

Agnieszka Szurek
ORCID: 0000-0002-4616-8293
Uniwersytet Warszawski

Szekspir i Dorothy L. Sayers — od zabawy cytatami do rekonstrukcji „przemilczanych opowieści”

Słowa kluczowe: *Busman's Honeymoon*, Dorothy L. Sayers, *Hamlet*, *Koriolan*, „nieopowiedziane historie”, William Szekspir

Keywords: *Busman's Honeymoon*, Dorothy L. Sayers, *Hamlet*, *Coriolanus*, ‘untold stories’, William Shakespeare

Nawiązania do twórczości Szekspira są w kryminałach Dorothy Sayers widoczne, często eksponowane, a niekiedy — chciałoby się powiedzieć — dość ostentacyjne. Można je znaleźć w tytule powieści¹, w mottach rozdziałów² oraz w bardzo licznych, rozsianych w tekstach wszystkich utworów, cytatach i aluzjach. W niektórych kryminałach nawiązania te mogą być przemyślaną, ukrytą wskazówką dla czytelnika, tak jak w *Clouds of Witness* (1926), gdzie mottem rozdziału pierwszego jest cytat z *Otella*: „O, Who hath done this deed?”³, a mottem rozdziału 18, w którym następuje rozwiązanie zagadki, odpowiedź na zadane pytanie: „Nobody; I myself; farewell”⁴. Takie też jest rozwiązanie problemu — rzekome morderstwo okazuje się samobójstwem.

¹ Na przykład D. Sayers, *Gaudy Night*, London 1958; wyd. 1: 1935. Tytuł został zaczerpnięty z: W. Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, akt III, sc. 10. W tłumaczeniu Władysława Tarnawskiego fragment ten brzmi: „Hej, jeszcze jedna noc wesoła” — W. Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, przeł. W. Tarnawski, Kraków 1921, cyt. za: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/szekspir-antoniusz-i-kleopatra.html#> (dostęp: 11.07.2022).

² Na przykład motto rozdziałów 4 i 10 w *Gaudy Night* oraz rozdziałów 4, 11, 17, 18 i 20 w *Busman's Honeymoon*.

³ D. Sayers, *Clouds of Witness*, London 1958, s. 15. „Lecz kto jest sprawcą?” — W. Shakespeare, *Otello*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1993, akt V, sc. 2, s. 183.

⁴ „Nikt... ja sama... żegnaj” — W. Shakespeare, *Otello*, akt V, sc. 2, s. 184.

Przy całej jednak obfitości tych aluzji wydają się one bardzo powierzchowne. Czasami są tylko popisem erudycji — albo bohaterów (jak kiedy lord Peter zapowiada nadejście podejrzanego cytatem z *Cymbelina*: „Cyt! Cyt! Skowronek u nieba bram śpiewa”⁵), albo narratora (który na przykład nazywa „makbetowym smaczkiem” sytuację, kiedy na informację o otruciu gościa kucharka reaguje wykrzyknikiem „O, sir! [...] W naszym domu!”⁶). Cytaty te często są przywoływane dla żartu, a źródłem komizmu jest właśnie ich niestosowność, tylko pozorne dopasowanie do sytuacji. W *Busman's Honeymoon* (1937) jedną z poszlak są wypalone świece znalezione na kuchennym stole. Bohaterowie domyślają się, że zamordowany, dość nieprzyjemny stary szantażysta, czekał na którąś ze swoich ofiar; opisując jednak tę sytuację, używają cytatu z *Romea i Julii*: „Night's candles are burned out”⁷. W *Czyje to ciało?* (1923) lord Peter zaczyna swoją relację o tym, w jaki sposób dowiedział się o zbrodni, cytatem z *Kupca weneckiego*: „On such a night as this”⁸, w którym słowa te rozpoczynają romantyczne spotkanie kochanków. Jeżeli więc w *Gaudy Night* (1935) jeden z bohaterów kwituje kolejny cytat, mówiąc: „Wspaniały facet, ten Szekspir. Ma właściwe słowa na każdą okazję”⁹, również jest to żart — te „właściwe słowa” dobierane są na zasadzie luźnych skojarzeń, tym zabawniejszych, im bardziej są paradoksalne.

Taka gra cytatami wydaje się dość płytką, zwłaszcza na tle innych kryminałów „złotego wieku”. W *Córce czasu* (1951) Josephine Tey przedstawia inny obraz Ryszarda III niż ten utrwalony w dramacie Szekspira; nawiązania do sztuki odgrywają więc istotną rolę w konstrukcji zagadki. W utworach Agathy Christie odwołanie do Szekspira może uzupełniać opis sytuacji — pozwala czytelnikowi lepiej wyobrazić sobie wszystkie okoliczności, jak ma to miejsce na przykład w *Karaibskiej tajemnicy*, w której zamordowana kobieta zostaje porównana do Ofelii¹⁰. Nie jest to, jak u Sayers, skojarzenie odległe i paradoksalne: utopiona ofiara zostaje znaleziona w wodzie, oplątana wodorostami, przez pewien czas wydaje się też, że chodzi o osobę niezrównoważoną, dręczoną przywidzeniami. Nawiązania do Szekspira sięgają nawet dalej — jak wskazuje Susan Baker, mogą one pojawiać się u Agathy Christie w roli argumentu potwierdzającego winę, tak jak powoływanie się na *Otella* w *Kurtynie* (1975)¹¹. Angielski dramaturg staje się „zna-

⁵ D. Sayers, *Nieprzyjemność w klubie Bellona*, przeł. Z. Zinserling, Warszawa 1986, s. 138.

⁶ D. Sayers, *Zjadliwa trucizna*, przeł. M. Ziemia, Warszawa 1993, s. 115.

⁷ D. Sayers, *Busman's Honeymoon*, London-Paris 1947, s. 135. „Jak wypalone świece gasną gwiazdy” — W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1990, akt III, sc. 5, s. 117.

⁸ D. Sayers, *Whose Body?*, Sevenoaks 1977, s. 23. W przekładzie polskim cytat ten został zastąpiony innym odwołaniem: „Nie marzyć, w taką noc jak dziś” — *eadem*, *Czyje to ciało?*, przeł. A. Wolnicka, Toruń 2012, s. 21.

⁹ D. Sayers, *Gaudy Night*, s. 155.

¹⁰ A. Christie, *Karaibska tajemnica*, przeł. M. Gołaczyńska, Wrocław 1998, s. 147.

¹¹ S. Baker, *Shakespearean Authority in the Classic Detective Story*, „Shakespeare Quarterly” 46, 1995, nr 4, s. 435.

czącą figurą autorytetu”¹²: cytaty z jego utworów mają uzasadniać sądy o ludziach i wartościach; stają się „konstrukcją pośredniczącą, zmieniającą fakty w materiał dowodowy, a ten z kolei w dowody”¹³. W *Porze przyływu* (1948) przywołany na początku i na końcu powieści fragment z *Juliusza Cezara* nie jest tylko ozdobnikiem — objaśnia sens utworu, tłumaczy postępowanie i sposób myślenia zbrodniarza i zarazem jest kluczem do rozumowania Poirota: „»Pora przyływu stosownie schwytana wiedzie do szczęścia...« Słusznie. Przyływ wynosi w górę, ale są także odpływy, które mogą porwać człowieka na bezkresne morza”¹⁴.

Na tym tle zabawa z aluzjami w kryminałach Sayers wydaje się niczym więcej niż sposobem na urozmaicenie stylu. Nawiązania do Szekspira nie odgrywają tak kluczowej roli dla fabuły jak w *Córce czasu* czy powieściach Christie. Bardzo rzadko pojawiają się w funkcji istotnej wskazówki — oprócz wspomnianego przykładu z *Clouds of Witness* w zasadzie jedynym oczywistym przypadkiem jest scena z *Have His Carcase* (1932), w której jeden z podejrzanych zostaje opisany przez przedstawiciela agencji aktorskiej jako „niezły do roli Ryszarda III”¹⁵ — lord Peter orientuje się zatem, że chodzi o człowieka z lekko skrzywionymi plecami. W *The Nine Tailors* (1934) cytat z *Otella* pełni funkcję wskazówki, jednak o wiele mniej oczywistej. Lord Peter przywołuje słowa z tej sztuki — „Niech ten dzwon zmlknie”¹⁶ — kiedy słucha bicia kościelnego dzwonu podczas pogrzebu ofiary zbrodni. „Problemem w tym utworze jest jednak nie zazdrość, jak można by się spodziewać z nawiązania do *Otella*, ale trudność w poznaniu prawdziwego charakteru człowieka: co tak naprawdę wiadomo o Mary Thoday? Czy jest ona winna, czy niewinna?”¹⁷.

W kryminałach „złotego wieku” bardzo istotne było to, że bohaterowie należeli do różnych klas społecznych: w powieści powinni pojawić się lord i kamerdyner, żona pułkownika i pokojówka, prosty policjant i wykształcony detektyw. Znajomość Szekspira bywała testem, który szybko pozwalał określić, do jakiej grupy należy konkretny bohater. Błędne użycie czy też nierozpoznanie cytatów, na przykład przez bohaterów z niższych klas społecznych, pozwalało na wprowadzanie do utworu nieskomplikowanego humoru. Dorothy Sayers często używała odwołań i aluzji — nie tylko z Szekspira — w tej właśnie funkcji. W *Unnatural Death* (1927) panna Climpson mówi, że nie lubi czuć się jak Hamlet: „cribbed, cabined and confined”¹⁸, podczas gdy cytat ten (brzmiący w rzeczywistości „ca-

¹² *Ibidem*, s. 428.

¹³ *Ibidem*, s. 426.

¹⁴ A. Christie, *Pora przyływu*, przeł. T.J. Dehnel, Wrocław 2011, s. 246.

¹⁵ D. Sayers, *Have His Carcase*, [w:] *eadem*, *Three Complete Novels: Strong Poison, Have His Carcase, Unnatural Death*, New York 1991, s. 325.

¹⁶ D. Sayers, *The Nine Tailors*, Sevenoaks 1968, s. 102. Tłumaczenie cytatu za: W. Shakespeare, *Otello*, akt II, sc. 3, s. 67.

¹⁷ L. Hopkins, *Shakespearean Allusion in Crime Fiction*, London 2016, s. 107; jeśli nie podano inaczej, przeł. A.S.

¹⁸ D. Sayers, *Unnatural Death*, s. 424.

bined, cribbed, confined”) pochodzi z *Makbeta*¹⁹. Rozpoznanie cytatu z Szekspira może także zrehabilitować bohatera: w *Gaudy Night* bratanek lorda Petera popełnia kilka dość nagannych czynów, ostatecznie jednak czytelnik przekonuje się, że są to tylko błędy nierozważnej młodości, a nie zbrodnicze usposobienie — Jerry rozpoznaje cytat z Szekspira, co daje sygnał, że mamy do czynienia z bohaterem pozytywnym²⁰. Ten prosty schemat zmienia się jednak w ostatniej powieści Sayers. W *Busman's Honeymoon* prosty wioskowy policjant od razu bezbłędnie identyfikuje cytat z Tennysona, a potem odwołania do wielu innych autorów — w tym do Szekspira — czym lord Peter jest przyjemnie zdziwiony. Jest to ważny element kreacji świata przedstawionego: w tej powieści autorka kreśli obraz idealnego życia na prowincji. Wioskowy policjant nie odznacza się błyskotliwą inteligencją, ale cechuje go powolna, solidna mądrość, a znajomość takich pisarzy jak Tennyson, Szekspir czy Bacon zdaje się mieć po prostu we krwi.

Aluzje do sztuk Szekspira mogą służyć opisom sytuacji, chociaż we wcześniejszych powieściach Sayers po prostu wzbogacają je o żartobliwe, erudycyjne popisy. W *Nieprzyjemności w klubie Bellona* starania lorda Petera, zmierzające do schwytania winnego, zostają opisane jako „zastawianie sideł na bekasa”²¹. W *Clouds of Witness* dłuższy cytat z *Henryka V* zostaje przywołany w mowie obronnej wygłoszonej w Izbie Lordów i ma stanowić argument na rzecz niewinności brata lorda Petera²². W późniejszych powieściach cytaty z Szekspira również pełnią funkcję ozdobnika, czasami jednak można się zastanawiać, czy za tą fasadową dekoracyjnością stylu nie kryje się głębszy sens. Na początku *Zjadliwej trucizny* lord Peter obserwuje proces Harriet Vane. Uważa, że sąd i ława przysięgłych kierują się pozorami i oskarżają niewinną osobę. Komentuje to cytatem z *Hamleta*: „Choćbyś był czysty jak lód, jak śnieg nieskalany, i tak nie unikniesz więzienia”²³. Jego rozmówca obrusza się na to porównanie — w końcu Harriet żyła bez ślubu z kochankiem, jego zdaniem trudno więc odnieść do niej wykorzystane określenie. Lord Peter ucina rozmowę, ale ta krótka wymiana zdań ma prowadzić czytelnika do refleksji: czym tak naprawdę kieruje się ława przysięgłych (albo w ogóle ludzie), przesądzając o winie czy niewinności? Kto tak naprawdę jest „jak śnieg nieskalany”? Czy w ogóle właściwe jest stawianie kwestii w ten sposób? Tutaj cytat jest zatem czymś więcej niż sposobem na ubarwienie stylu — ma prowadzić do refleksji, jest też nie bez znaczenia dla rozwoju fabuły.

Dwie kończące serię o lordzie Peterze powieści Sayers (*Gaudy Night* i *Busman's Honeymoon*), chociaż nadal wykorzystują szekspirowskie aluzje do uroz-

¹⁹ W. Shakespeare, *Makbet*, akt III, sc. 4. W przekładzie Stanisława Barańczaka fragment ten brzmi: „w pętach, w zamknięciu, w niewoli” — W. Shakespeare, *Makbet*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1992, s. 78.

²⁰ L. Hopkins, *op. cit.*, s. 106.

²¹ D. Sayers, *Nieprzyjemność w klubie Bellona*, s. 127.

²² D. Sayers, *Clouds of Witness*, s. 191.

²³ D. Sayers, *Zjadliwa trucizna*, s. 24.

maicenia stylu i zabawy cytataми, nadają im również głębszy sens. Warto przyjąć się zwłaszcza nawiązaniom do *Koriolana* i *Hamleta* w ostatnim kryminale. Pierwszy z tych dramatów zostaje przywołany w finałowej scenie *Busman's Honeymoon*:

- Moje wdzięczne milczenie — kto w ten sposób nazwał swoją żonę?
- Koriolan.
- Kolejny udreżony demon...²⁴

To, że lord Peter sam siebie przyrównuje do Koriolana, jest nieoczekiwane i zadziwiające, tym bardziej że są to słowa niemal zamykające cały cykl utworów o tym bohaterze (właściwym zamknięciem jest wiersz Johna Donne'a, cytat z *Koriolana* pada jednak w przedostatnim akapicie).

Dlaczego Koriolan? Czy jest to tylko kolejny dowód erudycji bohatera, który po prostu znalazł w pamięci odpowiednie słowa na opisanie sytuacji, nie troszcząc się o ich źródło? O ile można dopatrywać się pewnego podobieństwa między arystokratą-detektywem a Hamletem (obaj ukrywają swoje prawdziwe zamiary za pozornie bezsensowną paplaniną), o tyle wydaje się, że lord Peter równie mało przypomina dumnego, egocentrycznego Koriolana co Harriet cichą, załknioną Walerię. Co więcej, Koriolan to bohater, który nie budzi ciepłych uczuć. „Na elementarnym ludzkim poziomie Szekspir »trafia« do nas z reguły poprzez swoich bohaterów i poprzez więzi współodczuwania, jakie sprzymierzają z nimi widza lub czytelnika. Od pierwszej sceny *Koriolana* jednak możliwość takiego utożsamienia się z bohaterem zostaje zdecydowanie odrzucona”²⁵. Jest to więc dziwny wybór na zamknięcie cyklu o bohaterze, którego sama autorka — z czego nieraz czyniono jej zarzut — darzyła głęboką sympatią.

Pewnym wytłumaczeniem może być to, że *Koriolan* był w latach trzydziestych XX wieku sztuką często wystawianą, której interpretacja „oscylowała między biegunami skrajnej lewicowości i skrajnej prawicowości”²⁶. Odczytywano go jako sztukę o wypaczeniach demokracji; bardzo łatwo było także powiązać treść sztuki z ideologią faszystów, widząc w niej albo ostrzeżenie przed nim, albo też jego usprawiedliwienie. W roku 1932 ukazał się nowy niemiecki przekład *Koriolana* — jego tłumacz, Hans Rothe, został jednak wkrótce zmuszony do opuszczenia Niemiec, zakazano też publikowania jego utworów²⁷. *Koriolan* w innym tłumaczeniu pozostawał jednak na listach lektur w faszystowskich Niemczech — ukazywano go jako utwór o wypaczeniach demokracji, którym tylko władza silnej, wybitnej jednostki może położyć kres²⁸. Przywołanie *Koriolana* w zakończeniu *Busman's Honeymoon* korespondowałoby więc z początkiem powieści, gdzie lord Peter wyjeżdża do Włoch, aby tam przeciwdziałać groźbie faszystów.

²⁴ D. Sayers, *Busman's Honeymoon*, s. 388. Cytat z *Koriolana* w tłumaczeniu S. Barańczaka.

²⁵ H. Levin, *Posłowie*, [w:] W. Shakespeare, *Koriolan*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1995, s. 219.

²⁶ *Ibidem*, s. 226.

²⁷ L. Bliss, *Introduction*, [w:] W. Shakespeare, *Coriolanus*, Cambridge 2000, s. 80.

²⁸ *Ibidem*, s. 81.

Koriolan był również odbierany jako dramat o społeczeństwie wewnętrznie podzielonym — pod względem politycznym, ale przede wszystkim społecznym czy klasowym. Dramat Szekspira odczytywano przez pryzmat przemian społecznych po pierwszej wojnie światowej lub też takich wydarzeń jak strajk generalny z roku 1926 czy wielki kryzys. W 1934 roku w Paryżu zamieszki podczas przedstawienia *Koriolana* stały się jednym z sygnałów do obalenia rządu Camille'a Chau-tempsa²⁹. W czasie gdy Sayers pisała ostatnią powieść o lordzie Peterze, *Koriolan* był więc dramatem często wystawianym, postrzeganym jako bardzo aktualny, budzącym gorące dyskusje i prowokującym do radykalnie odmiennych interpretacji.

Nawet to nie do końca tłumaczy, dlaczego właśnie ten utwór został przywołany w zakończeniu cyklu. Lord Peter wydaje się wręcz odwrotnością Koriolana — cała powieść ukazuje, jak bardzo nie jest wyniosły w kontaktach z ludźmi z niższych warstw społecznych, nie angażuje się w polityczne spory, nie kieruje się ambicją. Jedyne, co przypomina w nim Szekspirowskiego bohatera, to głęboka więź z matką.

Jednak przy głębszym spojrzeniu można zauważyć, że kryminał Sayers porusza wiele tych samych tematów co dramat Szekspira. W obu utworach widzimy bohatera arystokratę, który musi ułożyć sobie relacje z ludźmi z o wiele niższych sfer. *Koriolan* rozpoczyna się od sceny zamieszek, kiedy „tłum zbuntowanych obywateli” wre oburzeniem, ponieważ patrycjusze opływają w dostatki, podczas gdy zwykli ludzie głodują. Wątek jedzenia, nadmiaru bądź braku żywności, powraca w całym dramacie³⁰: od bajki o żołądku i innych częściach ciała opowiedzianej przez Meneniusza w pierwszej scenie do uczyty, na której Koriolan zjawia się, aby zdradziwszy Rzym, przystać do Wolsków. Podobnie w *Busman's Honeymoon* znajdujemy na początku opis ślubnego przyjęcia lorda Petera, a niedługo potem opis improwizowanych posiłków w wynajętym domu. Najbardziej wyrazisty moment, budzący skojarzenia z ukazanymi w *Koriolanie* konfliktami między patrycjuszami a ludem Rzymu, to scena, w której lord Peter traci swoje przywiezione z wielką troską z Londynu zapasy porto. Wiejska gospodyni, widząc omszałe, pokryte pajęczynami butelki, wszystkie dokładnie umyła, wstrząsając z nich przy okazji zawartość. Po czymś takim oczywiście porto nie nadaje się do picia, co przez bohatera i jego kamerdynera jest odbierane jako absolutna katastrofa. Poczciwi sąsiedzi proponują w zamian lokalne wino pasternakowe lub też zakupienie porto w gospodzie, obawiają się jednak, że może to sporo kosztować: cztery szylingi i sześć pensów za butelkę. Oczywiście absurdem jest przypuszczać, że lord Peter mógłby pić porto w tej cenie — sąsiedzi zostają szybko uświadomieni, że porto, które pija jego lordowska mość, kosztuje przeszło cztery razy więcej i że ośmieszyli się, składając taką propozycję. Ton tej rozmowy żywo przypomina pierwsze sceny *Koriolana*. Sayers nie krytykuje jednak tych układów

²⁹ C. Calvo, *Coriolanus in France from 1933 to 1977: Two Extreme Interpretations*, [w:] *Shakespeare and European Politics*, red. D. Delabastita et al., Nework 2008, s. 126–133.

³⁰ H. Levin, *op. cit.*, s. 226.

klasowych czy społecznych — przeciwnie, pokazuje je jako idealnie funkcjonujący układ, z czego zresztą nieraz czyniono jej zarzut.

Między Koriolanem a lordem Peterem można dostrzec również inne podobieństwa. Obaj bohaterowie są silnie związani ze swoimi matkami, które w dużym stopniu organizują im życie i kontrolują — w przypadku Koriolana przebieg jego kariery politycznej, a w wypadku lorda Petera życie osobiste. Obaj bohaterowie nie chcą zabiegać o powszechną sympatię i często lekceważą przyjęte formy towarzyskie. Różnice między nimi wydają się jednak głębsze i bardziej znaczące: lord Peter nie rozpoczyna kariery politycznej, nie przechodzi też na stronę wroga. W pewnym sensie można spojrzeć na *Busman's Honeymoon* jako na alternatywną wersję *Koriolana*: jak inaczej mogłaby się rozwinąć podobna historia dumnego arystokraty? W podobny sposób na *Gaudy Night* można patrzeć jak na alternatywną wersję *Poskromienia złościcy*. Chociaż tytuł powieści został zaczerpnięty z innej sztuki Szekspira (*Antoniusza i Kleopatry*), fabuła zdecydowanie kojarzy się z tym pierwszym utworem. Dodatkową wskazówką jest nazwa fikcyjnego oksfordzkiego kolegium, na terenie którego toczy się akcja utworu: Shrewsbury College. Tak jak w komedii Szekspira mamy tu bohaterkę, która zdecydowanie nie chce wychodzić za mąż, i protagonistę, który chce ją do tego nakłonić. W powieści Sayers wątek ten jest jednak potraktowany poważnie; jeśli pojawia się w nim humor, jest on zupełnie innego rodzaju niż w sztuce Szekspira. I chociaż powieść, tak jak jej pierwowzór, kończy się porozumieniem bohaterów i nawiązaniem między nimi trwałego uczucia, dochodzi do tego w zupełnie inny sposób. Sayers opowiada więc historię, która jest daleko idącym przetworzeniem Szekspirowskich wątków — są one wciąż rozpoznawalne, został jednak zmieniony ich styl i sens.

Można powiedzieć, że Sayers w późniejszych powieściach „próbowała stworzyć bardziej pozytywną wersję tragedii Szekspira”. Określenia tego użył Tom Shippey w odniesieniu do Tolkiena³¹, pokazując, jak autor *Władcy pierścieni* na kanwie scen, kwestii, a czasami pojedynczych wyrazów ze sztuk Szekspira budował własne opowieści (na przykład przepowiednia, że Upiór Pierścienia nie zginie z ręki żadnego z „mężów tego świata”, i jej wypełnienie, kiedy zostaje zabity przez kobietę, są „alternatywną wersją” historii Makbeta i sceny, w której główny bohater ginie z ręki Macduffa). Shippey przedstawiał — oczywiście do pewnego stopnia z przymrużeniem oka — tego rodzaju grę z utworami Szekspira jako chęć „naprawienia” przez Tolkiena oryginału. Czy nie lepsza byłaby scena ukazująca las naprawdę podchodzący pod mury twierdzy, w której ukrywa się tyran, i stający z nim do walki? Czy król, którego ręce „mają moc uzdrawiania”, nie powinien sam pojawić się w opowieści, a nie tylko być wspomniany w wypowiedziach postaci? Czy wreszcie Szekspir, zamiast czerpać z wzorów późniejszych i płytszych, nie powinien zająć się prawdziwymi staroangielskimi opowieściami i — jak przedstawia to Shippey, „rekonstruuje” myśli Tolkiena — przestać zwracać

³¹ T.A. Shippey, *Droga do Śródziemia*, przeł. J. Kokot, Poznań 2001, s. 215.

sobie głowę na przykład historią króla Leara, a opowiedzieć raczej o wyprawie Childe Rolanda do ciemnej wieży?³² Można tu przywołać także *A Myth of Shakespeare* (1928) Charlesa Williama, książkę wykorzystującą twórczość Szekspira w jeszcze inny sposób, również daleki od prostej gry cytatami.

Tego rodzaju podejście pod pewnymi względami było oczywiście zupełnie obce Sayers, której nie interesowało rekonstruowanie „mitologii dla Anglii” i która nie wnikała aż tak głęboko jak Tolkien w historię języka czy jak Williams w teologię. Podobna jest w jej utworach jednak chęć „opowiedzenia na nowo” pewnych Szekspirowskich historii — opowiedzenia innego, głębszego, pokazującego nowe, szersze tło i nowe możliwości. Czy zamiast prostej, miejscami niewybrednej komedii o „poskromieniu złośnicy” nie lepiej pokazać skomplikowane uczucie dwóch silnych, niezależnych osobowości? Czy historia arystokraty tak dumnego i odległego od „prostego ludu” jak Koriolan nie mogłaby mimo wszystko mieć szczęśliwego zakończenia?

Z tego punktu widzenia ciekawe jest zakończenie ostatniej powieści o lordzie Peterze, ponieważ można spojrzeć na nie jako na „alternatywną wersję” nie tylko *Koriolana*, ale również *Hamleta*. Przede wszystkim jest ono oczywiście polemiką z modelem kryminału „złotego wieku”. Autorka zaznacza to wyraźnie w tekście — kiedy pisze o kryminalach, w których zakończeniu słynny detektyw prezentuje w błyskotliwej mowie rozwiązanie zagadki, po czym szybko znika ze sceny³³, trudno nie przypuszczać, że ma na myśli przede wszystkim finałowe przemówienia Poirota, ujawniające bohaterom — i czytelnikowi — prawdziwy przebieg wydarzeń. Tymczasem, jak przekonują się bohaterowie *Busman's Honeymoon*, słynnemu detektywowi po tym, jak odsłoni przed zdumioną widownią kulisy swego rozumowania, pozostają do załatwienia o wiele mniej spektakularne czynności: składanie zeznań i dopełnianie żmudnych formalności. Sayers chce więc opowiedzieć tutaj to, co dzieje się po utrzymanym w wysokiej tonacji zakończeniu dramatu; chociaż takie zestawienie może wydać się niestosowne, robi mniej więcej to samo co Zbigniew Herbert w *Trenie Fortynbrasa*. W jej wersji nie mamy jednak dwóch przeciwstawionych sobie bohaterów, z których jeden wybrał „część łatwiejszą efektowny sztych”³⁴, a drugi musi się zająć prozaicznymi sprawami, takimi jak projekt kanalizacji albo lepszy system więziennictwa. U Sayers to ten sam bohater po spektakularnym zdemaskowaniu przestępcy musi „posprzątać” swoje otoczenie i zmierzyć się z trywialną rzeczywistością.

Chociaż nawiązania do *Hamleta* nie są w *Busman's Honeymoon* tak ekspozowane jak te do *Koriolana*, są one z pewnością widoczne. Wątpliwości lorda Petera dotyczą nie tylko tego, kto popełnił zbrodnię, ale też tego, czy winę można udowodnić ponad wszelką wątpliwość i przede wszystkim — czy ma on prawo dochodzić sprawiedliwości za krzywdy, które nie zostały wyrządzone jemu

³² *Ibidem*.

³³ D. Sayers, *Busman's Honeymoon*, s. 353.

³⁴ Z. Herbert, *Tren Fortynbrasa*, [w:] *idem, Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 271–272.

samemu? Wypada tu przypomnieć interpretację Stanisława Wyspiańskiego, którego zdaniem słynne „zwelekanie” Szekspirowskiego bohatera nie wynika z jego niezdolności do czynu, lecz z tego, że „Hamlet tylko te zbrodnie karze, na których spełnienie patrzy”³⁵ — dlatego też wymierza karę swojemu stryjowi dopiero wtedy, kiedy naocznie i na sobie samym przekona się o jego morderczych zamiarach. Lord Peter także wskazuje przestępcę dopiero wtedy, kiedy na własne oczy widzi to, w jaki sposób popełniono morderstwo. Można dostrzec również inne podobieństwa między tymi dwoma bohaterami: pod maską błazeństwa obaj skrywają konsekwentne dążenie do celu; dla obu podstawowy dylemat dotyczy tego, jaką postawę powinni przyjąć wobec zła, które ukrywa się pod powierzchnią spokojnego życia i w duszach sympatycznych, zwyczajnych ludzi.

Bezpośrednie odwołania do *Hamleta* pojawiają się w *Busman's Honeymoon* tylko w dwóch miejscach, ale jedno z nich, chociaż z pozoru wydaje się jedynie prostą grą z dwuznacznością wyrazu, jest bardzo znaczące. Kiedy lord Peter w jednym ze swoich erudycyjnych popisów wtrąca cytaty z dramatu Szekspira, jego rozmówca reaguje konwencjonalnym stwierdzeniem: „Jest wiele prawdy w *Hamlecie*”. Lord Peter podchwytuje wyraz „hamlet” w znaczeniu „mała wieś, przysiółek”: „Na Boga, ma pan rację. Wieś czy przysiółek [*hamlet*] w tym wesółym kraju — porusz tylko muł w wiejskim stawie, a smród, jaki się podniesie, przejdzie pańskie oczekiwania”³⁶. Słysząc tu echo kwestii z dramatu Szekspira, zarówno tej, kiedy Klaudiusz mówi: „Smród mojej zbrodni bije aż pod niebo!”³⁷, jak i słów Marcellusa: „Coś w samej rzeczy gnije w państwie duńskim”³⁸. Znowu jednak Sayers opowiada jakby alternatywną historię: scena „odegrania” zbrodni doprowadza do ujawnienia przestępcy, ale „państwo” ostatecznie nie okazuje się aż tak dogłębnie „zgniłe”. Morderca zostaje schwytyany i sprawiedliwie osądzony. Bohater, postawiony przed podobnym dylematem co Hamlet, nie musi przypłacić jego rozwiązania życiem, a naprawa rozbitej zbrodnią społeczności okazuje się trudna, ale możliwa.

W pewnym sensie więc to, o czym Szekspir pisał, okazuje się mniej ciekawe od tego, o czym NIE napisał lub o czym ledwie przelotnie wspomniał. „Słodko brzmią usłyszane melodie, lecz słodsze / Są te, których nie słyhać”³⁹ — wersy te, jak wskazuje Verlyn Flieger⁴⁰, znajdują echo w liście Tolkiena: „Opowieść trzeba opowiedzieć, bo inaczej nie będzie opowieścią, a mimo to najbardziej poruszające

³⁵ S. Wyspiański, *Hamlet*, Kraków 1905, s. 140.

³⁶ D. Sayers, *Busman's Honeymoon*, s. 179.

³⁷ W. Shakespeare, *Hamlet*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1997, akt III, sc. 3, s. 124.

³⁸ *Ibidem*, akt I, sc. 4, s. 42.

³⁹ J. Keats, *Oda do urny greckiej*, [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci. Antologia*, wyb., przeł. i oprac. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 313.

⁴⁰ V. Flieger, *Interrupted Music. The Making of Tolkien's Mythology*, Kent 2005, s. 143. Co ciekawe, Flieger mylnie podaje, że jest to cytat z *Wieczoru Trzech Króli*, podczas gdy w istocie pochodzi on z wiersza Johna Keatsa.

są opowieści nieopowiedziane”⁴¹. Sayers przyjmowała podobną postawę, choć rozumiała ją nieco inaczej; co innego z rzeczy „nieopowiedzianych” było dla niej interesujące, pod pewnymi względami korzystała jednak z twórczości Szekspira w taki sposób jak autor *Władcy pierścieni*. W jej wcześniejszych powieściach zabawa z tekstem Szekspira mogła być przykładem działania fantazji (w sensie, w jakim Tolkien pisał o niej w *O baśniach*) — swobodną grą tworzącą nieoczekiwane skojarzenia, czasami zabawne, czasami dziwaczne. Taka zabawa może pomóc czytelnikowi „odświeżyć” tekst oryginalny, spojrzeć na niego pod innym kątem, dostrzec w nim wcześniej niezauważone rzeczy. W późniejszych utworach tekst Szekspira staje się przedmiotem działania wyższej od fantazji zdolności ludzkiego umysłu, czyli wyobraźni — czynności racjonalnej, która zmierza nie do tworzenia alternatywnych wizji rzeczywistości, ale tę rzeczywistość w pewien sposób nadbudowuje czy nawet „subkreuje”. Dramaty Szekspira przestają być kopalnią erudycyjnych, śmiesznych lub nieoczekiwanych powiedzeń, a stają się kanwą, na której można snuć własną opowieść, uzupełniając to, co w tekstach wielkiego dramaturga pozostało nieopowiedziane.

Bibliografia

Teksty

- Christie A., *Karaibska tajemnica*, przeł. M. Gołaczyńska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.
- Christie A., *Pora przychywu*, przeł. T.J. Dehnel, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2011.
- Herbert Z., *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008.
- Keats J., *Oda do urny greckiej*, przeł. S. Barańczak, [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów angielskich z 8 stuleci. Antologia*, wyb., przeł. i oprac. S. Barańczak, Znak, Kraków 1993.
- Sayers D., *Busman's Honeymoon*, The Albatross, London-Paris 1947.
- Sayers D., *Clouds of Witness*, Victor Gollancz, London 1958.
- Sayers D., *Czyje to ciało?*, przeł. A. Wolnicka, C&T, Toruń 2012.
- Sayers D., *Gaudy Night*, Victor Gollancz, London 1958.
- Sayers D., *Have His Carcase*, [w:] *eadem, Three Complete Novels: Strong Poison, Have His Carcase, Unnatural Death*, Wings Books, New York 1991.
- Sayers D., *The Nine Tailors*, New English Library, Sevenoaks 1968.
- Sayers D., *Nieprzyjemność w klubie Bellona*, przeł. Z. Zinserling, Iskry, Warszawa 1986.
- Sayers D., *Unnatural Death*, [w:] *eadem, Three Complete Novels: Strong Poison, Have His Carcase, Unnatural Death*, Wings Books, New York 1991.
- Sayers D., *Zjadliwa trucizna*, przeł. M. Zięba, Petra, Warszawa 1993.
- Shakespeare W., *Hamlet*, przeł. S. Barańczak, Znak, Kraków 1997.
- Shakespeare W., *Koriolan*, przeł. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1995.
- Shakespeare W., *Makbet*, przeł. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1994.

⁴¹ J.R.R. Tolkien, *List do Christophera Tolkiena z 30 stycznia 1945 roku*, [w:] *idem, Listy*, przeł. A. Sylwanowicz, Poznań 2000, s. 166.

- Shakespeare W., *Otello*, przeł. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1993.
Shakespeare W., *Romeo i Julia*, przeł. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1990.
Tey J., *Córka czasu*, przeł. K. Jurasz-Dąmbska, Czytelnik, Warszawa 1974.
Tolkien J.R.R., *List do Christophera Tolkiena z 30 stycznia 1945 roku*, [w:] *idem, Listy*, przeł. A. Sylwanowicz, Zysk i S-ka, Poznań 2000.
Williams Ch., *A Myth of Shakespeare*, Humphrey Milford, London 1926.

Opracowania

- Baker S., *Shakespearean Authority in the Classic Detective Story*, „Shakespeare Quarterly” 46, 1995, nr 4.
Bliss L., *Introduction*, [w:] W. Shakespeare, *Coriolanus*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
Calvo C., *Coriolanus in France from 1933 to 1977: Two Extreme Interpretations*, [w:] *Shakespeare and European Politics*, red. D. Delabastita et al., University of Delaware Press, Newark 2008.
Flieger V., *Interrupted Music. The Making of Tolkien's Mythology*, The Kent State University Press, Kent 2005.
Hopkins L., *Shakespearean Allusion in Crime Fiction*, Macmillan Publishers, London 2016.
Levin H., *Posłowie*, [w:] W. Shakespeare, *Koriolan*, przeł. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1995.
Shippey T.A., *Droga do Śródziemia*, przeł. J. Kokot, Zysk i S-ka, Poznań 2001.
Tolkien J.R.R., *O baśniach*, przeł. J. Kokot, [w:] *idem, Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, Zysk i S-ka, Poznań 2000.
Wyspiański S., *Hamlet*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1905.

Shakespeare and Dorothy L. Sayers: From Playing with Quotes to the Reconstruction of ‘Untold Stories’

Summary

This paper outlines the evolution in Sayers’ use of Shakespeare — from merely playing with quotes to deeper and more sophisticated relations. Sayers frequently uses quotations as mottos or titles, she also intertwines them to her heroes’ utterances, mainly to achieve comical effect. Tossing quotes around in this manner may seem rather shallow when compared to other ‘golden age’ authors, such as for example Josephine Tey (*Daughter of Time*) or Agatha Christie (*Taken at the Flood*). Shakespearean quotes in Sayers’ crime stories are mainly ornamental and rarely have an important function in the plot. In her two last novels, however, Sayers begins using Shakespeare’s plays in a different way: she tries to find ‘untold’ stories behind the text or tell an alternative, ‘better’ version. From this point of view, *Gaudy Night* may be considered an ‘improved’ version of *The Taming of the Shrew*, and *Busman’s Honeymoon* of *Coriolanus* and *Hamlet*. In certain aspects such practice resembles that of J.R.R. Tolkien and Charles Williams, although Sayers’ attention turned to different matters and different kind of stories.