

Ksenia OLKUSZ
Wiesław OLKUSZ
Opole

Małe przestępstwa, wielkie literackie rozkosze. Intertekstualność w zbiorze opowiadań Andrei Camilleriego¹ *Miesiąc z komisarzem Montalbano*

Tradycyjne ukwalifikowanie powieści kryminalnej sytuowało ją w grupie gatunków reprezentujących literaturę popularną, a więc *a priori* drugorzędnych, nastawionych na dostarczanie rozrywki, w najlepszym wypadku realizujących funkcję kompensacyjną. Taki punkt widzenia ulega jednak coraz częściej zmianie, a próby nobilitowania *roman criminel*, w Polsce zauważalne już w latach 60. XX wieku (zob.: Zimand 1963: 89), w dużej mierze determinowane są faktem dynamicznego rozwoju, przekształcania i różnicowania się tego gatunku (począwszy od *roman noir*, poprzez *roman victime*, *roman problème*, *nouvelle policière*, do thrillerów włącznie). Zjawisko interferencji różnych odmian gatunkowych, jak również świadomej polemiki z klasycznym modelem powieści kryminalnej trafnie dostrzegła i opisała Anna Martuszcwska, konstatując, że

[...] europejską powieść kryminalną [...] znamionuje pojawianie się różnych rozważań i diagnoz społecznych czy nawet antropologicznych [...] oraz pogłębienie psychiki bohaterów [...]. Przeniesienie dominanty kompozycyjnej z akcji na poszukiwanie przyczyn zbrodni [...] prowadzi z jednej strony do przekształcania postaci detektywa, który przestaje zwyciężać przestępców w bezpośrednich starciach [...], z drugiej zaś – do zbliżania się powieści kryminalnej do społeczno-obyczajowej z elementami krytyki społecznej lub do literatury typu psychologicznego. (Martuszcwska 2006b: 468)

¹ Andrea Camillieri, ur. 6 września 1925 roku w Porto Empedocle na Sycylii, jeden z najpopularniejszych twórców powieści kryminalnych; jego cykl o komisarzu Montalbano w początkach XXI wieku został we Włoszech przeniesiony na ekran. Na początku lat 40. debiutował jako poeta, a pierwszą powieść – *Il corso delle cose* – opublikował dopiero w 1978 roku. Cykl „montalbanowski”, który przyniósł mu popularność, zapoczątkował *Kształt wody* (1994), za którym pojawiły się kolejne tytuły (większość z nich opublikowano w Polsce): *Pies z terakoty* (1996), *Złodziej kanapek* (1996), *Głos skrzypiec* (1998), *Miesiąc z komisarzem Montalbano* (1998) i *La gita a Tindari* (2000). Camillieri zajmuje się nie tylko twórczością literacką, ale także para się reżysериą teatralną, telewizyjną i radiową.

Istotną też inspirację, uzasadniającą nobilitowanie prozy kryminalnej, stanowi estetyka postmodernizmu z jej charakterystyczną cechą, jaką jest „wielość współwystępujących w [...] ramach [współczesności] języków literatury oraz możliwości nieskrępowanego korzystania z duchowego dorobku wielu czasów i kultur” (Jasionowicz 2003: 31).

Owo coraz powszechniejsze igranie konwencjami gatunkowymi, bawienie się intertekstualnością – w wyniku której „Literatura współczesna [...] stała się panoramą infiltracji retorycznych, narracyjnych, tematycznych (mity, wątki, motywy), gatunkowych” (Cieślakowska 1995c: 108) – jako próbę zabezpieczenia się przed negatywnymi skutkami homogenizacji kultury współczesnej dostrzec też można w zbiorze opowiadań *Miesiąc z komisarzem Montalbano* Andrei Camilleriego. Lektura 30 kunsztownych miniatur kryminalnych, pisanych – jak informuje ich autor – od początku grudnia 1996 do końca stycznia 1998 roku ujawnia znaczne zróżnicowanie stopnia jawności i wyrazistości sygnałów, dokumentujących więź między hipotekstem a hipertekstem (intertekstem, protoarchetekstem, tekstem odniesieniowym, pretekstem)². Podążając tropem rozważań Teresy Cieślakowskiej (Cieślakowska 1995d: 116–120) wyróżnić tedy należy dwa poziomy korelacji między tekstem zapożyczającym a zapożyczanym. W pierwszym poziomie semantycznym dzieła, a więc w warstwie językowej, elementy dystynktywne (symptomy związków) konkretyzują się w postaci cytatów oraz bezpośrednich i aluzyjnych odniesień do nazwisk bohaterów literackich, pisarzy czy tytułów ich dzieł, a także nazw jednostkowych. Zwykle mniej jawne są sygnały, których szukać należy na poziomie świata przedstawionego tworzącego drugą warstwę semantyczną tekstu. Są to przede wszystkim podobne sytuacje, zdarzenia, struktury, postacie czy opisy wyglądków, których identyfikacja oraz rozszyfrowanie sfunkcjonalizowania w hipertekście poszerza przestrzeń intertekstualną, przynosząc jednocześnie satysfakcję czytelnikowi.

Pierwsze sygnały intertekstualności pojawiają się już na poziomie inskrypcji tytułowej zbioru opowiadań Camilleriego, *nb.* objaśnianej *expressis verbis* przez pisarza sugerującego sposób lektury („Trzeba miesiaça, żeby codziennie przeczytać jedno [opowiadanie]: tak należy rozumieć tytuł”; Camilleri 2005h: 311). Zarówno struktura cyklu miniatur, jak i jego tytuł wydają się stanowić daleką analogię do *Dekameronu* Giovanniego Boccaccia, podobnie jak nazwisko bohatera zdaje się hołdem złożonym hiszpańskiemu pisarzowi Manuelowi Vasquezowi Montalbano.

Sycylijski komisarz – dowodzą autorzy monografii o powieściach kryminalnych – podobnie jak Pepe Carvalho, detektyw z powieści Montalbana, jest smakoszem oraz samotnikiem, pozostającym w związku uczuciowym jakże przypominającym ten, w którym żyje barceloński detektyw. (Burszta, Czubał 2007: 159)

Co równie istotne, komisarz Salvo Montalbano to także sybaryta, ekscentryk, a przede wszystkim intelektualista doskonale zorientowany w dziedzinie literatury (w tym także komiksu) oraz filmu. Fakt ten wielokrotnie jawnie dokumentują sygnały werbalne, poczynawszy od ogólnikowej konstatacji, iż „komisarz przepadał za literaturą” (Camilleri 2005a: 146), poprzez przywoływania tytułów dzieł, nazwisk ich twórców bądź nazwisk bohaterów, do cytatów włącznie. Erudycję Montalbana, jednoznacznie definiującą bohatera zbioru opowiadań, w pierwszym rzędzie zaświadcza bogaty, *in extenso* przy-

² Szerzej o tej chwytliwości i różnorodności terminologicznej zob.: Markiewicz 1989: *passim*.

woływany zestaw lektur i filmów. I tak jednej zimy komisarz przeczytał „całego Prousta, Musila i Melville’a. [...] po raz szósty przeczytał opowiadanie Melville’a *Benito Cereno*” (Camilleri 2005d: 174), kiedy indziej „dwie godziny czytał powieść Simenona, jedną z tych niekryminalnych” (Camilleri 2005g: 293), z kolei „po wyjściu ze sleepingu, którym przyjechał do Triestu, zaczął sobie przypominać wiersz Virgilia Giottiego, napisany w tutejszym dialekcie” (Camilleri 2005c: 109), dobrze znał *Opowiadania* Edgara Allana Poe’go, *Diabła zakochanego* Jacquesa Cazotte’a, utwory Gérarda de Nerval’a, *Kamasutrę*, powieści Aleksandra Dumasa-syna, poemat *Gracja* Uga Foscola, dramaty Luigi’ego Pirandella, *Noce attyckie* Aulusa Gelliusza, komedie Terencjusza, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, utwory Antonia Pizutta i Leonarda Sciascii, oglądał też filmy o Indianie Jonesie oraz Alfreda Hitchcocka, a zwłaszcza *M jak morderca*, „od którego [to obrazu] nie mógł się oderwać, chociaż widział go co najmniej pięć razy [...]” (Camilleri 2005c: 224). *Notabene* podobna waloryzacja bohatera, dokonywana za pośrednictwem enumeracji tytułów utworów bądź nazwisk ich twórców („Czyta wszystko [...] Pirandella i Manzoni’ego, Dostojewskiego i Maupassanta... [...]. Drugą część *Fausta* [...] w przekładzie Liliany Scalero [...]”; Camilleri 2005m: 30) ma miejsce w przypadku włóczęgi Calorio, co zresztą stanie się powodem oczywistej zażyłości z komisarzem, a później uzasadni intrygę kryminalną, której rozwiązanie będzie wymagało lektury słynnego *Rękopisu znalezionego w butelce* Poe’go.

Stałym składnikiem fabuły wielu opowiadań są rozmowy prowadzone przez Montalbana z jego równie „oczytanymi” interlokutorami. Pojawiają się w nich kolejne symptomy intertekstualności, ujawniające zarówno rozległość zainteresowań literackich komisarza, jak i jego kompetencje w zakresie strategii porozumiewania się. Tytułem egzemplifikacji warto tu przytoczyć dwa *passusy* dokumentujące ten wariant ekspandowania tekstu wzorca na tekst pochodny. I tak w *Skrócie* włóczęga Calorio, definiując swą sytuację życiową, posiłkuje się w tym celu strawestowanym cytatem z *I gigante della montagna*, którego pochodzenie sycylijski policjant bezbłędnie identyfikuje: „Opowiada mi pan słowami Pirandella. Tak mówi u niego czarodziej Cotrone” (Camilleri 2005m: 31). Podobnie funkcję informacyjną, przedstawiającą i wyrażającą pełnią liczne zwerbalizowane elementy dystynktywne w rozbudowanym dialogu toczonym przez komisarza z profesorem Cosentino:

Panie komisarzu, pan może nie zna wspaniałej osiemnastowiecznej powieści, zatytułowanej *Diabeł zakochany*³, autorstwa... – Jacquesa Cazzotte’a – dokończył komisarz. – Czytałem ją. Profesor [...] ciągnął dalej. – Otóż pewnego wieczoru Cazzotte zebrał swoich sławnych przyjaciół i precyzyjnie przepowiedział im, jak umrą. [...] – Panie profesorze, znam tę historijkę, czytałem ją u Gérarda de Nerval. (Camilleri 2005o: 25)

Zakres przeżyć estetycznych Montalbana wyznaczony jest też przez retrospekcję znanych mu dzieł, literalnie wysłowione skojarzenie, przybierające kształt aluzji, która w sposób mniej lub bardziej istotny wiąże się z przebiegiem fabularnym opowiadania. Taki charakter mają np. odniesienia do *Odysei* Homera, *Romea i Julii* Williama Szekspira czy *Przypadków Robinsona Cruoe* Daniela Defoe. I tak np. sycylijska zasada omerty i związany z nią imperatyw zachowania powszechnego milczenia rodzi w komisarzu żartobliwe przypuszczenie, że „To dlatego Odyseusz właśnie tu, na ziemi sycylijskiej

³ W polskim tłumaczeniu Juliana Tuwima opowiadanie to nosi tytuł *Diabeł zakochany*.

skiej, powiedział Cyklopowi, że nazywa się Nikt [...]” (Camilleri 2005f: 39). Podobne sfunkcjonalizowanie, w niewielkim zatem zakresie poszerzające przestrzeń intertekstualną, wydają się posiadać aluzje do Szekspirowskiej tragedii (a raczej do legendy inspirowanej angielskiego dramatopisarza), bądź to negujące możliwość zaniechania waśni rodowych w sycylijskich realiach („w Vigacie historię Romea i Julii uważa się wyłącznie za to, czym w istocie jest, czyli za ładną legendę”; Camilleri 2005f: 39), bądź przeciwnie – potwierdzające tezę, że miłość jest w stanie przewyciężyć wielopokoleniowe animozje. Permanentną predylekcję komisarza do skojarzeń literackich, jako immanentną cechę jego osobowości, potwierdzają wreszcie i odniesienia do lektur dzieciństwa. W opowiadaniu *Rajski zakątek*, przywołującym topos bezludnej wyspy, wrażenie dziewiczości plaży niweczy nagłe dostrzeżenie sterty sieci, a to niepokojące odczucie deziluzji przypomina policjantowi reakcję bohatera powieści Defoe: „Robinsonowi Crusoe, kiedy zobaczył na piasku ślady stóp, na pewno cały świat dookoła wydał się inny” (Camilleri 2005l: 265).

Wśród częstych w opowiadaniach Camilleriego zwerbalizowanych odniesień do hipotektu nie brak także i cytatów, dwójakiej zresztą proveniencji. Pierwszą, przyznać należy, że nieliczną, grupę enklaw reprezentują cytaty właściwe (jawne), czyli wskazane cudzysłowem, typografią czy zapowiedzią (np.: „«młoda, ognista, śliczna i zdradziecka» – jak mówią słowa piosenki”; Camilleri 2005e: 12), będące przytoczeniem fragmentów piosenek oraz wierszy Umberta Saby (właśc. Umberto Poli) i Dylana Thomasa. Tego rodzaju cytaty – jak wskazuje Cieślukowska – „dostarczają informacji o zawartości przedmiotowej oraz o postawach mówiącego względem treści wypowiedzi. Informacja o mówiącym może w przypadku przytoczenia dotyczyć zarówno podmiotu wypowiedzi w obrębie cytatu, jak i tego, kto posługuje się cytatem” (Cieślukowska 1995a: 143). Owo potencjalne zróżnicowanie funkcji semantycznych (informacyjnej, przedstawiającej, wyrażającej) pełnionych przez enklawę najpełniej realizuje cytat ulokowany w opowiadaniu *Cuda w Trieście*:

[Komisarzowi] w głowie znowu odczuwał [...] się wiersz, tym razem Umberta Saby [...]: *Triest ma swój niezrównany, szorstki/wdzięk. Gdy komus się spodoba,/będzie jak chłopiec biedny i łapczywy/z niebieskimi oczami i wielkimi dłońmi...* (Camilleri 2005b: 110)

Prymarnie uzasadnieniem przytoczenia fragmentu wiersza, prócz oczywistego potwierdzenia kompetencji literackich komisarza, jest tożsama afirmacja miasta prezentowana zarówno przez podmiot liryczny, jak i cytującego hipotekt. W dalszym jednak przebiegu fabularnym cytat pełni jeszcze rolę autoironicznego komentarza przeżytego przez Montalbana rozczarowania będącego wynikiem konfrontacji literackiego wyobrażenia o Trieście z brutalną rzeczywistością miejskiego życia. Okradziony przez „Dłonie, które [...] nie były dłońmi chłopca [...], który w żadnym razie nie wyglądał na biednego i łapczego [komisarz] jęknął w duchu. – «Tak mnie wita to miasto, które zawsze bardzo lubiłem?»” (Camilleri 2005b: 110–111, wyróż. – K.O., W.O.).

Znacznie liczniejszą reprezentację w opowiadaniach Camilleriego ma druga, bardzo specyficzna zresztą, grupa cytatów, za które uznać należy adagia i zwroty przysłowowe. Ich odrębność od innych cytatów polega przede wszystkim na tym, że posiadają status autonomicznego gatunku literackiego, zarazem cechują się immanentną kon-

tekstowością, tendencją do wpisywania się w większe formy gatunkowe. Ta permanentna intertekstualność przysłów determinuje zróżnicowanie sposobów podporządkowania subtekstu tekstowi ogarniającemu, zaś ich wieloznaczność i wyraźnie wpisana pragmatyka („Paremia są użyteczne, są używane dla osiągnięcia jakiegoś niejęzykowego celu”; Szpila 2003: 19) rzutuje na opalizację możliwości aktualizacyjnych zastosowań wyrażen prowerbialnych, ich sfunkcjonalizowanie w tekście. Podążając tropem sugestii Jana Trzynadłowskiego, wyrokującego, iż „Współistnienie tych małych form [tj. przysłów] z większymi polega na zasadzie spójności formalno-tekstowej i semantyczno-tekstowej” (Trzynadłowski 1977: 57), zauważyć należy przede wszystkim częste stosowanie przez Camilleriego strategii polegającej na poprzedzaniu paremii frazą wiążącą. Takie formuły wprowadzające, jak np. „mówi mądrość ludowa”, „mówi się”, „jak się to mówi”, „sprawdziło się przysłowie”, „jest takie stare powiedzenie”, sygnalizują przede wszystkim przynależność gatunkową inkorporowanych do opowiadań mikrotekstów, ujawniając tak charakterystyczną cechę adagia, jaką jest cytatowość (*nb.* potwierdzaną jeszcze przez graficę, tj. wyodrębnienie przysłowia w tekście przez cudzysłów), a ponadto posiadają nacechowanie aksjologiczne. Frazy: „mądrość ludowa”, „stare powiedzenie”, „jak powiadają” itp. sankcjonują wartość przysłowia i jako nośnika wiedzy zbiorowej (przysłowiowa „mądrość starców”), i jako rudymetarnego składnika językowej oraz kulturowej tradycji.

Dążąc do różnicowania formuł inkrustacji tekstu dyrektywnego małymi formami literackimi, Camilleri czasami łączy dwa lub trzy prowerbia (ewentualnie zwroty przysłowiowe), co – zdaniem Juliana Krzyżanowskiego – wpływa na „wyrazistość i składników, i całości, wzrost obrazowości, zwiększenie realizmu, silniejsze osadzenie tekstu na gruncie nawyków czytelniczych” (Krzyżanowski 1963: 14). Taka formuła intertekstualności realizowana jest zresztą w ambiwalentny sposób, co egzemplifikują następujące passusy: „dzisiaj góra może urodzić mysz; Taniné ma muchy w nosie” oraz „mamy tylko gładkie słówka, zamki na lodzie. Kto nie sieje, nie zbiera”. W pierwszym wypadku ciąg adagiów osadzony jest na osi syntagmatycznej, w wyniku czego każde przysłowie zawiera nową dyrektywę, przestrożę czy osąd. W cytacie drugim redundacja prowerbiów i zwrotów przysłowiowych o synonimicznej semantyce powoduje redukcję akcji na rzecz narracji i wyeksponowanie głównie obrazowości.

Migotliwości sposobów wprowadzania przysłów cytatów towarzyszy oczywista wielość funkcji pełnionych przez adagia w tekście ogarniającym. Przede wszystkim znajomość prowerbiów oraz skłonność do posiłkowania się nimi definiują bohaterów, są rodzajem kolejnej pośredniej charakterystyki personalnej. Istotny jest tu też fakt, że świadcząca o pozytywnych cechach osobowościowych kompetencję paremiologiczną dokumentuje nie tyle liczba znanych bohaterowi przysłów, ile umiejętność wybrania metaforycznego ze swej natury adagia i użycia go w funkcji ilustracji konkretnego zachowania czy wydarzenia, co wchodzi w zakres szeroko rozumianej strategii porozumiewania się. Ta predyspozycja bohatera najpełniej ujawnia się wówczas, gdy nie tylko posiłkuje się on paremią, ale i *explicite* objaśnia jej istotność w relacji do kontekstu, a więc znaczenie użycia *hic et nunc*, np.:

„Wystrzegaj się jak ognia cierpliwych rogaczy” – mówi mądrość ludowa. Kiedy cierpliwy rogacz traci cierpliwość, staje się prawdziwie niebezpieczny, jest gotów na wszystko. (Camilleri 2005e: 12)

Co się odwlecze, to nie uciecze. Dokładniej trafiony drugą kulą Pasqualino Fichera wyładował, jak się to mówi, na rajskich łąkach [...]. (Camilleri 2005f: 41)

Zarazem przytaczając przysłowie jego użytkownik „wiąże określone oczekiwania” (Kordys, Ulatowska, Kądziaława, Sadowska 2001: 142), wciąga „słuchacza (w dialogu – partnera) w sens, który rozmówca wkłada w kontekst” (Mukařovský 1973: 61). Oznacza to, że umiejętność zastosowania paremii w każdej sytuacji (oczywiście dotyczy to również i innych rodzajów cytatów czy aluzyjnych odniesień), cechująca przede wszystkim Montalbana, dopełniana jest – na zasadzie „dodatniego sprzężenia zwrotnego” – zdolnością rozumienia metaforycznej wypowiedzi zgodnie z intencją nadawcy komunikatu. W opowiadaniach zatem spotykamy się wielokrotnie z sytuacją, gdy konwersację bohaterów finalizuje użycie przysłowia pointującego dialog i pełniącego funkcję sądu bądź to o charakterze prakseologicznym, bądź demaskatorskim, preskryptywnym, diagnostycznym, aksjologicznym czy ostrzegawczym, przysłowia w pełni oczywiście rozumiane przez interlokutora.

W wielu miniaturach kryminalnych zwerbalizowane, jawne sygnały intertekstualności stanowią zapowiedź elementów dystynktywnych pojawiających się na płaszczyźnie świata przedstawionego, ułatwiając tym samym ich identyfikację i interpretację. Z taką migotliwością symptomów związków hipertekstu z hipotekstem czytelnik spotyka się m.in. w opowiadaniu *Ostrzeżenie*, w którym wyraźna aluzja do komiksów pierwszej połowy XX wieku sugeruje obecność istotniejszych analogii ujawniających się w zakresie konstrukcji postaci czy porządku zdarzeń. W pierwszym zatem poziomie semantycznym dzieła jego odbiorca jest informowany, iż komisarz Montalbano

w młodszych latach namiętnie czytywał „Linusa” i pozostała mu sympatia do wszystkich bohaterów komiksowych z tamtych czasów, od Mandrake’a po tajnego agenta X-9, od Gordona Flasha [sic!] po Jima z Dżungli. Miesiąc temu [...] zobaczył na targu [...] oprawny komplet „Corriere dei Piccoli” z tysiąc dziewięćset trzydziestego szóstego roku. Kupił go bez namysłu [...]. (Camilleri 2005j: 136–137)

Enumeracja superbohaterów amerykańskich komiksów, poszerzając wiedzę czytelnika na temat upodobań estetycznych sycylijskiego policjanta, wymusza jednocześnie na odbiorcy konieczność identyfikacji nazwisk twórców alternatywnego wobec literatury wysokiej medium. Jest to o tyle istotne, że wymienione komiksy pochodzą z okresu, w którym przełamano dotychczasowe wzorce „literatury obrazkowej”, sięgając „po tematy epickie” (Szyłak 2006: 263) i „realizując wielowątkowe opowieści o charakterze awanturczym i fantastycznym, utrzymane w tonacji serio” (Szyłak 2006: 262). I tak aluzja do Mandrake’a ewokuje serię komiksów *Mandrake the Magician*, która opowiada o przygodach bohatera obdarzonego hipnotycznymi zdolnościami, stworzonego w 1934 roku przez Lee Falka (właśc. Leon Harrison Gross) i rysowanego później wspólnie z Philem Davisem (właśc. Philip Davis). Tajny agent X-9 to z kolei postać z serii komiksowej *Secret Agent X-9* stworzonej przez Dashiella Hammeta (właśc. Samuel Dashiell Hammet) oraz Alexa Raymonda (właśc. Alexander Gillespie Raymond) w 1934 i zakończonej dopiero w 1994 roku. Agent X-9 to bezimienny pracownik niezidentyfikowanej agencji, łączący w sobie cechy detektywa i szpiega⁴, natomiast Flash Gordon

⁴ Seria ductu Hammet/Raymond początkowo nie cieszyła się uznaniem i po roku zaprzestano jej wydawania. W 1937 roku została reaktywowana i odtąd ukazywała się aż do lat 90. XX wieku. Mniej więcej wów-

to superman wykreowany w 1934 roku przez Raymonda. Wreszcie Jim z Dżungli (myśliwy Jim Bradley) jest protagonistą serii *Jungle Jim*, stworzonej również w 1934 roku przez Raymonda (ilustracje) i Dana Moore'a (scenariusz). O niezwyklej popularności tych komiksów świadczy fakt, że każdy z nich (choć oczywiście w różnym czasie) był adaptowany na słuchowisko radiowe lub przeniesiony na ekran. I tak np. pierwsze odcinki komiksów *Jungle Jim* i *Flash Gordon* drukowano tego samego dnia, 7 stycznia 1934 roku, a już w rok później tytułowi bohaterowie obu serii pojawili się na antenie radiowej. Z kolei Mandrake i Flash Gordon byli bohaterami amerykańskiej kreskówki *Defenders of the Earth* (1985–1987) reprezentującej tzw. *crossover*, to jest adaptacje filmowe, w których pojawiają się postaci z różnych komiksów. Warto wreszcie zauważyć, że wzmianka o agencji X-9, jako postaci stworzonej przez Hammeta, kieruje także uwagę odbiorcy w stronę tzw. czarnego kryminału, którego autor *Sokoła maltańskiego* był czołowym reprezentantem. Jest to nie bez znaczenia, gdyż tak zwerbalizowane analogie uzyskują następnie swoje potwierdzenie w planie świata przedstawionego, a więc przede wszystkim w kreacji Montalbana, wzorowanego na bohaterów powieści Hammeta. Policjant intelektualista o refleksyjnej naturze potrafi zatem być równie bezkompromisowy i brutalny jak detektywi czarnego kryminału, którzy „postępują niejednokrotnie wbrew prawu, wymuszając zeznania (np. szantażem) [czy] bijąc [podejrzanych]” (Martuszcwska 2006b: 466). Owe podobieństwa, w istotny sposób determinujące tryb rozwiązywania kryminalnej zagadki, są zresztą *expressis verbis* ujawniane za pomocą charakterystyki bezpośredniej w *Cudach w Trieście*:

czy można być gliniarzem z urodzenia, mieć we krwi instynkt łowiecki, jak go nazywa Dashiell Hammet, a jednocześnie przepadać za dobrymi, wyszukanymi książkami? Można. Taki właśnie był komisarz Salvo Montalbano. (Camilleri 2005b: 109)

Równie istotne dla przebiegu śledztwa są w *Ostrzeżeniu* sugerowane analogie między Arcibaldem i Petronillą⁵, postaciami znanymi z komiksu *Bringing Up Father*⁶ George'a McManusa, a bohaterami opowiadania Camilleriego, fryzjerem Carlem Memmim i jego żoną. W historii obrazkowej Jiggs to irlandzki imigrant i dorobkiewicz, którego żona permanentnie podejrzewała o zdradę, co stanowiło źródło wielu humorystycznych sytuacji i perypetii. Dostrzeżenie przez komisarza – konesera komiksów – tych właśnie analogii jest zatem momentem inicjującym rozwiązanie kryminalnej zagadki.

Amerykańska kultura popularna, zwłaszcza pierwszej połowy XX wieku, wydaje się mieć w Camillerim gorącego admiratora, co dokumentuje scenografia świata przedstawionego wielu opowiadań, wypełniona rekwizytami znanymi z czarnego kryminału, komiksu i filmu, jak również opisy postaci, wzorowanych na kultowych bohaterach filmo-

czas, na krótko, nadano agentowi imię „Phil Corrigan”, ale po jakimś czasie zrezygnowano z tego pomysłu. Pozbawiony nazwiska agent/szpieg przypomina także detektywa znanego z utworów prozatorskich Hammeta, który „od 1923 r. w magazynie «Black Mask» regularnie ogłaszał krótkie opowiadania, [...] których bohaterem jest Continental Op – faktycznie bezimienny wywiadowca Kontynentalnej Agencji Detektywistycznej” (Martuszcwska 2006a: 202).

⁵ Arcibaldo i Petronilla występują we włoskiej adaptacji amerykańskiego komiksu; w oryginalnej wersji bohaterowie noszą imiona Jiggs i Maggie.

⁶ Komiks ten ukazywał się od stycznia 1913 do maja 2000 roku.

wych produkcji, jak ma to miejsce np. w opowiadaniu *Stary złodziej*: „z auta wysiadła Betty Boop⁷. Tak, ta kobieta była kopia postaci z dawnych kreskówek. Nawet włosy miała tak ścięte i ułożone jak tamta” (Camilleri 2005n: 169), a towarzyszył jej przystojny czterdziestolatek, który „wyglądał jak amerykański aktor” (Camilleri 2005n: 169).

Stereotypizacja wizerunków i sytuacji czasami też konkretyzuje się w postaci ujęć persyflawowych w stosunku do kreacji postaci czy zachowań znanych z amerykańskich powieści kryminalnych bądź filmów. Na przykład treść opowiadania *Policjanci i złodzieje*, którego wstępną deskrypcję sugeruje już tytuł utworu, w znacznej części stanowi opis zabawy Montalbana z siedmioletnim synkiem przyjaciół. W ramach tej konwencji komisarz

[...] włożył na siebie [stary prochowiec], zapiął pas, podniósł kołnierz [...] i ruszył na poszukiwanie chłopca [cieszącego się], że udaje złodzieja, którego tropi prawdziwy komisarz. (Camilleri 2005k: 184)

Odgrywając rolę „twardziela” rodem z czarnego kryminału⁸ Montalbano

Otworzył [też drzwi] efektywnym kopnięciem, wpadł do środka i włożywszy prawą rękę do kieszeni płaszcza, wysuwając przy tym wskazujący palec, zawołał grubym, ochryplym głosem, który miał za brzmieć stanowczo i groźnie [...]. (Camilleri 2005k: 185)

W rzeczywistości literackiej groza i dynamika sytuacji proweniencji kryminalnej, jaką epatują filmy tego gatunku, zostaje zatem unieważniona, a przerzucenie elementów hipotekstu do hipertekstu przynosi przede wszystkim efekt komiczny.

Wśród kunsztownych miniatur kryminalnych Camilleriego szczególne miejsce zajmują opowiadania oparte na schemacie zagadki, której istnienie – według Stanka Lasicia – determinowane jest zakłóceniem równowagi biorącej swój początek od dokonanej zbrodni lub „czynu zagadkowego”, będącego również prefiguracją zbrodni. Istnienie tajemnicy decyduje oczywiście o uwodzicielskim charakterze powieści kryminalnej, gdyż – jak obrazowo wywodził José Carlos Somoza – „Podobnie jak w przypadku pierwszej nocy miłosnej, rozwiązanie zagadki wymaga także rozkoszy oczekiwania” (cyt. za: Burszta, Czubaj 2007: 14), a nadto implikuje sposób jej rozwiązania, przy czym „Zasada zagadki wymaga, by płaszczyzna stylu także służyła zagadce, a nie zagadka jej” (Lasieć 1976: 62). Uwzględnianie przez Camilleriego tego imperatywu uwidacznia się najwyraźniej w opowiadaniach, których stylistyka, motywacja, konstrukcja bohatera czy wreszcie tryb rozwiązywania zagadki dowodzą jednoznacznie zbieżności z prozą kryminalną Poego. Z najczytelniejszą egzemplifikacją zależności od tego wzorca czytelnik ma do czynienia w opowiadaniu *Skrót*, w którym aura tajemniczości i grozy, tak charakterystyczna dla utworów Poego, łączy się z tożsamością funkcji pełnionych przez detektywa w swych działaniach prezentującego siłę intelektu. Podobnie zatem jak C. August Dupin, prototyp postaci detektywa amatora, znanego z takich opowiadań amerykańskiego

⁷ Betty Boop, bohaterka amerykańskiej kreskówki, stworzonej przez Grima Natwicka (właśc. Myron „Grim” Natwick); po raz pierwszy pojawiła się w filmie *Stopping the Snow* z 1932 roku.

⁸ Stereotyp detektywa supermana wiąże się integralnie z poczytnością czarnego kryminału i wypracowanego w ramach tej konwencji wzorca bohatera. Jak zauważają Andrzej Kopcewicz i Marta Sienicka „popularność [czarnych kryminałów] dotarła również do Europy, gdzie stworzoną przez [nie] postać «silnego, brutalnego człowieka» utożsamiano z archetypem Amerykanina” (Kopcewicz, Sienicka 1982: 267).

pisarza, jak *Skradziony list*, *Tajemnica Marii Rogêt* czy *Zabójstwo przy rue Morgue*, Montalbano ślady zbrodni bada, posiłkując się przede wszystkim metodą dedukcji. To właśnie zdolności analityczne w połączeniu z rozległością kultury literackiej pozwalają sycylijskiemu policjantowi rozwikłać kryminalną zagadkę, mimo dysponowania jedną tylko i to dość enigmatyczną poszlaką. Stanowił ją wykonany przez bezdomnego włóczęgę napis na piasku, trafnie zinterpretowany jako wariant klasycznego motywu demaskacji zbrodniarza dzięki zapisanemu krwią ofiary nazwiska zabójcy. Uświadomienie sobie roli tajemniczego *quasi*-skrótów POE uruchamia lawinowo cały proces skojarzeń (Calorio, z którym komisarz prowadził dysputy literackie „napisał na piasku nazwisko autora, ponieważ liczył właśnie na Montalbana. Tylko on mógł to ostatnie przesłanie zrozumieć. [...] Komisarzowi nie trzeba było nic więcej”; Camilleri 2005m: 33–34). Kolejne ogniwa owego procesu to: sięgnięcie po tom opowiadań Poego, natknięcie się na tekst zatytułowany *Rękopis znaleziony w butelce*, przeszukanie wszystkich butelek, pozostawionych przez bezdomnego, odkrycie w jednej z nich rękopisu-spowiedzi⁹, wreszcie jego lektura prowadząca do demaskacji zabójcy.

Tak manifestujące się symptomy konfrontowania z tekstami Poego implikują całą serię kolejnych analogii. Przede wszystkim tożsamy z Poe'owskim wydaje się przeświadczenie, że „wyjaśnienie [zbrodni] jest przywróceniem porządku” (Lasić 1976: 68), co powoduje, iż „detektyw ma w sobie coś z «posłańca bożego»” (Heissenbüttel 1973: 55). Istnieje zatem paralela między wizją świata proponowaną przez klasyczną powieść kryminalną a literaturą misteryjną, opartą na koncepcji odwiecznego zmagania się Dobra ze Złem. W tym rozumieniu transgresja, jaką jest przestępstwo, determinuje działania zmierzające do reaktywacji zaburzonego porządku, zaś detektyw, podejmujący walkę o przywrócenie równowagi, jest nie tylko w pewien sposób obciążony odpowiedzialnością za los innych ludzi, lecz także postrzegany bywa jako ich wybawiciel. Jak zatem trafnie konstatuje Willy Haas, „w pewnym sensie jest [...] powieść kryminalna namiastką religii – wzbudza ufność w boski ład, w boską sprawiedliwość” (Haas 1973: 89). Ponadto w porządku świata przedstawionego w *Skrócie*, analogicznie jak w „świecie Poego obowiązuje etyka życia społecznego, a motywacja zbrodni i gwałtu pozostaje poza sferą logicznej argumentacji. Zaspokojenie woli jest jedynym prawem. Zbrodnia zostaje jednak zwykle ukarana [...], bohaterowie popełniając zbrodnie zwykle unicestwiają się w obłąkaniu lub śmierci, co [...] może być wytłumaczone jako strategia osiągnięcia absolutu” (Kopcewicz, Sienicka 1983: 197). Zgodnie z tą logiką pierwsza zbrodnia popełniona przez Attilia nie ma racjonalnego wytłumaczenia. Jest ona wynikiem ślepej żądzy, niepoohamowanego i niezaspokojonego uczucia żywionego względem kolegi, który afektu tego nie odwzajemniał. Następna – której ofiarą był Calorio – stanowiła konsekwencję pierwszego czynu, rezultat obsesyjnego lęku przed ujawnieniem tożsamości zbrodniarza i jako taka raz jeszcze potwierdza istnienie „mrocznych meandrow ludzkiej psychiki”. Wreszcie zdemaskowanie mordercy stanowiące realizację reguły rządzącej klasyczną powieścią kryminalną, której fabuła kończyć się musi zwycięstwem sprawiedliwości, w opowiadaniu Camilleriego nie doprowadza do uwię-

⁹ Zob.: „Od czasu do czasu będę uzupełniał mój dziennik. Wprawdzie nie mogę znaleźć żadnych sposobów przekazania go światu, wszakże nie zaniebdam wszelkich ku temu prób. Gdy przyjdzie chwila ostatnia, zawrę rękopis w butli [...]”; Poe 1976: 111).

zienia przestępcy; podobnie jak u Poe'go nie podlega on już bowiem jurysdykcji ludzkiej, lecz znacznie wyższej – boskiej.

Znamienną dla działań artystycznych Camilleriego strategię łączenia sygnałów bezpośrednio danych, uchwytnych w pierwszym poziomie semantycznym dzieła z symptomami o mniejszym stopniu jawności oznak relacji zachodzących między hipotezami a tekstem zapożyczającym najpełniej dokumentują cztery opowiadania: *Sztuka wróżenia*, *Opowiedział o tym Aulus Gellius*, *Ręka artysty* oraz *Being here...*, grawitujące zresztą w stronę tego wariantu utworu kryminalnego, który zbliża go do powieści społeczno-obyczajowo-psychologicznej.

W pierwszym z wymienionych tekstów czytelnik śledzi losy głównego bohatera, Gaspare Tamburella, który pod wpływem żartobliwie sformułowanej w trakcie zabawy wróżby, iż nim miną trzy miesiące, nie będzie go już w tym gronie, wszystkie wydarzenia interpretuje w kategoriach spełniającej się groźby. Wreszcie, będąc „U kresu wytrzymałości fizycznej i psychicznej dyrektor Tamburello poprosił o przeniesienie i otrzymał zgodę. Nie minęły trzy miesiące, a już «nie było go wśród nich», jak przepowiedział profesor Cosentino” (Camilleri 2005o: 28). Żartobliwy charakter opowiadania, jego plan fabularny, a nade wszystko konstrukcja samoudręczającej się postaci zaświadcza referencyjność zachodzącą między Menedemusem, bohaterem komedii Publiusza Terencjusza a dyrektorem liceum w Vigacie, która to referencyjność może być jednak dostrzeżona tylko przez interpretatora o odpowiedniej kompetencji językowo-literackiej, w tym wypadku czytelnika w miarę dobrze znającego dorobek piśmiennictwa rzymskiego. Nikła zatem jawność owych analogii, których odkrywanie może być dla doświadczonego odbiorcy źródłem satysfakcji, uzasadnia pojawienie się w finale opowiadania sygnału wyrazistszego, *expressis verbis* ujawniającego związku z hipotezami: „Ten człowiek całe życie sam siebie krzywdzi. [...] czy panu wiadomo, że jedna z rzymskich komedii nosi tytuł *Sam siebie karzący*¹⁰ [...]” (Camilleri 2005o: 28).

W miniaturze kryminalnej *Opowiedział o tym Aulus Gellius*, której już inskrypcja tytułowa sygnalizuje fabularne zapożyczenia, dalszymi jawnymi, zwerbalizowanymi dowodami związku z antycznym przekazem są wskazówki rozsiane w komentarzach narracyjnych. Potwierdzają one jednoznacznie istnienie analogii pomiędzy porządkiem zdarzeń referowanych w opowiadaniu Camilleriego (komisarz, na którego mafia wydała wyrok, zostaje oszczędzony przez bandytę niegdyś przezeń uratowanego), a znanych z anegdoty o Androklesie i lwie (niewolnik, schroniwszy się w jaskini lwa, uleczył chore zwierzę, w zamian za co – kiedy zbieg został schwytany i wydany lwom na pożarcie – drapieżnik przypadł mu do nóg i zaczął lizać z wdzięczności ręce, w wyniku czego Androkles został ulaskawiony):

wyjaśnienie tego, co zdarzyło się [...] w traktierni Filipa, chyba było uwspółcześioną i bardziej realistyczną wersją legendy przedstawionej przez Aulusa Gelliusa. [...] były niewolnik został [...] ulaskawiony. Dokładnie tak samo, jak został ulaskawiony komisarz. (Camilleri 2005i: 161, 162)

Rzecz przy tym znamienna dla cyklu o komisarzu, że moment uświadomienia sobie analogii między antyczną anegdotą a dramatycznym epizodem w traktierni determino-

¹⁰ W Polsce komedia ta znana jest też pod bardziej adekwatnym do treści tytułem *Samoudręczyciel* lub *Samodreń*.

wany jest lekturą obszernego artykułu o Aulusie Gelliusie, napisanego z okazji wydania wyboru *Nocy attyckich*¹¹, co w konsekwencji kieruje śledztwo na właściwe tory.

Podobnie erudycyjne „wstawki”, nie tylko definiujące bohatera zbioru opowiadań, lecz także mniej lub bardziej dyskretnie instruuje czytelnika, poszerzające jego horyzont intelektualny, pomieszczone są w *Ręce artysty*. Tak jak we wcześniejszych utworach stanowią one jawny sygnał odniesienia zarówno do hipotekstu, którym w tym wypadku jest *Rękopis znaleziony w Saragossie*, jak i – przede wszystkim – do tragicznego finału życia jego twórcy. Jeśli zatem treścią opowiadania jest tajemnicza śmierć inwalidy, zgorzkniałego i pragnącego zemścić się na bracie samotnika oraz próba rozwikłania tej łamigłówki przez Montalbana, to klucz do jej rozwiązania znajduje się właśnie w biografii polskiego pisarza, doskonale oczywiście znanej komisarzowi. Uzasadnia to obecność częstych i obszernych zwerbalizowanych odniesień (np. „[Alberto Larussa] uważał Potockiego za bratnią duszę. [...] duszę miał niepospolitą, oryginalną, jak tamten. Który zresztą też popełnił samobójstwo”; Camilleri 2005f: 188), wstępnie sugerujących realizowaną później konsekwentnie w planie fabularnym analogię między twórcą *Rękopisu...* a bohaterem opowiadania, jak również przywołujących istotne dla ich dostrzeżenia fakty z życia pisarza. Tak wielostronne zarysowanie podobieństw między porządkiem zdarzeń w rzeczywistości realnej i fikcjonalnej, ujawnianie swoistego procesu dialogizacji pomiędzy nimi warunkuje rozwiązanie zagadki kryminalnej, *expressis verbis* sformułowane w finalnej części opowiadania:

Larussa położył książkę Potockiego, aby rzucić nam wyzwanie. [...] Dawał nam szansę [...]. Kiedy Potocki zabrał się do obrabiania kuli oderwanej od cukiemicy¹², wyznaczył sobie z premedytacją czas: opitował ją, kiedy chciał, ale tylko dopóki nie mieściła się w lufie pistoletu. Alberto Larusso chciał dokonać zemsty na bracie dokładnie w trzydzieści jeden lat po wypadku, w rocznicę – trzynastego kwietnia. Podobnie jak Potocki, wyznaczył sobie, jak długo ma żyć. (Camilleri 2005f: 202)

Z punktu widzenia implikacji literackich czy obecności tekstu w tekście najbardziej interesującym opowiadaniem z tomu *Miesiąc z komisarzem Montalbano jest Being here...*, które – choć zamieszczone w zbiorze utworów kryminalnych – wyraźnie grawituje w stronę literatury społeczno-psychologicznej. W relacji do przywoływanych wcześniej miniatur opowiadanie to jest niemal pozbawione literalnych odniesień do innych tekstów, co jednak rekompensują liczne, o zróżnicowanym wszakże stopniu jawności, symptomy występujące na poziomie świata przedstawionego. Podstawowym wskaźnikiem związków intertekstualnych są zawikłane losy Carla Zucottiego (*vel* Charlesa Zucka, bo takie nazwisko przyjął bohater opowiadania po otrzymaniu obywatelstwa

¹¹ „Autor artykułu wyjaśniał, że Aulus Gellius, żyjący w II wieku naszej ery, napisał to dzieło w dwudziestu księgach dla zabicia czasu w długie zimowe noce, które spędzał w wiejskiej posiadłości w Attyce, a na koniec podsumowywał swoje sądy stwierdzeniem, że był to wykwinny pisarz, który mówił o rzeczach całkowicie nieistotnych, a został zapamiętany tylko dzięki anegdocie o Androklesie i lwie, którą zamieścił w swoich księgach” (Camilleri 2005i: 161).

¹² Zob.: „Samobójstwo człowieka tak niezwykle jak Jan Potocki nie mogło być banalne: przeszło do legendy i Roger Caillois, przetwarzając po swojemu polskie wersje tej historii [...] opowiada o śmierci pisarza w takich oto słowach: «w przypiływie melancholii piłuje srebrną kulkę wienieczącą pokrywę imbryka. 20 listopada [sic!] 1815 r. kulka osiąga właściwe rozmiary. [...] Nabił nią lufę pistoletu i strzelił sobie w głowę»” (Rosset, Triairc 2006: 434–435).

amerykańskiego), który wzięty w czasie II wojny światowej do niewoli w rodzinnej Vigacie uznany został za poległego i uhonorowany tablicą pamiątkową. Takie uformowanie fabularne perypetii Zucottiego w znaczącym stopniu zawiera analogie do dziejów Mattii Pascala, tytułowego protagonisty Pirandellońskiej powieści *Świętej pamięci Mattia Pascal*¹³. Obaj bohaterowie wykorzystują też przypadek, iż uznano ich za zmarłych, rozpoczynając nowe życie pod przybranym nazwiskiem, a gdy okazuje się, że zyskana w ten sposób wolność jest jednak pozorna i wbrew oczekiwaniom uciążliwa, wracają *incognito* do swego rodzinnego miasta. W przeciwieństwie jednak do powieściowego bohatera, usatysfakcjonowanego faktem egzystowania w mieście w glorii „świętej pamięci Mattii Pascala”, Zucottiemu powrót do utęsknionej Vigaty przynosi rozczarowanie, kulminujące w postaci gestu samobójczego.

Z pozycji zatem interpretatora opowiadania Camilleriego przenoszenie tekstu wzorca na hipertekst równoznaczne jest z sugerowaniem Pirandellońskiej koncepcji, przeświadczenia, że

[...] istniejące w życiu i wyobrażeniach człowieka «stałe» elementy paradoksalnie podkreślają „nieśmiałość” jako jeden z podstawowych wyznaczników życia jednostki. [...] O ile w całym życiu człowiek styka się ze względnością zjawisk, których interpretacja zależy od przyjętego punktu widzenia, to jedyną konstatacją w tym życiu jest śmierć. (Heistein 1978: XVII–XVIII)

Aluzyjne przywołanie przez Camilleriego tej koncepcji, w różnych wariantach stale obecnej zwłaszcza w utworach dramatycznych Pirandella, determinuje oczywiście i kreację bohatera, naznaczonego piętnem fatalizmu, uwikłanego w wydarzenia, na które nie ma on żadnego wpływu, wpisanego w „niedoskonałość systemów, konflikty społeczne, wynikające z różnych interpretacji tej samej sytuacji, [co pociąga za sobą] niemożność znalezienia rozwiązań” (Heistein 1978: XVII). *Notabene* ową świadomość istnienia „w świecie racjonalnej irracjonalności” (Nicoll 1983: 192) ujawnia bezpośrednio Zucotti, stwierdzając, że jego egzystencja to „coś między dramatami w guście Giacomettiego, jak ten o śmierci cywilnej, a pewnymi sytuacjami u Pirandella” (Camilleri 2005a: 147).

Sugerowanym powiązaniom z postaciami, zdarzeniami czy sytuacjami odpowiada wreszcie i scenografia świata przedstawionego. Jeśli zgodzić się z Joanną Zając, konstatującą że Pirandello wykorzystuje „realia Sycylii do stworzenia swoistej scenografii, na tle której prezentuje zagadnienia bardzo już ogólnej natury, przede wszystkim natury filozoficznej. W ten sposób abstrakcyjny problem zostaje osadzony w konkretnym krajobrazie” (Zając 2003: 167–168), to identyczny tryb postępowania artystycznego cechuje twórcę zbioru opowiadań. Podobnie zatem jak jego krajan, do którego zresztą nieustannie i literalnie odwołuje się w wielu miniaturach (zob. np.: „w rozterkę, godną bohaterów Pirandella, wprowadził biednego księgowego”; Camilleri 2005e: 13; „Nasz ziomek Pirandello nie musiał fantazjować, kiedy wymyślał swoje historyjki”; Camilleri 2005a: 148; „Profesor Pasquale Loreto, dyrektor miejskiego przedszkola imienia Luigi Pirandella (wszystko w Montelusie i okolicach pyszniło się swoim sławnym ziomkiem, poczynając od hoteli, poprzez cukiernie, po nadmorskie kąpieliska) był łysym pięćdziesięcioletkiem [...]”; Camilleri 2005c: 216), Camilleri problematykę moralną prezentuje

¹³ W Polsce wydanej po raz pierwszy w 1928 r. pt. *Cień Macieja Pascala*.

z humorem i ironicznym dystansem, osadzając ją w wyspiarskich realiach i opowiadając „o swojej małej ojczyźnie w sposób urzekający” (Burszta, Czubaj 2007: 159).

*

Jeśli uznać, że „współczynnik miary doskonałości tekstu dla elitarnego, a nawet i dla doświadczonego tylko, czytelnika stanowi automatycznie związany z lekturą, nieraz nieuświadomiony fakt odnoszenia czytanego tekstu i konfrontowania go z innymi znanymi mu wcześniej tekstami” (Cieślukowska 1995b: 60), to przyznać trzeba, że lektura 30 miniatur kryminalnych Camilleriego spełnia z nadatkiem ten warunek. Imponujący bowiem zestaw prawie 40 nazwisk, od Homera poczynając, a na Robercie Musilu i Sciascii kończąc, zróżnicowana siatka odwołań, a wreszcie i dostrzegalne przekształcenia, dokonujące się w strukturze tekstów (interferowanie różnych odmian gatunkowych) – to istotne czynniki, nobilitujące kryminalne opowiadania sycylijskiego pisarza. Ta świadomie i permanentnie realizowana konfrontacja z literaturą „zastaną” określająca poetykę utworów Camilleriego powoduje, że ich czytelnik nie tylko styka się z oczekiwanym, tradycyjnie występującym w kryminale suspensem i związaną z nim immanentnie funkcją kompensacyjną, ale także zachęcany jest do udziału w intelektualnej grze, jaką jest satysfakcjonujące samodzielne, za pomocą dedukcji, rozwiązywanie zagadki czy dostrzeganie intertekstualności poszerzającej okole semantyczne doświadczanego lekturowo tekstu.

Literatura

- Burszta W.J., Czubaj M., 2007, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa.
- Camilleri A., 2005a, *Being here...*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- Camilleri A., 2005b, *Cuda w Trieście*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- Camilleri A., 2005c, *Delikatna sprawa*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- Camilleri A., 2005d, *Jasnowidząca*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- Camilleri A., 2005e, *List anonimowy*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- Camilleri A., 2005f, *Łeb*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- Camilleri A., 2005g, *Obosieczna poszlaka*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- Camilleri A., 2005h, *Od Autora*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- Camilleri A., 2005i, *Opowiedział o tym Aulus Gellius*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- Camilleri A., 2005j, *Ostrzeżenie*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- Camilleri A., 2005k, *Policjanci i złodzieje*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- Camilleri A., 2005l, *Rajski zakątek*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- Camilleri A., 2005m, *Ręka artysty*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.

- Camilleri A., 2005m, *Skrót*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- Camilleri A., 2005n, *Stary złodziej*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- Camilleri A., 2005o, *Sztuka wróżenia*, – A. Camilleri, *Miesiąc z komisarzem Montalbano*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa.
- Cieślukowska T., 1995a, *Cytat w narracji. Zarys problemu*, – T. Cieślukowska, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Łódź.
- Cieślukowska T., 1995b, *Struktura powieści kryminalnej na tle współczesnego powieściopisarstwa*, – T. Cieślukowska, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Łódź.
- Cieślukowska T., 1995c, *Tekst intertekstualny. Tekst – kontekst – intertekst*, – T. Cieślukowska, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Łódź.
- Cieślukowska T., 1995d, *Tekst literacki wobec tekstu wzorca*, – T. Cieślukowska, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Łódź.
- Haas W., 1973, *Teologia w powieści kryminalnej (Kilka uwag poświęconych Edgarowi Wallace'owi i literaturze kryminalnej w ogóle)*, przekł. W. Bialik, „Teksty”, nr 6.
- Heissenbüttel H., 1973, *Reguły gry powieści kryminalnej*, przekł. W. Bialik, „Teksty”, nr 6.
- Heistein J., 1978, *Wstęp*, – L. Pirandello, *Wybór dramatów*, Wrocław.
- Jasionowicz S., 2003, *Intertekstualność w świetle badań nad wyobraźnią twórczą*, – *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosic, Kraków.
- Kopcewicz A., Sicnicka M., 1982, *Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. Wiek XX*, Warszawa.
- Kopcewicz A., Sicnicka M., 1983, *Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. Wiek XVII–XIX*, Warszawa.
- Kordys J., Ulatowska H.K., Kądziela D., Sadowska M., 2001, *Z badań nad przysłowiami. Wstęp do neoparimiologii*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Krzyżanowski J., 1963, *Ludowość u Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki”, nr 3/4.
- Lasić S., 1976, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przekł. M. Petyńska, Warszawa.
- Markiewicz H., 1989, *Odmiany intertekstualności*, – H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa.
- Martuszcwska A., 2006a, *Hammet Samuel Dashiell* [hasło], – *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław.
- Martuszcwska A., 2006b, *Powieść kryminalna* [hasło], – *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław.
- Mukafovský J., 1973, *Przysłowie jako część kontekstu*, przekł. B.S. Kunda, „Literatura Ludowa”, nr 4/5.
- Nicoll A., 1983, *Dzieje dramatu od Ajschylosa do Anouilha*, t. I, przekł. H. Krzczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa.
- Poc E.A., 1976, *Rękopis znaleziony w butli*, przekł. B. Leśmian, – E.A. Poc, *Opowieści niesamowite*, przekł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Kraków.
- Rosset F., Triaire D., 2006, *Jan Potocki. Biografia*, przekł. A. Wasilewska, Warszawa.
- Szpila G., 2003, *Krótko o przysłowiu*, Kraków.
- Szyłak J., 2006, *Komiks* [hasło], – *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław.
- Trzynadłowski J., 1977, *Male formy literackie*, Wrocław.
- Zajac J., 2003, *Dwie koncepcje dramatu. D'Annunzio – Pirandello*, Kraków.
- Zimand R., 1963, „Uznanie” i „nobilizacja” literatury kryminalnej, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 2.

**PETTY CRIME, GREAT LITERARY DELIGHTS.
INTERTEXTUALITY IN *A MONTH WITH INSPECTOR MONTALBANO*,
A COLLECTION OF SHORT STORIES BY ANDREA CAMILLERI**

S u m m a r y

This article sets off to discuss the intertextuality of *A Month with Inspector Montalbano* – a collection of short stories by Andrea Camilleri which offer a whole gamut of implicit and explicit signals of the bonds

between them and the prior texts, and also display the cultural competence of the protagonists – and, thus, of the author (the imposing assembly of 40 names – from Homer to R. Musil to G. Simenon).

On the primary semantic level (the linguistic level), the distinctive elements are realised as citations (e.g. songs, poems, proverbs) and direct and indirect references to the names of literary and filmic characters, names of authors and their works' titles. The fictional world, i.e. the secondary semantic level, abounds, too, in distinctive elements (such as similar situations, events, structures, characters and the descriptions of their looks).

The numerous references to the literary tradition document the writer's striving to ennoble detective fiction and protect it from the negative impact of the homogeneity of modern culture.