminalna<sup>10</sup>, ponieważ zawiera naczelne wyznaczniki gatunku: obraca się wokół domniemanej zbrodni (zaginięcie bez śladu i w biały dzień pensjonarek i nauczycielki, a potem tragicznej śmierci jednej z dziewcząt), prób wyjaśnienia okoliczności i poszukiwania sprawcy (profesjonalne śledztwo prowadzone przez policję oraz równoległe – przez amatorów, mimowolnych świadków wydarzeń). Ramowe niejako nadanie dziełu cech kryminału nie czyni z niego jednak lektury, która zaspokaja gusta odbiorcy literatury popularnej, szukającego rozrywki i przede wszystkim jednoznacznego zakończenia. Powieść Lindsay przekracza, a może nawet rozsadza granice gatunkowe, ponieważ opisywane wypadki nie są podporządkowane paradygmatom kryminału: śledztwo prowadzone jest nad wyraz opieszale, a odsłanianie w skrawkach informacje mnożą pytania zamiast dawać konkretne odpowiedzi. Ciekawość i podejrzliwość czytelnicza do samego końca nie zostaje usatysfakcjonowana, dlatego widzenie powieści Lindsay li tylko przez pryzmat założeń kryminału niewiele wyjaśnia, może nawet zubażać sensy. Niemniej jednak uznać należy, iż szablon genologiczny rozpięty był na powieści kryminalnej generującej określone, potrzebne autorce asocjacje. Recepcja dzieła (interpretacje odsyłające do historii, psychologii, fizyki nieklasycznej, fantastyki czy ezoteryki) zdystansowała, a może i wyparła genologiczny zakres *Pikniku*. Interpretatorzy, uwzględniając głównie treści duchowe dzieła, wskazywali zazwyczaj na thriller (m.in. *roman à énigme*, psychologiczny dreszczowiec, *modern gothic*) uwarunkowany metafizycznym zdziwieniem.

7 Y. Rousseau, *The Murders at Hanging Rock*, Sun Books, Melbourne 1988, s. 35. Za tą tezę miał – jak się zdaje – przemawiać fakt, że Albert, wychowanek sierocińca, pochodził rzekomo z rodziny przestępczej, w szerszym zaś zakresie sugerować specyfikę Australii jako kraju, w którym już w latach czterdziestych XIX w. tworzone kolonie karne.

8 Mudrooroo [C.T. Johnson], *The final chapter with the mystery solved*, w: J. Lindsay, *The Secret of Hanging Rock*, with Commentaries by John Taylor, Yvonne Rousseau and Mudrooroo, ETT Imprint, Port Campbell 2016, s. 32–33.

9 Y. Rousseau, *A Commentary on Chapter Eighteen*, w: *The secret of Hanging Rock. Joan Lindsay's final chapter*, s. 44–46; T. O'Neill, *Joan Lindsay: a time for everything*, "The La Trobe Journal" 2009, nr 83, s. 41–52.

10 J. Loder, *Australian Crime Fiction: A Bibliography 1857–1993*, D.W. Thorpe, in Association with the National Centre for Australian Studies, Port Melbourne–Victoria 1994, s. XII.

## Kontekst dziejowy: *Stolen Generations*

*Piknik* jest postkolonialnym głosem w sprawie *Stolen Generations*<sup>11</sup> oddanym przez świadka tamtych zdarzeń<sup>12</sup>. Syndrom „skradzionego pokolenia”, nazwany tak przez historyka australijskiego Petera Reeda, polegał na przymusowej asymilacji dzieci z rodzin mieszanych (na ogół matki Aborygenki i białego osadnika), oddawanych przeważnie bez woli rodziców na pensje i do internatów. Ten stuletni proceder rozpoczął się od przyjęcia w stanie Wiktorii w roku 1869 *Aboriginal Protection Act* i trwał do końca lat sześćdziesiątych XX wieku. System dotknął kilkaset tysięcy osób. Jak pisze Reed: „dzieci nie mogły wrócić do swoich rodzin, dopóki nie ukończyły osiemnastego roku życia. Niektóre z nich w momencie zabrania rodzicom były tak małe, że nie pamiętały, kim są ani skąd pochodzą”<sup>13</sup>. Formalności urzędowe były załatwiane pospiesznie, niekiedy bez żadnej dokumentacji, a bezradni rodzice spotykali się z dezinformacją i biurokratyczną znieczulicą. Skutki zjawiska były dla dzieci oderwanych od naturalnego środowiska tragiczne: od problemów tożsamościowych, aberracji psychicznych, nałogów, po samobójstwa, których bezpośrednimi przyczynami było molestowanie seksualne w sierocińcach, wykorzystywanie do ciężkich prac etc. Dla przeciętnego polskiego czytelnika, którego wiedza o życiu Aborygenów ogranicza się do znajomości, jakże tendencyjnie kolonialnej powieści Alfreda Szklarskiego *Tomek w krainie kangurów* (wyd. 1957), akcenty postkolonialne *Pikniku* mogą zostać niezauważone, tym bardziej, że film Weira te rafały raczej omija.

W powieści Lindsay postacią, która poddana została wykorzenieniu i zacieraaniu tożsamości jest Sara Waybourne, wychowana w sierocińcu, z którego wydobyl ją brytyjski „gentleman o nienagannych manierach”, łożący na utrzymanie dziewczynki zapewne w ramach rządowego programu cywilizowania residuów. Uroda Sary: ciemna karnacja, długie czarne włosy i czarne oczy, pociągła twarz, szczupła budowa ciała i długie ręce nie pozostawia wątpliwości, że jest w części Aborygenką. Nie bez znaczenia jest jej szczególna fascynacja bratkami, kwiatami, które symbolizują pamięć. Przez przełożoną pensji Sara jest postrzegana jako Inna, Obca, co wpływa na brak akceptacji, niechęć, wreszcie wrogość. Stan ten potęguje jeszcze niełatwy charakter dziewczynki – żelazna wola, własne zdanie, upór. Gdy Appleyard nie udaje się złamać woli dziecka, w dodatku opiekun opóźnia się z płatnościami, przełożona staje się okrutna i bezlitosna, znęca się nad dziewczynką zarówno werbalnie, jak też przewencjami i nakazami, które wobec niej podejmuje. Sara,

11 O zjawisku tym pisał najobszerniej w związku z jego występowaniem w Nowej Południowej Walii P. Read, *The Stolen Generations: The removal of Aboriginal children in New South Wales 1883 to 1969*, New South Wales Department of Aboriginal Affairs, Sydney 1981.

12 Wspomniała o tym niedawno E. Ho, *Neo-Victorianism and the Memory Empire*, London–New York 2012, s. 66.

13 P. Read, dz. cyt., s. 3 (w moim przekładzie).

jako jedyna spośród pensjonarek, nie weźmie udziału w pikniku, w którym straci swoją ukochaną przyjaciółkę Mirandę. Od tej chwili los Sary staje się coraz bardziej rozpaczliwy. Zmarginalizowana przez wszystkich („Mała, ostra twarzyczka stała się jakby symbolem nie nazwanej choroby, która drażyła w równym stopniu wszystkie mieszkanki pensji”<sup>14</sup>), odgradzona skutecznie przez Appleyard od chcących pomóc Sarze nauczycielek, osaczona i szantażowana przez przełożoną wydalaniem do sierocińca, popełni samobójstwo. Tragiczności losu tego dziecka dopełnia fakt, że nieopodal mieszka brat Sary, Albert, z którym złośliwy los nigdy jej nie zetknie. Rodzeństwo myśli o sobie wzajemnie, tęskni za sobą, ale nigdy się nie spotka. Sen Alberta, w którym Sara zjawia się, by się z nim pożegnać, jest dowodem na ich mentalną bliskość i więź, których nie zdołały zredukować praktyki „cywilizujące”<sup>15</sup>.

### Kontekst obyczajowy: Appleyard College a Wisząca Skała

*Piknik* jest opowieścią o końcu epoki gorsetów, pantalonów, rękawiczek, słowem: kobiecości kształtowanej w pensjach żeńskich, tłamszących naturalność i dławiących młodość skonwencjonalizowanymi kanonami obyczajowego *ancien regime*’u. W tym sensie widzieć można utwór jako rodzaj synekdochy młodzieńczego świata autorki, jej niemiłych doświadczeń z pensji East St. Kilda w Melbourne, z którymi – być może – chciała się rozliczyć. Szczególnie niechętnie pokazana została przez Lindsay przełożona pensji, pani Appleyard. Uwięziona w konwenansie jak w fiszbinach gorsetu jest surową, nieprzystępną, despotyczną Angielką nie tolerującą niczego, co spontaniczne. Jest wrogiem natury, którą na każdym kroku pogardza. Sama bezdzietna, wcześniej owdowiała, jest zgorzkniała, nienawidzi ludzi, torturując dziewczęta niedorzeczną dyscypliną i tresując je wedle przyjętej przez siebie formuły. Po tragedii nie martwi się o los zaginionych, ale o to, by jak najdłużej rzecz zachować w tajemnicy. Jej postawa wobec nieszczęścia jest odrażająca. Nazwisko przełożonej mogło zostać zaczerpnięte z popularnej brytyjskiej opery mydlanej dla dzieci *The Appleyards* emitowanej w latach pięćdziesiątych, jeśli tak, zostało przez Lindsay wykorzystane ironicznie. W sitcomie bowiem pani Appleyard, matka trojga dzieci, była uosobieniem uczuć macierzyńskich, ciepła i opiekuńczości, w *Pikniku* jest jej przerażającym rewersem.

College znajdujący się pośród australijskiego buszu ma charakter angielskiej wyspy odizolowanej od świata zasadami, którymi się rządzi. Na wskroś wiktoriańska pensja, zarówno w wystroju wnętrza, jak i formach zachowań, których się w niej uczy, jest „beznadziejnym dziwolągami”<sup>16</sup>, przeżytkiem hamującym naturalny

14 J. Lindsay, *Piknik pod Wiszącą Skałą*, przeł. W. Niepokólczycki, Warszawa 1991, s. 153.

15 Różne nazwiska rodzeństwa świadczą o przekazywaniu dzieci do rodzin „zastępczych”.

16 J. Lindsay, dz. cyt., s. 8.

rozwój emocjonalny mieszkających w niej dziewcząt. Sztuczność i nieprzydatność edukacji czynią z niej relikwt należący do przeszłości. Przestrzeń szkoły tylko pozornie zapewnia wychowankom bezpieczeństwo i izolację od nieprzewidywalności. O ważnych, trudnych, wstydlivych sprawach należy tutaj milczeć, rozmowa o nich bowiem nie mieści się w pojęciu przyzwoitości i bon tonu. Wszystko, co mogłoby naruszyć reputację pensji i jej uczennic, jest przez przełożoną eskamotowane i tuszowane, nigdy nie wyjaśniane. Jak na ironię więc jest ona animatorką pikniku i spotkania z Wiszącą Skałą („To wspaniałe widowisko jakby za specjalnym porozumieniem pomiędzy Niebiosami i przełożoną pensji lśniło pełnym blaskiem, aby dziewczęta mogły je podziwiać<sup>17</sup>”), stając się narzędziem w ręku Nadprzyrodzoności. Wyprawa pod Wiszącą Skałą okazuje się dla pensjonarek wyzwaniem Natury, która je hipnotyzuje. Ale tylko niektóre z nich usłyszą jej zew. Gruboskórna prostaczka, ustawicznie myśląca o jedzeniu Edyta Horton, od początku negująca wszystko, co nie jest „ucywilizowane”, zostanie przez Naturę brutalnie odtrącona. Pensja jako przybytek fałszu, konwenansu i hipokryzji oraz surrealistycznie emanująca Wisząca Skała jako *natura naturans* to dwie skontrastowane przestrzenie, z których pierwsza rządzi się prawami ludzkimi, druga zaś – boskimi. Miranda, Marion i ich nauczycielka, Greta McCraw poddadzą się Naturze, by rozplynać się w niej bez śladu. Irma Leopold jako forma pośrednia i niegotowa na metamorfozę zostanie przez Skałę zwrócona cywilizacji. Końcowy akord, jakim staje się wyprawa Appleyard na Skałę, jej samobójcza śmierć, a także pożar, który doszczętnie niszczy jej pensję, dowodzi symbolicznego zwycięstwa Natury nad kulturą, Prawdy nad zakłamaniem.

### Kontekst kulturowy: inicjacja

*Piknik pod Wiszącą Skałą* nosi wyraziste cechy powieści inicjacyjnej. To powieść o dojrzwaniu, budzeniu się seksualności. Nieprzypadkowo akcja powieści rozpoczyna się 14 lutego, w dzień św. Walentego, patrona zakochanych, obrońcy naturalności<sup>18</sup>. Rankiem, przed wyruszeniem na piknik, pensjonarki, a także personel szkoły pani Appleyard otrzymują życzenia, ilustrowane lub tylko wykaligrafowane na karteczkach w kształcie serc. Jedyną osobą, która takich życzeń nie dostaje, jest przełożona pensji. Najwięcej miłosnych liścików otrzymuje Miranda, najważniejsza i zarazem najbardziej symboliczna postać. Imię znaczące, dosłownie jako: godna podziwu, admiracji, określa ją jako kochaną przez wszystkich, jako obiekt ich fantazji i projekcji. Jej wewnętrzna i zewnętrzna

17 Tamże, s. 40.

18 Wiąże się to z legendą o św. Walentym, biskupie, który złamał zakaz cesarski. Klaudiusz II zabronił bowiem wchodzić w związki małżeńskie młodym żołnierzom, którzy jako wolni, lepiej służyli ojczyźnie. Zakaz ten Walenty uznał za gwałt na naturze.

światłość, łagodność, wyrozumiałość i mądrość są cechami uwodzicielskimi. Mademoiselle Poitiers widzi w niej anioła Botticellego z Uffizi (we Florencji), czyli jasnowłosą Wenus, boginię miłości i piękna.

W sobotnie, gorące południe trzy najstarsze wychowanki pensji postanawiają z bliska zobaczyć Skałę i wraz z towarzyszącą im młodszą koleżanką udają się ku jej podnóżom. Ich wędrówka ma znamiona symboliczne: najpierw mijają dwu młodych chłopców, którzy nie pozostają obojętni na urodę dziewcząt, następnie – każda inaczej – przekraczają strumień, osobiwią granicę między Tu a Tam. Zachwycone otaczającą je dziewiczą florą i fauną, nie słuchają narzekań najmłodszej, coraz bardziej przestraszonej ich zuchwałością Edyty. Zapominając o obietnicy złożonej wychowawczyni o szybkim powrocie, zatracają się w urokach Natury. Wspinają się coraz wyżej i wyżej, upojone wolnością najpierw zzuwają buciki, potem pończochy, by bosymi stopami, w magicznym, niemal rytualnym tańcu dotykać rozgrzanego w słońcu kamienia, wreszcie zmożone nagłym snem zasypiają na monolicie skalnym, stając się – jak otaczająca przyroda – jej częścią. Wszystkie te działania są kolejnymi etapami inicjacji. Z tego snu Miranda, Marion i Irma przebudzą się tylko pozornie, zahipnotyzowane energią Skały, która zdaje się pełnić rolę omfalosa, prowadzone przez Mirandę pójda – jak lunatyczki – dalej i wyżej. Głucha na zew Skały mała Edyta, histerycznie wrzeszcząc, ucieknie na oslepek, w popłochu, w dół. Jej inicjacja nie mogła się powieść, nigdy się nie powiedzie, należy ona bowiem do siermiężnego świata „wełnianych skarpetek i botków”.

Problematyczna wydaje się inicjacja Army, wszak Skała, pozbawiając dziewczynę „francuskiego atłasowego gorseciku”, zwróci ją realnemu światu. Jakże jednak odmienioną. Z dziewczynki przeobraża się w kobietę „z krwi i kości”, jej ostatnie spotkanie z koleżankami z pensji ukaże tę kobiecość w kontraście z ich niedojrzałością, zarówno cielesną, jak mentalną. Irma Leopold jest nazbyt przywiązana do rzeczy, zwłaszcza pięknych, jej narcystyczna osobowość i rozmiłowanie w materii wykluczają ją z grona wtajemniczonych w sens wyższego bytu, wolnych od małostkowości: Mirandę, Marion i pannę McCraw.

W finale powieści wezwie Skała i samą przełożoną pensji, broniącą się przed jej magicznym wpływem, który daje o sobie znać w, jakże symbolicznym, śnie o łożu małżeńskim pływającym po wodzie, który przyśni się jej w tej samej chwili, gdy wychowanki pensji przekraczają próg wtajemniczenia. Inicjacja pani Appleyard jednak ma charakter ostateczny („Pani Appleyard nigdy nie widziała skały, lecz owa skała ostatnio często rzucała na nią swój cień – zalegającą czerń, nieprzeniknioną jak mur<sup>19)</sup>), pogwałcona Natura zemści się na niej okrutnie, zmuszając porażającą wizją nieżywej Sary do samobójczego skoku w przepaść. Ta ostatnia scena w pewnym sensie zdradza emocje, jakie towarzyszą przebywającym na Skałe, jest to zawsze cierpienie, ból. Takie spostrzeżenia będzie miał przecież lekarz

19 Tamże, s. 252.

próbujący diagnozować stan Army i Mike'a („Chłopiec przeżył jakieś piekło”<sup>20</sup>, „Instynkt mówił mu, że dziewczyna ogromnie cierpiała”<sup>21</sup>). Inicjacja musi bowiem boleć.

## Kontekst mityczny

Jeśli wierzyć opowieściom biograficznym, fabuła powieści przyśniła się autorce pewnej zimowej nocy 1966 r. Uznawana przez otoczenie za osobowość szczególnie podatną na sugestie mistyczne, miała Lindsay wizje i predyspozycje wieszczce, co wielokrotnie podkreśla monografistka Lindsay, Janelle Mc Culloch<sup>22</sup>. By nie zapomnieć niezwykłego snu, musiała zdążyć utrwalić go tak, jak zapamiętała. Dlatego rzecz powstała w ciągu zaledwie paru tygodni. Historia ze snem – prawdziwa czy też wymyślona, wpisuje się jednak w australijskie klimaty. Dominantą i najwyraźniejszym motywem australijskich legend, mających swoje źródło w wierzeniach Aborygenów, jest przecież sen. Już w mitach kosmologicznych odgrywa on zasadniczą rolę, bowiem okres przed powstaniem świata nazywany jest czasem snu (*alcheringa, dreamtime*)<sup>23</sup>. Czas Snu stanowi o tożsamości autochtonów australijskich, którzy postrzegają go jako prawdziwą rzeczywistość, w przestrzeni której dzieją się rzeczy najważniejsze, Sen jest nadrzędnością, wyższym Bytem.

Sen pojawia się w *Pikniku*, o czym już wspomniano, kilkakrotnie i funkcjonuje jako przekaz autonomiczny informujący o życiu duchowym postaci. Są to sny zwane przez starożytnych *oneiromata*, wizje symboliczne, pełne znaczeń, prorocze. W taki sen zapada Albert Crundall w chwili, gdy jego siostra umiera. Młody fornal jest prawdziwie zadziwiony i zaniepokojony tym snem, którego realizm napawa go złymi przecuciami. Wierzy w prawdziwość jego przesłania i rozumie, że więź z Sarą została na zawsze rozerwana.

Zepchnięte do podświadomości myśli erotyczne wydobywają się podczas śnienia pani Appleyard, jej starzejące się ciało skrępowane gorsetem i sztywnymi koronkami wciąż domaga się miłości. Zmarły mąż jako czuły kochanek czekający w małżeńskiej łóżnicy kołyszącej się na morskich falach, ona sama zaś płynąca ku niemu tak lekko, jak gdyby znów była młodzieńką zakochaną dziewczyną to nie czary, ale uwolnione podczas snu pragnienia skutecznie maskowane oschłością i zagłuszane alkoholem.

Najważniejszy jednak sen, sen zbiorowy, nagły, narkoleptyczny, którego treści nie znamy, staje się udziałem dziewcząt wspinających się na Skalę. Senna błogość

<sup>20</sup> Tamże, s. 128.

<sup>21</sup> Tamże, s. 139.

<sup>22</sup> Zob. <http://www.theage.com.au/good-weekend/the-extraordinary-story-behind-picnic-at-hanging-rock-20170327-gv7upc.html> [dostęp: 22.07.2017].

<sup>23</sup> Mudrooroo [C.T. Johnson], *Mitologia Aborygenów*, przeł. M. Nowakowski, Poznań 1997.



ogarnia także inne uczestniczki pikniku. Podczas sjeisty panna McCraw je w roz-targnieniu (w rękawiczkach) banana, Irma obiera brzoskwinie, a mademoiselle Diane Poitiers marzy o swoim narzeczonym, co sugeruje, że i inne dziewczęta mają fantazje utrzymane w podobnym nastroju. Czas się zawiesza, w samo południe zegarki biesiadujących zatrzymują się. Skała zaczyna magnetyzować i wabić. Otwiera się przestrzeń tajemnicy, do akcji wkracza niewidzialna nadprzyrodzoność, ukazując przesmyk transcendencji, który wchłonie wędrujące po masywie skalnym młode kobiety. Czy do alternatywnej rzeczywistości? A może w czyjś sen, skoro szukający dziewcząt Mike przez kilka dni od wyprawy, którą wymusza na nim wewnętrzny imperatyw, śnił będzie o Mirandzie nie tylko podczas snu, ale i na jawie, gdy ukaże mu się w swojej postaci, a później w kształcie łabędzia:

Dziewczyna miała twarz odwróconą, lecz poznał ją od razu po charakterystycznym nachyleniu jasnej główki i zaczął biec z dręczącym lękiem, że mu umknie, zanim ją doścignie, jak to się nieodmiennie zdarzało w jego snach. Już, już prawie dotykał muślinowej sukienki, gdy nagle ta przemieniła się w lekko drżące skrzydła łabędzia<sup>24</sup>.

Sen o Mirandzie stanie się jego rytem inicjacyjnym, jego indywidualnym Snem, który zostaje mu przekazany niczym totem<sup>25</sup>. Idea zaginionej dziewczyny będzie jego życiowym postulatem, koniecznością szukania, po to przecież Mike wyjeżdża do Queensland, małej ojczyzny Mirandy. Odrzuca zakochaną w nim Irmę, wyznając: „Wisząca Skała wraz ze swoim mrocznym pięknem wyrosła między nami”<sup>26</sup>, a ona zapamięta go „z pasmem jasnych włosów opadłym na oko, z twarzą na w pół odwróconą, by śledzić lot łabędzia”<sup>27</sup>.

Jeszcze innym odziedziczonym po wierzeniach Aborygenów akcentem mitycznym *Pikniku* jest koncentryczność fal przyczynowo-skutkowych, jakie wywołuje tragiczny wypadek na Wiszącej Skale, mających pośredni wpływ na losy różnych ludzi związanych z pensją. Wiąże się to z przekonaniem, iż każde zdarzenie niesie ze sobą znaczenie, pozostawia ślad, oddziałuje, podtrzymuje ciągłość, trwanie. Nic nie dzieje się bowiem przypadkiem, wszystko jest dziełem metafizycznych istot, które nieustannie kreują rzeczywistość. Dlatego ów „wzór Wiszącej Skały” będzie się rozprzestrzeniał geometrycznie, niosąc skutki, zarówno te korzystne (nowe drogi Mike’a), jak i tragiczne (pożar hotelu, w którym zginie rodzeństwo Lumley, samobójcza śmierć Sary i – jako bumerang zła – pani Appleyard).

24 J. Lindsay, dz. cyt., s. 168.

25 Mudrooroo, dz. cyt., s. 83, 123.

26 J. Lindsay, dz. cyt., s. 170.

27 Tamże, s. 178.



## Konteksty artystyczne

Podobno jednym z wizualnych impulsów *Pikniku* był obraz Williama Forda z 1875 r. *Picnic Party at Hanging Rock near Macedon* współgrający ze wspomnieniami autorki z dzieciństwa. Podobno – jak wspominała pisarka – wisiał w gabinecie jej męża Daryła, dyrektora National Gallery of Victoria<sup>28</sup>. Spokojny, sielankowy pejzaż piknikowy nie ewokuje jednak żadnej tajemnicy, nie pobudza wyobraźni, a wskutek źle wyważonych proporcji nawet nie wywołuje wrażenia wertykalności. Tymczasem w powieści Skała jawi się jako „ogromna i budząca grozę”.

Zauważono też, że inspiracją tajemniczego zaginięcia dziewcząt na Wiszącej Skale mógł być napisany w połowie XVII wieku liryk poety metafizycznego Henry’ego Vaughana *They are all gone into the world of light*. Yvonne Rousseau podejmuje ten trop, ale nie rozwija go, uznając interferentyzm myśli<sup>29</sup>. Wydaje się jednak, że asocjacje są nazbyt odległe, o ile bowiem tematem wiersza Vaughana jest umieranie jako stan błogosławiony, odejście do „świata światła” oraz elementy toposu *ubi sunt ante nos fuerunt*, o tyle zniknięcie dziewcząt na Skale nie jest jednoznaczne z ich śmiercią, stanowi tylko metonimię „przejścia”.

Trudno nie widzieć natomiast w powieści Lindsay ech baśniowości (*Der Ratenfänger von Hameln* braci Grimm<sup>30</sup>) i oniryzmu (*Alice’s Adventures in Wonderland* Lewisa Carrolla), a nawet związków z Szekspirowską *Burzą* – wychowana na wyspie Miranda z tragikomedii Stratfordczyka jest tak samo promieniująca radością jak Miranda z *Pikniku*, tak samo jak tamta mądra i czysta. Niewątpliwie nawiązania te pomagają za pomocą asocjacji symbolicznych i parabolicznych dotknąć niepojętego, przezwyciężyć epistemologiczną bezradność czytelnika zmagającego się z trudami lektury. A ta domaga się i kompetencji, i logiki, i wyobraźni.

## Uwagi końcowe

Powieść Joan Lindsay to w Australii dzieło kultowe; z okazji pięćdziesięciolecia jej wydania periodyki publikują nowe do niej komentarze. Ponawiane próby interpretacji z użyciem instrumentarium różnych metodologii pokazują, że dla wielu jest ona intelektualnym wyzwaniem, wręcz obsesją dopominającą się wyjaśnień. Zadomowiona w rodzimym pejzażu, wyprowadzona z australijskich podań ludowych i legend, zawierająca akcenty polityczne i kulturowe, intrygująca nierozwikłaną tajemnicą reprezentuje literaturę o szczególnych walorach *movere* – grę sztuki z metafizyką.

28 D. Barrett, *Notes and documents: Some correspondence with Joan Lindsay*, “Australian Literary Studies” 1989, t. 14, nr 1, s. 105.

29 Y. Rousseau, *The Murders at Hanging Rock*, s. 162.

30 Zwłaszcza ten trop wymaga głębszych uzasadnień.

## Bibliografia

- Barrett Donald, *Notes and documents: Some correspondence with Joan Lindsay*, "Australian Literary Studies" 1989, t. 14, nr 1, s. 104–107.
- Bladen Victoria, *The Rock and the Void: Pastoral and Loss in Joan Lindsay's Picnic at Hanging Rock and Peter Weir's Film Adaptation*, "Colloquy" 2012, issue 23, s. 159–184.
- Bloom Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. Agata Bielik-Robson, Universitas, Kraków 2002.
- Ho Elizabeth, *Neo-Victorianism and the Memory of Empire*, Continuum, London–New York 2012.
- Lindsay Joan, *Piknik pod Wiszącą Skalą*, przeł. Waław Niepokólczycki, Książka i Wiedza, Warszawa 1991.
- Lindsay Joan, *The Secret of Hanging Rock*, with Commentaries by John Taylor, Yvonne Rousseau and Mudrooroo, ETT Imprint, Port Campbell 2016.
- Loder John, *Australian Crime Fiction. A Bibliography 1857–1993*, D.W. Thorpe, in Association with the National Centre for Australian Studies, Port Melbourne–Victoria 1994.
- McCulloch Janelle, *Beyond the Rock. The Life of Joan Lindsay and the Mystery of Picnic at Hanging Rock*, Bonnier Publishing Australia, Richmond–Victoria 2017.
- McKenzie Brett, *The Solution to Joan Lindsay's Picnic at Hanging Rock?* <https://www.mck.com.au/the-solution-to-picnic-at-hanging-rock/> [dostęp: 17.07.2017].
- Mudrooroo [Johnson Colin Thomas], *Mitologia Aborygenów*, przeł. Mirosław Nowakowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997.
- O'Neill Terrence, *Joan Lindsay: a time for everything*, "The La Trobe Journal" 2009 May, nr 83, s. 41–55.
- Read Peter, *The Stolen Generations: The removal of Aboriginal children in New South Wales 1883 to 1969*, New South Wales Department of Aboriginal Affairs, Sydney 1981.
- Rousseau Yvonne, *The Murders at Hanging Rock*, Sun Books, Melbourne 1988.
- The secret of Hanging Rock. Joan Lindsay's final chapter with an introduction by John Taylor and a commentary by Yvonne Rousseau*, Angus & Robertson Publisher, Sydney 1987.

---

Dorota Samborska-Kukuć

## O kilku kontekstach powieści Joan Lindsay *Piknik pod Wiszącą Skałą*

### *Streszczenie*

*Piknik pod Wiszącą Skałą*, napisana w poł. lat sześćdziesiątych powieść Joan Lindsay, jest w Australii dziełem kultowym o wielu interpretacjach. Jedną z nich jest adaptacja filmowa Petera Weira, która – zwłaszcza dla odbiorcy europejskiego – stanowi punkt wyjścia do rozważań o sensach pierwowzoru, co powoduje rozliczne transgresje eksplikacyjne rozmijające się z przesłaniem autentyku. Dodatkowe komplikacje wprowadzają również pseudohistoryczność powieści oraz mistyfikacja: epilog wydany po śmierci Lindsay, którego ezoteryczna treść nie współgra z zasadniczo realistycznym *Piknikiem*.

Rozpowszechnione propozycje psychoanalityczne czy genderowe nie ogarniają całokształtu dzieła, są zbyt jednostronne i nierzadko dotyczą jedynie filmu Weira. Pomijanie kontekstu postkolonialnego (kwestia *Stolen Generations*), jak również uwarunkowań mitologicznych (wierzeń Aborygenów a nie kręgu śródziemnomorskiego), sprawia, że powieść zostaje oderwana od jej macierzystego gruntu kulturowego i odbierana jest połowicznie lub błędnie. Aura metafizyczna filmu generuje zaś naddatki interpretacyjne.

Artykuł ma charakter porządkująco-uzupełniający, przywołuje się w nim i dopełnia uzasadnione dziełem Lindsay kwestie dotyczące inicjacji, wskazuje konteksty m.in.: polityczne, obyczajowe, symboliczne, artystyczne, genologiczne. Takie ujęcie sprzyja przypomnieniu polskiemu czytelnikowi powieści, której Weirowska *tessera* odebrała prymarne znaczenia.

**Słowa kluczowe:** Joan Lindsay, *Piknik pod Wiszącą Skałą*

## On some contexts of Joan Lindsay's *Picnic at Hanging Rock*

### Summary

Joan Lindsay's novel, *Picnic at Hanging Rock*, which dates back to mid-1960s enjoys a cult status in Australia. It has been adapted many times, notably by Peter Weir in his film, which – in Europe – is considered a starting point to discuss the meanings of the book; this leads to numerous explicative transgressions departing from the sense of the original work. The pseudo-historic quality of the novel and the counterfeit esoteric epilogue published after Lindsay's death, which contrast with the realistic quality of the book, further complicate the picture.

However, the wide spread interpretative proposals within psychoanalysis and gender studies fail to acknowledge the work as a whole, as they tend to be partial and focus mostly on Weir's film. Ignoring the postcolonial context, such as the Stolen Generations, as well as mythological determinants (beliefs of Indigenous Australians rather than Mediterranean people) results in stripping the novel from its home culture and, as a consequence, in the flawed or incomplete interpretations. In addition, the film's metaphysical ambience leads to exaggerated interpretations.

The paper aims to unscramble and rearrange interpretations of Lindsay's work by explicating and exemplifying political, social, symbolic, artistic, genre-related and other contexts. In so doing, the author hopes to refresh the Polish reader's memory of the novel obscured by Weir's mosaic.

**Keywords:** Joan Lindsay, *Picnic at Hanging Rock*

**Dorota Samborska-Kukuć** – prof. dr hab.; kierownik Zakładu Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu Łódzkiego; historyk literatury, kresoznawca, genealog, biograf. Zajmuje się – jako literaturoznawca – przede wszystkim dziewiętnastowiecznością, szczególnie zaś zjawiskami i fenomenami pogranicznymi oraz – jako genealog – rekonstruowaniem i korygowaniem biografii głównie postaci i rodzin związanych z literaturą. Ostatnio wydała książki: *Od Puttkamerów do Konopnickich. Rewizje i rekonstrukcje biograficzne* (Warszawa 2016), *Płacz Antygony. O ludziach powstania styczniowego* (Łódź 2017), *Henryk Sienkiewicz – pryzmaty czytania. Studia i szkice literackie* (Kraków 2018).

# Indeks nazwisk

- Abgarowicz Kajetan 18  
Aguirre Manuel 162, 169  
Ainsworth William Harrison 70  
Akunin Borys 187  
Alejziak Wiesław 135  
Allen Woody 165  
Anczyc Władysław 122  
Antosik-Piela Maria 209  
Appadurai Arjun 138  
Assmann Jan 140
- Bachórz Józef 21, 49, 50, 65, 66, 89, 94,  
98, 118  
Baculewski Jan 52  
Bağlajewski Arkadiusz 132  
Balbus Stanisław 183  
Balzak Honoré de 13, 14, 17, 18, 135  
Bałucki Michał 18, 50  
Barczyński Janusz 49  
Barrett Donald 235  
Bartoszyński Kazimierz 138  
Baudrillard Jean 139  
Belmont Leo 107, 117  
Berg Mikołaj 189  
Berliner David C. 140  
Beška Krzysztof 131, 134  
Bialik Włodzimierz 8  
Białas Zbigniew 220, 223, 224  
Biały Beata 199  
Bielik-Robson Agata 156, 225  
Bierzyński Roman 123  
Bilewicz Michał 220  
Bladen Victoria 227  
Bloom Harold 225  
Błoński Jan 14, 91  
Bobrowski Szymon (Stefan?) 180, 181  
Bochiński Tomasz 131, 133, 135, 177,  
178, 181, 183, 186, 193, 194
- Boduszyński Stanisław 67  
Boisgobey Hipolit 122  
Bolecki Włodzimierz 157  
Borkowska Grażyna 213  
Botticelli Sandro 232  
Boyd Russel 225  
Bracka Mariya 110  
Bradshaw Smith Donna 173  
Brandt Jerzy 18  
Braudel Fernand 129  
Browne Ray B. 173–175  
Brunner Mikołaj Ludwik 141  
Brylla Wolfgang 14, 44, 65, 209  
Brzozowska-Komorowska Teresa 31  
Buchner Władysław 93  
Budrewicz Tadeusz 9, 14  
Bujnicki Tadeusz 18, 63–67, 84, 93  
Bukowiec Paweł 43  
Bukowski Marek 215, 219, 223, 224  
Bulwer-Lytton Edward 70  
Bunsch Karol 133  
Burkot Stanisław 29, 30, 34  
Burszta Wojciech Józef 10, 196, 197, 220  
Bursztyńska Halina 43  
Burta Małgorzata 155  
Buryła Sławomir 149, 150  
Byron George 48, 155
- Caillois Roger 13, 14, 91, 94, 95, 97,  
100, 196  
Carroll Lewis 198, 235  
Cawelti John G. 25  
Cegielski Tadeusz 20, 22, 25, 68, 79, 92,  
94, 102, 131, 133, 134, 137, 140, 204  
Chałubiński Tytus 31  
Chandler Raymond 151  
Chłędowski Kazimierz 14, 18, 19, 65, 93  
Chłopicki Witold 141

- Chmieleński Ignacy 179, 181, 182  
 Chodkowska-Gyurics Agnieszka 131,  
 133, 177, 178, 181, 183, 186, 193, 194  
 Chojnowski Zbigniew 30  
 Chomiuk Aleksandra 137  
 Christie Agatha 7, 174, 175, 219  
 Chrzanowski Władysław 151  
 Chrzastowska Bożena 129  
 Cieśla Maria 157, 212, 213  
 Cieśla-Korytowska Maria 157  
 Cieślakowski Jerzy 16, 64, 66, 69, 84  
 Cirlot Juan Eduardo 161  
 Collins William Wilkie 22, 66, 67,  
 69–84, 87, 88, 92, 101, 198  
 Columbus Chris 150  
 Conan Doyle Artur 19, 66, 67, 69, 92,  
 227  
 Crowe Catherine 20, 70  
 Czachur Waldemar 138  
 Czapliński Przemysław 139  
 Czarnowski Stanisław 68  
 Czerwiński Marcin 134  
 Czubaj Mariusz 109, 182, 196, 197, 205,  
 220  
  
 Dalasiński Tomasz 10, 220  
 Dancewicz Maciej 219  
 Darska Bernadetta 9, 195  
 Data Jan 21  
 Davis Lindsey 81, 175, 187  
 Dąbrowska Ewa 196  
 Dehnel Jacek 134  
 Deotyma zob. Łuszczewska Jadwiga  
 Dernałowicz Maria 24  
 Derrida Jacques 212  
 Deszczyńska Marta 217  
 Detko Jan 89, 98  
 Deybel Ksawera 153, 157, 159, 160  
 Dickens Karol 67, 68  
 Dobek Daniel Tomasz 209  
 Dobrzyński Stanisław 91  
 Domagalska Małgorzata 9, 209, 214  
 Dominas Konrad 173  
 Dopart Bogusław 153, 157, 160  
 Drozdowska-Broering Izabela 205  
 Drozdowski Marian Marek 178, 205  
 Drzewiecki Jakub ks. 213  
 Dumański Jerzy 96  
 Dumas Aleksander ojciec 50, 68, 92  
 Dumas Aleksander syn 66  
 Dutka Anna 198  
 Dybowski Arkadiusz 91  
 Dygasiński Adolf 18, 43  
 Dzieduszycka Aniela 67  
 Dzierzkowski Józef 18  
  
 Eco Umberto 93, 158, 168, 197  
 Edensor Tim  
 Eibenschütz Leon 213  
 Eldridge David N. 175  
 Ende Michael 158, 168  
 Erll Astrid 138, 141  
 Estreicher Karol 64, 67, 90  
  
 Fabianowski Andrzej 155  
 Fast Piotr 142  
 Felc Władysław 115  
 Féval Paul 51, 52, 66  
 Fiećko Jerzy 129  
 Ford William 235  
 Foster Hal 139  
 Fouché Joseph 13  
 Fournier Kiss Corinne 110  
 Franklin Ariana 175  
 Fulińska Agnieszka 138, 190  
 Füssli Johan Heinrich 153  
  
 Gaboriau Emil 14, 18–19, 51, 65–69, 83,  
 92–93, 96, 102, 105, 122  
 Gabryś Monika 18, 25, 63, 90, 110  
 Gacowa Halina 49  
 Gajewska Grażyna 149

- Gawliński Andrzej 108  
 Gazda Grzegorz 36, 40, 162  
 Gazdecka Elżbieta 14, 44, 65, 209  
 Gąsowska Lidia 150  
 Gebethner Gustaw Adolf 51  
 Geertz Clifford 7, 168  
 Gemra Anna 8, 14, 17, 21, 50, 63, 93,  
     136, 161, 173, 195  
 Gennep Arnold van 199  
 Geremek Bronisław 129  
 Gibier Paul 141  
 Giller Agaton 179  
 Girard René 199  
 Giziewicz Marta 133  
 Glücksberg Henryk Emanuel (pseud.  
     E. Feliks Górski)  
 Głębocki Wiesław 184  
 Głowiński Michał 118  
 Godzimirski Jakub M. 226  
 Goethe Johann Wolfgang von 155  
 Golka Marian 138  
 Gondela Ewelina 142  
 Gorzkowski Jan 213  
 Gosk Hanna 134  
 Goszczyńska Mirosława 38, 40–42,  
     199  
 Goszczyński Seweryn 38, 40–42, 199  
 Goźliński Paweł 131  
 Górski Konrad 15, 32, 157  
 Górski Władysław 15, 32, 157  
 Grabowski Adam 180  
 Grajner Władysław 93  
 Grankowska Lucyna 91  
 Grimm (bracia: Wilhelm Karl i Jacob  
     Ludwig Karl) 235  
 Grin Ireneusz 196  
 Gross Jan Tomasz 176, 216  
 Grudzińska-Gross Irena 176  
 Gubrynowicz Władysław 67, 68  
 Gulanowski Jacek 140  
 Gumkowski Marek 159  
 Gurbiel Andrzej 43  
 Haas Willy 8  
 Halban (Blumenstok) Leon 122  
 Harris Charlaïne 197  
 Haska Agnieszka 220  
 Has-Tokarz Anita 198  
 Hawes James 177  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 57  
 Hejmej Andrzej 183  
 Hertz Paweł 42  
 Hitchcock Alfred 166, 167  
 Hiż T. (wydawca) 43  
 Ho Elizabeth 229  
 Hodi Józef zob. Tokarzewicz Józef 53  
 Hoene-Wroński Józef 155  
 Hoffmann Gustaw 219  
 Hoffman-Piotrowska Ewa 155  
 Hugo Wiktor 42, 68, 92  
 Ihnatowicz Ewa 21, 65, 89, 90, 98  
 Ilczuk Dorota 130  
 Izdebska Agnieszka 9, 157, 162, 173, 182  
 Jackson Peter 150  
 Jaegermann Kazimierz 96  
 Jaegermann Krystyna 96  
 Jagodzińska Agnieszka 217  
 Jakubowski Jan Zygmunt 50, 53  
 Jameson Fredrick 139  
 Janicka Anna 37, 39, 109, 110  
 Janicka-Krzywda Urszula 37, 39  
 Janion Maria 23–24, 159, 214  
 Jankowski Andrzej 43  
 Jankowski Edmund 43  
 Jankun Mariola 226  
 Janota Eugeniusz 31, 41  
 Januszewski Radosław 174  
 Jarmuszkiewicz Anna 110  
 Jarosińska Izabella 23, 24



- Jarzębski Jerzy 134  
Jasiewicz Zbigniew 36  
Jaszczuk Paweł 196  
Jaszczurowska Maria 177  
Jaworski Jan 123  
Jax A. 122  
Johnson Colin Thomas 228, 233  
Jończyk Julian 163  
Jungowska Stanisława 67  
Junosza Klemens 119
- Kaczanowski Józef 23  
Kaczmarska Maria 64  
Kaczorowski Bartłomiej 184  
Kaczyński Paweł 21, 93, 132, 173, 175–176, 195  
Kafka Franz 164  
Kalinka Julian 120, 122  
Kalinowski Witold 137  
Kałużny Jerzy 205  
Kania Ireneusz 161  
Kaniewska Bogumiła 129  
Kant Immanuel 57  
Kapełuś Helena 31  
Karczewska E. 67  
Kasprzycki Jerzy 184  
Kaufman Józef 67  
Kątny Marek 63  
Kica Patrycja 24  
Kiślak Elżbieta 159  
Klaudiusz II 231  
Klausa-Wartacz Joanna 85  
Klier John Doyle 215  
Kłosińska Krystyna 118  
Koczkodaj Izabela 49  
Kolberg Oskar 36  
Kolbuszewski Jacek 29–31, 42  
Konopnicka Maria 110, 188  
Konstanty wielki książę 178, 186  
Konstantynów Dariusz 213  
Kornacki Krzysztof 226
- Koryciński Wojciech 131  
Kosmala Małgorzata 186, 187, 209  
Koszowy Marta 183  
Kotarbiński Józef [J.K.K.] 58, 224  
Kowalczyk Paulina 109  
Kowalczykowa Alina 66  
Kowalska Małgorzata 138  
Kozak Szczepan 90  
Kragen Wanda 133  
Krajewska Wanda 67  
Krajewski Marek 130, 131, 151, 190, 196, 209, 215–217, 219, 223, 224  
Krajkowski Michał 50  
Krasicki Ignacy 15, 57  
Kraska Mariusz 29, 134, 150  
Kraszewski Józef Ignacy 18, 69, 179  
Kreiser Jr Laurence A. 173–175  
Kronenberg Leopold 180  
Królak Sławomir 139  
Krupa Bartłomiej 209  
Kruszelnicki Michał 198  
Kryczyńska-Pham Agnieszka 140  
Krzyżanowski Julian 31  
Kubiak Anna Eleonora 138  
Kubikowski Zbigniew 30, 44  
Kula Witold 129, 134, 163  
Kulczycka Dorota 14, 44, 49, 65, 93, 209  
Kulczycka-Saloni Janina 16, 29, 64, 89  
Kunicki Wojciech 44  
Kuniczuk-Trzcinowicz Agnieszka 50  
Kurska Anna 9, 136, 149, 163  
Kwaśnik Monika 134  
Kwiatkowska Katarzyna 131, 133
- L'Héritier Louis-François 92  
Lambert Anne Louise 225  
Lambroza Shlomo 215  
Langiewicz Marian 181  
Lasić Stanko 100  
Le Fanu Joseph Sheridan 70–71, 198  
Lech A. 95

- Lemann Natalia 176, 177  
 Lesicz-Stanisławska Katarzyna 49, 50, 93  
 Leśmian Bolesław 92  
 Lewandowski Konrad 220  
 Lewestam Fryderyk Henryk 7  
 Lewy Adolf 35, 36, 219  
 Lichański Jakub Z. 4, 161  
 Lindsay Daryl 235  
 Lindsay Joan 10, 225–230, 233–235  
 Loder John 228  
 Lombroso Cezary 55, 111  
 Lovecraft Howard Phillips 150  
 Lovesey Peter 174  
 Lowenthal David 176  
 Lucas Alfred 92  
 Lyotard Jean-Francois 138  
  
 Łagowski Stanisław 114  
 Łapiński Zdzisław 7, 168  
 Ławski Jarosław 217  
 Łebkowska Anna 183  
 Łoziński Jerzy 184  
 Łukasiewicz Ignacy 177  
 Łuszczewska Jadwiga  
  
 Maciejewski Janusz 139  
 Maciejewski Marian 24  
 Macierewicz Antoni 150  
 Maćkowski Krzysztof 132  
 Majewski Karol 179  
 Malec L. 53  
 Małochleb Paulina 179–181  
 Mann John 114  
 Marczewski Wojciech 162  
 Markiewicz Henryk 29, 64, 96, 159  
 Markiewicz Jan 29, 64, 96, 159  
 Markiewka Tomasz Szymon 10, 220  
 Marrené Waleria 121  
 Marszałek Adam 198  
 Martin George R.R. 161  
 Martuszevska Anna 15, 19, 49, 160  
  
 Marzec Andrzej 51, 138, 157, 189  
 Masloff Bernard  
 Matejko Jan 213  
 Mayzel Waclaw 122  
 Mazur Aneta 129  
 Mazurkiewicz Adam 9, 129, 165  
 McCulloch Janelle 226  
 McKenzie Brett 227  
 Medard Melchior 187  
 Medecka Małgorzata 209  
 Meek Edward L. 175  
 Merunowicz Teofil 213  
 Méyet Leopold 43  
 Michalska Małgorzata 92  
 Mickiewicz Adam 55, 153–155,  
     157–160, 164, 167–168  
 Mickiewicz Celina 163  
 Migasiński Jacek 138  
 Miklaszewski Walenty 107  
 Mikołajczak Małgorzata 30  
 Milewski Stanisław 66  
 Miller Elżbieta 36  
 Miłoszewski Zygmunt 209–212  
 Miodoński Leon 140  
 Mnichówna Franciszka 212, 213  
 Mocarska-Tycowa Zofia 43  
 Mochnacki Józef 213  
 Modrzejewski Filip 139  
 Moers Walter 154  
 Montépin Xavier de 93  
 Morice Emil 92  
 Możdżeński A. 116  
 Mrowczyk-Hearfield Ewa 30  
 Mudrooroo zob. Johnson Colin  
     Thomas 228, 233, 234  
  
 Nagiel Henryk 18, 89–91, 95  
 Nakoneczny Tomasz 85  
 Napiórkowski Marcin 7  
 Narolska Aneta 29, 49–50, 56, 58, 65, 93  
 Nicolson Marjone 133

- Niedźwiedź Jakub 183  
Niemcewicz Julian Ursyn 214  
Niepokólczycki Wacław 230  
Nowakowski Mirosław 233
- O'Neill Terrence 228  
Odyniec Antoni Edward 159  
Okopień-Sławińska Aleksandra 89  
Olech Barbara 217  
Olszewska Maria Jolanta 90, 98  
Olszewski Jan 90, 98  
Opacki Ireneusz 157  
Opaliński Dariusz 90  
Orgelbrand Maurycy 67, 107  
Ornowski Stanisław 68  
Orzeszkowa Eliza 43, 49–60, 93, 110  
Osiecki Józef 18  
Ossowska Danuta 150  
Ostaszewski Robert 130, 195  
Osterhammel Jürgen 205  
Owczarek Bogdan 190  
Owczarz Ewa 43  
Owidiusz 227
- Paczkowski Andrzej 89  
Paczoska Ewa 176, 184, 187  
Padlewski Zygmunt 179  
Pappenheim Louis 122  
Pasternak Borys 198, 200–203, 205, 206  
Pawlak Danuta 37  
Pawlak-Hejno Elżbieta 16–17, 50, 63, 64, 67, 69, 74, 84, 85, 93  
Pawłowska-Jądrzyk Brygida 226  
Pérez-Reverte Arturo 149  
Peszke Adam 205  
Peters Ellis 174, 175, 225, 226, 229  
Piasecki Zdzisław 39  
Piechota Dariusz 176, 185, 202, 211  
Pigoń Stanisław 158, 159  
Piotrowski Stanisław 155  
Pitaval Francis Gayot 15, 24, 66
- Platon 65  
Płaza Maciej 92  
Płonka-Syroka Bożena 140  
Poe Edgar Allan 20, 22, 66, 70, 91, 92, 102, 133  
Polaczek Janusz 90  
Polański Roman 149, 163  
Ponomarenko Aneta 131, 135, 136, 140, 141  
Ponson du Terrail Alexis 13  
Popławski Jan Ludwik 43  
Powązka Elżbieta 97, 98  
Pratchett Terry 154  
Prevot Karol de 209  
Prokop-Janiec Eugenia 43, 44  
Przyborowski Walery 16–18, 50, 63–66, 68–70, 72–85  
Przybyszewski Stanisław 112  
Przylipiak Mirosław 198, 226  
Pucek Zbigniew 138  
Pudełko Agnieszka 135
- Radcliffe Ann 70, 198  
Radowska-Lisak Mirosława 43  
Ratajczak Wiesław 129  
Ratuszna Hanna 49, 54, 58  
Read Peter 229  
Reibrach Jan 121  
Reichs Kathy 197  
Reizow Borys 42  
Rembek Stanisław 180  
Reymont Władysław 119  
Richardson Maurice 71  
Ritterowie Mojżesz i Gitla 215  
Rodziewiczówna Maria 109, 122, 183  
Rogosz Józef 18, 122  
Rogoziński Julian 18  
Rohling August ks. 214  
Romankówna Mieczysława 54  
Ross Anna 175, 219  
Rościszewska Jadwiga 91

- Rottermund Andrzej 184  
 Rousseau Jan Jakub 57, 226, 228, 235  
 Rousseau Yvonne 57, 226, 228, 235  
 Rowling Joanne K. (właśc. Joanne Murray) 150  
 Różański Przemysław 217  
 Rudkowska Magdalena 213  
 Ruprecht Karol 179  
 Rusinek Michał 134  
 Rustowski Adam M. 70  
 Ruszczynska Marta 13, 14, 20, 44, 65, 209  
 Ruta Karolina 85  
 Rutkowski Krzysztof 153, 155  
 Ryan Marie-Laure 137  
 Rychter Bartłomiej 196–202, 204, 205  
 Rymkiewicz Jarosław Marek 159  
  
 Sabowski Władysław 16, 18, 29, 31, 33, 35–41, 43, 44, 65  
 Sadlik Magdalena 8, 9, 49  
 Sadza Agata 36  
 Said Edward Wadie 81, 137  
 Salamone Frank A. 173  
 Salwa Piotr 178, 185  
 Samborska-Kukuć Dorota 225  
 Saryusz-Wolska Magdalena 141  
 Sawicka Katarzyna 89, 91, 155–156  
 Saylor Steven 8, 173  
 Scaggs John 174  
 Schaitter Ignacy 109  
 Schiller Friedrich 30  
 Schletter Zygmunt 16  
 Schmandt Piotr 217, 218  
 Schmidt Władysław 67, 68  
 Schnürr-Pepłowski Stanisław 113  
 Scribe Augustin Eugene  
 Siciński Andrzej 134  
 Siemieński Lucjan 159  
 Sienkiewicz Henryk 117, 238  
 Sierotwiński Stanisław 38  
 Sierpiński Seweryn Zenon 23, 24  
 Siewierski Jerzy 34, 93, 97, 100  
 Sikora Adam 155  
 Simenon Georges 7  
 Singer Bryan 150  
 Siwicka Dorota 155, 159, 160, 163  
 Siwor Dorota 43  
 Skiba Wołody zob. Sabowski Władysław  
 Skibińska Małgorzata 158, 166, 168  
 Skorupa Ewa 55  
 Skowron Anna 85  
 Sławiński Janusz 138  
 Smiles Samuel 69  
 Sobieraj Tomasz 133, 210  
 Solecka Teresa 97, 98  
 Solymosi Eszter 213  
 Spielberg Steven 149  
 Spitzer Leo 156  
 Stachura-Lupa Renata 14, 18, 19, 65–67, 89, 93  
 Starynkiewicz Sokrates 178  
 Steckiewicz Maryna 209  
 Stevenson Robert Louis 141  
 Stewart Kathleen 138  
 Stępnik Krzysztof 18, 25, 63, 90, 110  
 Stulgis Magdalena Maria 136  
 Sue Eugeniusz 13, 17, 21, 49–55, 57–58, 60, 66, 92–93, 97–98, 102, 136, 174–175, 228  
 Sulmicki Maciej 176  
 Summerscale Kate 177  
 Swift Jonathan 57, 183  
 Szafarczyk Emanuel 180  
 Szalewska Katarzyna 150  
 Szaynok Bożena 210  
 Szczerbowicz-Wieczór Ludomir [L.Sz.W] 59  
 Szekspir William 235  
 Szenic Stanisław 66  
 Szklarski Alfred 229

- Szleszyński Bartłomiej 187  
 Szpakowska Aldona 72  
 Sztachelska Jolanta 43  
 Szukiewicz Wojciech  
 Szwarc Andrzej 110  
 Szymczak Mieczysław 158  
 Szymiczkowa Maryla zob. Dehnel  
     Jacek zob. Tarczyński Piotr 134, 142
- Tabaszewska Justyna 110  
 Tański Maciej 176  
 Tarczyński Piotr 133, 135, 136  
 Taylor John 226, 228  
 Terlecki Władysław L. 180  
 Thackeray William 70  
 Thorwald Jürgen 96, 133  
 Tokarska-Bakir Joanna 199, 210, 211,  
     219, 220  
 Tokarzewicz Józef 53  
 Tolkien John Ronald Reuel 150  
 Tomaszewski Jerzy 121, 217  
 Towiański Andrzej 155, 157, 160  
 Traba Robert 138  
 Tramer Maciej 217  
 Trippin Ludwik [Tausilion] 16, 18, 115  
 Trippin Teodor 16, 18, 115  
 Trojanowiczowa Zofia 159  
 Trojański Mariusz 114  
 Trystan Leon (właśc. Chaim Lejb  
     Wagman) 91  
 Tuchołko Teodor 179  
 Turczyński Juliusz 18  
 Turkuł A. (wydawca) 43
- Ubertowska Aleksandra 210, 212  
 Ugniewska Joanna 94  
 Ukleja Ewa 64  
 Ursyn (właśc. Ursyn-Zamarajew Jan)  
     116, 214  
 Uspieński Piotr 228
- Van Dine S.S. (właśc. Willard  
     Huntington Wright) 94  
 Vaughan Henry 235  
 Verbinski Gore 150  
 Vidocq Eugène-François 13, 68, 92, 96,  
     104, 105  
 Vitu Auguste 92
- Wachholz Leon 108, 114  
 Wadas Joanna 79  
 Walenty biskup 231  
 Wallace Adolf Russel 8, 141  
 Wałęsa Lech 150  
 Ważyk Adam 91  
 Weir Peter 225–227  
 Wende Edward 43  
 Wermiński Feliks 114  
 Westervelt Theron M. 175  
 Węglarz Stanisław 34  
 Węglowski Adam 212–214  
 Węgorowska Katarzyna 36  
 Whedon Joss 150  
 Whicher „Jack” Jonathan 131, 133, 173,  
     177–180, 182, 184, 185, 187  
 Wiczorek Szymon 35  
 Wietecha Anna 49  
 Więckowski Robert 209  
 Wilczyński Marek 85  
 Winks Robin W. 173, 174  
 Wisłocki Teofil 179  
 Witkowska Alina 129, 155, 159  
 Witosz Bożena 138  
 Wojciechowska Hanna 196  
 Wojda Dorota 136  
 Wolff August Robert 51, 218  
 Wolny Helena 13, 43, 65, 81, 83, 113,  
     161, 164, 168, 214, 231  
 Wolter (właśc. François-Marie Arouet)  
     57  
 Worthington Heather 173–174, 176  
 Wroński Marcin 139, 155

- Yates Peter 150
- Zabłocki Aleksander 91
- Zafón Carlos Ruiz 168
- Zahorski Andrzej 178
- Zaleski Józef Bohdan 158, 198, 203, 204
- Zamfir Gheorg 225
- Zapolska Gabriela 109, 121
- Zawitkowska Wioletta 90
- Zielińska Marta 153, 160, 184
- Zmyślony Piotr 135
- Zola Emil 56
- Zyndram-Mucha Franciszek 91
- Żabicki Zbigniew 29, 64
- Żabski Tadeusz 15, 29, 30, 66, 89, 93
- Żarnowska Anna 110
- Żeleński Boy Tadeusz 18, 159
- Żmigrodzka Maria 43
- Żmijewska Eugenia 63
- Żmudziak Magdalena 14, 30
- Żyndul Jolanta 213, 214, 219
- Żyznowski Jan 118

REDAKTOR INICJUJĄCY

*Mateusz Grabowski*

KOREKTA TECHNICZNA

*Elżbieta Rzymkowska*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Robert Lisiecki*

PROJEKT OKŁADKI

*Katarzyna Turkowska*

Zdjęcie na okładce: ilustracja w domenie publicznego dostępu

<https://polona.pl/item/kronika-kryminalna-1924-nr-5-10-sierpnia,OTAzMTE3Mjk/#info:metadata>

Autor ilustracji: Ludwik Kazimierz Nawojewski

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08344.17.0.Z

Ark. druk. 15,5

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

tel. (42) 665 58 63