

Adam Mazurkiewicz

ORCID: 0000-0003-3804-6445

Uniwersytet Łódzki

Szekspirowskie przywołania w polskiej literaturze kryminalnej (rekonesans)

Słowa kluczowe: William Szekspir, literatura polska po 1945 roku, literatura kryminalna

Keywords: William Shakespeare, Polish literature after 1945, crime fiction

Biorąc pod uwagę ilość i różnorodny charakter przywołań twórczości Szekspira w światowej i rodzimej literaturze, trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z fenomenem, bez którego nie sposób wyobrazić sobie europejskiej kultury. Co więcej, wraz z przejmowaniem przez obieg popularny roli zarezerwowanej tradycją dla rejestru „wysokiego”, można powtórzyć za Haroldem Bloomem: „Odpowiadając na pytanie »Dlaczego Szekspir?«, musimy zadać inne: »A któżby inny?«¹.

Jednocześnie ten sam pisarz — którego twórczość niezaprzeczalnie współtworzy nie tylko kanon tradycji kulturowej Zachodu, ale i ma wpływ na współczesną kulturę, poddaną trendom globalizacyjnym — bywa postrzegany jako „groźna pułapka”². Owo niebezpieczeństwo zdaje się — paradoksalnie — wynikać ze wszechobecności artystycznego dorobku stratfordczyka, nie tylko przywoływanego jako punkt odniesienia dla współczesnych opowieści, ale i traktowanego nie-

¹ H. Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, New York 1998, s. 1. Bloom, podkreślając wpływ Szekspira na kulturę Zachodu, dodaje: „Idea zachodniego charakteru, jaźni jako moralnego pośrednika, ma wiele źródeł: Homer i Platon, Arystoteles i Sofokles, Biblia i święty Augustyn, Dante i Kant [...]. Osobowość, w naszym sensie, jest inwencją Szekspirowską” (*ibidem*, s. 4: „The idea of Western character, of the self as a moral agent, has many sources: Homer and Plato, Aristotle and Sophocles, the Bible and St. Augustine, Dante and Kant [...]. Personality, in our sense, is a Shakespearian invention”). Jeśli nie podano inaczej, przeł. A.M.

² Zob. J. Wakar, *Szekspir może być groźną pułapką!*, audycja z cyklu „Sezon na Dwójkę” 23.07.2012, <https://bit.ly/2UtrQuT> (dostęp: 15.05.2021).

kiedy instrumentalnie jako „marka kulturowa”³. Wówczas jednak uniwersalność opowieści staje się sekundarna wobec możliwych zabiegów rynkowych, prowadzących do — jak określa to Dominik Antonik — projekcji w „materialność”; badacz pisze: „Literatura staje się materialnym przedmiotem kultury, kiedy zapada się w rzeczywistość i projektuje przestrzeń, po której można się poruszać”⁴.

Proces ten zdaje się dotyczyć również twórców sprzed wieków, o czym przekonuje lektura *Ogrodów Szekspira* (2003) Krystyny Koneckiej, utrzymanych w charakterystycznej dla turystyki kulturowej konwencji „wycieczek tropami pisarzy”⁵. Wspominaną przez Antonika tendencję do „materializacji” literatury i doświadczenia lekturowego można jednakże traktować jako egzemplifikację omawianego przez Halinę Kubicką zjawiska kulturowego „turystyki fikcji” jako punktu wyjścia do „historii prawdziwej”; której poetyka inspirowana jest tyleż *Kodem Leonarda da Vinci* Dana Browna (2003; wyd. pol. 2004), ile *Klubem Dantego* (2003; wyd. pol. 2005) Matthew Pearla. Kontaminacja obu wzorców gatunkowych umożliwiła pisarzom „wplatanie” wątków znanych odbiorcom z twórczości Szekspira w osnowę sensacyjno-kryminalnej fabuły, której walory podnoszą niekiedy wtręty natury edukacyjnej. Reprezentatywne dla takiej realizacji pozostają powieści Jennifer Lee Carrell: *Szyfr Szekspira* (2007; wyd. pol. 2008) oraz *Wciąż mnie prześladową* (2010; wyd. pol. 2011)⁶.

Wykorzystywane przez twórców popkultury klisze fabularne związane z Szekspirem i stopień ich rozpoznawalności pozostają jednakże w relacji do (mikro)kręgów kulturowych, z których wywodzą się owi artyści⁷. Toteż zrozumiałe, że w krajach anglojęzycznych (pop)kulturowy Szekspir funkcjonować będzie w sposób dalece bardziej pogłębiony (przykładem służą nie tylko powieści Carrel, ale i cykl Alana Bradley’a *Flawia de Luce*, 2009–2016; wyd. pol. 2009–2018)⁸.

³ Zob. D. Antonik, *Autor jako marka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 62–76.

⁴ *Ibidem*, s. 70.

⁵ Zob. H. Kubicka, *Szukając Baker Street 221B. Podróże śladami książek i filmów w kontekście kultury popularnej i mediów*, [w:] *Związki i rozwiązki. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, red. A. Gemra, H. Kubicka, Wrocław 2012, s. 129–143.

⁶ W recenzji powieści czytamy: „*Szyfr Szekspira* to książka złożona z literackich kalek drugiej jakości. Tyle że równocześnie ta powieść zaskakująco wciąga, intryguje, momentami nawet — porywa. To książka, w której wymagający czytelnik znajdzie bardzo wiele autentycznych ciekawostek z życia Szekspira oraz informacji o jego spuściźnie” (S. Krempa, [rec. Jennifer Lee Carrell, *Szyfr Szekspira*], granice.pl, <https://bit.ly/3xTc2Qt>, dostęp: 15.05.2021).

⁷ J. Elsom, *The Englishness of Shakespeare*, [w:] *Szekspiromania. Księga dedykowana pamięci Andrzeja Żurowskiego*, red. A. Cetera-Włodarczyk, Warszawa 2013, s. 421–425.

⁸ O tym, do jakiego stopnia Szekspir pozostaje zakorzeniony w anglojęzycznej kulturze popularnej, przekonuje lektura tomu *Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture* (2007) oraz monografii Stephena O’Neilla *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the Bard* (2014). Z naszkicowanej tu perspektywy interesujące jest zestawienie muzycznych przebojów, dla których inspiracją pozostaje twórczość Szekspira; zob. B. DeMain, *11 Populars Songs That Reference Shakespeare*, mental_floss 11.07.2012, <https://bit.ly/2TjhNYE> (dostęp: 15.05.2021). Jednocześnie nie można zapominać o deklaracji Douglasa Laniera, upatrującego znaczącej dystynkcji

Do pewnego stopnia analogiczną strategię można odnaleźć w historycznych thrillerach Philipa Goodena o detektywistyczno-kryminalnych perypetiach aktora szekspirowskiego teatru Globe; na powieściowy cykl *Shakespearean Murder* składa się jak na razie sześć utworów: *Śmiertelny sen* (2000; wyd. pol. 2015), *Kres królów* (2001; wyd. pol. 2015), *Śmierć nocy letniej* (2002; wyd. pol. 2015), *Alms of Oblivion* (2003; brak wydania polskiego), *Mask of the Night* (2004; brak wydania polskiego) oraz *An Honorable Murderer* (2005; brak wydania polskiego). Takie „zanurzenie w Szekspirze” — właściwe kulturze anglojęzycznej — wynika, w myśl uwag Davida Damroscha, z tworzenia wspólnego w ramach danej tradycji literackiej zbioru oczekiwań wobec tekstów, dzięki któremu możliwe staje się zbliżenie do dzieła ze zrozumieniem, wynikającym ze świadomości funkcjonowania mechanizmów odniesień i ukrytych założeń konstrukcji świata przedstawionego⁹.

Dramaturgia Szekspira nie jest obca także naszej kulturze¹⁰. W tej zaś, oprócz odczytań kanonicznych, poczesne miejsce zajmują eksperymenty (para)teatralne, przedstawiane między innymi przez Arkadiusza Szczurka i Krzysztofa Grabowskiego w ramach cyklicznego „Festiwalu Szekspirowskiego”; znaczące pod tym względem pozostają też spektakle Mai Kleczewskiej (*Makbet*, 2004; *Sen nocy letniej*, 2006; *Burza*, 2012)¹¹. Jednakże sceny teatralne to nie jedyne miejsce, w którym można zauważyć obecność Szekspira. Artysta ten pojawia się również w polskiej literaturze popularnej, wśród której szczególnie miejsce zajmują

między tekstami popkultury i utworami Szekspira: „Kultura popularna [...] jest estetycznie niewyrafinowana, jednorazowa, natychmiast dostępna, a zatem płytka. [...] Natomiast Szekspir jest estetycznie wyrafinowany, ponadczasowy, złożony i wymagający intelektualnie [...]. [Określenie] »Szekspir i kultura popularna« akcentuje nie tylko relację, ale i różnicę. Dążenie do jej utrzymania jest podzielane zarówno przez tych, którzy ubolewają, że kultura popularna wypiera nasze dziedzictwo kulturowe, jak i przez tych, którzy bronią kultury popularnej jako kanonu czytelniczego” („Popular culture [...] is aesthetically unsophisticated, disposable, immediately accessible, and therefore shallow. [...] By contrast, Shakespeare is aesthetically refined, timeless, complex and intellectually challenging [...]. The »and« in »Shakespeare and popular culture« marks not just a link but a distinction. This drive to keep Shakespeare and popular culture apart is shared by both those who lament that popular culture has been displacing our cultural heritage, and by those who champion popular culture as the people’s literary canon” — *idem*, *Introduction*, [w:] *idem*, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford 2002, s. 3).

⁹ Zob. D. Damrosch, *How to Read World Literature*, Chichester 2009, s. 7, 13.

¹⁰ Obecność szekspirowskiej dramaturgii na scenach polskiego teatru skrótkowo prezentuje między innymi Marta Gibińska; zob. *eadem*, *William Shakespeare — Geniusz i Zagadka*, [wstęp do:] W. Shakespeare, *Komedie*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2012, s. 13–16. Zob. też *Polska bibliografia szekspirowska 1980–2000*, red. K. Kujawska-Courtney *et al.*, 2016, http://www.ossolineum.com.pl/images/2007_02_27_09_05_PBS.pdf (dostęp: 15.05.2021).

¹¹ Na temat specyfiki opracowania Szekspirowskich dramatów w reżyserii Kleczewskiej zob. T. Kowalski, *Pre(-)tekst — Szekspir Mai Kleczewskiej*, [w:] *Shakespeare 2014. W 450. rocznicę urodzin*, red. K. Kujawińska-Courtney, M. Sosnowska, Łódź 2014, s. 173–184. Do pewnego stopnia walor uogólnienia ma również interpretacja *Makbeta*, w której Tadeusz Kornaś podkreśla zakorzenienie współczesności w tradycji teatralnej (wyrażającej się między innymi wyborem repertuaru); zob. *idem*, *Makbet wielkiego miasta*, „Didaskalia” 2004, nr 64, s. 2–5.

działa kryminalne. Jego twórczość (przede wszystkim dramaturgiczna) na kartach „opowieści o zbrodni i karze” jest wykorzystywana w różnorodny sposób, pełni też zróżnicowane funkcje. Owa migotliwość znaczeniowa funkcji przywołań skłania do namysłu nad sposobami — posłużmy się określeniem Andrzeja Żurowskiego — „myślenia Szekspirem” we współczesnej rodzimej literaturze kryminalnej¹².

Gdyby pokusić się o omówienie sposobów uobecniania Szekspira w polskim kryminale, należałoby zwrócić uwagę na następujące kwestie:

— traktowanie dorobku artystycznego Szekspira jako punktu odniesienia dla utworu;

— przywoływanie twórczości Szekspira w ramach świata przedstawionego;

— zabawy w rozpoznawanie cytatów (zarówno strukturalnych, jak i fraz).

Dalej omówimy je kolejno. Już teraz należy jednak zauważyć, że nie sposób sprowadzić tej różnorodności do jakiejś funkcji dominującej. Każdorazowo bowiem mamy do czynienia z różnymi funkcjonalnie wariantami przywołań. Może budzić to niepokój, czy realizacje te nie mają charakteru jednostkowego, a tym samym — do jakiego stopnia pozostają reprezentatywne dla zjawisk ogólniejszych niż immanentne poetyki twórców. Tym bardziej że trudno w rodzimej literaturze kryminalnej wyodrębnić zwarty, a zarazem znaczący ilościowo zbiór tekstów, który można by określić jako powstały pod wpływem lektury utworów Szekspira; relatywnie najwięcej takich opowieści jest autorstwa Agnieszki Krawczyk. Toteż, zastanawiając się nad uobecnieniami Szekspira w polskim kryminale, należy pamiętać o ich jednostkowości, wyrażającej się nie tylko małą ilością opowieści, ale i wąskim gronem pisarzy, których moglibyśmy określić mianem twórców zauroczonych dorobkiem artystycznym Szekspira.

Ów — posłużmy się tytułową formułą Jerzego S. Sito — *Szekspir na dzisiaj* (1971) funkcjonuje w szczególnej przestrzeni kulturowej, naznaczonej (pozwólm sobie na logiczny oksymoron) „obecnością nieobecności”. Zarazem, paradoksal-

¹² Zob. A. Żurowski, *Myślenie Szekspirem*, Warszawa 1983. Badacz, idąc tropem Jana Kotła, definiuje tytułową formułę jako poszukiwanie aktualnych treści w przeszłości: „Jest wszelkie myślenie Szekspirem zawsze myśleniem tu i teraz, bowiem Szekspir cały był teatrem, bowiem za każdym razem ucieleśnić się potrafi w naszą historię, w nasz własny teatr, w system myśli, przeżyć, ale i marzeń właściwych naszym dniom” (*ibidem*, s. 12). Przywołaną tu opinię Żurowski powtórzył po latach: „Lektura moja jest próbą zrozumienia i wyartykułowania sposobu naszego myślenia i odczuwania dramaturgii Szekspira dzisiaj — u zmierzchu epoki. Jest próbą czytania Szekspira w lustrze. W tym, w które co rano patrzymy. By dostrzec siebie i to, co wokół nas” (*idem*, *Czytając Szekspira*, [b.m.w.] 1996, s. 5). Dramaturgia Szekspira odczytywana w zaproponowany przez Żurowskiego sposób znajduje poświadczenie w opinii Grzegorza Sinko, wyrażonej ponad pół wieku temu: „W ostatnich latach stał się Szekspir w Polsce autorem najbardziej współczesnym, przez którego sztuki wypowiadają się aktualne problemy, wciągając każdą nową inscenizację w samo centrum polemiki o sprawy ogromnie szerokie” (*idem*, *Old Vic — teatr w służbie społecznej*, „Nowa Kultura” 1961, nr 7, s. 4). Szczególnym przejawem zjawiska, o którym pisze Żurowski, jest sposób przywoływania Szekspira w funkcji „mowy ezopowej” w PRL; zob. K. Latawiec, *Mówienie Szekspirem w publicystyce PRL-u*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubniewska, K. Latawiec, J. Waligóra, Kraków 2012, s. 339–357.

nie, brak (czy też znikomość) śladu po nim staje się bowiem — zwłaszcza z perspektywy semiotyki kultury — również znaczący. Być może mamy do czynienia z „kulturowym przesileniem”, którego przejawem pozostaje nie tylko zmiana punktów odniesienia, ale i ich przewartościowanie. Spojrzenie przez pryzmat semiotyki kultury potencjalnie umożliwi zatem dostrzeżenie charakteru i (posłużmy się językiem matematyki) wektora owych przemian. (Nie)obecność Szekspira może bowiem świadczyć o zmianie paradygmatu kulturowego, w którego ramach jego miejsce przejmują inny twórca, bardziej adekwatny do współczesnej wrażliwości estetycznej. Możliwa jest jednakże również inna sytuacja: oto twórczość Szekspira zostaje przyswajana *via* media audiowizualne, które w istotny sposób wpływają na jej recepcję; wówczas mamy do czynienia z recepcją recepcji/parafrazy/adaptacji pierwotnego obrazu, to jest dorobku literackiego Szekspira. Niekiedy może on być „arche-tekstem” dla nowych odczytań, tak jak sztuki stratfordczyka funkcjonowały jako punkt odniesienia dla owych artystycznych realizacji¹³.

Z zaproponowanej tu perspektywy tym bardziej — biorąc pod uwagę znikomą liczbę owych przywołań dzieł Szekspira w rodzimej literaturze kryminalnej — pouczające będzie prześledzenie szekspirowskich uobecnień¹⁴. Co więcej, unikanie zobowiązującego terminu „inspiracja” jest w ich wypadku celowe. Wprawdzie Jean-Luc Godard podkreślał sekundarność źródeł artystycznego wpływu wobec funkcjonalizacji przywołań, niemniej już sama świadomość owego źródła nie pozostaje obojętna dla procesu interpretacji utworu¹⁵. W szczególny sposób świadomość konieczności odnalezienia „źródła” wyraża Michał Paweł Markowski, podkreślający funkcję literatury jako „dialogu ze światem”, sam zaś akt czytania traktuje w kategoriach egzystencjalnych. Badacz pisze:

¹³ Wówczas mielibyśmy do czynienia z tradycją zapośredniczoną, którą można byłoby odczytywać już nie tyle jako topikę szekspirowską, ile raczej topikę w twórczości Szekspira. Do pewnego stopnia problem mogłoby rozwiązać tworzenie „listy” similiów, jednakże — biorąc pod uwagę uniwersalny charakter owych toposów — moglibyśmy popełnić nadinterpretację; zob. C. Fromilhague, *Les Figures de Styles*, Paris 1995, s. 88–94; E. Fadaee, *Symbols, Metaphors and Similes in Literature: A Case Study of “Animal Farm”*, „Journal of English and Literature” 2, 2011, s. 19–27.

¹⁴ Można dla zaproponowanego tu sposobu lektury znaleźć punkt odniesienia w notatce Vladimira Nabokova, wskazującego na rangę jednostkowych przybliżeń: „Czytając, powinniśmy dostrzegać i pieścić szczegóły. Nie ma nic złego w książkowej poświacie generalizacji, jeśli pojawia się ona wtedy, gdy już zbierzemy z wielką miłością słoneczne okruchy. Jeśli natomiast ktoś wychodzi od gotowych uogólnień, zaczyna z niewłaściwego końca i oddala się od książki, zanim jeszcze znacznie cokolwiek z niej rozumieć” (*idem, Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 33).

¹⁵ Uwaga Jeana-Luca Godarda za: A. Nowak, D. Dolata, M. Markowski, *Wstęp*, [w:] *Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, red. A. Nowak, D. Dolata, M. Markowski, Lublin 2014, s. 7.

Literatura jest egzystencjalną strategią radzenia sobie z życiem, raz lepiej, raz gorzej. [...] Zrozumieć dobrze jakąś książkę nie jest wcale łatwiej, niż zrozumieć drugiego człowieka, a kto rozumie drugiego człowieka, ten nie może nie być wnikliwym czytelnikiem¹⁶.

Patrząc z zaproponowanej przez Markowskiego perspektywy, nieobojętna staje się świadomość przywołań w literaturze „arche-tekstów”. Tymczasem nie-rzadko trudno rozróżnić, do jakiego stopnia mamy do czynienia w danym utworze z inspiracją *sensu stricto*, na ile zaś przywołania dramaturgii Szekspira pozostają tak płytkie, by można było mówić raczej o swobodnej asocjacji, u której podstaw legło odwołanie do tytułu sztuki. Owszem takie nawiązanie spełnia kryteria stawiane przez Henryka Markiewicza „intertekstualności nieświadomej”¹⁷. Czytelnik znajduje się wówczas w sytuacji znanej z Leśmianowskiego *Poety* (1936); przypomnijmy, iż w utworze tym „słowa się po niebie włączą i łajdaczą — / I udają że znaczą coś więcej, niż znaczą”¹⁸.

Jednakże i te nie zawsze uświadomione powinowactwa artystyczne mogą stać się podstawą zaproponowanej przez twórcę czytelnikowi gry w rozpoznanie danego przywołania. Toteż każdorazowo należy rozważyć kontekst, w jakim funkcjonuje owo odwołanie; tym bardziej że jego interpretacja może przeistoczyć się przy uważniejszym spojrzeniu w nadinterpretację¹⁹. Oczywiście samo poświadczenie obecności motywu/postaci/wątku przejętego z twórczości innego pisarza to zaledwie początek procesu rozpoznania sposobów, w jaki nowa kultura przekształca zapożyczone elementy i jaką owe zapożyczenia pełnią w niej funkcję; nieprzypadkowo przecież Henryk Markiewicz badania nad modyfikacjami elementów jednej kultury (przyswajanej) w przestrzeni innej (przyswajającej) trak-

¹⁶ M.P. Markowski, *Przyjaźń, histeria, melancholia*, [w:] *idem, Życie na miarę literatury. Eseje*, Kraków 2009, s. 84–85. Deklaracja ta zdaje się konsekwencją uznania propozycji Stanisława Vincenza, by traktować literaturę jako „podręcznik do ludzi”: „Wtedy dopiero możemy zasymlować książkę, jeśli zaczniemy sobie przypominać, co wiemy sami z siebie, z głębi duszy, jeśli zaczniemy uczyć się od siebie samych” (*idem, O książkach i czytaniu*, [w:] *idem, Po stronie dialogu*, t. 1, Kraków 1983, s. 85).

¹⁷ Zob. H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] *idem, Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 211.

¹⁸ B. Leśmian, *Poeta*, [w:] *idem, Wybór poezji*, oprac. R. Matuszewski, Warszawa 1987, s. 209.

¹⁹ Dalekie i jedynie pozornie uprawnione pozostają asocjacje z dramatem Szekspira losów bohaterów jednego z odcinków serialu *Ranczo* (reż. W. Adamczyk, Polska 2006–): *Nad Solejukow i Wargaczów domem* (sezon 5, odc. 64). W tym wypadku tytuł dramatu Szekspira zdaje się metoniwią wielkiej miłości, która została ukazana w sposób odległy fabularnie od pierwowzoru: całość perypetii serialowych bohaterów wieńczy *happy end* i zgoda obu rodzin na związek zakochanych. Być może mamy zatem w tym wypadku do czynienia z nieuprawnioną nadinterpretacją kulturową tropu jedynie pozornie szekspirowskiego; na taką możliwość zwraca uwagę prof. dr hab. Jakub Z. Lichański (UW) w trakcie dyskusji panelowej „*Źle się dzieje...*”. *Wątki szekspirowskie we współczesnym (i nie tylko) kryminale*, towarzyszącej sesji naukowej „Szekspirowskie tropy w kryminale” zorganizowanej przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego w ramach wrocławskiego Międzynarodowego Festiwalu Kryminału (1–4 czerwca 2016 roku).

tował jako punkt wyjścia namysłu nad przekazem kodu kulturowego²⁰. Jedynie wówczas można bowiem mówić o zrozumieniu dzieła literackiego (*resp.* tekstu kultury), czyli przekroczeniu sensów dosłownych tak, aby zrekonstruować zasady rządzące strukturą wypowiedzi²¹. Nawet jeśli bowiem — jak w noweli *Granie na czekanie* (2016) Kazimierza Kyrca jr. i Michała J. Walczaka — pojawia się (opatrzonej zresztą adnotacją bibliograficzną) cytat z *Hamleta*, nie uprawnia on do lektury przez pryzmat Szekspirowskiego arcydzieła w sposób pogłębiony, nakazujący na przykład rozważyć motywy przyświecające autorom przy wyborze dawnego tłumaczenia Józefa Paszkowskiego (z 1875 roku)²².

Tym samym przywołania szekspirowskie mogą stać się pretekstem nie tyle do rozważań nad ewentualnymi nawiązaniem we współczesnej rodzimej literaturze kryminalnej do twórczości stratfordczyka, ile aktualizacją szerszej kwestii: w jaki sposób kultura popularna asymiluje tradycję? Tym samym „przypadek Szekspira” stałby się wówczas „kulturowym casusem” ukazującym mechanizmy funkcjonowania współczesnej popkultury.

Traktowanie dorobku artystycznego Szekspira jako punktu odniesienia dla utworu

Jest to zjawisko, które najczęściej można zaobserwować w paratekstach towarzyszących utworom literackim (recenzje, notki reklamowe). Jako ich przykład przywołajmy omówienie powieści Krawczyk *Noc zimowego przesilenia* (2014); czytamy:

Wydaje się z początku, że kryminal retro Agnieszki Krawczyk traktuje Szekspira czysto instrumentalnie. Na kartach jej powieści pojawia się legendarne *Pierwsze Folio* — pierwszy opublikowany zbiór dzieł Szekspira, który ktoś próbuje sprzedać za pośrednictwem krakowskiego antykwariusza. Tak naprawdę jednak Agnieszka Krawczyk pod powierzchnią kryminału snuje opowieść o ludziach o władniętych żądzą władzy, którzy dla realizacji własnych celów uciekną się do każdej zbrodni i poniosą wszelkie ofiary²³.

²⁰ Zob. H. Markiewicz, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976, s. 411, 422–430.

²¹ Zob. M. Głowiński, *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, [w:] *idem, Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 3. *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 27.

²² Zob. K. Kyrca jr., M.J. Walczak, *Granie na czekanie*, [w:] *City 3. Antologia polskich opowiadań grozy*, red. M. Grzywacz, K. Kyrca jr., P. Nowakowski, Szczecin 2016, s. 225–226. Przypomnijmy, iż do tłumaczy tej sztuki należeli również między innymi Roman Brandstaetter (1952), Jarosław Iwaszkiewicz (1954), Maciej Słomczyński (1968) oraz Stanisław Barańczak (1990). Więcej na temat przekładów tej sztuki zob. D. Jung, *Polscy tłumacze „Hamleta” (1797–1997)*, [w:] W. Shakespeare, *Hamlet, książę Danii*, przeł. R. Długołęcki, Bydgoszcz-Gniezno-Warszawa 2013, s. 223–225.

²³ *Kilka powieści inspirowanych Szekspirem*, granice.pl 6.05.2014, <https://bit.ly/2VZw2mw> (dostęp: 15.05.2021).

Z kolei inny utwór pisarki — *Śmierć to straszna rzecz* (2012) — reklamowany jest jako opowieść inspirowana sztukami Szekspira oraz utwór, w którym pojawiają się „zbrodnie wprost z kart szekspirowskich dramatów”²⁴. Niekiedy też, niczym w omówieniu powieści Krawczyk *Dziewczyna z aniołem* (2012), pojawia się — utrzymana zresztą w pełnym rezerwy tonie — uwaga o nastoletnich miłośnikach Szekspira, zabawiających się wplataniem w rozmowy cytatów z jego dzieł²⁵.

Sygnalizowany tu problem obecności Szekspira w krytycznych paratekstach ewokuje inną kwestię: granicy, poza którą przywoływanie uznanego twórcy staje się zabiegiem marketingowym, inspirowanym regułami erystyki; takie postępowanie pozostaje zgodne z jednym z wyszególnionych przez Artura Schopenhauera chwytów erystycznych — *argumentum ad verecundiam*²⁶. Jego przewrotność wyraża się w sprowadzaniu Szekspira do funkcji liczman, możliwego do zastąpienia dowolnym innym nazwiskiem z — posłużmy się określeniem Davida Damroscha — hiperkanonu kulturowego Zachodu²⁷. Tym samym nie można mówić o — zawartych w paratekstach — inspiracjach szekspirowskich *sensu stricto*. Są to raczej sygnały poszukiwań tradycji imitującej zanurzenie w kanonie kulturowym utworów, dla których jedynie powierzchowna znajomość „arche-tekstu” pozostaje niekiedy wystarczająca.

Przywoływanie twórczości Szekspira w ramach świata przedstawionego

Jest to najbardziej oczywisty (a zarazem najmniej inspirujący) sposób uobecniania dorobku Szekspira w ramach świata przedstawionego²⁸. Zabieg ten jawi

²⁴ D. Strzelecka, *Recenzja: „Mordercze miasta” Marta Guzowska, Agnieszka Krawczyk, Adrianna Michalewska*, poprostuksiazki.eu 11.12.2012, <http://www.poprostuksiazki.eu/2012/12/recenzja-mordercze-miasta-marta.html> (dostęp: 15.05.2021).

²⁵ Zob. A. Hofmann, *Agnieszka Krawczyk „Dziewczyna z aniołem” — wołę diabły...*, Kriminfantamania 17.03.2013, <https://bit.ly/3eyV5mQ> (dostęp: 15.05.2021).

²⁶ Zob. A. Schopenhauer, *Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*, przeł. B. i Ł. Konorscy, Kraków 1976, s. 75.

²⁷ D. Damrosch, *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, przeł. A. Tenczyńska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 370–371.

²⁸ Niekiedy zresztą, jak w wypadku *Kwiatu śmierci* (1903) Walerego Tomickiego (właśc. Gabrieli Zapolskiej), twórca ogranicza się do — niemającej żadnego wpływu na interpretację utworu ani rozwój fabuły — informacji o wystawieniu na deskach teatru jednego z szekspirowskich dramatów. Owszem, można się zastanawiać, do jakiego stopnia, biorąc pod uwagę realia pierwodruku tej powieści, znaczący może pozostawać sam fakt inscenizacji dzieła tego, a nie innego twórcy (zob. I. Zeller, *Szekspir na lamach „Czasu” (1885–1905)*, [w:] *Szekspir wśród znaków...*, s. 329–338). Jednakże dla współczesnego czytelnika — o ile nie jest odbiorcą-znawcą bądź pasjonatem szukającym w powieści gazetowej realiów „z epoki” — implikacje wypływające z takiej informacji są nieistotne. Jedynie patrząc z perspektywy diachronicznej, można uznać taki szczegół obyczajowy

się jako interesujący przede wszystkim z perspektywy komunikacji kulturowej; więcej też zdaje się mówić o kontekście społeczno-kulturowym takich przywołań niż o znajomości *sensu stricto* dorobku artystycznego Szekspira. W sytuacji gdy autor utworu należącego do obiegu popkultury sięga po „tropy szekspirowskie”, aktualizowana jest bowiem przynależność dramaturga do wzmiankowanego Damroschowskiego hiperkanonu. Tym samym — nierzadko *implicite* — zakładana zostaje najbardziej choćby pobieżna znajomość dzieł Szekspira, nawet gdyby miała ona ograniczać się jedynie do wiedzy o wybranych utworach (najczęściej dramatach, zdecydowanie rzadziej komediach i twórczości poetyckiej) przez asocjacyjne przyporządkowanie tytułom „słów-kluczy”, pozwalających na tworzenie stereotypów poznawczych²⁹.

Szczególną rolę, z uwagi na charakter literatury adresowanej do młodego (zarówno stażem, jak i wiekiem odbiorcy), odgrywają przywołania dramaturgii Szekspira w twórczości dla dzieci i młodzieży. *Romeo, Julia i błąd szeryfa* (1976) Ewy Lach oraz *Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa* (2010) Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby to powieści, w których twórczość stratfordczyka zostaje uobecniiona w ramach świata przedstawionego jako teksty kultury na tyle istotne, że dzięki nim możliwy jest dialog międzypokoleniowy (w utworze Lach *Romeo i Julia* to sztuka przygotowywana do wystawienia przez jedną z bohaterek). Nacchowany jest on zresztą — jak w wypadku opowieści Strękowskiej-Zaremby — szczególnym humorem:

— Bawiliśmy się w detektywów — powiedziałem przytomnie. — Aha, w piątek daliśmy Jaśkowi rekwizyty, bo z panią od polskiego przygotowujemy inscenizację nowej sztuki Szekspira pod tytułem, e... (wpadka fatalna, po co wspominałem o tytule, przecież nie znam żadnego).

— Romeo! — Dominiczek pospieszył z wyjaśnieniem.

— Romeo? — Babcia Jaśka wydawała się zdziwiona.

— I Julka. — Coś mi podpowiedziało, że jeśli jest Romeo, to musi być Julka³⁰.

Szekspirowski charakter owych przywołań pozornie jest w pełni uzasadniony jako znajdujący odzwierciedlenie w ramach świata przedstawionego. Można przy tym — zwłaszcza w wypadku utworu Strękowskiej-Zaremby — zauważyć szczególny charakter gry z konwencją kryminału, dla której przywołanie konkretnego utworu Szekspira pozostaje fabularnie obojętne (do pewnego stopnia równie obojętny jest wybór sztuki przez bohaterów utworu Lach). Kluczowy dla tej zabawy

za ważny dla podkreślenia realizmu kreowanego świata przedstawionego i jego referencyjności wobec rzeczywistości pozatekstowej odbiorcy.

²⁹ Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia świadomość funkcjonowania w *imaginarium communis* owych „słów-kluczy” wykorzystwała Maria Kaczyńska w tytule reportażu historycznego *Romeo i Julia z Łomży* (2008). Podczas lektury trudno oprzeć się wrażeniu, że historia miłości młodych ludzi z 1918 roku ma niewiele wspólnego z dziejami rodów Kapuletich i Montekich.

³⁰ M. Strękowska-Zaremba, *Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa*, Warszawa 2010, s. 88; w innym miejscu czytamy: „Był sobie Szekspir, który napisał *Hamleta*, a jedną z... powiedzmy... postaci była czaszka” (*ibidem*, s. 210).

pozostaje wiek (a zatem i kulturowe doświadczenie) czytelnika. Obie przywołane tu powieści adresowane są do młodzieży: ich bohaterowie mają „naście” lat i to z ich perspektywy poznajemy fabularne zdarzenia. Toteż założony adresat mógł, ale nie musiał zetknąć się z samym dramatem (tak jak protagonista *Detektywa Kefirka na tropie kościołotrupa*, który deklaruje to zresztą *expressis verbis*), o czym przekonują wyniki badań czytelnictwa nastolatków³¹. Na uczniowskie potrzeby — jest to bowiem lektura na poziomie szkoły gimnazjalnej³² — funkcjonują w sieci dość liczne streszczenia tego dramatu³³, toteż można przypuszczać, że — jeśli nie treść — to chociaż tytuł dramatu znany jest czytelnikowi powieści. Humor sytuacyjny w przywołanym tu passusie wynika zatem ze zderzenia wiedzy odbiorcy (nawet jeśli miałyby to być wiedza potoczna, należąca do *imaginarium communis*, nie zaś wynikająca z lektury dramatu) z niewiedzą bohatera literackiego³⁴.

Jedynie niekiedy, jak w powieści Agnieszki Krawczyk *Noc zimowego przesilenia*, asocjacyjna znajomość artystycznego dorobku Szekspira nie wystarcza.

³¹ Zob. Z. Zasacka, *Czytelnictwo dzieci i młodzieży. Streszczenie raportu końcowego z badania*, Warszawa 2014, s. 21–23, <http://eduentuzjasci.pl/images/stories/publikacje/ibe-raport-badanie-czytelnictwo-streszczenie.pdf> (dostęp: 15.05.2021); jest to raport o tyle interesujący, że dotyczy między innymi właśnie dwunastolatków, zatem osób, które mogą identyfikować się z bohaterem powieści Strękowskiej-Zaremby. Na temat specyfiki szkolnego czytania Szekspira w ujęciu kognitywnym zob. M. Chrabąszcz, *Szekspir w szkole (ujęcie kognitywne)*, [w:] *Szekspir wśród znaków...*, s. 388–404. Do pewnego stopnia szkic ten może wyjaśniać źródła gry skojarzeń, ukazanych w przywołanym tu fragmencie powieści Strękowskiej-Zaremby.

³² Zob. rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 3 lipca 2007 roku zmieniające rozporządzenie w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół, Dz.U. z 2007 r. Nr 123, poz. 853, <https://bit.ly/36IHHS5> (dostęp: 15.05.2021).

³³ Zob. np. „*Romeo i Julia*” — *streszczenie*, Ściąga.pl, <https://bit.ly/3wOjknh> (dostęp: 17.02.2016); „*Romeo i Julia*”. *Streszczenie krótkie*, Bryk.pl, <https://bit.ly/3BjnUxn> (dostęp: 15.05.2021); „*Romeo i Julia*” — *powtórka, streszczenie z lektury*, Onet.pl, <https://bit.ly/3zegvvr> (dostęp: 15.05.2021). Osobną kwestią pozostają odczytania przywoływanego tu dramatu przez nieprofesjonalnych krytyków publikujących na internetowych forach adresowanych do miłośników literatury; ich propozycje interpretacyjne dość często są nie tylko osobliwe, ale też nacechowane arbitralnością sądów: „Wszyscy chwalą tę książkę, bo to klasyk, taka romantyczna, smutna... i takie tam. Mi się ona nie podobała. Była nudna, pisana niezrozumiałym językiem i wierszem. Niby to klasyk, ale mogłoby być coś ciekawszego” (Liwia, „*Romeo i Julia*” — *William Shakespeare*, Lubimyczytac.pl 11.04.2010, <https://bit.ly/36KZoXV>, dostęp: 6.06.2016); „Pomimo tego, że »Romeo i Julia« to bardzo zajmująca i wciągająca lektura, uważam, że szybkość akcji i kreacja głównych bohaterów sporo ujmują z jej piękna” (Iacerta, „*Romeo i Julia*” — *William Shakespeare*, Lubimyczytac.pl 12.10.2015, <https://bit.ly/2UiArk9>, dostęp: 15.05.2021).

³⁴ Jako punkt odniesienia dla takiego przywoływania dramaturgii Szekspira można uznać humoreski Żorża Ponimirskiego, w których szekspirowski Hamlet zostaje skonfrontowany z polską rzeczywistością społeczną poddaną — niczym w cyklu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Teatrzyk Zielona Gęś przedstawia* (jest on zresztą przywoływany *expressis verbis*) *reductio ad absurdum*. Zob. *idem*, *Ani Teatrzyk, ani Gęś, a już na pewno nie Zielona zmuszony jest przedstawić Prezydent (nieznany rękopis Szekspira o którym badacze utrzymują, że powstał między Hamletem a Makbetem)* oraz *idem*, *Ani Teatrzyk, ani Gęś, a już na pewno nie Zielona zmuszony jest przedstawić nowy dylemat Hamleta*, „Lux” 2015, nr 2, s. 19–22.

Lektura utworu wymaga uprzedniego zapoznania się z elementarnymi informacjami na temat życia i twórczości Szekspira, albowiem wspomnianie na kartach powieści tak zwanej *First Folio* (właśc. *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*, 1623) odgrywa istotną (jakkolwiek już teraz zaznaczmy, iż przewrotną) rolę w konstrukcji fabularnej intrygi.

Zabawy w rozpoznawanie cytatów (zarówno strukturalnych, jak i fraz)

Grę, jaka ma miejsce między autorem i czytelnikiem, polegającą na rozpoznawaniu szekspirowskiego „arche-tekstu”, można uznać za szczególnie przejaw przywoływania jego twórczości. W najprostszej postaci może ona, jak w wypadku omówionej już sceny z *Detektywa Kefirka na tropie kościotrupa*, polegać na wydobyciu humoru sytuacyjnego. Autor zakłada wówczas, że odbiorca potrafi rozpoznać prawidłowy tytuł dramatu Szekspira i skonfrontować go z wersją protagonisty (zwłaszcza jeśli jest dojrzały zarówno wiekiem, jak i stażem czytelnikiem od projektowanego jako „czytelnik naiwny”, utożsamiający się z głównym bohaterem utworu Strękowskiej-Zaremby). Niekiedy zresztą, jak w opowiadaniu Krawczyk *Śmierć to straszna rzecz*, bohaterowie — w rozwiązaniu — „porządkują” wiedzę czytelnika, przywołując tytuły dramatów aluzyjnie pojawiających się w toku fabularnej akcji, niejako „dopowiadając” to, co mogło umknąć uwadze czytającego³⁵.

Można by zatem uznać opowieść Krawczyk za rodzaj fabularyzowanej, intelektualnej szarady, w której wątek kryminalny staje się pretekstem do quasi-erudycyjnych gier słownych, spowinowaconych z postmodernistyczną „kulturą cytatu” oraz właściwą dla niej tendencją do tworzenia *collages*, prowokujących do podejmowania kwestii (nie)referencyjności kreacji artystycznej wobec rzeczywistości pozatekstowej³⁶. Gry te mają różny stopień skomplikowania, jednakże funkcjonalnie pozostają tożsame: zdają się zachęcać odbiorcę do samodzielnego poszukiwania konsekwencji zmian kontekstów, w których pierwotnie funkcjonowały przywoływane frazy. Reprezentatywnym dla strategii obranej przez autorkę przykładem zdaje się następujący *passus*:

³⁵ Taka strategia, w której można wskazać na szekspirowski trop interpretacyjny, ewokowany przez tytuł, w najnowszym rodzimym kryminale zdaje się pozostawać inspirowana powieścią milicyjną *Ciemna jaskinia* (1968) Kazimierza Kwaśniewskiego (właśc. Macieja Słomczyńskiego) odwołuje do Szekspirowskiego *Juliusza Cezara*. Informacje na temat uobecnienia tropów szekspirowskich w powieści milicyjnej zawdzięczam Robertowi Dudzińskiemu (UWr).

³⁶ Zob. R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] *idem, Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 247–292. W opowieści Krawczyk wyraźnym sygnałem pretekstowości jest eskalacja zbrodni, która zdaje się podporządkowana zasadzie *reductio ad absurdum*.

To skandal — wywodził — że mimo zaangażowania tak znacznych środków śledczy niczego jeszcze nie znaleźli. „Wiele hałasu o nic, bo rezultatów nie ma” — zakończył [...], zwracając się w stronę kamery TVN, transmitującej konferencję na żywo w swojej telewizji informacyjnej³⁷.

Tytuł komedii z 1588 roku został tutaj potraktowany jako kryptocytat, oddający chaos towarzyszący poszukiwaniom zbrodniarza; pełni on funkcję ludyczną, polegającą na grze z czytelnikiem w rozpoznawanie źródła owego przywołania³⁸. W zacytowanym tu passusie można rozpoznać szczególnie rodzaj intertekstualności, w którym podkreślona została — w myśl typologii Ryszarda Nycza — relacja „tekst–tekst”. Cytacja służy w tym wypadku jako sygnał kulturowego zagnieżdżenia przywoływanych słów, rozpoznawalność zaś wykorzystywanej formuły potwierdza częstotliwość jej występowania w różnych kontekstach³⁹. Funkcjonalnie analogiczna gra została wykorzystana w finale opowieści, w którym jeden z protagonistów komentuje fabularne wypadki, parafrazując Hamletowską uwagę o „dziwności istnienia”: „No tak — powiedział — myślałem, że mnie już nic nie zdziwi, ale są, panie komisarzu, rzeczy na niebie i ziemi, o których nie śniło się filozofom”⁴⁰.

Oba przywołania mają charakter raczej literackich parafraz niż cytatów *sensu stricto*; wyraźnie można dostrzec ów zabieg zwłaszcza w odniesieniu do słów Hamleta (jako powszechniej znanych), które w takiej właśnie formule istnieją w wyobraźni społecznej⁴¹. Interpretacyjnie chybione byłoby jednakże traktowa-

³⁷ A. Krawczyk, *Śmierć to rzecz straszna*, [w:] M. Guzowska, A. Krawczyk, A. Michałowska, *Mordercze miasta*, Katowice 2012, s. 92.

³⁸ Osobną kwestią pozostaje możliwy ironiczny wymiar tego przywołania. Z pewnością w przestrzeni świata przedstawionego ten kryptocytat można odczytywać z perspektywy dystansu — tym bardziej że słowa te wypowiada odpowiedzialny za zbrodnię (jako czytelnicy dowiadujemy się o tym *post factum*). Należałoby się jednak zastanowić, czy równie ironiczny wydźwięk mają one w relacji tekst–odbiorca. W pewnym zakresie odpowiedzi na to pytanie dostarcza perspektywa interpretacyjna, jaką stwarza krytyka retoryczna. Jeśli bowiem potraktujemy ów kryptocytat jako zakorzenioną w kulturze zachodniej „skrzydlate słowa”, możemy je uznać za grę z czytelnikiem, prowadzoną w myśl reguły jednego z etapów konstruowania wywodu retorycznego — *imitatio* (zob. A. Werpachowska, *Retoryka jako sposób myślenia o tekście*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 1, s. 123–125). W odniesieniu do literatury nowołacińskiej taką perspektywę postulował między innymi Jerzy Axer (zob. *idem*, *Rola kryptocytatów z literatury łacińskiej w polskojęzycznej twórczości Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1–2, s. 167–177). Badacz wskazywał przy tym na pewną prawidłowość, która nie traci na znaczeniu również współcześnie: „Tekst fragmentaryczny i ułamkowy okazuje się kompozycją kompletną; urwany w pół zdania — jest w rzeczywistości zamknięty i dopowiedziany” (*ibidem*, s. 176; co istotne: Axer wskazywał na czytelnika jako tego, który rozpozna ów sens całości, zarazem jednakże żywił poważną wątpliwość, by tak było w praktyce lekturowej).

³⁹ Zob. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 103.

⁴⁰ A. Krawczyk, *op. cit.*, s. 114.

⁴¹ W oryginale: „There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophie” (W. Shakespeare, *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*,

nie ich bez odwołań do twórczości Szekspira, albowiem wchodzą one w interakcję z nadrzędnym paratekstem — tytułem⁴². Ten zaś, jeśli odczytywać go bez świadomości źródła, staje się niezrozumiały zarówno w wymiarze stylistycznym, jak i fabularnym; podobnie zresztą bez odwołań do „arche-tekstu” niejasny pozostaje sposób otrucia jednej z ofiar:

— Trucizna została wsączona przez ucho! Widział pan to kiedyś? [...]

— Tak, w teatrze [...].

Nadkomisarz zamyślił się. [...] Trucizna wsączona do ucha, jak w *Hamlecie* — u Szekspira miało to na celu ukrycie zbrodni, tutaj najwyraźniej chodziło o coś przeciwnego [...]. Może [...] znalazł się psychopata wzorujący się na zbrodniach z dramatów Szekspira⁴³.

Biorąc pod uwagę liczbę poszlak wskazujących na szekspirowską inspirację zbrodni w przestrzeni świata przedstawionego utworu Krawczyk, można byłoby określić jej powieść (nieco przekornie) mianem literackiej propedeutyki do twórczości dramaturga⁴⁴. Zwięźle charakteryzuje tę strategię — w odniesieniu do prozy Joe Alexa (właśc. Macieja Słomczyńskiego) — Tomasz Bielak, wskazując na dydaktyczny charakter motywacji pisarza:

Powieści Joe Alexa w wielu miejscach potrafią zaskoczyć czytelnika właśnie nagromadzeniem informacji niemających wiele wspólnego z kryminalną intrygą. Autor [...] kładł nacisk na zainteresowanie czytelnika samym źródłem motta czy cytatu, nazwiskiem autora lub historią będącą cytatem ze słynnego dzieła. W takiej postawie wyraźny jest cel edukacyjny — Słomczyński zdaje się zachęcać do lektury Szekspira czy Tukidydesa każdego, bez względu na wiek⁴⁵.

Można zresztą prześledzić ewolucję szekspirowskich inspiracji w kryminałach Alexa-Słomczyńskiego aż po finałową powieść — *Cicha jak ostatnie tchnienie* (1991) zdaje się summą nie tylko powieściowych losów protagonisty, ale i sposobów uobecniania dzieł Szekspira, traktowanych jako komentarz do sytuacji boha-

London-Krefeld 1869, akt I, sc. 5, s. 26). W namyśle nad istotą szekspirowskich cytatów w opowiadaniu Krawczyk można by zresztą podążyć topem propozycji interpretacyjnej Hansa Wyslinga, intencjonalnie odnoszącej się do prozy Thomasa Manna. Badacz definiował kategorię cytatu jako zbiorczą praktykę takiego zapożyczenia, które umożliwia odbiorcy rozpoznanie tekstu źródłowego, a dzięki temu osadzenie pojedynczego utworu w szerszym kontekście kulturowym (zob. *idem, Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen. Beobachtungen am „Erwählten“*, [w:] *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Mann*, red. P. Scherrer, H. Wysling, Bern 1967, s. 318).

⁴² Dodatkowo „trop szekspirowski” zdaje się narzucać osadzenie akcji utworu w czasie trwania Festiwalu Szekspirowskiego; z Gdańska został on „przeniesiony”, decyzją autorki, do Krakowa.

⁴³ A. Krawczyk, *op. cit.*, s. 102–104.

⁴⁴ W tej roli popkultura zdaje się zastępować system edukacyjny, w ramach którego kanon literatury światowej zostaje najczęściej ograniczony do antologii fragmentów wybranych utworów, omawianych na poszczególnych etapach kształcenia. Zob. P. Wierzbą, *Edukacja w czasach popkultury. Pedagogika kultury popularnej we współczesnej praktyce edukacyjnej*, „Teraźniejszość — Człowiek — Edukacja” 18, 2015, nr 2, s. 33. Opisywany przez badaczkę trend do waloryzowania kultury popularnej nie pozostaje bez istotnych konsekwencji kulturowych; trudno bowiem uznać za korzystne interpretowanie arcydzieł literatury światowej przez pryzmat ich adaptacji.

⁴⁵ T. Bielak, *Proza Macieja Słomczyńskiego (Joe Alexa)*, Katowice 2008, s. 187.

terów w ramach świata przedstawionego. Co istotne, intryga powieściowa to dla twórcy pretekst do ukazania mechanizmów rządzących popkulturą, aby poprzez nie zarysować przemiany stosunku odbiorcy do kanonu literackiego (w tym dzieł Szekspira)⁴⁶. Zarówno Słomczyński (przede wszystkim w ostatniej powieści o perypetiach Joe Alexa), jak i Krawczyk zdają się odczytywać szekspirowską dramaturgię z zarysowanej przez Umberta Eco perspektywy „podwójnej świadomości”. We wstępie do pracy Omara Calabrese, poświęconej estetyce postmodernistycznej, Eco podkreśla szczególną sytuację klasycznej filozofii w epoce dyktatu popkultury, wskazując na wpływ, jaki jej produkty wywierają nie tylko na ich użytkowników, ale i tych, którzy z nich nie korzystają, mając zarazem świadomość ich istnienia⁴⁷. Tak bowiem — w myśl obserwacji badacza — jak zmienia się lektura Platona pod wpływem istnienia serialu *Dallas* (również dla tych, którzy go nie oglądają), nieobojętne dla czytelników Szekspira pozostaje przywoływanie jego twórczości we współczesnej literaturze kryminalnej⁴⁸.

⁴⁶ Znaczący z uwagi na naszkicowaną tu kwestię zdaje się następujący fragment powieści: „Na każdego klienta, który kupił zwykłą powieść albo tomik poezji, wypada dziesięciu kupujących nowości z nieboszczykiem albo na pół rozebraną, ponętą, przerażoną dziewczyną na okładce. Na kogoś, kto umiałby opanować ten rynek i sterować nim, czekały góry złota” (Joe Alex [właśc. M. Słomczyński], *Cicha jak ostatnie tchnienie*, Warszawa 1991, s. 10). Słowa te zdają się komentarzem do specyfiki rynku wydawniczego po transformacji ustrojowej i gospodarczej; zob. G. Boguta, *Rynek książki w Polsce*, „Notes Wydawniczy” 1996, nr 12, s. 7–12; G. Majerowicz, *Księgarstwo*, „Notes Wydawniczy” 1996, nr 12, s. 14–15; P. Szwajcer, *Kilka uwag o ostatnim dziesięcioleciu*, „Notes Wydawniczy” 1997, nr 1, s. 5–8. Syntetycznie owe przemiany omawiają Bogdan Klukowski i Marek Tobera w monografii *W tym niezwykłym czasie. Początki transformacji polskiego rynku książki (1989–1995)*, Warszawa 2013.

⁴⁷ Zob. U. Eco, *Foreword*, [w:] O. Calabrese, *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, przeł. z wł. na ang. Ch. Lambert, Princeton 1992, s. VII. Gwoli ścisłości dodajmy, iż przywoływanym przez Eco serialem jest *Dallas* (reż. D. Adair *et al.*, USA 1978–1991).

⁴⁸ Osobnym zagadnieniem pozostaje przywoływanie dramaturgii Szekspira w quasi-kryminałach, to jest twórczości, w której schemat właściwy dla literatury kryminalnej zostaje w różny sposób dekonstruowany. Przykładem może być powieść Michała Witkowskiego *Drwal*, w której parafrazy szekspirowskie, skonstrastowane z realiami świata przedstawionego, służą tworzeniu groteskowo nacechowanego *coincidentio oppositionis*; można zresztą zabiegi te traktować — na wzór Elżbiety Zaniewskiej — jako pochodną immanentnego stylu Witkowskiego (zob. *eadem*, *Stylotwórcze funkcje wybranych kategorii słownictwa w twórczości Michała Witkowskiego*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2011, nr 11, s. 295–314). Wielka kultura (reprezentowana przez twórczość Szekspira) służy w ten sposób Witkowskiemu do wydobycia *cliché*: „Las szumiał. Dziwne. Niby nic nie widać, a jednak po dłuższym czasie wpatrywania się w szarawą ciemność dojrzałem coś jakby tandetną dekorację do mojej ulubionej sceny w *Makbecie*, kiedy to ów nieszczęśnik na jakimś polu czy rozdrożu, w mgłach i dymach spotyka owe trzy wiedźmy kraczące. Tyle widziałem: trzy pozbawione liści drzewa, wierzby rosochate, kawałek polany i mgła” (*idem*, *Drwal*, Warszawa 2011, s. 35–36). Niekiedy przywołanie Szekspira ma walor klucza interpretacyjnego, według którego wartościuje i estetyzuje rzeczywistość główny bohater, będący zarazem pierwszoosobowym narratorem: „Piękne jest brzydkie. A brzydkie jest piękne. Sprawa wiadoma już w czasach Szekspira” (*ibidem*, s. 36). Dopiero bowiem z tej perspektywy zrozumiała stała się uwaga na temat estetyki Międzyzdrojów „po sezonie”; w powieści Witkowskiego kurort wygląda odpychająco: „Śnieg padał na zamknięte budy z lodami, z kebabem, z ręcznikami plażowymi i całym tym szajsem. Od-

Naszkicowaną tu prawidłowość można odnaleźć w *Nocy przesilenia zimowego* Krawczyk. Powieść ta, nawiązująca fabularnymi zdarzeniami do *Tytusa Andronikusa*, staje się zresztą podstawą bardziej wyrafinowanej intelektualnie gry z czytelnikiem; w przywołanym tu utworze kolejność zbrodni pozornie dyktowana jest fabułą tego wczesnego dramatu stratfordczyka. Zarazem, jeśli spojrzymy na utwór z perspektywy możliwych nawiązań intertekstualnych — łączących *Tytusa Andronikusa* z *Nocą zimowego przesilenia* — z pewnością dostrzeżemy grę z czytelnikiem, polegającą na intencjonalnym wprowadzaniu przez Krawczyk nieścisłości w referowaniu fabuły owego dramatu. A są one, co należy podkreślić, kluczowe dla interpretacji *Nocy zimowego przesilenia*, jeśli chcielibyśmy rozważać tę powieść z perspektywy szekspirowskich nawiązań i inspiracji. Tym bardziej że autorka pozwala sobie na pewną nieścisłość, która okazuje się istotna dla odczytywania jej dzieła przez pryzmat dramatu Szekspira: wbrew sugestii Krawczyk w dramacie dziecko i rodzic nie giną powieszonym; owszem, jeden z protagonistów nakazuje taką karę: „Żołnierze, na tym powieście go drzewie / A przy nim owoc jego bezecności”⁴⁹. Ostatecznie jednakże szekspirowski arcyzbrodniarz ginie inną śmiercią: „Po pierś go wkopcie; pożerany głodem / Niechaj szaleje, próżno o chleb woła [...] / Oto nasz wyrok; spełnić go natychmiast”⁵⁰. Tymczasem w powieści Krawczyk główny bohater, przypominając sobie ów dramat, pośród ukazanych w nim sposobów śmierci wymienia powieszenie: „Kochanek Tamory, Murzyn Lucjusz, zostaje powieszony wraz z niemowlęciem, dzieckiem, które miał z królową, uświadomił sobie [...] i przeszedł go dreszcz”⁵¹.

Można byłoby uznać przywołane tu omyłki za efekt ułomnej pamięci głównego bohatera; ten jednakże został już wcześniej scharakteryzowany jako odznaczający się doskonałą pamięcią, umożliwiającą mu osiągnięcie sukcesów w zawodzie prywatnego detektywa: „Załuski błyskawicznie przypomniał sobie topografię [...] ulicy. Miał fenomenalną pamięć”⁵². Być może zatem ów — wprawiający czytelników dramatu Szekspira w konfuzję — *lapsus* odgrywa w konstrukcji powieści Krawczyk szczególną rolę, zwłaszcza jeśli spojrzymy na niego z perspektywy komunikacji literackiej. Dramat Szekspira jest wówczas intertekstem, podług którego konstruowany zostaje utwór Krawczyk; możemy przecież do jej opowieści odnieść słowa, którymi Andrzej Żurowski charakteryzował *Tytusa Andronikusa*: „Ruja

lepiał zwisające z drzew i murów strzępy letnich plakatów reklamujących występy Ryszarda Rynkowskiego albo jakieś kabarety, tercety erotyczne i egzotyczne, chippendales, dyskoteki w pianie i bitej śmietanie. Automat po niemiecku zachęcał, aby do niego przyłożyć rękę, wrzucić pięciocurówkę i wysłuchać swojego horoskopu. Przesłodzony głos recytował w mroźną, ciemną pustkę co dwie minuty. Ostateczne bankructwo materii” (*ibidem*, s. 79).

⁴⁹ W. Szekspir, *Tytus Andronikus*, przeł. L. Ulrich, Warszawa 2000, akt V, sc. 1, s. 99.

⁵⁰ Zob. *ibidem*, akt V, sc. 3, s. 121.

⁵¹ A. Krawczyk, *Noc zimowego przesilenia*, Katowice 2014, s. 134. *Lapsus* ten pojawia się w wypowiedzi również innej postaci: „W *Tytusie Andronikusie* jest taka figura, męczyzna powieszony wraz z noworodkiem” (*ibidem*, s. 199).

⁵² *Ibidem*, s. 23.

i porubstwo; podłość, bestialstwo i gwałt. Oto esencja *Tytusa Andronikusa*⁵³. Możliwe jest jednakże potraktowanie obu utworów nie tylko w perspektywie relacji „arche-tekst”–jego parafraza, ale i przez pryzmat spojrzenia zaproponowanego przez Andrzeja Żurowskiego; badacz na temat dramatu pisał:

Bohaterowie *Tytusa* zastępują zespół motywacyjny swoich czynów jednym bodźcem lub uczuciem wyodrębnionym z całego splotu, który składa się na osobowość. Bo też i nie są to ludzkie osobowości, lecz jakby fantomy, cząstkowe role, które dopiero mają się złożyć na mozaikę właściwych człowiekowi cech. [...] Nie ma psychologii, rozwoju osobowości, nie ma nawet postaw — są tylko zewnętrzne zachowania i jednowymiarowe cechy. Nie ma pełnego człowieka. [...] Wszystko tutaj jest umowne⁵⁴.

Pamięć o sygnalizowanej przez badacza specyfice dramatu umożliwiła dostrzeżenie sfunkcjonalizowania stereotypowych cech, po które sięga Krawczyk, kreując głównych bohaterów powieści; ci przecież są bardziej typami niż charakterami. Inspiracja dziełem Szekspira nie zawężyła się wówczas jedynie do analogii fabularnych bądź przywoływania (w mniej lub bardziej jawny sposób) utworów dramatopisarza. Mielibyśmy bowiem do czynienia wówczas z literackim dekonstruowaniem techniki artystycznej, polegającym na „testowaniu” współcześnie jej nośności⁵⁵. Co więcej, odczytowaną z zaproponowanej tu perspektywy powieść Krawczyk można byłoby tym samym potraktować jako literacki odpowiednik eksperymentalnej filmowej adaptacji dramatu Szekspira, *Titus Andronicus* (reż. J. Taymor, USA-Wielka Brytania-Włochy 1999), w której nacisk został położony na uniwersalny wymiar opowieści poprzez zabiegi umożliwiające metaforyzację świata przedstawionego⁵⁶. Oczywiście w powieści Krawczyk nie można odnaleźć tak radykalnego dyskursu społecznego, który cechuje filmowe adaptacje Taymor. W tym wypadku nieobojętne dla „polityki pamięci” zdaje się jednak przeniesienie wydarzeń tworzących fabułę dramatu Szekspira w realia okupowanej Polski. Skupieni w tajnej organizacji naziści funkcjonalnie pozostają tożsami z szekspirowskimi spiskowcami, a dramatyzm sytuacji mieszkańców Krakowa, terrory-

⁵³ A. Żurowski, *Dno*, [w:] *idem*, *Czytając Szekspira...*, s. 255.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 257, 262.

⁵⁵ Do pewnego stopnia być może należałoby mówić wówczas o analogii do wyróżnionej przez Edwarda Balcerzana w liryce „strategii antykwarium”, polegającej na tworzeniu napięcia między nostalgicznym przywoływaniem tradycji a jej ironicznym aktualizowaniem (zob. *idem*, *O nowatorstwie*, Gdańsk 2004, s. 15).

⁵⁶ Zob. L. Ghita, *Reality and Metaphor in Jane Howell's and Julie Taymor's Productions of Shakespeare's "Titus Andronicus"*, „Comparative Literature and Culture” 6, 2004, <https://bit.ly/3B-jZTWT> (dostęp: 15.05.2021). O tym, do jakiego stopnia nośna artystycznie i problemowo może być wykorzystana przez Taymor strategia, świadczy inna adaptacja dramatu Szekspira w jej reżyserii — *Burzy* (USA 2010), w której porządek społeczny został podważony przez wprowadzenie zamiany płci głównych bohaterów. Odczytywany z perspektywy *gender* film zdaje się polemizować ze zmaskulinizowaną wizją świata przedstawionego dramatu Szekspira (zob. J. Bate, *Enter Ariel, Invisible*, [przedmowa do:] J. Taymor, *The Tempest: Adapted from the Play by William Shakespeare*, New York 2010, s. 7–11).

zowanych przez seryjnego zabójcę, zostaje pogłębiony świadomością niebezpieczeństw wynikających z niemieckiej okupacji miasta.

* * *

Rozmyślając nad zbrodniami, w których sprawie prowadził śledztwo, protagonista *Nocy zimowego przesilenia* pyta: „Ale czy na pewno chodziło o Szekspira?”⁵⁷. Biorąc pod uwagę charakter przywołań dorobku dramatycznego stratfordczyka w rodzimej literaturze kryminalnej, można nie tylko zastanawiać się nad motywami zbrodni w świecie przedstawionym powieści Krawczyk. Czy bowiem polskiej recepcji Szekspira — obecnej w eseistyce społeczno-kulturalnej (jej kwintesencją zdają się przemyślenia Jana Kotta nad „Szekspirem współczesnym”) oraz w przestrzeni parateatralnych działań awangardowych — towarzyszy popkulturowa asymilacja jego dzieł? Czy też mamy tu do czynienia z koincydencją wynikającą z analogicznej tematyki? Do pewnego stopnia odpowiedzią na pytanie bohatera utworu Krawczyk są badawcze dylematy Paula Prescottta, zestawiającego quasi-szekspirowskie przywołania z kręgu zjawisk popkultury, a jednocześnie podkreślającego dystans badaczy do zjawiska, które określa mianem *Shakespop*⁵⁸.

Pewnej (negatywnej) odpowiedzi dostarcza lektura opublikowanych w niezbyt odległej przeszłości tomów szkiców krytycznych dotyczących twórczości dramaturga: *Szekspira wśród znaków kultury polskiej* (2012), *Szekspiromanii. Księgi dedykowanej pamięci Andrzeja Żurowskiego* (2013), *Shakespeare 2014. W 450. rocznicę urodzin* (2014) oraz najnowszego: *Ślady Szekspira. Jego dzieło w literaturze i teatrze* (2018). Pośród wielu zagadnień podejmowanych przez badaczy brakuje problematyki związanej z kulturą popularną. Co więcej, nawet teatr, mimo bogatych i różnorodnych tradycji szekspirowskich, zdaje się współcześnie — w myśl supozycji Beaty Popczyk-Szczęsnej — przejawiać coraz mniejsze zainteresowanie dramaturgią Szekspira, rezygnując z podejmowania dialogu z jego twórczością⁵⁹. Wielogłosowość zostaje w rodzimej twórczości zastąpiona

⁵⁷ A. Krawczyk, *Noc zimowego przesilenia...*, s. 132.

⁵⁸ Zob. P. Prescottt, *Shakespeare and Popular Culture*, [w:] *The New Cambridge Companion to Shakespeare*, red. M. De Grazia, S. Wells, Cambridge 2010, s. 269–270. Osobną kwestia pozostaje, do jakiego stopnia uprawnione jest odczytywanie określenia Prescottta z perspektywy gry słowami (*shake* — ang. ‘wstrząsnąć, zaszokować’) tak, aby ukazać dwuznaczny status dorobku artystycznego Szekspira we współczesnej kulturze popularnej; reprezentatywny pod tym względem przykładem pozostaje Szekspir-zombie w odcinku specjalnym serialu *The Simpsons* (reż. C. Baeza, odc. 64. *The Simpsons Halloween Special III*, cz. *Dial Z for Zombies*, USA 1992).

⁵⁹ Zob. B. Popczyk-Szczęsna, *Czy Szekspir jest dramatopisarzem do szczęścia potrzebny?... Nawiązania do utworów Szekspira w dramacie polskim po 1989 roku*, [w:] *Szekspir wśród znaków...*, s. 175–187. Do pewnego stopnia zaprzeczeniem obserwacji Popczyk-Szczęsnej zdaje się monodram Andrzeja Seweryna *Szekspir Forever!* (2012), jednakże dialogiczny charakter przedstawienia sprawia, że należy je uznać za autorską interpretację ważnych (z różnych, najczęściej osobistych, względów) fragmentów dramaturgii Szekspira. Czy zatem można — zgodnie z tytu-

tym samym jednogłosością, przekształcając dialog w alegację; ta zaś sprawia, iż szekspirowski „arche-tekst” nie zostaje poddany kulturowej rewizji⁶⁰. Toteż obserwowane w różnych obiegach kultury sposoby uobecniania dorobku Szekspira nakazują traktować z rezerwą takie deklaracje, jak ta Claudii Torres, iż świat zbrodni tego dramaturga nie ma sobie równych⁶¹.

Sukces rynkowy, jaki stał się udziałem przywołanych w szkicu utworów, nakazuje zadać — intencjonalnie podporządkowane *reductio ad absurdum* — pytanie: ile Szekspira pozostało w owych szekspirowskich inspiracjach? I czy istotnie są to inspiracje, czy też Szekspir jest w owych opowieściach jedynie wspomnianym autorem-marką, który dowartościowuje kulturowy produkt dzięki odwołaniu do nazwiska tego twórcy? Mielibyśmy wówczas do czynienia z etykietowaniem twórczości według klucza — narzuconych kulturowo — stereotypów. Te zaś, asymilowane przez kulturę popularną, w znaczący sposób wpływają na codzienne praktyki jej odbiorców — w tym na stosunek do przeszłości. Czyżby zatem tropienie szekspirowskich śladów w przestrzeni tego obiegu kulturowego pozostawało „myśleniem życzeniowym”, a nieliczne rodzime (oraz znane polskim odbiorcom z przekładów) opowieści o „zbrodni i karze” — wyjątkami potwierdzającym regułę?⁶²

łem przedstawienia — traktować ten dorobek jako uniwersalny? Z pewnością rację ma anonimowy autor notki poświęconej spektaklowi Seweryna, piszący o hermetyczności sztuk Szekspira (zob. „*Szekspir Forever!*” *Czy rzeczywiście spektakl dla wszystkich?*, Wiadomości24.pl 9.01.2012, <https://bit.ly/2TqSEeQ>, dostęp: 15.05.2021). Czy zatem dramaturgia szekspirowska ma charakter elitarny, podczas gdy sam teatr — jako medium — staje się w coraz większym stopniu (w myśl „teatralnych barbarzyńców”) egalitarny, w rozumieniu: zaangażowana społecznie przestrzeń komunikacji, nadążająca na rzeczywistością, w który funkcjonuje? (zob. A. Głowacka, *Barbarzyńcy w teatrze. Strategie artystyczne Moniki Pęcikiewicz, Moniki Strzępki i Wiktora Rubina*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2, s. 76).

⁶⁰ Zob. M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] *idem, Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 5. *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 23. Praktyka taka nie pozostaje obojętna aksjologicznie, albowiem — co podkreśla Głowiński — tekst cytujący nie tylko zostaje podporządkowany cytowanemu, ale też staje się autorytatywny za jego sprawą (*ibidem*).

⁶¹ Zob. *Życie generalnie jest do bani. Wywiad z Claudią Torres i Jackiem Krawczykiem*, „Zbrodnia w Bibliotece” 26.07.2010, <https://bit.ly/3hRhkqi> (dostęp: 15.05.2021).

⁶² W tej sytuacji trudno oczekiwać, aby jakościową (a nie jedynie ilościową, wyrażającą się ewentualną publikacją pokonkursowej antologii) zmianę przyniosły Kryminalne Warsztaty Literackie, organizowane przy wrocławskim Międzynarodowym Festiwalu Kryminału; w 2016 roku tematem konkursu na powstałe w ich ramach najlepsze opowiadanie kryminalne była twórczość inspirowana dramaturgią Szekspira (zob. <http://festiwal.portalkryminalny.pl/warsztaty-literackie.html>, dostęp: 15.05.2021). Inicjatywa ta zdaje się przejawem tendencji do „jubilatyzacji kultury” (określenie Kazimierza Wyki przywołane przez Jakuba Z. Lichańskiego podczas panelowej dyskusji w ramach sesji naukowej „Szekspirowskie tropy w kryminale”). Należy bowiem pamiętać, iż jedynie innowacja pozwala odnowić tradycję, gdyż umożliwia traktowanie przeszłości jako „żywej”; dzięki temu może zrodzić się dialog między tym, co jest naśladowane, i naśladowującym. W wypadku konwencjonalności obieranych rozwiązań artystycznych taki dyskurs z przeszłością nie następuje.

Bibliografia

Teksty

- Brown D., *Kod Leonarda da Vinci*, przeł. K. Mazurek, Albatros, Warszawa 2004.
- Carrel J.L., *Szyfr Szekspira*, przeł. A. Grabowski, Świat Książki, Warszawa 2008.
- Carrel J.L., *Wciąż mnie prześladują*, przeł. A. Grabowski, Świat Książki, Warszawa 2011.
- Gooden P., *Alms of Oblivion*, Carroll & Graf Publishers, New York 2003.
- Gooden P., *An Honorable Murderer*, Carroll & Graf Publishers, New York 2005.
- Gooden P., *Kres królów*, przeł. J. Żuławnik, Wydawnictwo Mira, Warszawa 2015.
- Gooden P., *Mask of the Night*, Carroll & Graf Publishers, New York 2004.
- Gooden P., *Śmierć nocy letniej*, przeł. J. Żuławnik, Wydawnictwo Mira, Warszawa 2015.
- Gooden P., *Śmiertelny sen*, przeł. J. Żuławnik, Wydawnictwo Mira, Warszawa 2015.
- Joe Alex [właśc. M. Słomczyński], *Cicha jak ostatnie tchnienie*, Elipsa, Warszawa 1991.
- Kaczyńska M., *Romeo i Julia z Łomży*, Oficyna Wydawnicza „Stopka”, Łomża 2008.
- Konecka E., *Ogrody Szekspira*, Instytut Wydawniczy Kreator, Białystok 2003.
- Krawczyk A., *Noc zimowego przesilenia*, Szara Godzina, Katowice 2014.
- Krawczyk A., *Śmierć to rzecz straszna*, [w:] M. Guzowska, A. Krawczyk, A. Michałowska, *Mordercze miasta*, Szara Godzina, Katowice 2012, s. 209–230.
- Kwaśniewski K. [właśc. M. Słomczyński], *Ciemna jaskinia*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1968.
- Kyrzc K. jr., Walczak M.J., *Granie na czekanie*, [w:] *City 3. Antologia polskich opowiadań grozy*, red. M. Grzywacz, K. Kyrzc jr., P. Nowakowski, Wydawnictwo FORMA, Szczecin 2016, s. 218–226.
- Lach E., *Romeo, Julia i błąd szeryfa*, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Pearl M., *Klub Dantego*, przeł. A. Wojtasik, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Ponimirski Ż., *Ani Teatryk, ani Gęś, a już na pewno nie Zielona zmuszony jest przedstawić nowy dylemat Hamleta*, „Lux” 2015, nr 2, s. 21–22.
- Ponimirski Ż., *Ani Teatryk, ani Gęś, a już na pewno nie Zielona zmuszony jest przedstawić Prezydent (nieznany rękopis Szekspira o którym badacze utrzymują, że powstał między Hamletem a Makbetem)*, „Lux” 2015, nr 2, s. 19–20.
- Shakespeare W., *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*, N. Trubner and Co., London-Krefeld 1869.
- Shakespeare W., *Tytus Andronikus*, przeł. L. Ulrich, Świat Literacki, Warszawa 2000.
- Strękowska-Zaremba M., *Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa*, W.A.B., Warszawa 2010.
- Witkowski M., *Drwal*, Świat Książki, Warszawa 2011.

Opracowania

- Antonik D., *Autor jako marka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 62–76.
- Axer J., *Rola kryptocytatów z literatury łacińskiej w polskojęzycznej twórczości Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1–2, s. 167–177.
- Balcerzan E., *O nowatorstwie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004.
- Bate J., *Enter Ariel, Invisible*, [przedmowa do:] J. Taymor, *The Tempest: Adapted from the Play by William Shakespeare*, Penn & Teller, New York 2010, s. 7–11.
- Bielak T., *Proza Macieja Słomczyńskiego (Joe Alexa)*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy, Katowice 2008.
- Bloom H., *Shakespeare. The Invention of the Human*, Riverheads Book, New York 1998.
- Boguta G., *Rynek książki w Polsce*, „Notes Wydawniczy” 1996, nr 12, s. 7–12.

- Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*, red. R. Shaughnessy, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Chrabąszcz M., *Szekspir w szkole (ujęcie kognitywne)*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubniewska, K. Latawiec, J. Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 388–404.
- Damrosch D., *How to Read World Literature*, John Wiley & Sons-Blackwell, Chichester 2009.
- Damrosch D., *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, przeł. A. Tenczyńska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 367–380.
- Eco U., *Foreword*, [w:] O. Calabrese, *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, przeł. z wł. na ang. Ch. Lambert, Princeton Legacy Library, Princeton 1992, s. VII–X.
- Elsom J., *The Englishness of Shakespeare*, [w:] *Szekspiromania. Księga dedykowana pamięci Andrzeja Żurowskiego*, red. A. Cetera-Włodarczyk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 421–425.
- Fadaee E., *Symbols, Metaphors and Similes in Literature: A Case Study of "Animal Farm"*, „Journal of English and Literature” 2, 2011, s. 19–27.
- Fromilhague C., *Les Figures de Styles*, Nathan, Paris 1995.
- Gibińska M., *William Shakespeare — Geniusz i Zagadka*, [wstęp do:] W. Shakespeare, *Komedie*, przeł. S. Barańczak, Znak, Kraków 2012, s. 13–16.
- Głowacka A., *Barbarzyńcy w teatrze. Strategie artystyczne Moniki Pęcikiewicz, Moniki Strzępki i Wiktora Rubina*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2, s. 75–93.
- Głowiński M., *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, [w:] *idem, Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 3. *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Universitas, Kraków 1998, s. 24–42.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, [w:] *idem, Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 5. *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków 2000, s. 5–33.
- Jung D., *Polscy tłumacze „Hamleta” (1797–1997)*, [w:] W. Shakespeare, *Hamlet, księżę Danii*, przeł. R. Długołęcki, Arspol–Melanż–Zeszyty Literackie, Bydgoszcz-Gniezno-Warszawa 2013, s. 223–225.
- Klukowski B., Tobera M., *W tym niezwykłym czasie. Początki transformacji polskiego rynku książki (1989–1995)*, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa 2013.
- Kornaś T., *Makbet wielkiego miasta*, „Didaskalia” 2004, nr 64, s. 2–5.
- Kowalski T., *Pre(-)tekst — Szekspir Mai Kleczewskiej*, [w:] *Shakespeare 2014. W 450. rocznicę urodzin*, red. K. Kujawińska-Courtney, M. Sosnowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 173–184.
- Kubicka H., *Szukając Baker Street 221B. Podróże śladami książek i filmów w kontekście kultury popularnej i mediów*, [w:] *Związki i rozwiązki. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, red. A. Gemra, H. Kubicka, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 129–143.
- Lanier D., *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Latawiec K., *Mówienie Szekspirem w publicystyce PRL-u*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubniewska, K. Latawiec, J. Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 339–357.
- Leśmian B., *Poeta*, [w:] *idem, Wybór poezji*, oprac. R. Matuszewski, PIW, Warszawa 1987, s. 209.
- Majerowicz G., *Księgarstwo*, „Notes Wydawniczy” 1996, nr 12, s. 14–15.
- Markiewicz H., *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, PIW, Warszawa 1976.
- Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, [w:] *idem, Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, PWN, Warszawa 1989, s. 198–228.

- Markowski M.P., *Przyjaźń, histeria, melancholia*, [w:] *idem*, *Życie na miarę literatury. Eseje*, Homoini, Kraków 2009, s. 61–86.
- Nabokov V., *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Aletheia, Warszawa 2000.
- Nowak A., Dolata D., Markowski M., *Wstęp*, [w:] *Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, red. A. Nowak, D. Dolata, M. Markowski, E-naukowiec, Lublin 2014, s. 7–8.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 95–116.
- Nycz R., *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] *idem*, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 247–292.
- O’Neill S., *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the Bard*, Bloomsbury Publishing Plc, London-New York 2014.
- Popczyk-Szczęśna B., *Czy Szekspir jest dramatopisarzom do szczęścia potrzebny?... Nawiązania do utworów Szekspira w dramacie polskim po 1989 roku*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubniewska, K. Latawiec, J. Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 175–187.
- Prescott P., *Shakespeare and Popular Culture*, [w:] *The New Cambridge Companion to Shakespeare*, red. M. De Grazia, S. Wells, Cambridge University Press, Cambridge 2010, s. 269–284.
- Schopenhauer A., *Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*, przeł. B. i Ł. Konorscy, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Sinko G., *Old Vic — teatr w służbie społecznej*, „Nowa Kultura” 1961, nr 7, s. 4.
- Szwajcer P., *Kilka uwag o ostatnim dziesięcioleciu*, „Notes Wydawniczy” 1997, nr 1, s. 5–8.
- Ślady Szekspira. *Jego dzieło w literaturze i teatrze*, red. M. Stankiewicz-Kopeć, K. Zabawa, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, Kraków 2018.
- Vincenz S., *O książkach i czytaniu*, [w:] *idem*, *Po stronie dialogu*, t. 1, PIW, Kraków 1983, s. 64–86.
- Werpachowska A., *Retoryka jako sposób myślenia o tekście*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 1, s. 123–125.
- Wierzba P., *Edukacja w czasach popkultury. Pedagogika kultury popularnej we współczesnej praktyce edukacyjnej*, „Terazniejszość — Człowiek — Edukacja” 18, 2015, nr 2, s. 23–36.
- Wysling H., *Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen. Beobachtungen am „Erwählten“*, [w:] *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Mann*, red. P. Scherrer, H. Wysling Francke, Bern 1967, s. 258–324.
- Zaniewska E., *Stylotwórcze funkcje wybranych kategorii słownictwa w twórczości Michała Witkowskiego*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2011, nr 11, s. 295–314.
- Zeller I., *Szekspir na łamach „Czasu” (1885–1905)*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubniewska, K. Latawiec, J. Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 329–338.
- Żurowski A., *Czytając Szekspira*, Spółka Wydawniczo-Księgarska, [b.m.w.] 1996.
- Żurowski A., *Dno*, [w:] *idem*, *Czytając Szekspira*, Spółka Wydawniczo-Księgarska, [b.m.w.] 1996, s. 255–263.
- Żurowski A., *Myślenie Szekspirem*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1983.

Źródła internetowe

- DeMain B., *11 Populars Songs That Reference Shakespeare*, mental_floss 11.07.2012, <https://bit.ly/2TjhNYE> (dostęp: 15.05.2021).

- Ghita L., *Reality and Metaphor in Jane Howell's and Julie Taymor's Productions of Shakespeare's "Titus Andronicus"*, „Comparative Literature and Culture” 6, 2004, <https://bit.ly/3BjZTWT> (dostęp: 15.05.2021).
- Hofmann A., *Agnieszka Krawczyk „Dziewczyna z aniołem” — wolę diabły...*, Kriminalfantamania 17.03.2013, <https://bit.ly/3eyV5mQ> (dostęp: 15.05.2021).
- Kilka powieści inspirowanych Szekspirem*, granice.pl 6.05.2014, <https://bit.ly/2VZw2mw> (dostęp: 15.05.2021).
- Krempa S., [rec. Jennifer Lee Carrell, *Szyfr Szekspira*], granice.pl, <https://bit.ly/3xTc2Qt> (dostęp: 15.05.2021).
- lacerta, „*Romeo i Julia*” — *William Shakespeare*, Lubimyczytać.pl 12.10.2015, <https://bit.ly/2UiArk9> (dostęp: 15.05.2021).
- Liwia, „*Romeo i Julia*” — *William Shakespeare*, Lubimyczytać.pl 11.04.2010, <https://bit.ly/36KZoXV> (dostęp: 15.05.2021).
- Polska bibliografia szekspirowska 1980–2000*, red. K. Kujawinska-Courtney *et al.*, 2016, http://www.ossolineum.com.pl/images/2007_02_27_09_05_PBS.pdf (dostęp: 15.05.2021).
- „*Romeo i Julia*” — *powtórka, streszczenie z lektury*, Onet.pl, <https://bit.ly/3zegvrx> (dostęp: 15.05.2021).
- „*Romeo i Julia*” — *streszczenie*, Ściąga.pl, <https://bit.ly/3wOjknh> (dostęp: 15.05.2021).
- „*Romeo i Julia*”. *Streszczenie krótkie*, Bryk.pl, <https://bit.ly/3BjnUxn> (dostęp: 15.05.2021).
- Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 3 lipca 2007 roku zmieniające rozporządzenie w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół, Dz.U. z 2007 r. Nr 123, poz. 853, <https://bit.ly/36IHHs5> (dostęp: 15.05.2021).
- Strzelecka D., *Recenzja: „Mordercze miasta” Marta Guzowska, Agnieszka Krawczyk, Adriana Michalewska*, poprostuksiazki.eu 11.12.2012, <https://bit.ly/3kyByqz> (dostęp: 15.05.2021).
- „*Szekspir Forever!*” *Czy rzeczywiście spektakl dla wszystkich?*, Wiadomości24.pl 9.01.2012, <https://bit.ly/2TqSEeQ> (dostęp: 15.05.2021).
- Zasacka Z., *Czytelnictwo dzieci i młodzieży. Streszczenie raportu końcowego z badania*, Warszawa 2014, <http://eduentuzjasci.pl/images/stories/publikacje/ibe-raport-badanie-czytelnictwo-streszczenie.pdf> (dostęp: 15.05.2021).
- Życie generalnie jest do bani. Wywiad z Claudią Torres i Jackiem Krawczykiem*, „Zbrodnia w Bibliotece” 26.07.2010, <https://bit.ly/3hRhkqi>; <http://festiwal.portalkryminalny.pl/warsztaty-literackie.html> (dostęp: 15.05.2021).

Filmografia

- Burza (The Tempest)*, reż. J. Taymor, USA 2010.
- Dallas (Dallas)*, reż. D. Adair *et al.*, USA 1978–1991.
- Ranczo*, reż. W. Adamczyk, Polska 2006–2016.
- Simpsonowie (The Simpsons)*, reż. C. Baeza, USA 1989–.
- Szekspir Forever!*, monodram Andrzeja Seweryna, 2012.

Audycje radiowe

- Wakar J., *Szekspir może być groźną pułapką!*, audycja z cyklu „Sezon na Dwójkę” 23.07.2012, <https://bit.ly/2UtrQuTa> (dostęp: 9.02.2021).

Spektakle teatralne

Burza, reż. M. Kleczewska, premiera: Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 4 lutego 2012.

Makbet, reż. M. Kleczewska, premiera: Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 4 grudnia 2004.

Sen nocy letniej, reż. M. Kleczewska, premiera: Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 11 lutego 2006.

Shakespearean Elements in Polish Crime Fiction (Reconnaissance)

Summary

Taking into consideration the variety of Shakespearean elements both in world and Polish literature, it is hard to resist the impression that it is the phenomenon without which European culture would be impossible to imagine. At the same time, the writer — whose works not only constitute an important part of Western culture and determine its canon, but also have an influence on current, globalised culture — is perceived as a “dangerous trap”. The above-mentioned danger seems to derive, paradoxically, from the ubiquity of Shakespeare’s works, which are used as a point of reference for modern stories and sometimes treated instrumentally as the “culture brand”. However, it is important to determine if the reception of Shakespeare — present in the socio-cultural aesthetics as well as in the area of paratheatrical avant-garde — among Polish audience is followed by the pop-cultural assimilation of his works.

The success on the market of crime fiction whose authors relate to Shakespeare’s works implies the *reductio ad absurdum* question: how much of Shakespeare remains in these Shakespearean inspirations? Are they really inspirations or is Shakespeare only the brand-author who, due to his name, elevates a given text on the cultural level? If that was the case, we would be experiencing the branding after the pattern of culturally imposed stereotypes. They are in turn assimilated by the popular culture and have a significant impact on the everyday behaviours of the readers — including their attitude towards the past. Thus, tracking the Shakespearean traces within this cultural circuit usually remains a “wishful thinking”, while countless Polish stories (or the ones that the readers know from translations into the Polish language) about “crime and punishment” are the exceptions that prove the rule.

