

<https://doi.org/10.19195/0867-7441.26.7>

**Alicja Mazan-Mazurkiewicz**

ORCID: 0000-0001-5782-042X

Uniwersytet Łódzki

## „Szekspir uważał, że należałoby ich wszystkich powiesić...” — czyli o tym, jak wielka sztuka służy morderstwu. Cykl powieściowy Alana Bradleya wobec twórczości Williama Szekspira

**Słowa kluczowe:** literatura młodzieżowa, kryminał, Szekspir

**Keywords:** literature for young adult, crime fiction, Shakespeare

Akcja cyklu powieściowego Alana Bradleya<sup>1</sup> rozgrywa się w Anglii w latach 1950–1951, w prowincjonalnym Bishop’s Lacey; w siódmym tomie przenosi się do Kanady<sup>2</sup>, by w następnych tomach powrócić na Wyspy Brytyjskie. Główną

<sup>1</sup> Na bestsellerowy (i uhonorowany licznymi nagrodami) cykl składa się dziesięć powieści i jedno opowiadanie specjalne, wydane w formie e-booka. Są to: *The Sweetness at the Bottom of the Pie* (2009), *The Weed That Strings the Hangman’s Bag* (2010), *A Red Herring Without Mustard* (2010), *I Am Half-Sick of Shadows* (2011), *Speaking From Among the Bones* (2013), *The Deal in Their Vaulted Arches* (2014), *The Curious Case of the Copper Corpse* (2014, opowiadanie), *As Chimney Sweepers Comes to Dust* (2015), *Thrice the Brinded Cat Hath Mew’d* (2016), *The Grave’s Fine and Private Place* (2018), *The Golden Tresses of the Dead* (2019). Po polsku opublikowano dotąd dziewięć części: *Zatrute ciasteczko*, przeł. J. Polak, Poznań 2009; *Badył na katowski wór*, przeł. J. Polak, Poznań 2010; *Ucho od śledzia w śmietanie*, przeł. J. Polak, Poznań 2011; *Tych cieni oczy znieść nie mogą*, przeł. J. Polak, Poznań 2012; *Gdzie się cis nad grobem schyla*, przeł. M. Moltzan-Malkowska, Czerwonak 2014; *Obelisk kładzie się cieniem*, przeł. M. Moltzan-Malkowska, Czerwonak, 2015, *Jak kominiarzy śmierć w proch zmieni*, przeł. M. Król, Czerwonak 2017; *Po trzykroć wrzasnął kocur szary*, przeł. M. Król, Czerwonak 2018; *Przytulnym miejscem jest mogiła*, przeł. M. Król, Czerwonak 2019. W artykule poddaję analizie jedynie części cyklu przetłumaczone na język polski; ze świadomością, że nie jest to ogląd pełny.

<sup>2</sup> Autor cyklu jest Kanadyjczykiem.

bohaterką, a zarazem narratorką jest początkowo jedenastoletnia Flawia de Luce, najmłodsza z trzech córek wdowca, pułkownika Havillanda de Luce, zamieszkująca rodzową posiadłość Buckshaw. Niecodzienne, zwracające uwagę otoczenia imiona panien de Luce: Ofelia Gertruda (w rodzinie zwana Felą), Dafne (dla bliskich Dafi) i Flawia Sabina wiele mówią o kulturowych fascynacjach ich ojca, wpływających na atmosferę domu.

Wiek bohaterki cyklu nie jest równoznaczny z wiekiem założonego odbiorcy; powieści zdecydowanie nie są przeznaczone dla dzieci ani młodszych nastolatków. Mamy do czynienia z kryminałami w typie *cozy mystery*, bez epatowania przemocą, jednak (w przeciwieństwie do kryminalnych powieści dla dzieci) obecna jest rzeczywista zbrodnia i trup, prezentowany niekiedy bardzo sugestywnie. Ponadto poziom komplikacji świata przedstawionego (w tym samego języka) wymaga zdecydowanie większych kompetencji lekturowych niż te, które są właściwe przeciętnym rówieśnikom Flawii.

Cykl Bradleya — co jest współcześnie normą powieści kryminalnej — oferuje znacznie więcej niż samą intrygę kryminalną. Po pierwsze, można go rozpatrywać jako opowieść o dorastaniu, o zyskiwaniu samoświadomości i odnajdywaniu miejsca w świecie najbliższym, rodzinnym i w ramach społeczności. Rodzina de Luce'ów trwa od dziesięciu lat w kryzysie spowodowanym zaginięciem Harriet, matki Flawii, nieprzepracowaną żałobą, atmosferą niedopowiedzeń. Podstawowym dążeniem samej Flawii jest poszukiwanie prawdy. Jej dociekania dotyczą nie tylko morderstw, ale przede wszystkim tajemnic materii (odsłaniających się w studiowaniu chemii), tajemnic rodzinnych (okoliczności śmierci matki, przemilczanej przeszłości innych bliskich), relacji między nią a otoczeniem. „Czy muszę wydedukować, na jakie tajemne sposoby okazuje mi się tutaj miłość?”<sup>3</sup> — rozmyśla osamotniona jedenastolatka, która od starszych sióstr doświadcza co najmniej chłodu, a najczęściej objawów nienawiści. Rewanżuje się im głównie w wyobraźni, rozważając użycie trucizn. Stopniowo wyzwala się jednak spod destrukcyjnego wpływu przeszłości, nawiązuje pozytywne relacje z otoczeniem i zyskuje poczucie własnej wartości.

Inny aspekt, w kontekście refleksji o funkcjonowaniu odniesień do twórczości Szekspira szczególnie istotny: cykl Bradleya można czytać jako opowieść o Anglii. Lepiej powiedzieć: o angielskości. Wzorcowo angielskie jest samo miejsce akcji — gniazdo arystokratycznego rodu, wielowiekowa posiadłość o niezliczonej ilości opuszczonych pomieszczeń. Autor cyklu wprowadza bogatą rekwizytornię wizytówek kulturowych Anglii, na którą składają się między innymi kulinaria,

<sup>3</sup> A. Bradley, *Tych cieni oczy znieść nie mogą*, przeł. J. Polak, Poznań 2012, s. 44. Odtąd posługiwać się będę lokalizacją skróconą cytatów z powieści Bradleya, w tekście głównym w nawiasie podając skrót tytułu powieści i numer strony. Zastosowane skróty: ZC (*Zatrute ciasteczko*), BNKW (*Badył na katowski wór*), UOŚWS (*Ucho od śledzia w śmietanie*), TCOZNM (*Tych cieni oczy znieść nie mogą*), GSCNGS (*Gdzie się cis nad grobem schyla*), OKSC (*Obelisk kładzie się cieniem*), JKŚWPZ (*Jak kominiarzy śmierć w proch zmieni*), PMJM (*Przytulnym miejscem jest mogiła*).

wytwory angielskiej techniki, motywy ornitologiczne (rudzik). Rekwizytornia angielska stanowi jednak przede wszystkim wyposażenie umysłowe bohaterów powieści. Zwłaszcza, oczywiście, Flawii, której bogate kulturowe uposażenie odzwierciedla się w prowadzonej przez nią narracji.

Ważnym — i atrakcyjnym literacko — komponentem fabuły jest sama praca umysłu Flawii, detektywa amatora.

Dawno temu odkryłam, że kiedy coś wylatuje mi z głowy — jakies słowo czy wzór — najlepiej jest skoncentrować się na czymś zupełnie innym, na przykład na tygrysach czy owsiance. (UOŚWŚ, s. 179)

To spostrzeżenie Flawii jest oczywiste, niemal elementarne, jednak jego praktyczne ukonkretnienie (tygrys lub owsianka) bawi i zaskakuje. Czytelnik, jeśli wszedł już w zażyłość z bohaterką i wie, czego należy po niej się spodziewać, może oczekiwać tygrysa rodem z literatury; najpewniej z angielskiej klasyki. Faktycznie:

Żeby dać wytchnąć mózgowicy, pozwoliłam sobie na myśl o tygrysie. Pierwszy tygrys, jaki przyszedł mi do głowy, pochodził z wiersza Williama Blake’a i rozświetlał noc skupioną grozą swej symetrii. (UOŚWŚ, s. 179)<sup>4</sup>

W kulturowy stereotyp angielskości wpisują się drugoplanowi bohaterowie, tworzący swoistą galerię dziwaków. Ekspozowane są także cechy angielskiego charakteru narodowego, szczególnie dbałość o zachowywanie zasad konwensansu i emocjonalny dystans: „My, de Luce’owie, nie jesteśmy egzaltowani” (TCOZNM, s. 266). Bohaterowie i miejsca wpisują się w lokalną i narodową historię. Składają się na nią zarówno średniowieczne legendy — opisując wygląd własnego domostwa, Flawia wspomina o dachówkach, które „wyglądały tak, jakby leżały tu od czasu, gdy król Alfred Wielki przypalił placki” (BNKW, s. 173) — jak i echa niedawnej wojny (traumy związane z przebywaniem w obozach jenieckich na Dalekim Wschodzie, przynależność członków rodziny do wywiadu brytyjskiego). Wielokrotnie podejmowane są kwestie związane z brytyjskimi instytucjami społecznymi, systemem szkolnictwa czy kulturowym wymiarem religii (relacje między dominującym anglikanizmem a katolicyzmem rodziny de Luce’ów). Angielskość w rodzinie Flawii jawi się jako fundamentalne zobowiązanie, wyrażające się w gotowości do ofiarnej służby krajowi i w dumie z jego tradycji. Na co dzień objawia się to chociażby słuchaniem (narzuconym przez ojca, niepoddawanym

<sup>4</sup> Warto z uznaniem podkreślić, że polski tłumacz Bradleya wykorzystał w mikrocytacie fragment doskonałego przekładu *Tygrysa* Blake’a autorstwa Stanisława Barańczaka. Dziękując się tajnikami własnego warsztatu, Barańczak pisał, że jego ambicją było znaleźć artystycznie zadowalający rym do „symetrii” (dzięki czemu słowo to mogłoby wybrzmieć, zgodnie z oryginałem, w kłamrze strofy), „jednocześnie zachowując w wierszu charakterystyczne sprzężenie »symetrii« z »grozą«” (S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatoologiczny, albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, [w:] *idem, Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004, s. 53.

dyskusji) audycji radiowych BBC, na przykład — jakże by inaczej — adaptacji dramatów Szekspira.

Zarazem jednak aspiracje związane z kulturą angielską są formą snobizmu; częstokroć stają się w powieściach Bradleya źródłem komicznych scen. Przykładem może być epizod z jednym z licznych absztyfikantów najstarszej siostry Flawii. To amerykański lotnik Carl Pendracka. Przedstawiając go bliskim, Ofelia robi szczególny użytek z jego nazwiska: „Rodzina Carla jest spokrewniona z Pendragonami, od których pochodzi król Artur” (TCOZNM, s. 113). Rzekome rycerskie koligacje nie pomogą jednak wielbicielowi, gdy popełni on skandaliczną gafę, przekreślającą go raz na zawsze w oczach pułkownika, a jego niefortunny prezent dla Feli (element damskiej garderoby) trafi do kominka.

Cykl Bradleya ukazuje także atrakcyjność angielskiej kultury, jej moc przyciągania. Dość przewrotnie motyw ten obrazują losy Dietera, młodego lotnika niemieckiego. Swoją nadzwyczaj krótką wojenną historię podsumowuje on w zdaniu: „zaryzykuję tezę, że zostałem zestrzelony nad Anglią z powodu sióstr Brontë” (BNKW, s. 210)<sup>5</sup>. To fanatyczny miłośnik powieści angielskiej; jego zdaniem „William Szekspir dorównuje wielkością samej Emily Brontë” (TCOZNM, s. 98). Znalazłszy się na Wyspach jako jeńiec wojenny, postanawia tu zostać z nadzieją, że z czasem „będzie uczył angielską dialektę zawiloci narracyjnych *Wichrowych wzgórz* i *Jane Eyre*” (TCOZNM, s. 98). Młodzieńcze losy Dietera zyskują nieco ironiczny *happy end*, gdy zostaje on szczęśliwym zwycięzcą w konkurach o względy Ofelii, jedynej gardzącej literaturą spośród trzech panien de Luce.

Pomijając bowiem próżną, zapatrzoną w lustro i nieustannie zaprzętą kwestiami własnej urody Fełę, bohaterów cyklu Bradleya w specyficzny sposób łączy literatura piękna. Stanowi ona szczególnie ważny element ich wyposażenia umysłowego: jest przez nich intensywnie wykorzystywana jako kod komunikacyjny nadbudowany nad językiem naturalnym. Sama Flawia wyznaje: „Jak na siostrę mola książkowego [to jest Dafne — A.M.M.] przysłało, znałam tytuły milionów książek, których nie przeczytałam” (TCOZNM, s. 106). Jej wiedza literacka, choćby nawet pochodziła z drugiej ręki (w co wielokrotnie nie sposób uwierzyć), jest jednak uwewnętrzniona, finezyjnie wykorzystywana.

Powieści o Flawii zawierają mnóstwo odniesień intertekstualnych wprowadzanych za pośrednictwem wielu postaci, rozmaicie usytuowanych w obrębie tekstu i sfunkcjonalizowanych. To temat zasługujący na osobną, wnikliwą analizę; zaledwie go zasygnalizuję. Wyjątkowo istotne wydaje się intensywne przenikanie się poziomów komunikacji: wewnątrz- i zewnątrztekstowej. Każda część cyklu poprzedzona jest mottem z dawnej literatury angielskiej (w ósmej, zatytułowanej *Trzykroć wrzasnął kocur szary*, wykorzystany został Szekspirowski *Makbet*). Mikrocytat pochodzący z motta stanowi natomiast tytuł danej powieści<sup>6</sup>. Zara-

<sup>5</sup> Na pasję Dietera wielki wpływ miała jego guwernantka Drusilla, miłośniczka angielskiej powieści, która „Połykała książki tak samo, jak wieloryb połyka kryla” (BNKW, s. 210).

<sup>6</sup> W przekładzie na język polski ta relacja nie zawsze zostaje zachowana.

zem, żartobliwie rzecz ujmując, można powiedzieć, że Flawia zna tytuły książek o sobie; w wykreowanej rzeczywistości bohaterka styka się z tekstami będącymi źródłami tytułu i motu.

Świat powieściowy nasycony jest nawiązaniem do literatury pięknej, głównie, choć nie wyłącznie, angielskiej. Pojawiają się one zarówno w narracji, jak i w toczonych przez bohaterów rozmowach. Tłumacze polscy (Jędrzej Polak, Magdalena Moltzan-Małkowska i Marek Król) wielokrotnie widzą potrzebę dodania przypisów. Zawierają one dokładną lokalizację cytatów literackich; niekiedy także dodatkowe informacje objaśniające sens przywołanego w tekście głównym fragmentu.

Warto zauważyć, że w wypadku cytatów z Szekspira tłumacze korzystają z różnych polskich przekładów, zarówno dziewiętnastowiecznych, jak i współczesnych. Dotyczy to nawet cytatów z tego samego dramatu Szekspira, w tym samym tomie przygód Flawii. Niekiedy owa zmienność może razić; bywa, że ten sam sławny cytat powtarza się w kolejnych tomach w odmiennym tłumaczeniu, wynikającym zapewne z preferencji kolejnego z tłumaczy cyklu Bradleya. Efektem są na przykład rozmaite wersje imienia szekspirowskiego bohatera: powiernik Hamleta Horacy (z przekładu Józefa Paszkowskiego) pojawia się w innym tomie jako Horacjo (z przekładu Stanisława Barańczaka)<sup>7</sup>. Jednak w innych przypadkach mamy do czynienia z działaniem celowym, wynikającym z respektu wobec funkcjonalności cytatu; konkretny polski przekład Szekspira dobierany jest tak, by jak najlepiej oddawał obecną w oryginale powieści Bradleya grę słów między przywołaniem a tekstem mu towarzyszącym.

Literatura piękna uwodzi — i zwodzi. To oczywistość dla świadomego, wyrobionego czytelnika, lecz niekoniecznie dla bohaterów powieści. Status literatury pięknej jako przewodniczki po świecie ludzkich tajemnic, jednak przewodniczki niepewnej, gdy nie wspiera jej doświadczenie życiowe, uzmysławia scena, gdy dziewczynka detektyw ze względu na prowadzone śledztwo chce uzupełnić wiedzę życiową o sprawy zarezerwowane dla dorosłych ludzi. Owej wiedzy szuka w powieściowym arcydziele Gustawa Flauberta:

Miałam z grubsza pojęcie, co się dzieje między dwojgiem ludzi nawiązujących romans, ale nie znałam dokładnej mechaniki tego procesu. Pewnego razu, gdy tata wyjechał na kilka dni do Glasgow na wystawę znaczków, Dafi uparła się, żeby czytać nam na głos przy posiłkach *Panią Bovary*, i robiła to rano, w południe i wieczorem, a nawet przy herbacie. Skończyła po trzech dniach, gdy tata stał już w progu.

W tamtym czasie o mało nie umarłam z nudów, choć później powieść ta weszła do kanonu moich ulubionych lektur, gdyż w ostatnich rozdziałach zawiera najpiękniejszy i najbardziej ekscytujący w całej literaturze opis zgonu wskutek zatrucia arsenikiem. Osobliwie upodobałam sobie fragment, w którym Emma „podniosła się jak trup tknięty prądem”. Teraz jednak zdałam sobie ze smutkiem sprawę, że ogarnięta ekscytacją klinicznym opisem sa-

<sup>7</sup> Nieuzgodnienie imion w polskim przekładzie dotyczy też niekiedy drugoplanowych postaci świata przedstawionego. Można także żałować, że przekład cyklu, którego wyrazistą wartością artystyczną jest specyficzny styl językowy, nie pozostał w całości w gestii jednego tłumacza.

mobójstwa nieszczęsnej Madame Bovary, nie zdołałam przyswoić sobie w należyтым stopniu mechaniki kilku przedstawionych w książce romansów. Zapamiętałam jedynie, że Emma Bovary, sam na sam z Rudolfem, przy pokrytym rzęsą stawie pełnym skaczących żab, zalała się łzami i ukrywszy twarz, wzdragając się dosyć długo, postanowiła „mu się oddać”.

Cokolwiek to znaczy. Zapytam o to Doggera. (BNKW, s. 281–282)

Pracujący w posiadłości Buckshaw wszechstronny i niezastąpiony Dogger, towarzysz wojennych niedoli pułkownika de Luce, tłumaczy, że Emma i Rudolf „zostali wielkimi przyjaciółmi. Największymi z przyjaciół” (BNKW, s. 283). Zarówno kontekst obyczajowy epoki, jak i relacja Doggera i Flawii nie pozwalają na inne wyjaśnienie. Flawia przyjmuje te słowa z aprobatą; potwierdzają one jej wyobrażenie. A przecież czytelnik, jeśli pamięta o rzeczywistym stosunku Rudolfa do nieszczęsnej Emmy, musi odebrać to sformułowanie jako niezamierzenie ironiczne.

Rozważając kwestie związane z Szekspirem, nie sposób pominąć zagadnienia teatru. Szekspir to wszak dramaturg *par excellence* sceniczny. Teatr i teatralizacja świata odgrywają znaczącą rolę w cyklu Bradleya; często, choć nie zawsze, w powiązaniu z Szekspirem.

W powieściowym świecie Bradleya kobiety zazwyczaj są bardziej aktywne od mężczyzn. I to one udają, odgrywają role, charakteryzują się i przebijają. Owe zabiegi miewają wymiar codzienny i przyziemny, służą wywarciu na otoczeniu odpowiedniego wrażenia. Fela, chcąc ukryć przed ojcem, że znęcała się emocjonalnie nad Flawią, i pragnąc wzbudzić w nim współczucie wobec siebie, podmalowuje na czarno oczy, „tworząc pod nimi tragiczne teatralne półkola”, jak określa to Flawia. Złość na obłudną starszą siostrę miesza się z uznaniem dla jej umiejętności: „Wiedźma! Ale miała zimną krew, jak aktorka charakteryzująca się na scenie, czym wzbudziła mój podziw” (UOŚWŚ, s. 52). Sama Flawia góruje jednak nad Felą tupetem, zdolnością do gry *va banque* i zaufaniem wobec magii teatru; choć własne talenty w tym zakresie opisuje z nutą humoru:

Dużo wody upłynęło od czasu, gdy po raz ostatni odgrywałam rolę „małej zagubionej dziewczynki”, ale muszę powiedzieć, że zaaranżowanie odpowiedniego wyrazu twarzy i ułożenia ciała było jak wciągnięcie starego wygodnego swetra. Ramiona lekko zgarbione (jest!), ręce ułożone w pozycji „załamywanie rąk” (jest!), włosy potargane (jest!), potrzeć oczy, żeby były czerwone i wilgotne, a potem wybałuszy je, jednocześnie wprawiając gałki oczne w nerwowy ruch z prawej na lewą (jest!), głos o pół oktawy w górę [...]. (JKŚWPZ, s. 128)

Teatralizacja pojawia się niejednokrotnie jako element intrygi kryminalnej. Cyganka Fenella udaje, że wróży, by się zemścić, wywołując swoimi przepowiedniami lęk. Nieszczęsna Grace przebiera się za swoje zmarłe w tajemniczych okolicznościach dziecko. Ciało zamordowanej i ukrytej w kominie Franceski Rainsmith zostaje przez jedną z uczennic Żeńskiej Akademii panny Bodycote rozpoznane dzięki czerwonej skarpecie, elementowi przebrania Kopciuszka, w którym wystąpiła na corocznym szkolnym balu.

Flawia dysponuje pewną wiedzą o profesjonalnym teatrze i wykorzystuje ją, podobnie jak wiedzę literacką, do opowiadania o tym, co dzieje się wokół niej. Jest ponadto niezmiernie wrażliwa na urok sztuki teatralnej, gdziekolwiek by się z nią spotkała. Gdy Rupert, twórca i główny aktor sławnego teatru kukielkowego, deklamuje na scenie parafialnej *Sonet CXXXVIII* Szekspira, Flawia ocenia: „Oświetlenie nie byłoby bardziej teatralne, nawet gdyby kłaniał się publiczności na deskach Old Vic” (BNKW, s. 32). Ale gdy deklamacja sonetu zostaje nagle przerwana wtrąconym prozaicznym zwrotem skierowanym do proboszcza, komentuje: „Czar prysł! Zabrzmiało to tak, jakby Laurence Olivier zadeklamował »być albo nie być... raz... dwa... trzy... próba mikrofonu«” (BNKW, s. 33).

Artystyczna wrażliwość Flawii nie tłumi jej detektywistycznej wnikliwości, być może nawet jest pomocna jako jeszcze jeden aspekt uważnego oglądu. Innym bohaterom zdarza się ulegać zwodniczym iluzjom. Poppi Mandrill, niegdyś wybitna aktorka, obecnie (za sprawą tragicznego wypadku na scenie) jeżdżąca na wózku inwalidzkim, widząc wyciągniętego z wody topielca, reaguje słowami: „W co ty się zabawiasz? To jakaś gra? Kolejny z twoich wyglupów? Wstawaj natychmiast, Orlando, pobrudzisz strój” (PMJM, s. 33). Musi minąć dłuższa chwila, zanim jej irytacja na młodego protegowanego (w którym, jak później zwierza się Flawii, dostrzegła ogromny talent aktorski) ustąpi zrozumieniu rzeczywistego stanu rzeczy i wybuchowi rozpacz.

Dopowiedzieć można, że bezpośrednie doświadczenie teatralne bohaterów Bradleya związane z Szekspirem jest bardzo zróżnicowanej jakości. Flawia wspomina, że ojciec „zawiózł nas kiedyś do Stratfordu nad Avonem, żebyśmy obejrzały Johna Gielguda w tytułowej roli” (BNKW, s. 114); kilkakrotnie przywołuje Laurence’a Oliviera, zapewne najśłynniejszego odtwórcę ról szekspirowskich. Wspomina londyński teatr Old Vic, specjalizujący się w inscenizacjach szekspirowskich, który w latach 1914–1921 wystawił całe *First Folio* i na którego deskach występowali obaj aktorzy<sup>8</sup>. Ale także... zamęt w salce parafialnej parafii w Bishop’s Lacey podczas „przedstawienia *Króla Lira*, odgrywanego przez Teatryk Naszych Milusińskich” (BNKW, s. 297). Zastanawiając się nad znaczeniem używanego przez uczennice Żeńskiej Akademii zwrotu „być zrobioną na czarno”, stwierdza: „muszę przyznać, że nie brzmiało to zabawnie. Oczyma wyobraźni ujrzałam, jak nakładają na mnie pastę do butów, jak na naszego pastora, kiedy miał grać Otella” (JKŚWPZ, s. 70).

W świecie bohaterów Bradleya Szekspir jest zarazem uwielbiany i traktowany z bezceremonialną poufałością. Nie on jeden spośród postaci szczególnie ważnych dla Anglików. W liście Doggera do przebywającej w kanadyjskiej szkole Flawii pojawia się uroczo brzmiąca wzmianka o jej ukochanym rowerze, na-

<sup>8</sup> Zob. <http://www.oldvictheatre.com/about-us/history-of-the-old-vic-2/1900-1949/> (dostęp: 1.07.2021).

zwanym Gladys; odnowiony, „Z siedzeniem nakrytym starym jedwabnym szalem bardzo przypomina naszą drogą królową Elżbietę” (JKŚWPZ, s. 220). Ujrzyany w tejsze szkole ludzki szkielec budzi we Flawii nostalgiję za domem; konkretnym obiektem tęsknoty jest „Yorick, mój własny ukochany szkielec wiszący cierpliwie w laboratorium w Buckshaw” (JKŚWPZ, s. 120). I królowa, i Szekspir splatają się harmonijnie z tym, co własne, najbliższe. A oto jak poczynna sobie z Szekspirem ciotka panien de Luce, jedna z dzielnych wojennych konspiratorek, w których ślady ma pójść Flawia:

Wszyscy doskonale zdajemy sobie sprawę — trąbiła ciocia Felicity — że *mors nigra*, czyli „czarna śmierć”, czyli zaraza, czyli epidemia dżumy, została sprowadzona do Anglii przez kauzyperdów. Szekspir uważał, że należałoby ich wszystkich powiesić, a w świetle nowoczesnych reform sanitarnych okazuje się, że miał rację! Prawnicy to zaraza! (BNKW, s. 271)

Wypowiedź ciotki Felicity umieściłam w tytule artykułu, gdyż w moim przekonaniu doskonale reprezentuje ona sposoby przywoływania cytatów z Szekspira przez bohaterów cyklu Bradleya. Po pierwsze, współgra ona z „tęsknotą za trupem”; nieodłączną wszak cechą czytelniczego odbioru kryminału. Tęskni zresztą także główna bohaterka; gdy w Bishop’s Lacey zbyt wiele miesięcy mija bez kolejnej zbrodni, zaczyna się niecierpliwić, a „nowo zmarła Phyllis Wyvern” (TCOZNM, s. 176) interesuje ją o wiele bardziej niż nowo narodzone dziecko. Ponadto sparafrazowany przez ciotkę cytat wyraziście ukazuje to, jak bohaterowie powieści zazwyczaj poczynają sobie z Szekspirem. Pochodzące z jednej z kronik historycznych<sup>9</sup> zdanie „The first thing we do, let’s kill all the lawyers” funkcjonuje w angielskiej kulturze jako żart prawniczy. Wymowa tych słów w dramacie jest bowiem w istocie dla prawników pochwalna; są oni przeszkodą na drodze do wprowadzenia chaosu. Felicity natomiast posługuje się cytatem tak, jakby wyrażał on pogląd Szekspira. Podpiera własną opinię jego autorytetem, faktycznie ten autorytet lekceważąc, skoro nie liczy się z rzeczywistą intencją dramaturga. Inni bohaterowie Bradleya traktują tekst Szekspirowski równie nonszalancko:

— Ach... — westchnął doktor Darby. — „O Horacy, więcej jest rzeczy na ziemi w niebie, niż się ich śniło waszym filozofom” [przeł. J. Paszkowski — A.M.M.]. Co może oznaczać, że w wielkim napięciu ludzie zachowują się przedziwnie. A twoja przyjaciółką Porcelana jest bardzo skomplikowaną młodą osobą. (UOŚWŚ, s. 302)

Koleżanka Flawii z Żeńskiej Akademii, zwana Jumbo, cytuje to samo zdanie; na pytanie Flawii, co to znaczy, odpowiada: „Co tylko chcesz” (JKŚWPZ, s. 259). Przy czym jest to konkluzja ważnej dla Flawii rozmowy dotyczącej strategii działania wobec niepokojących (być może związanych ze zbrodnią) faktów.

W obu wskazanych sytuacjach cytat z Szekspira pozwala na wykonanie zgrabnego uniku. Sama Flawia przytacza natomiast szekspirowskie frazy w znacznie bardziej konkretnych znaczeniach.

<sup>9</sup> Z *Henryka VI*, części drugiej (akt 4, scena 2).



Jedną z fascynacji i zarazem obsesji Flawii jest rozkład ciała; chemiczny i biologiczny aspekt śmierci. Gdy chemiczka Bannerman z Żeńskiej Akademii panny Bodycote nieoczekiwanie ujawnia swoją drugą profesję — entomologa służącego pomocą w sprawach kryminalnych — jej wykład dotyczący owadów żerujących na zwłokach w rozmaitych stadiach rozkładu rezonuje u Flawii wspomnieniem doświadczenia lekturowego:

Daft przeczytała mi nawet kiedyś przy śniadaniu („znając moje skłonności”, jak oświadczyła z tym swoim uśmiechem) ten cudowny fragment ze *Straconych zachodów miłości*, w którym jeden z bohaterów mówi: „Tak mnie te letnie pokąsały muchy, żem cały obrzękł, bąblami okryty”. [...] spojrzałam wtedy na Szekspira w zupełnie nowy sposób. Autor takiego zdania nie może być aż takim sztywniakiem. (JKŚWPZ, s. 160)<sup>10</sup>

Ponad wszystko jednak Flawia lubuje się w tajnikach trucizn; rozważając ów temat, również potrafi z wdziękiem zastosować sławną frazę. „Czy zatrucie ołowiem pod inną nazwą brzmiałoby równie zachwycająco?” (TCOZNM, s. 91) — parafrazuje słowa szekspirowskiej Julii<sup>11</sup>.

Pora zatem na przybliżenie tomu czwartego przygód Flawii, *Tych cieni oczyszczyć nie mogą (I Am Half-Sick od Shadows, 2011)*, którego centralnym motywem jest inscenizacja fragmentu *Romea i Julii*.

Tytuł powieści to mikrocytat z opartego na legendach arturiańskich poematu *Pani z Shalott* Alfreda Tennysona<sup>12</sup>; obszerniejszy cytat (zawierający frazę użytą w tytule) stanowi motto. Ten sam poemat (inne jego fragmenty) wykorzystywała (w tytule, jako motto i w samej fabule) Agatha Christie w powieści *Zwierciadło pęka w odłamków stos (The Mirror Crack'd from Side to Side, 1962)*. Królowa kryminału jest wielokrotnie przywoływana w cyklu Bradleya, ale tu odniesienie jest szczególnie wyraziste. U Christie główną bohaterką kryminalnej intrygi jest mająca za sobą burzliwą przeszłość i szukająca życiowego ukojenia gwiazda

<sup>10</sup> Cytat pochodzi z drugiej sceny aktu V, z wypowiedzi Birona. Sformułowanie z szekspirowskiego oryginału: „these summer-flies / Have blown me full of maggot ostentation” jest oceną przerostu form stylistycznych, nadmiernej afektacji w mówieniu o miłości. Wykorzystany przez polskiego tłumacza Bradleya przekład Leona Ulricha pozwala na usamodzielnienie metaforycznego obrazu współgrającego z tematem zajmującym Flawię. Dla przykładu: zupełnie bezużyteczne byłoby tu tłumaczenie dokonane przez Barańczaka: „Ta afektacja, nadęta jak paw, ta / Mucha, co dosyć już się nabzyczęła!” (W. Shakespeare, *Komedia omyłek. Stracone zachody miłości*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1994, s. 254).

<sup>11</sup> Wyjściowy cytat pojawia się także w rozważaniach Flawii o szkolnych przezwiskach (to kwestia, która zaczyna jej ośobiście dotyczyć, gdy trafia do szkoły w Kanadzie). „Co prawda Szekspir napisał kiedyś: »to, co zwiemy różą, pod inną nazwą nie mniej by pachniało« [przeł. S. Barańczak — A.M.M.], ale w takim razie nawet sam Wielki Bill musiał zapomnieć o tych okrutnych i nieusuwalnych etykietkach, które mogą nam przyczepić inni uczniowie. Zaczęłam się zastanawiać, jak jego nazywali szkolni kumple. Quilliam? Shakey?” (JKŚWPZ, s. 136–137). Polski tłumacz pozostawia tu oryginalną wersję owych domyślnych przezwisk Szekspira, w przypisie przybliżając ich znaczenie.

<sup>12</sup> A. Tennyson, *The Lady of Shalott*, 1842. Tłumacz Bradleya wykorzystał przekład Piotra Cholewy — ten sam, który użyty został w polskim tłumaczeniu powieści Christie.

filmowa Marina Gregg. Jej osiedlenie się w St. Mary Mead (rodzinnej wiosce panny Marple) staje się lokalną sensacją. Wkrótce na przyjęciu z udziałem ludzi ze świata filmu dochodzi do otrucia jednej z zaproszonych kobiet; pojawia się podejrzenie, że stała się ona ofiarą przypadkowo, a rzeczywistym celem mordercy miała być Marina.

Oparty na powieści Christie brytyjski film *Pęknięte zwierciadło* (*The Mirror Crack'd*, 1980, reż. G. Hamilton), z Elisabeth Taylor jako Mariną, eksponuje motyw rywalizacji dwóch aktorek. Jego akcja toczy się, zgodnie z powieściowym oryginałem, w St. Mary Mead. Ośrodkiem fabuły jest realizowany przez amerykańską ekipę filmową film o Marii Stuart (w powieściowym pierwowzorze ów film z Mariną w roli głównej jest wydarzeniem retrospektywnym).

Powieść Bradleya nawiązuje zarówno do powieści Christie, jak i do ekranizacji. Tu także pojawia się związany ze sztuką filmową krąg osób i tematy: walka o rolę, starzenie się pięknej aktorki, brzemień sławy, środowiskowe intrygi. A także, co szczególnie istotne dla fabuły kryminalnej, motywy gry aktorskiej, zatarcia granicy między sztuką a rzeczywistością, iluzji i zwodzenia. Marina Gregg, bohaterka Agathy Christie, wedle opinii jednej z mieszkanek St. Mary Mead jest „Uroczą. Taka naturalna i niezepsuta. Choć w istocie to rodzaj maski”<sup>13</sup>; aura tajemnicy otacza też aktorkę będącą bohaterką powieści Bradleya.

Tuż przed Bożym Narodzeniem zadłużoną posiadłość Buckshaw obejmuje w posiadanie wytwórnia filmowa. Pojawia się Val Lampman, uchodzący za „najsłynniejszego reżysera filmowego w Anglii” (TCOZNM, s. 28). Mieszkańców Buckshaw (niejako wbrew ich woli i pomimo niechęci do obecności obcych w rodowej posiadłości) elektryzuje jednak przede wszystkim przybycie gwiazdy ekranu Phyllis Wyvern. W opinii siostr Flawii, wspartej pismami plotkarskimi dotyczącymi życia sław, Phyllis to:

największa gwiazda filmowa na świecie! [...] W całej galaktyce! [...] Miała zagrać Scarlett w *Przemiętło z wiatrem*, ale dzień przed zdjęciami próbnymi o mało nie udławiła się pestką brzoskwini i nie mogła wykrztusić ani słowa. (TCOZNM, s. 19)

Sama Flawia ulega tej fascynacji, choć jednocześnie jest jej w pełni świadoma i stać ją na chłodne, analityczne spojrzenie: „Jakaś część mnie przyglądała się reszcie mnie, zafascynowanej najsłynniejszą gwiazdą filmową na świecie... w galaktyce... we wszechświecie!” (TCOZNM, s. 51).

Obecny jest także partner sceniczny i filmowy Phyllis Wyvern, Desmon Duncan, którego charakterystyczny profil, jak stwierdza z humorem Flawia, jest „rozpoznawalny od Grenlandii po Nową Gwineę” (TCOZNM, s. 65). Na prośbę proboszcza, a wbrew oporom Vala Lampmana, Phyllis zgadza się wystąpić wraz z Duncanem w scenie z *Romea i Julii* — „przedstawienia, które elektryzowało londyński West End do późnych godzin nocnych, gdy oklaskom i ukłonom nie było końca” (TCOZNM, s. 90). Widzami przedstawienia, z którego dochód ma

<sup>13</sup> A. Christie, *Zwierciadło pęka w odlamków stos*, przeł. A. Siewior-Kuś, Wrocław 2014, s. 29.

wspomóc parafię, są licznie przybyli mieszkańcy Bishop's Lacey. Zawieja śnieżna zmusza wszystkich do pozostania w Buckshaw. W nocy Flawia ukradkiem udaje się do pokoju Phyllis, licząc na pogawędkę. „Była, rzecz jasna, martwa” (TCOZNM, s. 133); mamy wszak do czynienia z kryminałem.

W jaki sposób wielka sztuka służy zbrodni? Szekspir służy zbrodni, choć pośrednio. Służy autorowi powieści do skonstruowania zamkniętej przestrzeni, „wyspy”: zimowa inscenizacja w Buckshaw odcina mieszkańców od świata. Choć „wyspa” to w tym przypadku zaledwie klimat, nastrój. Nie jest ona fabularnie funkcjonalna, gdyż nie pojawia się jako efekt zamknięcia przestrzeni, mały krąg podejrzanych. Przeciwnie, przestrzeń Buckshaw posłużyła mordercy, w którego interesie było dokonanie zbrodni tam, gdzie ludzie przebywają z zagęszczeniem, sztucznym tłoku.

Bezpośredni związek inscenizacji *Romea i Julii* ze zbrodnią jest zatem banalny, rozczarowujący. Morderca nie funduje nam żadnej gry z Szekspirem. Wykorzystuje jedynie nadarzącą się okazję.

O wiele istotniejszy wydaje się inny aspekt, dla fabuły kryminalnej znaczący w sposób pośredni: ukazanie czaru wielkiej sztuki i magii teatru. Dobroczynne przedstawienie w Buckshaw anonsuje proboszcz, przedstawiając „dwoje największych luminarzy srebrnego ekranu”, którzy „odegrają dla nas scenę ze słynnej na całym świecie produkcji *Romeo i Julii* Williama Szekspira” (TCOZNM, s. 120). Ta żenująca pomyłka jest pierwszą w „serii niefortunnych zdarzeń”, które mogą przemienić słynną scenę balkonową w farsę. Grający *Romea* Desmond kilkakrotnie powtarza tę samą frazę, bezskutecznie czekając na włączenie się punktowego oświetlenia, mającego wydobyć z mroku jego partnerkę. Jednak dopiero niezbyt subtelna interwencja Phyllis zadziała: „Światło, do cholery — szcęknał z ciemności głos pięknej Julii” (TCOZNM, s. 121). Chwilę później aktorka wymierza obsługującemu lampę mężczyźnie policzek. Wydawałoby się, że nastrój przedstawienia został bezpowrotnie utracony.

Flawii tak czy inaczej miłosny dialog nie wzrusza. Treść sztuki zna zresztą z radia. Owszem, przyznaje, że „Szekspirowi nie brakowało potoczności w operowaniu słowem” (TCOZNM, s. 124). Tak powściągliwego tonu pochwały nie tłumaczy sam angielski charakter narodowy. Warto choćby wspomnieć, jak o języku Szekspira wypowiadał się Thomas Stearns Eliot:

Nie można powiedzieć, że był poeta angielski, który w ciągu swojego życia osiągnął większą dojrzałość niż Szekspir; nie można nawet powiedzieć, że był poeta, który w równym stopniu jak Szekspir udoskonalił język angielski, czyniąc go zdolnym do wyrażenia najsztubniejszych myśli i najbardziej finezyjnych niuansów uczucia<sup>14</sup>.

Flawia nie ulega przymusowi wielbienia Szekspirowskiego geniuszu; ma bardzo konkretne oczekiwania. „Żałowałam, że nie wybrali jakiejś bardziej eks-

<sup>14</sup> T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk?*, [w:] *idem, Szkice literackie*, przeł. H. Pręczkowska, M. Żurawski, W. Chwałewik, Warszawa 1963, s. 206–207.

cytującej sceny z dramatu, na przykład tej, w której w grę wchodzi kwestie toksykologiczne — jedyne w miarę przyzwoicie napisane fragmenty z *Romea i Julii*” (TCOZNM, s. 123)<sup>15</sup>. Tym bardziej wiarygodne są jej spostrzeżenia jako obserwarki ludzkich reakcji. Okazuje się, że mimo fatalnego początku przedstawienia Szekspir w pełni zawładnął publicznością w Buckshaw:

Teatr, jak przypuszczam, jest formą masowej hipnozy, a jeśli tak jest w istocie, Szekspir, mimo ewidentnych braków w wykształceniu chemicznym, należy do największych hipnotyzerów w dziejach ludzkości.

Widziałam na własne oczy, jak hipnoza zaczynała działać, jak została przerwana policzkiem, a potem znów ogarnęła zebranych z zadziwiającą łatwością. To cud, istny cud, jak się nad tym głębiej zastanowić. (TCOZNM, s. 125)

Warto wspomnieć, że w podobny sposób (używając między innymi kategorii cudowności) Flawia mawia zazwyczaj o reakcjach chemicznych, a zwłaszcza o uzyskiwaniu trucizn. Pochwała ma zatem nieznaczny posmak moralnej dwuznaczności. Pamięć polonisty przywołuje w tym momencie podobnie ambiwalentną pochwałę Sienkiewicza wygłoszoną przez Teodora Parnickiego. Sienkiewicz w *Panu Wołodyjowskim* i w *Krzyżakach* „przedstawia mi się jako pewnego rodzaju hipnotyzer, mistyfikator...”<sup>16</sup>.

W powieści Bradleya moc sztuki Szekspirowskiej pokonuje niekorzystne warunki psychologiczne (związane z okolicznościami odbioru), ale też czysto fizyczne: przemiana aktorów w postaci, których role odgrywają. Choć oczywiście przemiana ta byłaby niemożliwa bez talentu aktorskiego:

prawdziwa Julia — jeśli istniała — nie miała więcej niż dwanaście czy trzynaście lat, o czym nie omieszczała mnie poinformować Dafi. [...] Phyllis Wyvern była nieco starsza od Julii i Dafi — miała pięćdziesiąt dziewięć lat, jeśli wierzyć jej słowom. Jakim cudem pozbywała się czterdziestu pięciu lat różnicy w świetle reflektorów, pozostawało niewyjaśnioną zagadką. (TCOZNM, s. 184–185)

Tak rozmyśla Flawia w konfrontacji z martwym ciałem aktorki. Proces deziluzji ma kolejne stopnie: kwiaty we włosach Phyllis („kwietna korona Julii”) nie zwiędły, bo nie są prawdziwe; ich świeżość to pozór. Gdy Flawia wyszarpuje jeden z kwiatów, spada peruka osłaniająca łusą głowę zamordowanej.

A przecież dla widzów Phyllis, choć „nieco starsza”, była prawdziwą Julią. Dygresyjnie można dopowiedzieć, że podobnie (choć finezyjniej) ujęty motyw przeobrażającej mocy Szekspirowskiego dramatu występuje w jednym z opowiadań Karen Blixen. Bohater opowiadania, reżyser Valdemar Soerensen, przeznacza wieloletnie oszczędności, zdobyte dzięki wystawianiu sztuk rozrywkowych,

<sup>15</sup> Jednak tylko „w miarę przyzwoicie”, gdyż młodociana chemiczka zgłasza uwagi merytoryczne. Jej zdaniem Szekspir „Nie wziął w ogóle pod uwagę różnicy między truciznami a narkotykami i kompletnie się zakałupaćkał, jeśli idzie o roślinne i mineralne środki drażniące mózg i rdzeń kręgowy” (TCOZNM, s. 124).

<sup>16</sup> T. Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana*, Warszawa 1980, s. 319. Książka jest zapisem cyklu wykładów gościnnych wygłoszonych na Uniwersytecie Warszawskim.

na spełnienie artystycznego marzenia: wystawienie *Burzy* Szekspira. Na obiekcie upatrzonej przez niego młodziutkiej aktorki, że jest za duża, zbyt postawna, by grać Ariela w *Burzy*, odpowiada: „nasz William jest z pewnością człowiekiem, którego stać na uporanie się z tak pospolitą zasadą, jak prawo ciężenia”<sup>17</sup>. Z pogardą odnosi się także do sztuczek technicznych, do możliwości unoszenia aktora dzięki konstrukcjom: „To słowa poety sprawiają, że Ariel fruwa. Czyż my, którzy jesteśmy sługami naszego Williama, mamy polegać bardziej na jakiejś żelaznej linie niż na jego niebiańskich stancach?”<sup>18</sup>.

Na bohaterkę powieści Bradleya Szekspir wywiera przemożny wpływ w okolicznościach, które zdają się zupełnie nieodpowiednie do objawienia teatralnej magii. Z inicjatywy inspektora Hewitta dochodzi do ponownego odegrania sceny balkonowej w celach ściśle związanych ze śledztwem: chodzi o ustalenie dokładnego czasu trwania owej sceny. Rolę Romea ponownie odgrywa Desmond Duncan, kwestie należące do Julii ma wygłosić Dafi, która, jak się okazuje, potrafi recytować tekst z pamięci. Podczas eksperymentu jego uczestnicy i świadkowie doświadczają czegoś nieoczekiwanego:

Słowa wylewały się potokiem ze złocistego gardła, potykając się pozornie o siebie z przejścia, choć każde z nich było wyraźne i krystalicznie czyste.

— Ach! — jęknęła nagle Dafi na oparciu fotela.

— Cicho! coś mów! — odpowiedział Romeo z prawdziwie zdumioną miną.

[...]

Trudno było orzec, czy tylko mnie, czy i wszystkim innym zrobiło się nagle gorąco.

— Romeo! Romeo! — szepnęła Dafi całkiem zmienionym, eterycznym głosem. —

Czemuż ty jesteś Romeo!?

Coś między nimi zaiskrzyło, coś powstało z niczego; coś, czego wcześniej nie było.

Świat zamglił się przy krawędziach. Poczulałam dreszcze. Widziałam i słyszałam czary.

Dafi ma trzynaście lat. Jest Julią.

Romeo odpowiedział. (TCOZNM, s. 201–202)

„Czy ta prześliczna istotna jest naprawdę moją myszowatą siostrą?” (TCOZNM, s. 202) — pyta sama siebie Flawia. To momentalne przeobrażenie Dafi, z którą na co dzień Flawia jest w stanie brutalnej siostrzanej wojny, jest jednak częścią procesu, w którym i narratorce, i czytelnikowi objawia się bardziej złożony, pełen niuansów obraz członków rodziny de Luce.

Jednocześnie można domniemywać, że magia teatru była katalizatorem zbrodni; że widok Phyllis jako Julii ugodził w uśpione ambicje jej przegranej rywalki, kochanki Vala Lampmana. On sam doznał upokarzającego poczucia podległości wobec Phyllis, gdy bezskutecznie próbował sprzeciwić się wystawieniu *Romea i Julii* w Buckshaw. Zbrodnię ukartowano wcześniej, zapewne i tak by do niej doszło. A może jednak nie?

<sup>17</sup> K. Blixen, *Burze*, [w:] *eadem, Anegdoty o przeznaczeniu*, przeł. W. Juszcak, Warszawa 1995, s. 72.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 73. Choć bohater to duński reżyser (Duńczykami są też aktorzy), William i tak jest w jego przekonaniu „nasz”.

Fabula powieści *Tych cieni oczy znieść nie mogą* wprowadza jeszcze jeden aspekt obecności Szekspira w życiu mieszkańców Buckshaw, związany z historią rodu de Luce i osobistą historią rodziców Flawii. W posiadłości są „pokaźne zbiory wydań Szekspira” (TCOZNM, s. 198). Ponieważ używany zazwyczaj egzemplarz *Romea i Julii* gdzieś się zawieruszył, do celów wspomnianego już eksperymentu Dafi sięga po inne wydanie: „Dosyć sfatygowane, ale powinno wystarczyć” (TCOZNM, s. 198). Desmond Duncan ocenia je jako nieprzydatne: „tekst różni się od tego, z jakim przywykłem pracować na scenie. Będziemy musieli polegać na mojej pamięci” (TCOZNM, s. 200). A jednak to on lojalnie informuje rodzinę de Luce o wartości sfatygowanego tomiszcza. Jest to wydanie Johna Dantera z 1597 roku, znane jako „złe *quarto*”<sup>19</sup>. Duncan podpowiada, że egzemplarz może osiągnąć na aukcji wartość miliona funtów, pod warunkiem że usunie się ze strony tytułowej późniejsze inskrypcje: „profesjonalista zdoła usunąć ten monogram bez trudu” (TCOZNM, s. 262).

Na Dafi ogromne wrażenie robi myśl, że tom z biblioteki domowej mógł niegdyś znajdować się w rękach Szekspira. Natomiast pułkownik de Luce przegląda księgę od końca, zatrzymuje się na stronie tytułowej i wodzi dłonią po inskrypcji. A są nią (co Flawia zauważyła już wcześniej) przeplecione monogramy jej rodziców:

Niemal telepatycznie czytałam myśli przebiegające mu przez głowę. Przypominał sobie dzień, chwilę, w której sporządzili monogram — czerwone litery ręką Harriet, a czarne jego.

Czy nie siedzieli wtedy przypadkiem na oknie w pełni lata? A może ukryli się bez tchu w szklarni, gdy rozpętała się letnia ulewa, spływająca niezauważenie po szybach potokami, rzucającymi delikatne ruchome półcienie na ich młode, pełne zachwyty twarze? (TCOZNM, s. 264)

Sprzedanie tomu zgodnie z sugestią Duncana (który nie omieszkał upomnieć się o procent za dokonanie odkrycia) pomogłoby spłacić długi i ocalić rodzową posiadłość. Flawia wie, że ojciec jest tego świadom. I czeka na jego decyzję.

I oto następuje trzecia w fabule powieści scena deklamacji partii z *Romea i Julii*. Tym razem nie jest to miłosny dialog z Julią na balkonie, lecz monolog Romea przy grobowcu ukochanej. Flawia rozumie, że dla ojca słowa te dotyczą Harriet. Stają się wyznaniem realnej, nie fikcyjnej miłości; miłości, której nie unicestwiła śmierć<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Pojęcie „złego *quarto*” (*bad quarto*) związane jest z koncepcją szekspirologów przeciwstawiającą wersje manuskryptów autoryzowane przez Szekspira wersjom zanieczyszczonym, wywodzącym się od wykonawców. „Złe *quarto*” byłoby zatem szczególnie mocno powiązane z teatralnymi dziejami *Romea i Julii*; jego odrzucenie przez aktora szekspirowskiego byłoby przejawem obecnej w historii ironii.

<sup>20</sup> Skierowane przez Romea ku martwej (w jego przekonaniu) Julii, a przez Havillanda de Luce ku Harriet słowa „Nie jesteś jeszcze zwyciężoną” (przeł. J. Paszkowski) zostały tu wyeksponowane, przedstawione w stosunku do miejsca, jakie zajmują w tekście Szekspira.

Po ukończeniu recytacji pułkownik wychodzi z salonu, „jakby odchodząc od grobu” (TCOZNM, s. 265). Nie trzeba pytać i nikt istotnie nie pyta, jaką podjął decyzję.

Ostatecznie okazuje się zatem, że ani wiekowe Buckshaw, ani Szekspir nie są dla prawdziwego Anglika, jakim jest ojciec Flawii, najważniejsze.

Sceptyczny wobec egzystencjalnej prawdy *Romea i Julii* Wystan Hugh Auden pisał:

Romeo i Julia nie znają siebie nawzajem, lecz gdy jedno umiera, drugie nie może dalej żyć. Ostatecznie ich porywcze samobójstwo, także reakcja na wygnanie Romea, skrywa brak uczucia, strach przed niemożnością podtrzymania związku [...]. Gdyby stali się młodą parą, nie byłoby pięknych mów — może i dobrze. Wówczas zaczęłyby się prawdziwe życiowe wyzwania, z którymi sztuka ma zaskakująco niewiele wspólnego. Romeo i Julia bałwochwalczo wielbią się nawzajem, co prowadzi do ich samobójstwa<sup>21</sup>.

Havilland i Harriet de Luce nie uciekali od życia; stworzyli dom, rodzinę, mieli trzy córki. Ich miłość sprawdziła się w codziennej bliskości. Osiągnęła swój pełny blask w życiu, a nie dopiero poprzez śmierć Harriet.

Szekspir nie jest najważniejszy; zarazem jednak jest tak wielki i żywy, że jego tekst może unieść to, co jest ponad sztuką literacką: prawdę niepokonanej miłości.

## Bibliografia

### Teksty źródłowe

Blixen K., *Anegdoty o przeznaczeniu*, przeł. W. Juszczyk, Sic!, Warszawa 1995.

Bradley A., *Badyl na katowski wór*, przeł. J. Polak, Vesper, Poznań 2010.

Bradley A., *Gdzie się cis nad grobem schyla*, przeł. M. Moltzan-Malkowska, Vesper, Czerwonak 2014.

Bradley A., *Jak kominiarzy śmierć w proch zmieni*, przeł. M. Król, Vesper, Poznań 2017.

Bradley A., *Obelisk kładzie się cieniem*, przeł. M. Moltzan-Malkowska, Vesper, Czerwonak 2015.

Bradley A., *Tych cieni oczy znieść nie mogą*, przeł. J. Polak, Vesper, Poznań 2012.

Bradley A., *Ucho od śledzia w śmietanie*, przeł. J. Polak, Vesper, Poznań 2011.

Bradley A., *Zatrute ciasteczko*, przeł. J. Polak, Vesper, Poznań 2009.

Christie A., *Zwierciadło pęka w odlamków stos*, przeł. A. Siewior-Kuś, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2014.

Szekspir W., *Komedia omyłek. Stracone zachody miłości*, przeł. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1994.

### Opracowania

Auden W.H., *Wykłady o Shakespearze*, przeł. P. Nowak, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2015.

Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu*, a5, Kraków 2004.

<sup>21</sup> W.H. Auden, *Romeo i Julia*, [w:] *idem, Wykłady o Shakespearze*, przeł., wstęp i posłowie P. Nowak, Warszawa 2015, s. 60–61. Pierwodruk: *Lectures On Shakespeare*, Princeton, NJ 2000.

Eliot T.S., *Szkice literackie*, przeł. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, PAX, Warszawa 1963.

Parnicki T., *Historia w literaturę przekuwana*, Czytelnik, Warszawa 1980.

### Źródła internetowe

<http://www.oldvictheatre.com/about-us/history-of-the-old-vic-2/1900-1949>.

## **“Shakespeare believed that they all should be hanged...” — How great art serves murders: The series of novels by Alan Bradley in the view of William Shakespeare’s works**

### Summary

The series of crime novels by the Canadian writer Alan Bradley can be perceived as a series about England and Englishness. William Shakespeare and his works constitute an extremely significant part among the cultural markers of Englishness. Thus, it is not surprising that in the world of literature there is a great number of references to the texts of the great playwright; and these references serve various functions and appear on different textual levels. The aim of this article is a thorough and multifaceted presentation of these references, as well as a demonstration of the literary character of the series about Flavia de Luce in the light of these references.