

Piotr Kallas

Uniwersytet Gdański/Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Elblągu

## **„HISTORICAL WHODUNIT”, CZYLI WZLOTY I UPADKI BRYTYJSKIEJ SZKOŁY KRYMINAŁU HISTORYCZNEGO NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH POWIEŚCI LINDSEY DAVIS**

### **1.**

Tekst niniejszy podejmuje próbę odpowiedzi na kilka pytań z dziedziny historii i recepcji literatury, a także genologii literackiej. Co to jest „kryminał historyczny”? Jak można by tę nową na gruncie polskim odmianę gatunkową zdefiniować? W którym momencie dosyć już długiej historii *detective fiction*, sięgającej roku 1841 i pierwszego opowiadania Edgara Allana Poe o Augustie Dupinie (*Morderstwo przy Rue Morgue*), się ona pojawiła? Jakie teksty można by nazwać jej „tekstami kanonicznymi”? Co sprawia, iż znalazła ona rzesze wiernych czytelników w wielu językach europejskich, także w Polsce? Odpowiedzi na tak postawione pytania poszukamy, przyglądając się dziełu wybitnej współczesnej pisarki brytyjskiej, Lindsey Davis, autorki cyklu bestsellerowych powieści o przygodach Marka Dydiusza Falko.

Na pierwszy rzut oka połączenie intrygi kryminalnej z zainteresowaniem historią może się wydać zaskakujące, ale jest to wrażenie mylne i sąd pochopny. Jak zauważają liczni autorzy kompendiów, słowników i encyklopedii literackich, zbrodnia i kara były tematem literatury od zawsze, czyli od jej sumeryjskich, hebrajskich i greckich początków<sup>1</sup>, a słowo „historia” ma etymologię sięgającą VI i V wieku przed naszą erą, czyli czasów pierwszych greckich logografów, Herodota i ksiąg historycznych hebrajskiej Biblii<sup>2</sup>, i tego też okresu sięga nasza refleksja nad przeszłością. W świetle powyższych obserwacji dziwić może jedynie, iż tak wiele wieków minęło, zanim pisarze połączyli

---

<sup>1</sup> Zob. np. J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1999: *The commission and detection of crime, with the motives, actions, arraignment, judgment and punishment of a criminal, is one of the great paradigms of narrative [...] (hasło: Crime fiction).*

<sup>2</sup> A. Świderkówna, *Rozmowy o Biblii*, Warszawa 1995, s. 203-228.

odwieczne zainteresowanie ludzi przeszłością z równie odwieczną fascynacją zbrodnią i przestępcami oraz stworzyli formę fikcji literackiej nazywanej dzisiaj kryminałem historycznym. A przecież, jak zauważyła jedna z najbardziej popularnych brytyjskich autorek powieści detektywistycznych w pierwszej połowie minionego stulecia, tak niewiele brakowało, by gatunek ten (a w każdym razie kryminał *tout court*) narodził się o całe tysiąclecia wcześniej...

Gdzieś około roku 335 przed naszą erą Arystoteles napisał *Poetykę*. Dwadzieścia dwa z górą wieki później, dokładnie 5 marca roku 1935, gdy o literaturze mówiło się i pisało już o wiele, wiele więcej (były to czasy formalistów i strukturalistów, a także epoka narodzin anglosaskiej nowej krytyki), Dorothy L. Sayers wygłosiła w Oksfordzie wykład po tytule *Aristotle on Detective Fiction* (opublikowany następnie w zbiorze *Unpopular Opinions. Twenty-One Essays* w 1947 r.). Sayers była już wówczas znaną autorką poczytnych kryminałów (jej debiutancka powieść *Whose Body?* z lordem-detektywem Peterem Wimseyem w roli głównej ukazała się w 1923 r.; wydania polskiego doczekała się dopiero w 2012 r. pt. *Czyje to ciało?*), współzałożycielką słynnego The Detection Club (czyli klubu zrzeszającego wielu spośród najbardziej popularnych na Wyspach autorów powieści kryminalnych epoki międzywojennej<sup>3</sup>, określanej dziś mianem „złotego wieku” anglojęzycznego kryminału) i jedną z trzech niekwestionowanych „królowych zbrodni” (*Queens of Crime*) ówczesnej Anglii (jej „współregentkami” były A. Christie i M. Allingham). Tekst Sayers stanowi przykład bardzo przez Brytyjczyków cenionej odmiany humoru, zwanej *tongue-in-cheek* (co można by przetłumaczyć jako „przymrużenie oka” czy „puszczenie oka” do – w tym wypadku – słuchacza czy czytelnika). Autorka podejrzewa, że *Poetyka* tylko dlatego poddaje analizie ateńską tragedię, iż liczba gatunków literackich w czasach Arystotelesa była ograniczona, a tragedia najbliższa była tego, na co w literaturze filozof najbardziej miałby tak naprawdę ochotę, czyli – oczywiście – kryminału: „W głębi serca Arystoteles pragnął przeczytać dobry kryminał, i nie było jego winą, iż urodził się co najmniej dwadzieścia wieków zbyt wcześnie, by smakować perypetie powieści *Trent’s Last Case* czy rozpoznanie w *Psie Baskervillów*”<sup>4</sup>.

Po tym brawurowym i, przynajmy, błyskotliwym wstępie, Sayers przechodzi do szczegółowej analizy uwag Stagiryty na temat struktury, języka i recepcji dobrej „tragedii”, to jest powieści detektywistycznej, bo o nią przecież tak naprawdę cały czas chodzi. Czytamy na przykład o tym, iż choć tematyka literatury kryminalnej jest

<sup>3</sup> Do klubu (założonego w 1930 r.) należeli m.in.: A. Christie, R. Knox (autor listy „Dziesięciu przykazań” kryminału ogłoszonej w 1929 r.), F.W. Croft i E.C. Bentley, a jego pierwszym przewodniczącym był sam G.K. Chesterton, twórca postaci księdza-detektywa Browna. Klub istnieje do dzisiaj; więcej na stronie: <http://www.cs.appstate.edu/~sjg/detectionclub.html> [dostęp: 31.10.2014].

<sup>4</sup> D.L. Sayers, *Aristotle on Detective Fiction*, [w:] *Unpopular Opinions. Twenty-One Essays*, New York 1947, s. 222 (o ile nie zaznaczono inaczej – tł. P.K.).

często bardzo przyziemna, by nie powiedzieć – „niska” i „brudna”, dokonuje ona jej swoistej przemiany, „sublimuje” przemoc i zbrodnię w „intelektualne i emocjonalne piękno”, i jako jedyny ze współczesnych gatunków literackich posiada przejrzystą strukturę zgodną z zaleceniami Arystotelesa: początek, rozwinięcie i zakończenie, co stawia ją w jaskrawej sprzeczności z licznymi dziełami literatury „nowoczesnej” (tzn. modernistycznej), które

zaczynają się od końca, po czym akcja toczy się, nie obierając wyraźnego kierunku, raz do przodu, to znów wstecz, i kończy się w sposób niezadowolający i bez powodu innego niż żądanie wydawcy, któremu nie opłaca się publikacja dłuższego tekstu za szylinga od egzemplarza<sup>5</sup>.

Krótki esej Sayers zwraca uwagę na kilka bardzo ciekawych aspektów ważnego zjawiska z dziedziny socjologii literatury, jakim już wtedy była niewątpliwie powieść detektywistyczna. Po pierwsze, na ogromny sukces gatunku wśród literackiej publiczności; po drugie, na szczególny sentyment, jakim darzyli go zawsze (i darzą do dziś) przedstawiciele szeroko rozumianej inteligencji, niechętnie na ogół nastawieni do innych form literatury popularnej. Przytoczmy tu tytułem przykładu słynną wypowiedź wielkiego poety angielskiego Wystana Hugh Audena z roku 1948, a więc prawie współczesną tekstowi Sayers:

Jeżeli chodzi o powieść detektywistyczną, to najdziwniejsze jest to, iż przemawia ona najsilniej do tych, którzy są najmniej podatni na inne formy literatury eskapistycznej. Typowym czytelnikiem uzależnionym od kryminałów jest lekarz, ksiądz, naukowiec albo artysta, tzn. przedstawiciel wolnych zawodów o określonych zainteresowaniach intelektualnych, odczytany w literaturze swojej dziedziny, którego odrzucają komiksy, romanse czy prasa brukowa<sup>6</sup>.

Innymi słowy: zdaniem Audena powieść detektywistyczna jest zdecydowanie bardziej inteligentną i satysfakcjonującą formą rozrywki intelektualnej niż inne gatunki prozy popularnej. Nie był on nigdy w tym zdaniu odosobniony: do fascynacji kryminałem przyznawało się i przyznaje wielu twórców, tłumaczy i badaczy literatury „wysokiej”, wielu próbowało również na jej polu swych sił, czasem z sukcesem, jak Umberto Eco, Maciej Słomczyński czy Stanisław Lem (w *Lekturach nadobowiązkowych* W. Szymborska wyznała: „Był czas, kiedy kochałam się w dwóch naraz: Bohunie i Sherlocku Holmesie...”). Po trzecie wreszcie, brytyjska powieściopisarka podkreśla,

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 224-225.

<sup>6</sup> W.H. Auden, *The Guilty Vicarage*, <http://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/> [dostęp: 27.10.2014]. Podobnie jak D.L. Sayers, nawiasem mówiąc, w tym samym tekście W.H. Auden również analizuje powieść detektywistyczną, posługując się Arystotelesowskim modelem struktury greckiej tragedii.

<sup>7</sup> Felieton na temat *Stulecia detektywów* J. Thorwalda w: W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1992, s. 75.

iz literatura kryminalna nie mniej niż inne, dawniejsze czy bardziej poważane gatunki literackie zasługuje na uwagę krytyków i badaczy literatury. W dobie rozkwitu *cultural studies* wydaje się to trudne do pojęcia, ale na zainteresowanie to przyszło powieściom detektywistycznym jednak poczekać do lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, gdy teksty swoje opublikowali: we Francji Tzvetan Todorov (esej zatytułowany *Typologia literatury detektywistycznej* i opublikowany w książce *Poétique de la prose*<sup>8</sup>) i Roger Caillois (*Le Roman policier*, co przetłumaczono na angielski jako *The Mystery Novel*<sup>9</sup>), a w Anglii Julian Symons (*Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel*, 1972). W wydanej na początku obecnego stulecia przez prestiżowe wydawnictwo uniwersyteckie w Cambridge antologii esejów krytycznych poświęconych studiom nad historią i współczesnością literatury kryminalnej Martin Priestman mógł już śmiało napisać:

Do całkiem niedawna [...] o powieści kryminalnej co prawda pisano, ale zakładano jednocześnie, iż zarówno czytelnicy, jak i autorzy takich publikacji byli już jej oddanymi fanami, chętnie zastanawiającymi się wspólnie nad dokładną chronologią życia Sherlocka Holmesa czy tajemnicą imienia doktora Watsona. Ci zaś autorzy owych opracowań, którzy wywodzili się ze środowisk uniwersyteckich, przyznawali się do swojej pasji z pewnym zażenowaniem, uznając ją niemalże za wstydliwą [...], lub przeciwstawiali kryminały świata „prawdziwej” kultury, puszczając przy tym do swych czytelników oko. [...] W latach sześćdziesiątych granice pomiędzy literaturą „wysoką” a „niską” zaczęły jednak stopniowo się zacierać. [...] Kryminały coraz częściej postrzegane są jako teksty warte poważnej refleksji literaturoznawczej, i w rezultacie dysponujemy już teraz tysiącami przemyślanych, opartych na rzetelnych studiach i sprawnie napisanych opracowań na temat gatunku powieści kryminalnej zapraszających do dalszej dyskusji<sup>10</sup>.

Wróćmy jednak do tekstu brytyjskiej powieściopisarki i zauważmy, iż ostatnie osiemdziesiąt lat rozwoju gatunku, oprócz bardzo bogatej listy dzieł wybitnych w bardzo wielu językach, przyniosło jeszcze jedną odmianę, tym razem jakościową: nieznaną wcześniej różnorodność wewnętrzną. W przeciwieństwie do starożytnych, mamy to szczęście, iż żyjemy w epoce, w której literatura popularna, z kryminałem na czele, kwitnie, przy czym od dawna już określenie „powieść detektywistyczna” nie oddaje w całej pełni wielkiego bogactwa form, którą kryminał przybiera („kryminał”, czyli *crime fiction*, jak mówią Anglosasi; tradycyjna *detective fiction* była tylko jedną z jej odmian). Mamy więc tradycyjne opowiadania i powieści detektywistyczne spod znaku Arthura Conana Doyle’a, Gilberta Keitha Chestertona, Agathy Christie i Sayers,

<sup>8</sup> Wyd. oryg.: Paris 1971; tł. ang.: *The Poetics of Prose*, Ithaca, New York 1972.

<sup>9</sup> Trans. by R. Yahni, A.W. Sadler, New York 1984. Wydanie oryginalne miało miejsce co prawda dużo wcześniej (Buenos Aires 1941), ale książkę zauważono dopiero po latach.

<sup>10</sup> M. Priestman, *Introduction: Crime Fiction and Detective Fiction*, [w:] *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, red. M. Priestman, Cambridge 2003, s. 1.

ale też czarny kryminał amerykański sięgający swymi korzeniami lat trzydziestych (D. Hammett, J.M. Cain i R. Chandler) – ostatnio „przebrany” w jakże atrakcyjny kostium *Nordic noir*, czyli czarnego kryminału skandynawskiego; mamy kryminały regionalne (np. powieści Amerykanki D. Leon o weneckim komisarzu Brunettim), uniwersyteckie (*college murder mystery*, np. L. Siegela *Love in a Dead Language*, 1999), a także powieści policyjne (i milicyjne, tak błyskotliwie parodiowane przez S. Barańczaka w *Książkach najgorszych*, 1981). W jednym z niedawnych numerów „Gazety Wyborczej” Jacek Szczerba odnotował nagły wysyp powieści należących do nieznanego do niedawna w Polsce gatunku (właściwie: odmiany gatunkowej, ale dla uproszczenia będziemy się tu posługiwać bardziej poręcznym i powszechnie w tym kontekście stosowanym określeniem „gatunek”), który nazywa „kryminałem retro”, inaczej mówiąc: „kryminałem historycznym”, czyli *historical crime*<sup>11</sup>. Szczerba pisze o świeżo wydanej, drugiej powieści kryminalnej Jakuba Szamałka, *Morze Niegościnnie* (2013), której akcja osadzona jest w starożytnych Atenach czasów Peryklesa i wojny peloponeskiej, wspomina też o książkach (i ich bohaterach-detektywach) Marka Krajewskiego, Konrada T. Lewandowskiego i Marcina Wrońskiego, osadzonych w – odpowiednio – przedwojennym Wrocławiu, Warszawie i Lublinie. Ich liczne powieści stanowią polską odpowiedź na wzbierającą falę historycznej literatury kryminalnej tworzonej w innych językach, zwłaszcza angielskim.

## 2.

Co właściwie oznacza pojęcie „kryminał historyczny”? Forma jest zbyt nowa, by odnotowały ją książkowe leksykony i kompendia literackie (nie uwzględnia jej nawet niedawno wydany, monumentalny, PWN-owski *Słownik rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją G. Gazdy, 2012), ale można już znaleźć propozycje definicji w artykułach prasowych i encyklopediach internetowych. Tomasz Daniel Dobek w „Dekadzie Literackiej” kilka lat temu napisał:

Genologia na naszym gruncie pomogłaby [...] uszczegółwić to, co w anglojęzycznej nomenklaturze występuje pod szeroką etykietą *historical mystery* i zawiera w sobie wiele różnorakich zjawisk literackich: kryminały z wątkiem historycznym, historyczne kryminały stricte, prozę historyczno-sensacyjną czy łotrzykowsko-przygodową. Stoją za nią bowiem dwa podstawowe wyznaczniki: eksplorowanie przestrzeni historycznej (od czasów antycznych do – umownie –

<sup>11</sup> J. Szczerba, *Antyk kryminalny*, „Gazeta Wyborcza”, 13.06.2014, s. 27 (na sąsiednich stronach opublikowano ciekawy wywiad J. Słodkowskiego z J. Szamałkiem pt. *Starożytni w wersji noir*).

międzywojennych) oraz tajemnica kryminalna. Stopień komplikacji kryminalnej dramaturgii ma tu nieraz znaczenie drugorzędne<sup>12</sup>.

Niestety, nie jest to definicja zbyt precyzyjna, choć zwraca uwagę na podstawowe cechy gatunku: umieszczenie akcji w przeszłości oraz zbudowanie jej wokół zagadki o charakterze kryminalnym. Autor zauważa również, iż – w przeciwieństwie do angielskiego – w języku polskim funkcjonują dwa określenia: „kryminał historyczny” i „kryminał retro”; wiele polskich tekstów literackich dałoby się określić za pomocą tego drugiego terminu, gdyż osadzone są w międzywojniu, epoce, której obraz jest nieraz idealizowany, a przynajmniej zaprawiony sporą dozą nostalgii (recenzenci i wydawcy piszą wręcz o „kryminale w kolorze sepii”<sup>13</sup>) – pomimo licznych głosów świadków i badaczy epoki podkreślających, iż czasy były niepewne, życie polityczne brutalne, a napięcia na tle narodowościowym bardzo silne – *vide* pasjonująca i na swój sposób jednocześnie demaskatorka książka Czesława Miłosza, *Wyprawa w dwudziestolecie* (1999).

Nieco bardziej precyzyjną definicję gatunku kryminału historycznego/kryminału retro (terminu, jak przyznaje autorka, „tyleż wygodnego, co nieprecyzyjnego”) proponuje pisząca na łamach internetowego „Dutygodnika.com” Katarzyna Wajda:

Przepis na kryminał retro pozornie jest prosty: czas – przeszłość mniej lub bardziej odległa, najlepiej międzywojnie, miejsce – miasto (preferowane multikulturowe), bohater – wyrazisty, niepokorny, raczej *à la* Marlowe niż Poirot. I oczywiście interesująca zagadka, najlepiej mroczna, z większą lub mniejszą nutką dekadencji, podważająca mit o starych dobrych (czytaj: spokojnych) czasach albo, przeciwnie, budząca tęsknotę i zazdrość, że kiedyś, wszystko, łącznie ze zbrodnią, było lepsze. Ów motyw czasu i nostalgii jest kluczowy dla nurtu, bo sam termin retro tyleż wygodny, co nieprecyzyjny<sup>14</sup>.

W anglojęzycznej Wikipedii pod hasłem *Historical mystery* znajdziemy z kolei definicję następującą:

Kryminał historyczny (*historical mystery* albo *historical whodunit*) stanowi odmianę gatunkową wywodzącą się z fuzji dwóch odmiennych gatunków literackich: powieści historycznej i powieści kryminalnej. Teksty do niej zaliczane osadzone są w epoce należącej z perspektywy autora do przeszłości historycznej, a ich fabuła zbudowana jest wokół tajemnicy lub zbrodni (zwykle morderstwa)<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> T.D. Dobek, *Dokąd idziesz Retro – rzecz o polskim kryminale historycznym*, „Dekada Literacka” 2008, nr 1(227), <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=4417> [dostęp: 12.10.2014].

<sup>13</sup> Np. na okładce książki P. Schmandta *Gdański depozyt* (2011), powieści szpiegowsko-kryminalnej rozgrywającej się latem 1939 r. w Wolnym Mieście Gdańsku (miejscu, dodajmy, bardzo dalekim od jakiegokolwiek sielanki!).

<sup>14</sup> K. Wajda, *Śladem retrozbrodni*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3820-sladem-retrozbrodni.html> [dostęp: 28.10.2014].

<sup>15</sup> *Historical mystery*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Historical\\_mystery](http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_mystery) [dostęp: 31.10.2014].



Innymi słowy: kryminał historyczny to taki kryminał, którego akcja osadzona jest w minionej epoce historycznej (w przypadku polskiego kryminału retro – zwykle w dwudziestoleciu międzywojennym), oddalonej od czasu powstania tekstu o co najmniej pięćdziesiąt lat oraz opisanej z zachowaniem możliwie największej wierności jej realiom historycznym (dystans czy też granica pięćdziesięciu lat, na którą powołują się też liczni badacze definiujący pojęcie „fikcji historycznej”<sup>16</sup>, jest tyleż umowna, ile istotna: chodzi o to, by pisarz nie mógł wybranej przez siebie epoki znać z autopsji, lecz by, przeciwnie, musiał ją twórczo ewokować, „re-kreować”. Gatunek kryminału historycznego jest więc z definicji gatunkiem-hybrydą, formą spajającą w jedno powieść detektywistyczną i powieść historyczną; trzeba jednak przyznać, iż o ile proza historyczna zwykle podejmuje wyzwanie odtworzenia przeszłości jak najbardziej poważnie, korzystając pełnymi garściami z dorobku historyków i archeologów, o tyle kryminał historyczny przynależy jednak do sfery literatury rozrywkowej, i często pozwala sobie traktować opisywane epoki i postaci historyczne z przymrużeniem oka. Innymi słowy: jak każdy dobry kryminał, kryminał historyczny jest przede wszystkim formą intelektualnej zabawy; co więcej, niezależnie od talentu, erudycji i wysiłków autorów, jest on z góry skazany na popełnienie ciężkiego grzechu anachronizmu. Dlaczego tak się dzieje, wyjaśnimy poniżej.

Zanim to nastąpi, odpowiedzmy najpierw na pytanie: czy rzeczywiście kryminał historyczny jest zjawiskiem nowym? W Polsce w zasadzie tak – jego historia zaczyna się od publikacji i wielkiego sukcesu *Śmierci w Breslau* (1999) autorstwa wspomnianego powyżej Krajewskiego, czarnego kryminału rozgrywającego się w latach trzydziestych XX wieku we Wrocławiu. Autorowi niewątpliwie udało się niezwykle sugestywnie opisać (odtworzyć) atmosferę przedwojennego miasta, a także stworzyć przekonującą postać detektywa, radcy kryminalnego Eberharda Mocka (jak pisze T.D. Dobek, to „dziwkarz, sybaryta, alkoholik, cynik, egoista, brutal... Bogartowski bohater w wersji skrajnej. Jednocześnie jednak – intelektualista, altruista, miłośnik klasycznego piękna, człowiek wrażliwy i liryczny”<sup>17</sup>). Krajewski napisał jeszcze kilka powieści o Mocku (*Koniec świata w Breslau*, 2003; *Widma w Breslau*, 2005; *Festung Breslau*, 2006; *Dżuma w Breslau*, 2007), a w jego ślady poszli inni autorzy, z których troje przynajmniej zasługuje z całą pewnością na uwagę: również wspominany już tutaj Wroński (seria książek o lubelskim komisarzu Zygmuncie „Zydze” Maciejewskim), Izabela Żukowska (w powieści *Teufel* z 2010 r. opisująca ze szczegółami międzywojenny Gdańsk i ostatnie śledztwo

<sup>16</sup> Zob. np. hasło *Historical Novel* w *The Concise Oxford Companion to English Literature* M. Drabble i J. Stringer (Oxford 1990), gdzie czytamy, iż jest to powieść osadzona *in a historical period well before the birth of the author*, lub w słowniku Ch. Baldicka, *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford 2008): *a novel in which the action takes place [...] well before the time of writing, often one or two generations before*.

<sup>17</sup> T.D. Dobek, *op. cit.*

komisarza Franza Thiedke) i Piotr Schmandt (twórca postaci inspektora Ignaza Brauna z pruskiej policji kryminalnej pierwszej dekady XX w.). Ich sukces bierze się zarówno z wiernego i drobiazgowego odtworzenia realiów danego miasta (Wrocławia/Breslau, Lublina, Gdańska/Danzig, Wejherowa, Warszawy...) oraz zbudowania ciekawych postaci pierwszo- i drugoplanowych (detektywów, ich współpracowników, policjantów, noszących często egzotycznie brzmiące stopnie „posterunkowych” i „przodowników”, oraz patologów, szpiegów, przestępców i zwykłych mieszkańców opisywanych miast), jak i ze zręcznego wykorzystania chwytów intertekstualnych. Jedną z bohaterek *Teufła*, przyglądając się demonstracji gdańskich SA-manów, wśród mężczyzn w brunatnych koszulach dostrzega grającego na biało-czerwonym bębnie chłopca noszącego – jakże by inaczej – imię Oskar. W tej samej powieści lekarz dokonujący sekcji zwłok nazywa się Hanemann, a Marianna Walewicz, dwujęzyczna gdańska Polka o dużej kulturze literackiej, zastanawia się, czy jej miasto wyda kiedyś talent na miarę Johanna Wolfganga Goethego czy Thomasa Manna:

Mam nadzieję, że już narodził się tu gdzieś – wskazała okno, a za nim nieokreśloną przestrzeń miasta, które nie mogło doczekać się dorównującego mu pięknem słowa piewcy – w Schiedlitz albo w Langfuhr, jakiś nowy Goethe, który opisałby to miasto jak trzeba<sup>18</sup>.

Lektura wspomnianego powyżej tekstu Szczerby uświadamia nam, iż wszystkie te dzieła polskich autorów wpisują się w nurt historycznoliteracki, którego historia w języku angielskim jest dużo dłuższa i sięga roku 1945. W tym właśnie roku ukazała się powieść detektywistyczna, którą powszechnie uważa się za „tekst założycielski” omawianej odmiany gatunkowej. Było to dzieło samej Christie, najslynniejszej i najbardziej poczytnej ze wszystkich twórców powieści kryminalnych w dziejach literatury, zatytułowane *Death Comes as the End*<sup>19</sup> i osadzone w starożytnym Egipcie. Powieść nie została przyjęta zbyt entuzjastycznie. Niektórzy przynajmniej krytycy, doceniając co prawda odwagę i pomysłowość autorki, kwestionowali celowość przenoszenia akcji powieści kryminalnej do tak odległej epoki; Robert Barnard na przykład podkreślał, iż najlepsze powieści Christie do dziś fascynują między innymi dlatego, iż ich autorka opisywała w nich ze znanstwem i swadą świat, który bardzo dobrze знаła, świat angielskiej arystokracji i burżuazji lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, tu natomiast zapuściła się, jak powiedziałaby Sherlock Homes, na bardzo głębokie wody:

Boże Narodzenie *Herkulesa Poirot* przeniesione do Egiptu ok. r. 2000 p.n.e. Zrobione z wdziękiem, ale jednak jakoś „płaskie” i „cienkie” – nie sposób przy okazji nie uświadomić sobie, w jakim stopniu atrakcyjność przeciętnej powieści

<sup>18</sup> I. Żukowska, *Teufel*, Gdańsk 2014, s. 66.

<sup>19</sup> A. Christie, *Zakończeniem jest śmierć*, tł. D. Chylińska, Wrocław 2012.



Christie bierze się ze swady i znawstwa, z jakimi autorka opisuje „rekwizyty” i tło swoich historii: ubrania, meble i inne paraferalia stylu życia wielkiej burżuazji. W tym przypadku winny zostaje odkryty nie tyle dzięki śledztwu, co drogą eliminacji<sup>20</sup>.

Rzeczywiście, choć rozbudowana intryga kryminalna jest skonstruowana, jak przystało na uznaną mistrzynię gatunku, bardzo misternie i bezbłędnie, historia cały czas trzyma czytelnika w napięciu, a przysłowiowy trup ściele się bardzo gęsto (z tego powodu porównywano książkę z takimi arcydziełami tej samej autorki, jak *And Then There were None*, czyli *Dziesięciu małych Murzynków*, 1939), nie do końca jest jasne, czemu – poza wirtuozerskim popisem autorki – ma służyć sztafaż historyczny, czyli przeniesienie akcji do odległej przeszłości. Realia życia w okolicach Teb około roku 2000 przed naszą erą odtworzone są co prawda na tyle wiernie, na ile wiedza o tak odległych czasach w połowie XX wieku pozwalała – nie na darmo mąż Christie, Sir Max Mallowan, był archeologiem; wspomagał ją swoją wiedzą również znany archeolog amerykański Stephen R.K. Glanville<sup>21</sup>, a pisarka sama wielokrotnie podróżowała na Bliski i Środkowy Wschód, do Egiptu, Palestyny, Jordanii i Mezopotamii, tam też osadziła akcje kilku powieści detektywistycznych (*Murder in Mesopotamia*, czyli *Morderstwo w Mezopotamii*, 1936; *Death on the Nile*, czyli *Śmierć na Nilu*, 1937; wreszcie *Appointment with Death*, czyli *Rendez-vous ze śmiercią*, 1938, którego akcja dzieje się w Jordanii) – ale jako kryminał historyczny powieść jednak pozostawia wiele do życzenia. Być może klucz do zrozumienia tego paradoksu tkwi w wyartykułowanym w odautorskiej notce wstępnej założeniu:

Akcja tej książki rozgrywa się na zachodnim brzegu Nilu, w egipskich Tebach, około roku 2000 przed Chr. Zarówno czas, jak i miejsce akcji są przypadkowe. Bez szkody dla opowiadanej tu historii można by je dowolnie zamienić na inne; tak się jednak złożyło, iż inspiracją dla mnie stały się dwa czy trzy egipskie listy z czasów XI dynastii, odnalezione około dwudziestu lat temu przez ekspedycję egipską zorganizowaną przez Metropolitan Museum of Art z Nowego Jorku...<sup>22</sup>

Rzeczywiście: wrażenie, iż zarówno czas, jak i miejsce akcji są w gruncie rzeczy zupełnie przypadkowe, wybrane arbitralnie, jest nieodparte; żaden szanujący się autor powieści prawdziwie historycznej by tak nie napisał.

<sup>20</sup> R. Barnard, *A Talent to Deceive – An Appreciation of Agatha Christie* – Revised edition (p. 191). Fontana Books, 1990, cyt. za: [http://en.wikipedia.org/wiki/Death\\_Comes\\_as\\_the\\_End#cite\\_note-](http://en.wikipedia.org/wiki/Death_Comes_as_the_End#cite_note-) [dostęp: 28.10.2014].

<sup>21</sup> A. Christie, *Death Comes as the End*, London 1987. W „Podziękowaniach” (*Acknowledgements*) autorka pisze: *Dear Stephen, it was you who originally suggested to me the idea of a detective story set in Ancient Egypt... I want to say here how much I have enjoyed all the interesting literature you have lent me...*

<sup>22</sup> *Author's note*, [w:] *ibidem*.

Powieść *Zakończeniem jest śmierć* pozostała w bardzo bogatej twórczości Christie jedynie ciekawostką, a kryminał historyczny musiał czekać na swój czas jeszcze długo. Prawdziwy początek rozwoju gatunku to rok 1977, gdy Ellis Peters opublikowała *A Morbid Taste for Bones* (*Tajemnicę świętych relikwii*), pierwszą z serii udanych i cieszących się sporą popularnością opowieści o niejakim Cadfaelu, żyjącym w XII wieku walijskim bracie zakonnym z klasztoru w przygranicznym angielskim miasteczku Shrewsbury, który pomaga swemu opatowi oraz miejscowemu szeryfowi (tzn. królewskiemu staroście) w rozwiązywaniu zagadek nienazywanych jeszcze wówczas „kryminalnymi”. W roku 1979 pojawił się pierwszy kryminał historyczny Anne Perry (*The Cater Street Hangman*) opowiadający o śledztwie prowadzonym przez inspektora Thomasa Pitta w wiktoriańskim Londynie (akcja powieści rozgrywa się w roku 1881, a więc na dokładnie pięć lat przed pojawieniem się na kartach noweli *Studium w szkarłacie* Sherlocka Holmesa), a rok później *Imieniem róży* zadebiutował jako powieściopisarz Eco. Lata dziewięćdziesiąte przyniosły z kolei wielki sukces pierwszych tomów cyklu powieściowego Davis o rzymskim „detektywie” Marku Dydiuszu Falko, a także Johna Maddoxa Robertsa, autora między innymi *SPQR* (1990), pierwszej z serii książek o senatorze Decjuszu Metellusie (I w. p.n.e.), i Stevena Saylora, twórcy postaci Giordanusza (akcja powieści *Roman Blood* z 1991 r., wydanej dokładnie dziesięć lat później po polsku pt. *Rzymska krew*, rozgrywa się w 80 r. p.n.e.), a przede wszystkim – debiut powieściowy Borysa Akunina (*Azazel*, 1998); akcja jego pierwszej powieści rozgrywa się w roku 1876 w Moskwie, Londynie i Petersburgu. Początek wieku XXI to epoka bestsellerowych, „wiedeńskich” powieści Franka Tallisa (*Mortal Mischief*, 2002, czyli *Wiedeńska krew*, 2007), a także C.J. Sansoma (*Dissolution*, 2003, czyli *Komisarz*, 2010), osadzonych w Londynie pierwszych dekad XVI wieku, oraz śmiałego eksperymentu weteranki brytyjskiego kryminału, P.D. James<sup>23</sup> (*Death Comes to Pemberley*, 2012, w której to powieści zbrodnia zostaje popełniona w tytułowym pałacu należącym do Fitzwilliama Darcy’ego i jego żony Elizabeth, czyli bohaterów *Dumy i uprzedzenia* J. Austen z 1813 r.), a także publikacji książek wspomnianych powyżej autorów polskich.

---

<sup>23</sup> P.D. James to właściwie tylko pseudonim zmarłej ostatnio (27 listopada 2014 r.) autorki; jej pełne nazwisko, wraz z listą przysługujących jej tytułów, brzmi imponująco: Rt. Hon. Phyllis Dorothy, Baroness James of Holland Park, OBE, FRSA, FRSL. Podobnie jak R. Rendell, jej przyjaciółka i równocześnie utalentowana powieściopisarka kryminalna, P.D. James była baronessą i zasiadała w Izbie Lordów. Można by zaryzykować stwierdzenie, iż brytyjska arystokracja zaczynała swoją karierę w świecie *crime fiction* od dostarczania jej autorom (i autorkom) postaci detektywów amatorów (*vide* lord Peter Wimsey D.L. Sayers), by w końcu przyjąć do swego grona samych nobilitowanych już twórców.

### 3.

Pozostaje jeszcze pytanie o źródła sukcesu tej akurat odmiany powieści kryminalnej. Spróbujmy odpowiedzieć na nie, przyglądając się nieco bliżej twórczości Davis, a zwłaszcza dwóm jej powieściom: czwartej i szóstej części wspomnianego cyklu, *Żelaznej ręce Marsa* (*The Iron Hand of Mars*, 1992; wyd. pol.: 2010) i *Ostatniemu aktowi w Palmirze* (*Last Act in Palmyra*, 1994; wyd. pol.: 2011). Zauważmy na marginesie, iż życiorys autorki wydaje się w tym wypadku zdecydowanie mniej interesujący niż jej dzieła. Davis urodziła się w roku 1949 w Birmingham, studiowała anglistykę w Oksfordzie, a potem przez wiele lat, do roku 1985, pracowała w angielskiej służbie cywilnej... – i to już chyba byłoby wszystko, co na ten temat literackiej publiczności wiadomo. Jest to niewątpliwie osoba bardzo dobrze wykształcona, ale w przeciwieństwie do słynnego mediewisty i literaturoznawcy Eco czy filologa klasycznego Szamałka, nie zajmowała się nigdy opisywaną epoką zawodowo i, jak sama przyznaje, nie zna (choć podejmowała próby jej opanowania) łaciny<sup>24</sup>. Davis jest autorką płodną, od dwudziestu z górą lat regularnie piszącą jedną powieść rocznie: poza długim cyklem powieści o znanym nam już rzymskim detektywie ma na swoim koncie powieści historyczne *tout court* (np. osadzoną również w rzymskiej starożytności książkę *The Course of Honour*, 1997, oraz *Rebels and Traitors* z 2009 r., powieściową panoramę angielskiej wojny domowej z połowy XVII w.)<sup>25</sup>. Dodajmy jeszcze, iż w roku 2013 wydaniem *The Ides of April* pisarka rozpoczęła publikację kolejnej serii „rzymskich” kryminałów; tym razem główną bohaterką jest przybrana córka Marka Dydiusza, Flavia Albia (pochodząca, jak jej nazwisko wskazuje, z Albionu, a konkretnie – z Londinium).

Marek Dydiusz Falco (Marcus Didius Falco) jest bohaterem dwudziestu powieści. Pierwsza z nich, *The Silver Pigs*, ukazała się w roku 1989 (wyd. pol.: *Srebrne świnki*, 2009), ostatnia – *Nemesis* – w roku 2010. Na język polski zostało dotychczas przełożonych sześć z nich: oprócz wspomnianych powyżej, także *Miedziana Wenus* (*Venus in Copper*, 2009), *Wykute w brązie* (*Shadows in Bronze*, 2009) i *Złoto Posejdona* (*Poseidon's Gold*, 2011); tłumaczem wszystkich książek jest Konrad Majchrzak, a wydawcą poznański Dom Wydawniczy „Rebis”. Wszystkie te powieści są wprawdzie tekstami w pełni autonomicznymi, które łączy postać głównego bohatera i jego towarzyszy, Heleny Justyny (Helena Justina), ale wierny i wytrwały czytelnik śledzący ich kolejne przygody szybko się zorientuje, iż poszczególne tomy układają się w chronologiczną całość i stanowią swoistą panoramę dziejów Rzymu w czasach cesarza Wespazjana, od jego przybycia do Miasta w roku 69 naszej ery (słynnym „roku czterech cesarzy”, roku

<sup>24</sup> Powieść *See Delphi and Die* (London 2005) dedykowana jest niejkiej Elys, która „bezsukutecznie próbowała” nauczyć autorkę zarówno łaciny, jak i greki.

<sup>25</sup> Więcej na oficjalnej stronie autorki: [www.lindseydavis.co.uk](http://www.lindseydavis.co.uk) [dostęp: 30.10.2014].

rebelii, śmierci Nerona i krwawej wojny domowej) do roku 77 (Wespazjan umarł dwa lata później, a na tronie imperium zastąpił go syn, Tytus, nazwany przez Swetoniusza „umiłowaniem i słodyczą rodzaju ludzkiego”<sup>26</sup>).

Co stanowi o sile oddziaływania i atrakcyjności powieści z Markiem Dydiuszem? Przede wszystkim śmiały i oryginalny oraz, co ważne, trafny wybór miejsca i czasu akcji. Davis jako pierwsza chyba z twórców kryminałów historycznych sięgnęła do starożytności rzymskiej (wkrótce, jak widzieliśmy, kilkoro innych autorów poszło w jej ślady). Starożytny Rzym zawsze zajmował szczególnie uprzywilejowane miejsce w brytyjskiej świadomości historycznej. W na w pół autobiograficznej powieści zatytułowanej *Les Silences du colonel Bramble* (*Milczenie pułkownika Bramble*, 1918), autorstwa pisarza, historyka i członka Akademii Francuskiej André Maurois, główny bohater, francuski oficer łącznikowy towarzyszący wojskom angielskim walczącym w północnej Francji podczas pierwszej wojny światowej (a jednocześnie, jak jego twórca, zaprzysięgły anglofil) imieniem Aurelle, zauważa, iż wbrew często przez nich wyrażanemu lekceważeniu dla intelektualistów, humanistów i wszelkiej wiedzy książkowej, Anglicy znają dobrze historię, literaturę i języki antyczne. W odpowiedzi słyszy, iż to „zupełnie inna sprawa”: Grecy, a zwłaszcza Rzymianie to po prostu ich protoplaści, „przodkowie”, a imperium brytyjskie jest w prostej linii spadkobiercą rzymskiego<sup>27</sup>. W swojej historii Wysp Brytyjskich Norman Davies pisze wręcz, iż poczucie więzi czy też pokrewieństwa między nowożytnymi Brytyjczykami a starożytnymi Rzymianami zaowocowało powstaniem osobnego „gatunku literackiego”, całej biblioteki wierszy i opowieści sławiących heroiczną walkę rzymskiej „cywilizacji” z celtycką „barbarią”...<sup>28</sup> Nieprzypadkowo też jednym z najlepszych i najbardziej popularnych anglojęzycznych pisarzy historycznych był niewątpliwie Robert Graves, autor pamiętnych powieści o cesarzu Klaudiuszu (pierwsza i najsłynniejsza z nich, *Ja, Klaudiusz*, ukazała się w 1934 r.). Nie dziwi więc to, iż donosząc o niedawnym otwarciu dla zwiedzających rekonstrukcji świątyni Mithry w Londynie, dziennikarka „The Guardian” zatytułowała swój artykuł po prostu: *Britain’s romance with the ancient Romans*, by już w następnym zdaniu doprecyzować, iż chodzi tu o wyjątkowo trwały związek (*an enduring affair*)<sup>29</sup>.

Równie ważny co wybór atrakcyjnego dla czytelników czasu akcji (epoki historycznej) jest oczywiście wybór jej miejsca. Czyniąc Marka Dydiusza obywatelem

<sup>26</sup> Gajus Swetonius Trankwillus, *Żywoty cesarów*, tł. i wstęp J. Niemirska-Pliszczyńska, przedm. J. Wolski, Wrocław 1987, s. 311.

<sup>27</sup> A. Maurois, *Les silences du colonel Bramble suivi des Discours et Nouveaux discours du Docteur O’Grady*, Paris 1950, s. 11-14.

<sup>28</sup> N. Davies, *The Isles*, London 2000, s. 125-127. N. Davies przywołuje tytułem przykładu słynny wiersz R. Kiplinga *The Roman Centurion’s Song* (1911).

<sup>29</sup> N. Haynes, *Britain’s romance with the ancient Romans*, „The Guardian”, 24.09.2014, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/24/roman-britain-temple-to-mithras-city-of-london> [dostęp: 2.10.2014].

rzymskim i mieszkańcem Awentynu „z dziada pradziada”, Davis wpisuje się w bardzo istotny dla kryminału nurt literatury wielkomięjskiej, *urban fiction*. Już w roku 1901 Chesterton, twórca postaci niejakiego Browna, księdza-detektywa, pisał o specyficznej poezji wielkomięjskiego pejzażu stanowiącego tło i oprawę egzystencji nowoczesnego człowieka:

Wartość opowieści detektywistycznych polega przede wszystkim na tym, iż reprezentują one pierwszy i jak dotąd jedyny gatunek literatury popularnej, który próbowałby oddać jakoś poetycki w gruncie rzeczy charakter nowoczesnego życia. Ludzie mieszkali pośród wielkich gór i odwiecznych puszczy przez wieki, zanim uświadomili sobie, że są one poetyczne; nie można wykluczyć, iż niektórzy przynajmniej z naszych potomków będą postrzegać dachy, latarnie i kominy swych miast jako równie stare, odwieczne i poetyczne jak drzewa i góry. [...] Nie sposób nie dostrzec, iż opowiadania o detektywie, który przemierza Londyn, samotny i wolny niczym książę elfów, stanowią w jakimś sensie odpowiednik baśni. [...] Światła wielkiego miasta żarzą się w nich jak niezliczone oczy goblinów, gdyż kryją w sobie jakiś sekret, tajemnicę znaną autorowi, ale nie jego czytelnikom. Każdy zakręt ulicy, którą idzie detektyw, jest jak palec, który wskazuje w stronę rozwiązania tej tajemnicy; każdy zarys kominów, układających się w fanatyczne kształty na tle wieczornego nieba, wydaje się sugerować jej rozwiązanie. [...] Uświadomienie sobie, iż Londyn ma swoją własną, specyficzną poezję jest niemalym osiągnięciem opowieści detektywistycznej<sup>30</sup>.

Fikcyjni detektywi mieszkają zwykle w wielkich miastach, ale, jak łatwo zauważyć każdy czytelnik literatury kryminalnej, pracują często poza nimi. Tylko niektóre z ponad pięćdziesięciu opowiadań, których bohaterem jest spostrzegawczy i mądry ksiądz Brown, rozgrywają się w mieście (najlepszym przykładem takiego „tekstu miejskiego” jest opowiadanie pierwsze, zatytułowane *The Blue Cross* i opublikowane w 1910 r.: francuski policjant ściga w nim wyjątkowo przebiegłego złodzieja na ulicach najpierw śródmieścia, później przedmieść Londynu, by go ostatecznie dopaść w wielkim parku na północy miasta zwanym Hampstead Heath). Podobnie jest u Davis: Marek Dydiusz czasami prowadzi śledztwa w stolicy imperium (np. w powieści *Time to Depart* z 1995 r. i w *Three Hands in a Fountain* z 1997 r.), ale często też ją opuszcza, by udać się do odległych prowincji, lub wręcz poza granice rzymskiego państwa. Tak dzieje się już w pierwszej książce z cyklu, *Srebrnych świnkach*: poznajemy tam Marka Dydiusza na Forum Romanum, ale już wkrótce wyprawia się on do odległej i na wpół jeszcze barbarzyńskiej Brytanii (w której to odległej prowincji służył on *nota bene* wcześniej przez kilka lat – 59-66 n.e. – jako legionista); w *A Dying Light in Corduba* (1996) nasz detektyw podróżuje do Hiszpanii, w *Ostanim akcie w Palmirze* – do Arabii i Syrii, a w *See Delphi and Die* (2005) do Grecji.

<sup>30</sup> G.K. Chesterton, *A Defence of Detective Stories*, <http://www.chesterton.org/a-defence-of-detective-stories/> [dostęp: 12.10.2014].

Licząca sobie dziś już ponad 150 lat historia *crime fiction* zna wiele rozmaitych typów detektywów, od samotników, socjopatów i dziwaków po dżentelmenów, lordów i wścibskie starsze panie (nie wspominając już o najróżniejszej maści policjantach); detektywem może być nawet wykładowca uniwersytecki, mnich lub ksiądz. Jakim detektywem jest Marek Dydiusz? Na oficjalnej stronie internetowej autorka przedstawia nam swoją najsłynniejszą postać literacką w następujący sposób (zacytujmy ten fragment w oryginale, którego angielszczyzna przeplata się z łaciną):

*Born AD41, Rome, Italy, to M. Didius Favonius (aka Geminus) and Junilla Tacita. Plebian rank, father an auctioneer. Brother M. Didius Festus, legio XV Apollinaris, killed AD68, Bethel, Judaea; awarded Palisaded Crown. Marriage: Helena Justina, d of D. Camillus Verus, senator, and Julia Justa. d Julia Junilla Laeitana, b AD73 Barcino, Hispania Tarraconensis; d Sosia Favonia, b AD75<sup>31</sup>.*

Już ta encyklopedyczna notka informuje nas, iż Marek Dydiusz w autorskim zamierzeniu jest postacią pełnokrwistą, człowiekiem wywodzącym się z rzymskiego ludu (narzuca się porównanie z londyńskim cockneyem), bogatym w życiowe doświadczenia najróżniejszego rodzaju (burzliwe życie rodzinne, służba w legionach, liczne podróże). Mamy tu niewątpliwie do czynienia z bardzo udaną kreacją postaci detektywa, dla której wzorem byli słynni protagoniści amerykańskich czarnych kryminałów z lat trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, tak zwany Continental Op i Sam Spade Dashiella Hammetta oraz – oczywiście – Philip Marlowe Raymonda Chandlera. Davis pisze wprost:

Marek Dydiusz Falko, rzymski wywiadowca [jak najlepiej przetłumaczyć słowo *informers*? Po łacinie mówiło się – *delator*; polski tłumacz ma do dyspozycji cały wachlarz synonimów: „donosiciel”, „informer”, „agent”, „szpicel”... – P.K.], stoi na Forum. Dzień jest upalny, a Marek Dydiusz gotuje się do objęcia roli najsłynniejszego prywatnego detektywa starożytnego świata...<sup>32</sup>

Dobór słów jest oczywiście znaczący: w oryginale autorka używa określenia *gumshoe*, bardzo potoczno amerykańskiego rzeczownika znaczącego tyle co „prywatny detektyw”. Marek Dydiusz Falko, wysportowany, umiejący się bić i posługiwać bronią, wygadany, obdarzony lekko cynicznym poczuciem humoru, znający swoje miasto rodzinne od podszewki, ogłasza się na Forum (ogłoszenie to ma formę wyskrobanego na jakiejś kolumnie graffiti) w następujący sposób: „Dydiusz Falko, Wszelkie dyskretne

<sup>31</sup> L. Davis, b.t., <http://www.lindseydavis.co.uk/lindseys-page/biography-marcus-didius-falco/> [dostęp: 21.11.2014]. Poza napisanym w konwencji encyklopedycznego hasła życiorysem Marka Dydiusza znajdziemy tam też nawet jego drzewo genealogiczne.

<sup>32</sup> L. Davis, b.t., <http://www.lindseydavis.co.uk/publications/the-silver-pigs/> [dostęp: 12.10.2014] (*Marcus Didius Falco, a Roman 'informers' in 70AD, is standing in the Forum one very hot day, aiming to become a classic gumshoe in the Ancient World genre of mystery fiction...*). Od takiej właśnie sceny rozpoczynają się *Srebrne świnki* (zob. np. wyd. pol.: Poznań 2009, s. 25).



śledztwa + problemy prawne lub rodzinne, dobre referencje + niskie stawki, w pralni pod Orłem Dziedziniec Fontanny<sup>33</sup>. Głównemu bohaterowi towarzyszy galeria postaci drugoplanowych, nierzadko ciekawych i wielowymiarowych: członkowie jego licznej i zdecydowanie plebejskiej rodziny, wywodząca się z senatorskiego rodu narzeczona i żona, Helena Justyna, córka D. Kamillusa Werrusa, a także stary przyjaciel z wojska, a obecnie oficer straży miejskiej, L. Petroniusz Longus („Petro”), czy wreszcie rodzina cesarska: Wespazjan i jego synowie, Tytus i Domicjan, oraz liczni oficerowie, żołnierze, szpiedzy, inżynierowie miejscy, gladiatorzy i bywalcy lokalnej łaźni...

Miasto, w którym mieszka nasz detektyw, jest prawdziwą stolicą świata, *caput mundi*; wszystko jest w nim na olbrzymią skalę, zarówno pałace cesarskie na Palatynie i majątki senatorów, jak i skandale, nadużycia, intrygi polityczne i zbrodnie. W *Ostatnim akcie w Palmirze* zmęczony przedłużającym się pobytem w Nabatei i Syrii Marek Dydiusz zaczyna tęsknić za rodzinnym miastem (raz jeszcze zacytujmy fragment prozy Davis w oryginale, by zademonstrować czytelnikowi w całej pełni zalety jej potocznego języka):

*I had had enough. [...] I wanted glorious monuments and towering, teeming tenements. I wanted to be sold some dubious fish that tasted of Tiber grit, and to eat it gazing over the river from my own grubby nook on the Aventine while waiting for an old friend to knock on the door. I wanted to breathe garlic at an aedile. I wanted to stamp on a banker. I wanted to hear the solid roar that slums cross the racecourse at the Circus Maximus. I wanted spectacular scandals and gigantic criminality. I wanted to be amazed by size and sordidness. I wanted to go home<sup>34</sup>.*

Dzisiaj już zdajemy sobie sprawę, iż cesarski Rzym w niczym nie przypominał wyobrażeń, jakie Europejczycy sobie o nim (i o całym grecko-rzymskim świecie) wyrobili, od XVIII wieku poczynając – nie było to bynajmniej białe miasto marmurowych rzeźb, monumentalnych świątyń, portyków i pałaców, pomiędzy którymi to cudami architektury przechadzali się dostojnym krokiem odziani w togi panowie świata, jak chcieli na przykład historyk sztuki Johann Joachim Winckelmann i poeta Auden (w *Tarczy Achillesa* tego ostatniego czytamy m.in. o „sadach i winnicach, marmurze dostatnich miast, morzach i żaglowcach zwinnych...<sup>35</sup>), lecz raczej, jak pisze australijski krytyk i historyk sztuki Robert Hughes, „Kalkuta nad Tybrem<sup>36</sup>: miasto przeludnione, chaotyczne i brudne, którego mieszkańcy gnieździli się w większości w wielopiętrowych czynszowych kamienicach zwanych *insulae* (Marek Dydiusz ma małe dwupokojowe mieszkanie z grożącym w każdej chwili katastrofą budowlaną balkonem na szóstym piętrze takiego właśnie budynku na Awentynie).

<sup>33</sup> L. Davis, *Żelazna ręka Marsa*, tł. K. Majchrzak, Poznań 2010, s. 20.

<sup>34</sup> *Idem*, *Last Act in Palmyra*, London 1995, s. 243.

<sup>35</sup> W.H. Auden, *44 wiersze*, tł. S. Barańczak, Kraków 1994, s. 130-133.

<sup>36</sup> R. Hughes, *Rome*, London 2011, s. 69.

Jak przystało na rasowe powieści historyczne, atutem dzieł Davis jest wiernie odтворzone i ciekawie opisane tło historyczne snutych przez autorkę narracji. Przyjrzyjmy się dwóm próbkom jej historycznej wyobraźni zaczerpniętym z powieści *Żelazna ręka Marsa*. Oto przejmująca scena, która rozgrywa się w odwiecznych puszczech nigdy nieopanowanej na dobre przez Rzymian części Germanii położonej na wschodnim brzegu Renu (tzw. Germania Libera). Jest listopad 71 roku naszej ery; legionista Lentul i Marek Dydiusz dokonują przerażającego odkrycia:

Za lasem znajdował się wał obronny. Mogliśmy dostrzec jedynie jego górną część. Musiały tam być jednak pomosty dla patroli, a przed nimi drewniana palisada z dobrze znanymi kwadratowymi wieżami strażniczymi co kawałek. Jeszcze dalej, w słabnącym świetle zmierzchu wypatrzyliśmy masyw najprawdziwszej bramy fortecznej. Panowała niczym niezmacona cisza. Nie było widać żadnych wartowników, żadnych świateł. A przecież tutaj, sto mil od rzymskich prowincji, stał rzymski obóz<sup>37</sup>.

Obóz ten zbudować musieli kilkadziesiąt lat wcześniej legionieści Publiusza Kwintyliusza Warusa, wodza, który w 9 roku naszej ery poniósł straszliwą klęskę w Lesie Teutoburskim z rąk germańskich plemion dowodzonych przez Arminiusza, kładąc tym samym kres rzymskim planom podboju Germanii. Rdzewiejące elementy uzbrojenia, potłuczona ceramika i bielejące w trawie kości budzą oczywiście grozę u uczestniczących w niebezpiecznej misji na terenie wroga bohaterów powieści; wkrótce jednak natykają się oni na widok jeszcze bardziej przerażający, gdyż wykraczający poza ich dotychczasowe doświadczenia – święty gaj druidów:

Przed sobą mieliśmy groteskową rzeźbę z butwiejącego, z grubsza ciosanego drewna; jakiegoś boga wody, lasu albo nieba... a może wszystkiego razem. Majaczył wysoko nad nami niczym ogromny, poskręcany pień dębu, pokryty jaskrawopomarańczową pleśnią i wyrastający z próchna. Stworzono go kiedyś kilkoma uderzeniami prymitywnego topora. Jego kończyny były ledwie zaznaczone. Miał trzy prymitywne twarze i tylko czworo wytrzeszczonych celtyckich oczu w kształcie migdałów. Na jego głowie tkwiło szerokie poroże jakiegoś potężnego łosia, rozpostarte szeroko, jakby łopatom próbowało objąć niebo. Przed posągami stał prosty ziemny ołtarz, na którym kapłani Brukterów składali ofiary. Leżał tam łeb wołu, w stanie daleko posuniętego rozkładu. Podobnie jak my, oni też przepowiadali przyszłość ze zwierzęcych wnętrzności. Natomiast inaczej niż my, mieli zwyczaj rąbać na kawałki konie i inne pochwyczone zwierzęta, które należały do ich zabitych wrogów. Składali też ofiary odrażającej natury. Nie mieliśmy wątpliwości, bo wszędzie wokół, przybite do sędziwych drzew, tkwiły ludzkie czaszki<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> L. Davis, *Żelazna ręka Marsa*, s. 344-345.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 256-257.

Davis niewątpliwie stara się oprzeć swoje powieści historyczne na solidnych podstawach wiedzy o przeszłości i literackiej erudycji, i w dużym stopniu jej się to udaje. Każdy miłośnik *historical fiction* z zainteresowaniem przeczyta wtrącone niby mimochodem opisy rzymskich wodociągów w *Three Hands in a Fountain*, portu w Ostii w *Time to Depart* albo prowincjonalnych greckich miast i ich amfiteatrów w *Ostatnim akcie w Palmirze*<sup>39</sup>. Na kartach tej ostatniej powieści przeczytamy też o rzymskich barach zwanych termopoliami (*thermopolium*, s. 13), o półleżących pozach, jakie przyjmowali Rzymianie podczas uczt, o kościanych żetonach używanych w charakterze biletów na przedstawienia cyrkowe i teatralne (*bone-token theatre 'tickets'*, 292), o glinianej tabliczce do notowania i rysiku, z którymi żaden szanujący się wywiadowca się nie rozstaje, o „strigilu” używanym do zeskrobywania z ciała brudu i kurzu podczas kąpieli w łaźni, o cudzie ówczesnej techniki, jaki stanowiły organy wodne (*hydraulus*, 396), czy wreszcie o tym, że upuszczenie przez najwyższego rangą oficera lub urzędnika w amfiteatrze białej chusty było znakiem, iż przedstawienie może się rozpocząć (268)<sup>40</sup>.

Naturalnie dzieło brytyjskiej autorki, choć imponujące i intrygujące, nie jest pozbawione pewnych słabości, drobnych niekonsekwencji i potknięć. Helena Justyna nie najlepiej chyba sprawdza się w charakterze doktora Watsona (jest bardziej inteligentna od samego detektywa i nigdy się nie myli), niektóre powieści są trochę zbyt długie oraz, co jest zarzutem wobec kryminałów o wiele poważniejszym, zamiast trzymać się reguł gatunku i opowiadać o prowadzonym przez Marka Dydiusza śledztwie, popadają w „przygodowość”. Zdarzają się też tu i ówdzie anachronizmy i niekonsekwencje: autorka dzieli wprawdzie swoje powieści na rozdziały ponumerowane za pomocą cyfr rzymskich, ale jednocześnie używa kalendarza chrześcijańskiego (powieść *Three Hands in the Fountain* rozpoczyna się w roku „AD 73”, a nie 826 A.U.C., czyli „od założenia Miasta”; nawiasem mówiąc: N. Davies, pisząc w *Wyspach* o rzymskiej Brytanii, konsekwentnie używał rzymskiej rachuby lat, a także rzymskich nazw geograficznych). Wiele innych przykładów anachronizmów można by nazwać „drobnymi”. Zaczniemy od kilku innych drobiazgów zaczerpniętych z powieści *Ostatni akt w Palmirze* (przypomnijmy, iż jej akcja rozgrywa się na grecko-arabsko-żydowskim Bliskim Wschodzie). Z pewnym zdziwieniem czytamy na jej stronach (a jest to przecież lektura wciągająca) na przykład o jednoznacznie kojarzącej się z włoskimi miastami „piazzy” (s. 139), o „turystach” (153), „alibi” (173), „wakacjach” (*holiday*, 195), „artystce kabaretowej” (*artiste*, 233),

<sup>39</sup> Zauważmy, nawiasem mówiąc, iż *Ostani akt w Palmirze* rozpoczyna się w Petrze, stolicy królestwa Nabatei, czyli w tym samym miejscu, w którym akcję jednej ze swoich słynnych powieści umieściła A. Christie (*Rendez-vous ze śmiercią*). Prowadzący śledztwo w sprawie morderstwa Herkulesa Poirot nieświadomie chodzi ścieżkami przemierzanymi dziewiętnaście wieków wcześniej przez Marka Dydiusza Falko.

<sup>40</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z wydania angielskiego (L. Davis, *Last Act in Palmyra*).

a jako miary odległości Marek Dydiusz używa kilkakrotnie (zamiennie ze „stopami”) „metra” (*passim*)<sup>41</sup>.

Nie to jest jednak najistotniejsze. Nie warto też się zagłębiać w kwestię języka (autorka pisze konsekwentnie płynną, współczesną, wysoce idiomatyczną angielszczyzną, i jest to chyba wybór słuszny; trudno sobie wyobrazić zastosowanie w powieściach kryminalnych na większą skalę archaizmów czy latynizmów...). Największym problemem, przed którym stanęła autorka powieści o rzymskim detektywie, jest problem anachroniczności samego gatunku powieści detektywistycznej i postaci jej głównego bohatera, czyli detektywa: żadnych detektywów ani w starożytnym Rzymie, ani jeszcze długo, długo później po prostu nie było, nie było też żadnej instytucji, którą można by porównać z nowożytną „policją”, nie mówiąc już o jakimś jej „wydziale śledczym” czy „wydziale zabójstw”<sup>42</sup>. Początki policji sięgają przełomu wieków XVIII i XIX: w roku 1799 Joseph Fouché stanął na czele pierwszej dobrze zorganizowanej organizacji policyjnej powołanej do istnienia w rewolucyjnej Francji (niedługo później, w 1809 r., Napoleon mianował E.F. Vidocqa – skruszonego przestępcę – szefem paryskiej policji; wszystko wskazuje na to, iż sprawdził się on w nowej roli bardzo dobrze). Londyn musiał czekać na swoją policję nieco dłużej, bo do roku 1828, kiedy to Sir Robert Peel powołał do istnienia Metropolitan Police (policję śledczą, *detective police*, utworzono nad Tamizą w 1842 r.), a Nowy Jork aż do roku 1843; pierwszą prywatną agencją detektywistyczną była National Detective Agency utworzona przez Allana Pinkertona w Stanach Zjednoczonych (1852)<sup>43</sup>. Pod koniec XIX wieku rozpoczął się szybki rozwój kryminologii (A. Bertillon opisał swoją metodę identyfikacji przestępców za pomocą antropometrii w 1893 r.; wkrótce potem niezbyt skuteczną antropometrię zastąpiła daktyloskopia, wymyślona przez czeskiego profesora Uniwersytetu Wrocławskiego J.E. Purkyniego w 1823 r., a zastosowana po raz pierwszy przez kolonialną policję indyjską w 1897 r. w Kalkucie)<sup>44</sup>.

Powieść detektywistyczna, podobnie zresztą jak wiele innych gatunków literatury popularnej, na przykład literatura gotycka czy fantastyka naukowa, jest produktem długiej ewolucji. Kryminał jest formą literacką z gruntu nowoczesną. Aby zaistniał, musiał zostać spełniony cały szereg warunków wstępnych: powstać musiały wielkie

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Autorka zdaje sobie z tego oczywiście sprawę; zob. dopisany w 2000 r. „Wstęp” do *Srebrnych świnek* (s. 13-21 w cytowanym powyżej wyd. pol.).

<sup>43</sup> Na ten temat zob. np. cytowany powyżej *The Cambridge Companion to Crime Fiction (Crime Fiction: A Chronology*, s. x-xii). Tam też czytamy o na wpół prywatnej inicjatywie dwóch zdesperowanych plagą przestępczości londyńczyków, H. i J. Fieldingów (pierwszy z nich był słynnym powieściopisarzem, autorem m.in. *Toma Jonesa*, a drugi sędzią pokoju), którzy w 1749 r. zorganizowali oddział „straży miejskiej” zwany Bow Street Runners, zaledwie kilkuosobowy, ale podobno bardzo skuteczny.

<sup>44</sup> Obie metody mają długą i zawiłą historię; zob. J. Thorwald, *op. cit.*

miasta zaludnione przez anonimowe tłumy mieszkańców z całą różnorodnością ludzkich typów i zawodów wynikającą z zaawansowanego stadium rozwoju społecznego, ekonomicznego i politycznego (mieszkańcy ci są co prawda tylko trybikami w wielkich maszynach milionowych metropolii, ale też jednostkami ludzkimi świadomymi samych siebie, a także swoich moralnych obowiązków, praw i swobód); rozwinąć się musiała także, jak wspomnieliśmy powyżej, instytucja policji i policyjnych detektywów, do których dyspozycji nauka i medycyna sądowa oraz psychologia oddały nowoczesne techniki śledcze; innego rodzaju (choć równie zaawansowane) techniki, tym razem literackie, wypracować musiała żywiolowo rozwijająca się epika prozatorska (opowiadanie i powieść) – były to techniki wypróbowane po raz pierwszy na gruncie literatury gotyckiej: suspens, napięcie, groza, tajemnice i zwroty akcji; narodzić się też musiała tradycja powieści realistycznej (nie mówiąc już o wydawanej w masowych nakładach prasie, która chętnie drukowała opowieści detektywistyczne)...

Ze wszystkich cywilizacji, jakie istniały w przeszłości, najbliższa spełnienia tych wszystkich warunków (najbliższa osiągnięcia punktu krytycznego, który moglibyśmy uznać za początek nowoczesności) była niewątpliwie cywilizacja starożytnego Rzymu. Nic dziwnego, iż autorzy powieści z gatunku kryminału historycznego często tę właśnie epokę i to miasto wybierają sobie jako czas i miejsce akcji. Rzym był miastem wielkim i wieloetnicznym (choć raczej nie „multikulturowym”); porządek publiczny utrzymywała w nim silna władza centralna, ale jednocześnie jego obywatele zazdrośnie strzegli swych swobód osobistych i politycznych. Znajdujemy też w Rzymie cesarów elementy świata nowoczesnego, które bliskie są naszym dzisiejszym doświadczeniom: gospodarkę pieniężną, sieć dróg i pocztę, skomplikowany system prawny, rozbudowaną biurokrację, archiwa państwowe, siły porządkowe (tzw. kohorty miejskie i gwardię pretoriańską, a także „straż pożarną”), pierwsze „gazety” (ojciec Heleny Justyny rozpoczyna dzień od zapoznania się z wiadomościami dostarczonymi przez *Acta diurna*, których wydawanie zainicjowane zostało przez Juliusza Cezara w 59 r. p.n.e.), egzotyczne kultury, a nawet „biura podróży” i „turystykę” (w powieści *See Delphi and Die* Falko zabiera część swojej rodziny na zorganizowaną wycieczkę do Grecji; pierwszym „przewodnikiem turystycznym” były w pewnym sensie *Wędrówki po Helladzie* Pauzanasza, napisane ok. 150 r. n.e.).

#### 4.

Czy przedstawione powyżej zastrzeżenia, z najpoważniejszym z nich zarzutem anachronizmu na czele, dyskwalifikują *historical fiction* jako gatunek literacki? Czy umniejszają znacząco wagę twórczości uprawiających go pisarzy i przekreślają ich osiągnięcia? Czy odbierają przyjemność lektury czytelnikom powieści Davis? Moim

zdaniem jednak nie; niesłabnąca popularność gatunku dowodzi, iż nie jest to przekonanie odosobnione. Kryminał historyczny może być – i często jest rzeczywiście – formą bardzo atrakcyjną, ponieważ łączy w sobie najlepsze cechy obu gatunków, z których się wywodzi, powieści historycznej i powieści kryminalnej: oferuje swym odbiorcom zarówno możliwość odbycia intrygującej podróży w często bardzo odległą i egzotyczną przeszłość, jak i szansę uczestnictwa w rozwiązywaniu kryminalnych zagadek. Nic więc dziwnego, iż Marek Dydiusz Falko doczekał się w roku 2010 publikacji oficjalnego „Companiona”<sup>45</sup>, czyli encyklopedii oprowadzającej czytelników tych fikcyjnych historii po świecie przedstawionym, który bardzo stara się przypominać ten prawdziwy – Rzym i rzymskie imperium (a także kraje sąsiednie) w drugiej połowie I wieku naszej ery.

Przyjemności, jakich doświadcza czytelnik książek Davis, są wielorakie i nie kończą się na tych, których można by się spodziewać po gatunku stanowiącym mariaż *historical* i *crime fiction*. Jak przystało na teksty pisane w ostatnich latach wieku XX i pierwszych obecnego, a więc w epoce post-postmodernistycznej, powieści o przygodach (śledztwach) Marka Dydiusza zawierają liczne elementy intertekstualne. W *Ostatnim akcie w Palmirze* nasz detektyw podejmuje się roli zupełnie dla siebie nowej, a mianowicie przyłącza się do grupy wędrownych aktorów w charakterze ich „nadwornego” dramaturga (poprzedni został zamordowany w tajemniczych okolicznościach w świątyni w Petrze). Falko traktuje swe zadanie na tyle poważnie, iż zaczyna pisać własną sztukę, zatytułowaną *The Spook Who Spoke* (czyli *Duch, który przemówił*). Podobieństwa do szekspirowskiego *Hamleta* narzucają się współczesnemu czytelnikowi natychmiast, tym bardziej iż ma to być „komedia” o bogatym i leniwym młodzieńcu, wiecznie niezdecydowanym utracjuszu, który niespodziewanie spotyka ducha swego ojca chcącego zdradzić mu pewne tajemnice (kierownik aktorskiej trupy, niejaki Chremes, odrzuca ten pomysł od razu; nie wróżą mu też wielkiej kariery ani Helena Justyna, ani inni członkowie zespołu)<sup>46</sup>. W tej samej powieści czytamy też o szmaragdzie znalezionym w przewodzie pokarmowym pewnej gęsi (*vide* opowiadanie A.C. Doyle’a *Błękitny karbunkuł*, 1892), a dwaj komiccy, Tranio i Grumio, noszą takie same imiona jak służący z *Poskromienia złoŹnicy* Williama Szekspira... – przykłady można by mnożyć.

Sayers zmarła w roku 1957. Dokładnie 21 lat później, w roku 1978, kanadyjska pisarka Margaret Doody opublikowała książkę zatytułowaną *Aristotle Detective*, pierwszą z serii powieści, gdzie sam Arystoteles wciela się w rolę detektywa. Nie wiemy, czy historia ta przypadłaby do gustu międzywojennej „królowej zbrodni”, ale Doody pamiętała chyba o tym, iż, jak pisała wcześniej Sayers, „każdy pisarz pragnący, by jego

<sup>45</sup> L. Davis, *Falco: The Official Companion*, London 2010.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 145-146 i *passim*; zob. też rozdz. 67, gdzie podejmuje się jednak próbę wystawienia sztuki.



opowieść detektywistyczna zasługiwała na miano sztuki, uczyni mądrze, jeśli napisze ją w taki sposób, który znalazłby uznanie w oczach Arystotelesa<sup>47</sup>.

**LINDSEY DAVIS'S HISTORICAL WHODUNITS,  
OR THE GLORIES AND THE SHORTCOMINGS OF THE BRITISH SCHOOL  
OF HISTORICAL CRIME FICTION**

Summary

The paper offers an overview of a brief but rich and varied career of an intriguing subgenre of crime fiction – historical crime novel, or historical whodunit. This literary form came into being with Agatha Christie's 1945 novel *Death Comes as the End*, and was further developed in the 1980s by the writers as diverse and talented as Ellis Peters, Anne Perry and Umberto Eco; it was finally established as a fully-fledged type of crime fiction in the 1990s with the works of Steven Saylor, John Maddox Roberts, Boris Akunin and, last but not least, Lindsay Davis (a vigorous Polish school of historical crime, represented notably by Marek Krajewski, came into existence somewhat later). The paper presents definitions of the subgenre and discusses in detail the novels of Lindsey Davis set in 1<sup>st</sup> century Rome and featuring a “private investigator” named Marcus Didius Falco. The books are remarkably successful both as historical fictions and as crime stories, although they do not entirely avoid the pitfalls resulting from the blending of these two distinct literary forms, the most striking of which is the fundamental anachronism of a detective narrative set in a distant historical past.

---

<sup>47</sup> D.L. Sayers, *op. cit.*, s. 236.