

Joanna Kokot

ORCID: 0000-0002-4648-3402

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

„Świat cały jest sceną...” Szekspirowskie aluzje w *Hamlet, Revenge!* Michaela Innesa

Słowa kluczowe: aluzje literackie, intertekstualność, Michael Innes, powieść detektywistyczna, William Szekspir

Keywords: literary allusions, intertextuality, Michael Innes, detective novel, William Shakespeare

Powieść Michaela Innesa¹ *Hamlet, Revenge!* wpisuje się w nurt angielskiej prozy detektywistycznej znajdujący się na przeciwnym biegunie w stosunku do utworów nawiązujących do tradycji powieści obyczajowej. W tekstach tych na pierwszy plan wysuwa się właśnie zagadka, i to szczególnego rodzaju. Zbrodnia podlega tu swego rodzaju „teatralizacji”², w ramach której miejsce przestępstwa

¹ Michael Innes to pseudonim Johna Innesa Mackintosha Stewarta (1906–1994), pisarza i badacza literatury, absolwenta Oxfordu, autora między innymi monografii poświęconych twórczości Jamesa Joyce’a, Rudyarda Kiplinga, Josepha Conrada, Thomasa Hardy’ego czy Williama Shakespeare’a. Jako Michael Innes publikował powieści i opowiadania detektywistyczne, w tym cykl o inspektorze Applebym, obejmujący ponad 30 utworów. Okres, w którym tworzył, to schyłek tak zwanego złotego wieku literatury detektywistycznej, kiedy to pisarze, w tym Innes, zaczynają odchodzić od formuły *puzzle-clue* na rzecz na przykład wątków sensacyjnych. Warto wspomnieć, że echa zainteresowań badawczych Innesa można odnaleźć także w jego utworach detektywistycznych, pełnych odwołań do literackiej klasyki. Por. G.L. Scheper, *Michael Innes*, New York 1986; H. Haycraft, *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*, New York-London 2041, s. 186–189.

² Na temat teatralizacji rzeczywistości przedstawionej w literaturze detektywistycznej i tworzenia iluzji przez sprawcę zbrodni por. np. R.A. York, *Agatha Christie. Power and Illusion*, Basingstoke 2007, s. 40–47; J.G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago-London 1971, s. 114–115; V. Wróblewska, *Teatr i teatralizacja*

i towarzyszące owemu przestępstwu okoliczności zostały starannie i z premedytacją zaaranżowane przez mordercę, wszystko okazuje się misternym układem naddanym przezeń na rzeczywistość, a częścią tego układu zostaje także — choćby na krótki czas — sam detektyw.

Postać mordercy jest tu niemal analogonem samego autora: wymyśla on intrygę kryminalną, dopracowując ją we wszystkich szczegółach i kreując sztuczny świat, w którym fikcja góruje nad prawdą. Tak skonstruowane jest na przykład uniwersum niektórych powieści S.S. Van Dine'a, w których przestępca popełnia kolejne zbrodnie według z góry ustalonego wzorca: w *Domu nienawiści* (*The Greene Murder Case*, 1928) będzie to podręcznik Grossa, natomiast w *Piosence śmierci* (*The Bishop Murder Case*, 1929) — dziecięce rymowanki; w drugim z tych tekstów rozliczne aluzje do gry w szachy każą dopatrywać się analogii między iluzjami tworzonymi przez mordercę a skodyfikowanym uniwersum przedstawionym na szachownicy. Podobnie rzecz ma się w utworach Johna Dicksona Carra, jakże często wykorzystującego motyw zbrodni w zamkniętym pokoju, zaaranżowanej w taki sposób, że prowokuje wręcz do mówienia o działaniu sił nadprzyrodzonych, jak choćby w *The Hollow Man* (*Człowiek widmo*, 1935), *The Plague Court Murders* (*Morderstwa w Plague Court*, 1934) czy *Hag's Nook* (*Zakątek Czarownicy*, 1933); w pierwszej z tych powieści gra pozorów (której ofiarą, nawiasem mówiąc, pada sam morderca) została stworzona za pomocą luster — typowego akcesorium iluzjonisty.

We wspomnianych utworach zbrodnia nie jest już po prostu elementem życia, czymś przeciętnym i banalnym, co mogłoby się zdarzyć także w rzeczywistości pozatekstowej. Jest elementem układanki, i to układanki tworzonej na dwóch poziomach: w świecie przedstawionym przez mordercę i na poziomie samego tekstu przez implikowanego nadawcę. Co więcej, owa układanka — szczególnie w powieściach Carra — jest otwarcie wykreowanym „sztucznym” układem: zagadką i mistyfikacją zarazem, rzeczywistością podkreślającą swoją autonomię wobec pozatekstowego uniwersum.

* * *

Z takimi właśnie sztucznymi układami mamy do czynienia w powieściach Michaela Innesa. Już w pierwszym utworze tego pisarza — *Death at the President's Lodgings* (*Śmierć w apartamencie prezydenta*, 1936)³ — prowadzący śledztwo

zbrodni w powieściach Agathy Christie, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*, red. A. Gemra, Kraków 2016, s. 99–116; M. Cook, *Narratives of Enclosure in Detective Fiction. The Locked Room Mysteries*, Basingstoke 2011, s. 85–111; czy M. Priestman, *Detective Fiction and Literature. The Figure in the Carpet*, New York 1991, s. 128, 133.

³ Podstawą analizy jest wydanie: M. Innes, *The Michael Innes Omnibus. Death at the President's Lodging, Hamlet, Revenge!, The Daffodil Affair*, Harmondsworth 1983. Strony przytaczanych fragmentów podaję w nawiasach po cytacie (przeł. J.K.). Należy przy tym wspomnieć, że „prezydent”

inspektor Appleby doszukuje się literackich inspiracji w sposobie zaaranżowania samej zbrodni i miejsca odnalezienia zwłok:

Dlaczego Umpleby poniósł śmierć w tak książkowy sposób? [...] Umpleby zginął w okolicznościach wskazujących na wyszukaną pomysłowość. Jego śmierć miała kontekst literacki; ba, w pewnym sensie był to wręcz zamęt różnych kontekstów literackich. Bowiem w układzie materialnych śladów, wskazujących nie wprost (jak to ujął Appleby) na tego czy owego, rozpoznać można fortel rodem z tradycji literackiej obejmującej całe potomstwo Sherlocka Holmesa, podczas gdy w fantastycznym pomysle ze stosem kości było coś z niedorzeczności charakterystycznej dla powieści brukowej. Wydawało się, że poza tą sprawą krył się umysł myślący zarazem w kategoriach logicznego rozumowania, jak i makabry... Umysł, by tak rzec, myślący w kategoriach Edgara Allana Poeego. (s. 29–30)

Literackie proveniencje oczywiste są również w *Hamlet, Revenge!* (Pomsty, Hamlecie!, 1937), choć tu układem odniesienia jest nie literatura popularna, lecz tragedie Szekspira, szczególnie tytułowy *Hamlet*. Oto podczas amatorskiego przedstawienia tego dramatu w Scamnum Hall, siedzibie księcia i księżny Horton, zostaje zamordowany aktor grający Poloniusza. Co ciekawe, lord Auldearn ginie dokładnie w tej samej chwili, w której zginąć miał jego sceniczny odpowiednik, tyle że od kuli rewolwerowej, nie zaś od pchnięcia szpadą. Już same okoliczności zbrodni sugerują jej celową aranżację, podpowiadając paralele między sztuką Szekspira a motywami rzeczywistego zabójcy. Nadto owa staranna aranżacja sięga poza samo miejsce zbrodni — postaci biorące udział w przedstawieniu otrzymują (w różnej formie) anonimowe wiadomości będące cytatami z dramatów Szekspira. Tak więc od samego początku zbrodni w *Hamlet, Revenge!* jawi się jako zbrodnia „książkowa”, zorganizowana już na poziomie świata przedstawionego według literackich wzorców.

O tym, że mamy do czynienia ze zbrodnią „książkową”, przypomina przede wszystkim postać jednego z uczestników zdarzeń w Scamnum Hall — Gilesa Gotta, znanego już czytelnikowi z *Death at the President's Lodging* akademika z Oxfordu, a zarazem autora powieści detektywistycznych (oczywiście pisanych pod pseudonimem)⁴. Tak więc sama profesja (czy raczej hobby) protagonisty prowokuje do postrzegania rzeczywistości w kategoriach literackiej konwencji⁵ — postaci traktują zdarzenia, w których uczestniczą, jako stosowny materiał na powieść. W *Death at the President's Lodging* pożegnalnym prezentem dla Gotta od prowa-

to tytuł przysługujący zwierzchnikom niektórych kolegów na takich uniwersytetach jak Oxford czy Cambridge.

⁴ Gott jest, nawiasem mówiąc, swego rodzaju *alter ego* samego Innesa.

⁵ Podobne uwagi nie są rzadkością w tego typu powieściach — szczególnie tych, które otwarcie modelują rzeczywistość według określonych wzorców. Podczas gdy autorzy kryminałów koncentrujący się na wątkach obyczajowych zazwyczaj ukrywali literackość (a raczej sztuczność) swoich produkcji, tacy pisarze, jak Edmund Crispin (pseudonim kompozytora Roberta Bruce'a Montgomery'ego), John Dickson Carr lub Michael Innes (a także ich narratorzy albo postaci), czynili powieść detektywistyczną tematem swoich wypowiedzi, przypominając swoim czytelnikom, z jakiego rodzaju tekstem mają do czynienia.

dającego śledztwo inspektora Appleby jest „tytuł książki, której zapewne nigdy nie będzie pan w stanie napisać: *Śmierć w apartamencie prezydenta*” (s. 220). Także w *Hamlet, Revenge!* Appleby, jadąc na miejsce zbrodni, stwierdza: „Śmierć w Scamnum Court — co za tytuł dla Gilesa Gotta!” (s. 293). Jeszcze przed morderstwem lord Auldearn pyta Gotta: „Ma pan zamiar napisać coś o przedstawieniu w Scamnum?” (s. 232), mając naturalnie na myśli powieść detektywistyczną. I nawet jeśli Gott zarzeka się: „Raczej nie powieść kryminalną, jak sądzę” (s. 232), okazuje się, że zdarzenia w Scamnum Hall mogą stać się tematem takiego właśnie utworu.

Równie, jeśli nie bardziej, istotną rolę odgrywa tu jednakże sztuka Szekspira. Punktem wyjścia zarówno kryminalnej intrygi, jak i dyskusji na temat konwencji literatury detektywistycznej i ich przekładania się na rzeczywistość⁶ jest bowiem planowane przedstawienie. Już organizacja przestrzenna sceny elżbietańskiej, zrekonstruowanej na użytek przedstawienia w Scamnum Hall, okazuje się wymarzoną tłem kryminału:

Oto doskonale tło dla kryminalnej zagadki: galeria, scena wewnętrzna, zapadnie i co tam jeszcze. Czemu nie napiszesz czegoś takiego, Gott, a my moglibyśmy to opublikować razem z wycinanym modelem tego tu wszystkiego — Sali Bankietowej, elżbietańskiej sceny, zwłok i w ogóle? [...] Każdy mógłby złożyć swój własny model i na jego podstawie śledzić całą intrygę. (s. 264)

Morderstwo, które faktycznie zostanie popełnione, jest jakby realizacją owego pomysłu: w śledztwie brane będą pod uwagę wszystkie te aspekty tła przestrzennego, o których wspomniano w przywołanym fragmencie. Śmierć lorda Auldearna-Poloniusza ma miejsce na scenie wewnętrznej przy zaciągniętej kurtynie, a zatem zabójca — popełniając zbrodnię niemal na oczach publiczności — pozostaje w ukryciu; zapadnia wydaje się idealną drogą dotarcia na miejsce dla osoby znajdującej się na galerii, nadto balustrada galerii może dać znakomitą osłonę. Nawet moment, w którym dokonano zabójstwa, wydaje się starannie wybrany — Poloniusz ukryty za kotarą woła: „Hej, hej! Na pomoc, na pomoc, na pomoc!”⁷, a zatem gdyby Auldearn, ujrzawszy swego zabójcę, zaczął wzywać pomocy, jego słowa zostałyby wzięte za wypowiedź sceniczną.

Idealne tło powieści detektywistycznej — przedstawienie w teatrze elżbietańskim — okazuje się zatem tłem rzeczywistej zbrodni. Przypomina to nieco sytuację z wcześniejszej powieści Innesa, *Death at the President's Lodging*, w której przestrzenny kontekst morderstwa okazuje się dokładną realizacją literackiej fikcji, wariantu zagadki zamkniętego pokoju — przestępstwo ma tu miejsce w zamkniętej przestrzeni z ograniczoną liczbą podejrzanych:

⁶ Przez „rzeczywistość” rozumiemy tu rzeczywistość przedstawioną w *Hamlet, Revenge!*, nie zaś pozatekstowe uniwersum. Podobnie „fikcja” oznacza tu fikcję drugiego poziomu — rozpoznawaną jako taka przez postaci Innesa (które przecież z perspektywy czytelnika same są fikcyjne).

⁷ W. Shakespeare, *Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2004, s. 100.

Doktora Umpleby’ego zastrzelono o jedenastej zeszłej nocy. To pierwsza z kilku rzeczy, które sprawiają, że jego śmierć przypomina literacką fikcję. Zna pan dom zamordowanego ziemianina w samym sercu burzy śnieżnej? I wszystkie wymyślne wariacje na ten temat — liniowce na oceanie, łodzie podwodne, balony w powietrzu, zamknięte pokoje pozbawione nawet kominka? St. Anthony’s, podobnie jak każde inne kolegium, po wpół do dziesiątej każdego wieczora staje się właśnie czymś takim. (s. 17)

Przedstawienie *Hamleta* nie funkcjonuje jednak w powieści Innesa jedynie jako pretekst do zarysowania paraleli między powieścią detektywistyczną a rzeczywistością, jako idealna pod względem organizacji przestrzennej scenaria dla zbrodni. Sugestia innego rodzaju paraleli między literaturą a rzeczywistością pojawia się już w ostatnim rozdziale części pierwszej, w którym ma miejsce feralne przedstawienie przerwane przez śmierć lorda Auldearna. Rozdział ten poprzedza cytat z *Hamleta*; jest to przywołanie sceny, w której śmierć ponosi Poloniusz. Cytat ten funkcjonuje jako rodzaj motta i jako taki podpowiada interpretację zdarzeń — istnieje ścisły związek morderstwa z samą tragedią Szekspira, zatem okoliczności zbrodni nie są tu przypadkowe. Podobną podpowiedź niesie tytuł powieści, rzucający się w oczy głównie dlatego, że wbrew pozorom nie jest cytatem z *Hamleta*. Wysuwa on na plan pierwszy motyw będący przecież tematem przewodnim tragedii: motyw pomsty.

Wprawdzie początkowo wydaje się, że zabójstwo lorda Auldearna powiązane jest z aferą szpiegowską — znika bowiem ważny rządowy dokument, który był w jego posiadaniu — jednak hipoteza ta praktycznie upada, gdy okazuje się, że główny podejrzany współpracował przy tworzeniu owego dokumentu; skoro znał jego treść, nie miał żadnego powodu, by go kraść, a tym bardziej popełnić morderstwo. Nadto zguba wkrótce odnajduje się, i to w miejscu, gdzie — jak można przypuszczać — ukrył ją sam lord Auldearn. Kolejnych śladów dostarcza odkryta przeszłość ofiary i jednego z uczestników przedstawienia, podpowiadając nowy trop i inny motyw morderstwa: zemstę za wyrządzone przed laty krzywdy — motyw, jak wspomniano, ściśle związany z przewodnim tematem *Hamleta*.

Z pozoru motyw ten jest absurdalny. Chodziłoby bowiem o zdarzenia sprzed kilkudziesięciu lat, kiedy to lord Auldearn (wówczas po prostu młodzieńki Ian Stewart) miał poważny zatarg ze swoim kolegą-rywalem, obecnie również uczestniczącym w feralnym przedstawieniu — trudno byłoby przypuszczać, że pokrzywdzony będzie aż tak długo odwlekać odpłatę. Okazuje się jednak, że odpowiedzi dostarcza właśnie *Hamlet*:

— Giles [pyta Appleby przyjaciela], jak by pan określił główny problem w *Hamlecie*, to, nad czym człowiek najbardziej się głowi, analizując tę sztukę?

— Chyba największy kłopot sprawia wyjaśnienie zwłoki w dokonaniu pomsty przez Hamleta na królu Klaudiuszu. (s. 391)

Śmierć Auldearna miałaby więc być swego rodzaju przekazem: „Tak ginie lord Auldearn przez zemstę długo odkładaną” (s. 391). Hipoteza ta zyskuje pseu-

donaukową podbudowę od psychologa Richarda Nave'a (jednego z gości Scamnum Hall i uczestnika przedstawienia):

Zasadniczo uważam, że to całkiem możliwe. Przypuśćmy, że ktoś płonie żądzą mordu, przypuśćmy, że kieruje tę żądzę przeciw konkretnej ofierze i przypisuje sobie motyw, który określa jako „pomsta”. Głowę ma pełną pomsty i hołubi tę myśl. Określa się jako ktoś, kto odkłada zemstę na później, znajdując w tym przyjemność. Bawi się jak kot z myszą... (s. 392)

Uwaga jednej z uczestniczek rozmowy kieruje uwagę z powrotem na literacką proweniencję rozwiązania: „A to [...] jest jedną z interpretacji postępowania Hamleta” (s. 392). Podstawą wniosków Appleby'ego nie jest tu zatem psychologia czy nawet wiedza o przeszłości postaci, lecz sam Szekspir i wykreowany przezeń świat, co — nawiasem mówiąc — przyznaje sam detektyw, oznajmiając: „A teraz muszę zdobyć ważny dokument w tej sprawie. [...] Sztukę Szekspira” (s. 398). Zabójcy przypisuje się tu motywy fikcyjnej postaci, a elżbietańska tragedia funkcjonuje jako kod interpretacyjny rzeczywistości. W dodatku, jak się okazuje, dramat stanowi wzorzec raczej dla detektywa niż dla zabójcy, tym bardziej że — jak zauważy później Gott — skojarzenia Appleby'ego zostały sprowokowane nie tylko *Hamletem*, ale i sceną z baletu, który oglądał tuż przed wezwaniem go do Scamnum Hall:

[...] pana Appleby'ego — jak sam to wyznał — prześladowało wspomnienie baletu pod tytułem *Les Presages*. Wspomnienie to dotyczyło Losu czy Przeznaczenia, kiedy to widz uświadamia sobie, że postać ta stoi, niczym groźba, na skraju sceny. Los, odpłata, pomsta — pojmujecie, jak pracował umysł pana Appleby'ego. (s. 445)

Wersja zdarzeń w ujęciu Appleby'ego okaże się ostatecznie błędna; wynika ona z nałożenia na rzeczywistość zasad rządzących światem literackim czy też przekładania interpretacji tekstu literackiego na rzeczywistość. Może jednak zaskakiwać sam sposób, w jaki „pracował umysł pana Appleby'ego” — propozycja rozwiązania zagadki jak gdyby dopuszcza możliwość wzajemnego przenikania się życia i sztuki, gdzie skojarzenia wywołane przez teatralny spektakl czy tekst dramatu mogą być punktem wyjścia poszukiwań motywów zbrodni w realnym świecie. Nawet jeśli ostatecznie okazuje się, że skojarzenia te prowadzą na manowce, są one traktowane poważnie przez postaci i brane pod uwagę jako przesłanki w śledztwie.

* * *

Twórczość Szekspira uwikłana jest jeszcze inaczej w morderstwa w Scamnum Hall. Staje się ona podstawą układanki stworzonej przez samego sprawcę, a funkcjonującej jako swego rodzaju szyfr, ostatecznie ujawniający tożsamość zabójcy. Jest to schemat podobny do tego, który został wykorzystany osiem lat wcześniej w *Piosence śmierci* S.S. Van Dine'a. W powieści amerykańskiego pisarza, jak już

wspomnieliśmy, zbrodnie organizowane są na podobieństwo dziecięcych rymowanek (*nursery rhymes*), detektyw zaś otrzymuje sygnały w postaci fragmentów owych wierszyków mających naprowadzić go na właściwy trop. Nadto każda ze zbrodni opatrzona jest specyficzną sygnaturą: jest to bierka szachowa, goniec, a w angielskiej nomenklaturze — biskup. I to właśnie ów specyficzny podpis mordercy stanowi wyzwanie dla śledczych: zarazem ukrywa i wskazuje na tożsamość sprawcy. Podobnie jak w powieści Van Dine’a tak też w utworze Innesa kluczem do rozwiązania okazuje się tekst literacki: w pierwszym przypadku jest to dramat Ibsena, w drugim — tragedie Szekspira.

Sześciu uczestników przedstawienia w Scamnum Hall otrzymuje anonimowe przesłania z cytatami z Szekspirowskich tragedii albo z utworów do owych dramatów nawiązujących — przesłania, które zapowiadają nadchodzącą katastrofę. Pierwszy komunikat to cytat z *Makbeta* — fragment monologu Lady Makbet wypowiedzianego tuż przed nadejściem Duncana:

Kruk by ochrypl,
Kracząc o wejściu nieszczęsnym Duncana
W okrąg mych murów⁸. (s. 233)

Wiadomość tę otrzymuje sam lord Auldearn — jest to karteczka znaleziona w jego samochodzie tuż po przybyciu lorda do Scamnum Hall — może więc funkcjonować jako swego rodzaju ostrzeżenie, zapowiedź śmierci przybywającego gościa. Zarazem tworzy ona swoistą klamrę z kolejnym fragmentem *Makbeta*, odtworzonym z płyty gramofonowej bezpośrednio przez przedstawieniem. Tym razem jest to urywek monologu Makbeta rozważającego mord na Banku:

Nim zdoła nietoperz
Zakończyć lot swój dokoła klasztoru;
Zanim Hekate czarna wezwie chrząszcza
Narodzonego w gnoju, aby sennym
Brzęczeniem zagrać Nocy ziewającej
Pobudkę, będzie spełniony straszliwy
Uczynek⁹. (s. 280)

W pozostałych przesłaniach dominuje motyw zemsty, jak gdyby podpowiadając pobudki, jakimi kieruje się ich nadawca. Mamy więc cytat z *Tytusa Andronikusa* — są to słowa Tamory, szukającej pomsty na Tytusie za śmierć syna:

I w uszy tchną mym straszliwym imieniem:
Zemsta — a wówczas zbrodniarz drżeć zaczyna¹⁰. (s. 236)

Motyw zemsty pojawi się także w telegramie otrzymanym przez brata pana domu — „Pomsty, Hamlecie!” (s. 247), a także na nagraniu na woskowym wał-

⁸ W. Shakespeare, *Tragedia Macbetha*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1980, s. 27.

⁹ *Ibidem*, s. 72.

¹⁰ W. Shakespeare, *Najżałośniejsza rzymska tragedia Tytusa Andronikusa*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1986, s. 119.

ku („będę krzyczał: pomsty, Hamlecie” — s. 259). Co ciekawe, dwa ostatnie fragmenty nie pochodzą ze sztuk Szekspira, choć niewątpliwie odwołują się do najstynniejszej z nich, zakorzenionej w tradycji angielskiej *revenge tragedy* — do *Hamleta*. Ostatni z wymienionych tu komunikatów zdaje się przeczyć hipotezie, że to zemsta znajduje się u podłoża zabójstwa Auldearna, i sugeruje, iż przyczyn zbrodni należy poszukiwać gdzie indziej. Zawiera jednak istotny trop, wskazujący na sprawcę.

W części owych komunikatów pojawia się bowiem trzeci motyw przewodni, mniej oczywisty i początkowo przeoczony przez postaci. Trzy z cytatów przywołują motyw kruka — *raven*. Słowo to pojawia się we fragmencie monologu Lady Makbet („Kruk by ochrypl”); fragment „Nie będę krzyczał: pomsty, Hamlecie!” to fragment wiersza siedemnastowiecznego poety, Samuela Rowlandsa, zatytułowanego *The Night Raven* (Nocny kruk); a dalszy ciąg monologu Makbeta brzmi: „wrona ulata / ku kruczym borom”¹¹, gdzie słowo *raven* zastąpiłoby jego synonimem: *crow*. Wraz z wiadomością telefoniczną otrzymaną przez Appleby’ego już po morderstwie — „kraczący kruk z wrzaskiem domaga się zemsty”¹² (s. 442) — ów powtarzający się motyw wskazuje na tożsamość sprawcy: miałby to być Richard Nave, którego nazwisko i inicjał imienia są anagramem słowa *raven*. Zlekceważone początkowo wiadomości, które wydają się niesmacznym żartem, zawierają zaszyfrowany podpis mordercy, są wyzwaniem rzuconym policji i pozostałym osobom uwikłanym w śledztwo.

Wszystko to jednak — podobnie jak u Van Dine’a — jest jedynie pozorem. Wyrafinowana pod względem i erudycyjnym, i intelektualnym szarada okazuje się siecią fałszywych tropów misternie utkaną przez prawdziwego sprawcę, „lekkomyślną i natchnioną istotę grającą w grę swego życia” (s. 476), na użytek jednego tylko widza — jego samego; „miało to zaspokoić [jego] prawdziwą żądzę teatru — żądzę efektu dramatycznego” (s. 472). Ofiarą tej gry pada także Gott, nie tylko rozszyfrowując „zadany” przez mordercę przekaz, ale i rekonstruując przebieg zbrodni na modłę powieści detektywistycznych — dodając w ten sposób kolejny układ odniesienia dla fałszywych rozwiązań. Jak powie Appleby: „to triumf pańskiego rzemiosła — fragment przemysłnej literackiej fikcji” (s. 459). Nic w tym dziwnego, skoro sama szarada jest przecież wymysłem czysto „książkowym”, mającym korzenie właśnie w literaturze detektywistycznej.

Czy jednak w powieści Innesa chodzi o to, że rzeczywistość to nie literatura, a utwory literackie — czy to pochodzące z literatury wysokiej, czy z literatury popularnej — nie mogą funkcjonować jako kod interpretacyjny realnego świata? Mogłoby się tak wydawać, zwłaszcza że *Hamlet*, *Revenge!* tylko z pozoru realizuje zasady powieści detektywistycznej. Samych postaci, które mogły popełnić morderstwo, jest tu około 30, co przeczy zasadzie ograniczonej liczby podejrzanych.

¹¹ W. Shakespeare, *Tragedia Macbetha*, s. 72.

¹² W. Shakespeare, *Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, s. 90.

nych w typowych utworach tego gatunku. Ponadto — po błyskotliwych wywodach najpierw Appleby’ego, później Gotta — okazuje się, że ostateczne rozwiązanie zagadki nie jest wynikiem czyjegoś logicznego rozumowania, lecz dziełem czystego przypadku; zaś jedyne dwa istotne tropy pojawią się dopiero w ostatniej, najkrótszej części utworu. Można by powiedzieć, że zakończenie powieści to zapknięcie sobie z oczekiwań typowego czytelnika prozy detektywistycznej — jego uczestnictwo w śledztwie to tylko pozór; co więcej, praktycznie całe śledztwo jest jedynie pozorem.

* * *

To jednak niby mylące skojarzenia i fałszywe ślady, każące powieściowym detektywom podążać tropem Szekspira, okazują się istotnym aspektem modelu świata budowanego w powieści Innesa. Nawet jeśli same rekonstrukcje zbrodni — i ta dokonana przez Appleby’ego na podstawie skojarzeń z *Hamletem*, i ta przeprowadzona przez Gotta na podstawie fałszywych tropów podsuwanych przez mordercę — są błędne, wysuwają na plan pierwszy to, co w owej zbrodni było najistotniejsze: jej teatralny wymiar. Jak powie Appleby: „ma się wrażenie, że śmierć Auldearna to zasadniczo jeden z teatralnych efektów i w tajemniczy sposób powiązana jest z *Hamletem*” (s. 327).

Zarazem jest to przedstawienie będące przekazem niekoniecznie zrozumiałym dla postronnych obserwatorów. Oto jak Appleby komentuje hipotetyczne intencje „swojego” podejrzanego:

Czuję, że śmierć lorda Auldearna i *Hamlet* mogą być w jakiś sposób ze sobą powiązane, a sposób dokonania zabójstwa jest pewnym komunikatem; komunikatem czytelnym i satysfakcjonującym dla mordercy, choć z konieczności zagadkowym dla nas. (s. 391)

Podobnie znaczący miał być — zamierzony jakoby przez Nave’a — sposób zamordowania Auldearna (zgodnie z rekonstrukcją dokonaną przez Gotta):

Tym, co [...] pchało go do działania, była niepowtarzalna dramatyczna okazja — okazja, by stawić czoła Auldearnowi właśnie w postaci Nemezis i zabić go w chwili, gdy na próżno wzywa pomocy. (s. 352)

Znaczące miało być także pierwotnie wybrane narzędzie zbrodni. Nave, „naukowiec, twardy nominalista, agresywny ateista” (s. 451), który pielęgnuje swą nienawiść do lorda Auldearna, „prawdziwego symbolu pewnego dawnego porządku rzeczy [...] męża stanu, filozofa i teologa” (s. 451), odkrywa, że jednym z rekwizytów w przedstawieniu ma być krzyż.

Oto, tuż pod ręką, na klęczniku, miał stanąć ciężki żelazny krzyż. Jakiejż straszliwej symbolicznej mocy, mocy rytualnej, nabrałby czyn mordercy, gdyby pochwycił ów symbol i rozbiłby nim czaszkę ofiary! (s. 352)

Błąd, który popełniają interpretatorzy, polega nie tyle na nazbyt pochopnym przekładaniu fikcji literackiej na rzeczywistość, ile na założeniu, że owe „komunikaty” mordercy są niejako zadane postronnym obserwatorom. Komentując koncepcję Appleby’ego, Nave — mówiąc z perspektywy psychologa — stwierdza: „Ależ tak. Niemal każde zabójstwo ma pewne znamiona oświadczenia, manifestu. I tu wydaje się, że jest to jasne. Jasne i ukryte zarazem: wymowna zagadka” (s. 392). Podobny błąd znajdzie się w wersji Gotta z Nave’em w roli zabójcy. Dziwne komunikaty przesyłane przez mordercę odczytane zostają dokładnie tak samo — jako „wymowna zagadka”, zakodowany przekaz, który ma zostać odszyfrowany przez detektywa:

Nave ma w sobie coś takiego [...] co nie pozwoliłoby mordercy ująć bezkarnie. Dostarczył wskazówki policji, a gdy ta wyraźnie nie poczyniła żadnych postępów, dał jej kolejną odpowiedź. „Kraczący kruk z wrzaskiem domaga się zemsty”. (s. 451)

Ostatecznie okazuje się, że morderca wcale nie składa autografu pod popełnioną zbrodnią, o ile za taki podpis nie uznamy samej jej teatralności — nie funkcjonuje ona jednak jako komunikat skierowany czy to do samej ofiary, czy to do widowni. Widownia nie jest bowiem w ogóle brana pod uwagę, raczej jest nią sam wykonawca przedstawienia, aktor grający na własny użytek, dla samej przyjemności gry. Co więcej, kradzież dokumentu (początkowa hipoteza dotycząca afery szpiegowskiej okazuje się poprawna) nie wymagała zabójstwa: „Ale wszystko miało być na wskroś gwałtowne, miało zawierać morderstwo — to była część uciechy” (s. 473).

Wszystko miało być gwałtowne, katastroficzne i — by użyć wcześniejszych słów Gilesa — teatralne. A miało to służyć dwom celom: miało stworzyć atmosferę odległą od szpiegostwa (chyba że byłoby to szpiegostwo rodem z jakiejś szalonej powieści), a zarazem zaspokoić umiowanie teatru [przez mordercę] — chodziło o efekt dramatyczny. (s. 472)

Ślady, które ostatecznie ujawnią tożsamość zabójcy, to nie komunikat, ale po prostu błąd w sztuce. Samo przedstawienie jest więc dość osobliwe, jako że nie zakłada obecności postronnych obserwatorów, którzy nie byłiby jego częścią. Rzeczywistość otaczająca mordercę zmienia się w scenę teatralną, gdzie wszyscy obecni stają się częścią niby-spektaklu.

Nie jest to jedyny obszar, w którym dokonuje się teatralizacja rzeczywistości w *Hamlet, Revenge!*. Jak zobaczymy, zbrodnia stanowi jedynie dosyć ponury aspekt tego, co jest samą istotą świata przedstawionego w powieści.

* * *

Nawet jeśli wykorzystanie *Hamleta* jako klucza do zagadki kryminalnej nie do końca się sprawdza (jako że jest to narzędzie podsunęte detektywowi przez mordercę), postaci Innesa charakteryzowane są niekiedy przez analogię do posta-

ci z tej właśnie tragedii. Tak jest na przykład, gdy Giles Gott komentuje obsadę sztuki, dopatrując się podobieństw między szekspirowskimi *personae* a grającymi je aktorami — i to nie pod względem podobieństwa fizycznego, ale charakteru:

Gervase ma rodzinny sentyment do odgrywania roli [...]. W sztuce grał Ozyryka i Dru-giego Grabarza, co mniej więcej odzwierciedla to, co młoda panna Teeborg określiła jako jego personę: kogoś, kto jest zarazem dziwakiem i błaznem. (s. 346)

Z kolei pani domu wyjaśnia nieco eluzyjne zachowanie swojego męża jego podobieństwem do Hamleta, przy okazji proponując zupełnie inną interpretację motywu opóźnionej zemsty:

— Przypuszczam, że istnieją ludzie, którzy gdy u ich stóp otwiera się spektakl zła, zatrzymują się wyobcowani i nieruchomi przed czarną otchłanią. To jakby rodzaj czarnego fatalizmu w obliczu osobistej katastrofy. — Księżna westchnęła. — Teddy to Hamlet — rzekła. (s. 329)

I natychmiast stwierdza — komentując własną gotowość do pomocy — „Nie jestem Księciem Hamletem” (s. 230)¹³. Wprawdzie mówi słowami T.S. Eliota, ale odwołując się do tej samej interpretacji postawy i charakteru Hamleta, która okazała się przydatna w charakterystyce jej męża.

Nawet miłosne wyznania Gilesa i Elizabeth nie są wyartykułowane wprost, ale za pośrednictwem analogii do relacji, jakie łączą postaci z *Hamleta*:

— Może jeszcze raz wystawimy tę sztukę. — Elizabeth wcisnęła sprzęgło.
— Byłabyś znów Ofelią — nawet gdybym to ja ją wystawiał?
— Nawet gdybyś grał Hamleta, Gilesie — szalonego, szalonego Hamleta. (s. 480)

Przemieszanie porządku rzeczywistości i porządku literackiego sugerują też niezbyt precyzyjne uwagi Gotta, próbującego uchwycić atmosferę otaczającą samo przedstawienie; w jego interpretacji świat Hamleta i świat otaczający Gilesa zlewają się w jedno, przenikają się nawzajem czy raczej ten pierwszy wdziera się w ten ostatni:

Jeśli powiem jeszcze jedno słowo, dotknę spraw tak nieprzekonujących, że mogą się wydać fantazją. Najlepiej będzie chyba powrócić do stwierdzenia, że wszystko było powiązane ze sztuką — to pierwsze, co przyszło mi do głowy, żeby wam powiedzieć. Morderstwo zostało jakoś wplecione w sztukę — a sztuka wplotła się w przyjęcie. Nie chodzi o sam fakt, że w niej graliśmy, chociaż to niekiedy rodzi interesującą samoświadomość. Chodzi mi o szczególną atmosferę stworzoną — przez ludzi, dopomóż mi Boże — na użytek tej konkretnej realizacji *Hamleta*. Konflikty ze sztuki były obecne wśród nas podczas obiadu; coś w tym rodzaju. (s. 319–320)

Jednak owo przemieszanie porządków nie ogranicza się jedynie do analogii między Szekspirowskimi postaciami a postaciami Innesa. Równie istotne jest, że te ostatnie niejako „mówią Szekspirem”, w najzwyczajsze rozmowy wplatając

¹³ T.S. Eliot, *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka*, przeł. W. Dulęba, [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3, red. H. Krzeczkowski, J.S. Sito, J. Żuławski, Warszawa 1974, s. 304.

szekspirowskie frazy lub całe kwestie. Cytaty z dramatu zaczynają funkcjonować jako naturalny język postaci, gotowe zwroty opisujące otaczającą je rzeczywistość.

Pierwsze słowa, jakie padają przy spotkaniu Gotta i lorda Auldearna, to cytaty z *Króla Ryszarda II*:

- Czy widać zamek Barkloughly przed nami?¹⁴ [...]
- Za tą kępą drzew stoi zamek¹⁵ [...].
- A jego załoga liczy trzy setki ludzi, jak słyszałem¹⁶. (s. 230–231)

Podobnie „literackie” jest powitanie Gotta przez Appleby’ego — tym razem jest to cytat z *Hamleta*: „Cóż to ma oznaczać, że ty, umarłe, w stal zakute ciało, znowu nawiedzasz poświęcę księżycu?”¹⁷ (s. 314); z tej samej sztuki pochodzą też słowa, którymi Melville Clay wita swojego współlokatora: „I cóż, Horatio! [...] Pobladłeś, drżysz cały; czyż nie jest rzecz ta więcej niż złudzeniem?”¹⁸ (s. 369). Gdy zaś Gott i Appleby idą śladem ciągniętych zwłok kolejnej ofiary, Appleby niemal bezwiednie komentuje sytuację słowami Marcellusa z pierwszej sceny pierwszego aktu *Hamleta*: „Gwałt chcąc zadawać...” (s. 325) — mając istotnie na myśli demonstrację przemocy; Gott, wskazując na eleganckie, bogate i historyczne wnętrza, podchwytuje cytaty, uzupełniając go:

- Krzywdę czynimy mu, tak dostojnemu,
- Gwałt chcąc zadawać¹⁹. (s. 325)

Powieść zaś kończą słowa Gotta będące kolejnym cytatem z *Hamleta*: „Nimfo, wspomnij w modłach [...] na wszystkie grzechy me”²⁰ (s. 480) — te same, którymi Hamlet zwraca się do Ofelii. Co jednak wydaje się ważkie, Elizabeth nie słyszy już tych słów, a zatem brakuje na miejscu ich właściwego adresata. I właśnie ów brak wydaje się istotny.

Nie chodzi tu bowiem tylko o to, że rzeczywistość daje się opisywać słowami tekstów literackich²¹. Wszystkie szekspirowskie fragmenty jakby przychodziły w sposób naturalny — ujmując rzecz po bachtinowsku, słowo cudze staje się

¹⁴ W. Shakespeare, *Tragedia króla Ryszarda Drugiego*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1984, s. 77.

¹⁵ *Ibidem*, s. 64.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ W. Shakespeare, *Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, s. 33.

¹⁸ *Ibidem*, s. 10.

¹⁹ *Ibidem*, s. 13.

²⁰ *Ibidem*, s. 76.

²¹ Sztuki Szekspira to nie jedyne źródła cytatów w *Hamlet, Revenge!*. Pośród przytaczanych utworów znalazły się *Preludium (Prelude)* Williama Wordswortha (s. 361), jeden z sonetów Johna Donne’a (s. 364) i jego *Kazanie 8 (Sermon 8)* (s. 280), *Elegia (Elegy)* Thomasa Greya (s. 265), a nawet — nieco zmodyfikowany do doraźnych celów — anonimowy osiemnastowieczny poemat zatytułowany *The Rise and Progress of the Present Taste in Planting Parks* (Początki i postępy obecnego upodobania w zakładaniu parków) (s. 430). W wypowiedziach postaci przeważają jednak cytaty z Szekspira.

słowem własnym postaci. Ale też postaci, mówiąc językiem Szekspira, niejako przemieniają otaczający je świat w scenę teatralną. Jest to jednak scena szczególnego rodzaju.

* * *

Już w ekspozycji powieści świat Scamnum Hall rysuje się jako rzeczywistość analogiczna do tej, która jest przedstawiona na scenie teatralnej:

I ciekawski wieśniak wraz ze swoją dziewczyną, widząc procesję samochodów sunącą przez park, wejdzie na wzgórze i ułoży się w koniczynie, aby spojrzeć w dół na świat równie odległy jak ów inny świat z obrazów Vermeera — drobne figurki, odziane w magię i klejnoty, płynące po tarasach w swojej własnej rzeczywistości. Raz po raz, gdy wiatr zmienia kierunek, ku wzgórzom szubują strzępy muzyki. Jest to niekiedy dziwna muzyka, która nie rozwiewa czaru i nie niszczy magii. (s. 227)

Co prawda, narrator prezentuje ukazaną rzeczywistość jako „ów inny świat z obrazów Vermeera”²², jednak ruch i dźwięk muzyki budzą raczej skojarzenia ze sceną teatralną, zwłaszcza w świetle mających nastąpić wydarzeń, kiedy to właśnie przedstawienie teatralne znajdzie się w centrum uwagi. Skojarzenie podtrzymane jest przez wzmiankę o potencjalnych obserwatorach, którzy nie należą do postrzeganej rzeczywistości, ale przyglądają się jej niczym widzowie w teatrze.

Później, gdy wprowadzane są najważniejsze *dramatis personae* zdarzeń w Scamnum Hall, narrator używa czasu teraźniejszego (mimo że narracja właściwa prowadzona będzie w konwencjonalnym czasie przeszłym), wyraźnie nawiązując do „teraz” świata przedstawianego i obserwowanego na scenie teatralnej. Uderza w owych opisach coś jeszcze — obserwatorzy, mający być niby-widownią, istnieją jedynie jako możliwość, na miejscu nie ma postronnych świadków zdarzeń, którzy nie byłiby zarazem ich uczestnikami:

Na wzgórzach nie ma żadnego turysty z lornetką w ręku, który zakłóciłby spokój owiec łągodnie skubiących trawę czy też snuł przypuszczenia co do sensu poczynąń mieszkańców Scamnum. Nie ma nikogo, kto w drobnym człowieczku w pumpach, który właśnie przystanął przy stawie z liliami, aby porozmawiać z ogrodnikiem, rozpoznałby księcia Horton; nie ma nikogo, kto odgadłby, że młodzieniec w nienagannym stroju do konnej jazdy, idący powoli od strony stajen, to Noel Yvon Meryon Gylby, dziedzic tytułu; nie ma nikogo, kto domyśliłby się, że wysoka postać krocząca wzdłuż podjazdu to jego dawny nauczyciel Giles Gott, znany

²² Porównanie do sceny z obrazu powtórzy się jeszcze w poetyckim opisie Scamnum cytowanym (a właściwie adaptowanym) z *The Rise and Progress of the Present Taste in Planting Parks*: „W Croome i w Cavesham, i w Scamnum [w oryginalne Bleinheim — J.K.] mamy / Dzicz Salvatora, urok Claude’a niezrównany, / Rodem z Risdale’a cudne jeziora i kaskady, /gdzie zmienna Natura odsłania swe powaby” (s. 430). I tu okolice Scamnum Hall budzą skojarzenia malarskie: z pejzażami rodem z obrazów Claude’a Lorraina, Salvatora Rosy i Jacoba van Ruisdaela. Nawet jeśli recytacja Noela ma głównie na celu zabawienie gościa, to jednak jego radosna paplanina jest echem słów narratora z początków powieści — świat Scamnum jawi się jako nie w pełni realna rzeczywistość.

badacz literatury elżbietańskiej, a piękna dziewczyna, która w zamyśleniu śledzi go wzrokiem z tarasu, to lady Elizabeth Crispin. (s. 228)

Jak widać, świat przedstawiony w *Hamlet, Revenge!* jawi się jako rzeczywistość homogeniczna, bez podziału na scenę i widownię, na aktorów i widzów. Wszyscy obecni — świadomie lub bezwiednie — stają się uczestnikami rzeczywistości, która „nie zna podziałów na wykonawców i widzów. Nie zna nawet zaczątków rampy”²³. Motyw przedstawienia zaś podkreśla jeszcze ową homogeniczność, zamiast jej przeczyć. O tym, że tak jest w istocie, poświadcza zwrot, którym określa siebie lord Auldearn: „pantalony w kapciach” (s. 232). Słowa te to fragment słynnego monologu Jacques’a z *Jak wam się podoba*:

Świat cały jest sceną
Wszyscy mężczyźni i wszystkie kobiety
Są aktorami jedynie i mają
Wejścia i wyjścia²⁴.

Rzeczywiście, w powieści Innesa cały świat przedstawiony ulega steatralizowaniu, wszyscy w jakiś sposób odgrywają swoje „role”. Podobny zabieg podkreśla status przedstawionej w powieści rzeczywistości: jest to rzeczywistość otwarcie sztuczna, sam tekst zaś należałoby rozpatrywać w kategoriach metaliterackich czy metafikcyjnych. Jest to jednak także — jak się zdaje — komentarz na temat funkcji samej powieści detektywistycznej, będącej przecież (przynajmniej w okresie złotego wieku tego gatunku) funkcją nade wszystko ludyczną²⁵, kiedy to morderstwo uwikłane jest w zabawę, w swego rodzaju grę intelektualną — odpowiedź na pytanie „kto zabił?” jest tu po prostu rozwiązaniem zagadki i właśnie ono (a niekoniecznie wymierzenie sprawiedliwości) przywraca ład w ukazwanym uniwersum. Można by więc rzec, że rolę widowni odgrywa czytelnik obserwujący to, co dzieje się w przedstawionej rzeczywistości, jednocześnie pozostając poza nią. Ale czy naprawdę poza nią?

Już sam proces lektury wikła odbiorcę w przedstawione uniwersum, choć jest to uwikłanie odmienne od wzajemnego przenikania się świata szekspirowskiego i rzeczywistości wykreowanej przez Innesa. Zgodnie ze sformułowanymi regułami dotyczącymi tworzenia powieści detektywistycznej (Knox, Van Dine, Freeman, Wells i inni) zakładaną rolą czytelnika jest rola rywala książkowego detektywa. Przystaje on być zatem jedynie obserwatorem, stając się uczestnikiem na podobnych zasadach, na jakich uczestniczą w powieściowej akcji Appleby

²³ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975, s. 64.

²⁴ W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1983, s. 65.

²⁵ Naturalnie owa ludyczna funkcja nie neguje tragiczności samego faktu gwałtownej śmierci (choć jako znacznie bardziej tragiczna postrzegana jest przez postaci śmierć drugiej ofiary — zupełnie przypadkowa i nieplanowana). Mamy tu dość odległą analogię do przywoływanych w powieści sztuk Szekspira: są to tragedie, a zarazem tylko teatr, sztuki wystawiane ku uciesze panów i gawiedzi.

i Gott. Fakt, że sprawca morderstwa zostaje wykryty przez przypadek, wysuwa na plan pierwszy opowieści będące możliwymi wersjami zdarzeń: opowieści Gotta i Appleby’ego, ale także potencjalną opowieść konkretnego odbiorcy próbującego doszukać się sensu w gmatwaniu postaci, motywów i możliwości — opowieść, którą można będzie określić słowami Elizabeth: „To była naprawdę dobra historia” (s. 480), nawet jeśli nie byłaby prawdziwa.

Bibliografia

- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Cawelti J.G., *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1971.
- Cook M., *Narratives of Enclosure in Detective Fiction. The Locked Room Mysteries*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011.
- Eliot T.S., *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka*, przeł. W. Dulęba, [w:] *Poeci języka angielskiego*, t. 3, red. H. Krzeczkowski, J.S. Sito, J. Żuławski, PIW, Warszawa 1974, s. 301–305.
- Haycraft H., *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*, D. Appleton–Century Company, New York-London 1941.
- Innes M., *The Michael Innes Omnibus. Death at the President’s Lodging, Hamlet, Revenge!, The Daffodil Affair*, Penguin Books, Harmondsworth 1983.
- Priestman M., *Detective Fiction and Literature. The Figure in the Carpet*, Palgrave Macmillan, New York 1991.
- Scheper G.L., *Michael Innes*, The Ungar Publishing Company, New York 1986.
- Shakespeare W., *Jak wam się podoba*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- Shakespeare W., *Najżałośniejsza rzymska tragedia Titusa Andronicusa*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Shakespeare W., *Tragedia króla Ryszarda Drugiego*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Shakespeare W., *Tragedia Macbetha*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Shakespeare W., *Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004.
- Wróblewska V., *Teatr i teatralizacja zbrodni w powieściach Agathy Christie*, [w:] *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*, red. A. Gemra, Wydawnictwo EMG, Kraków 2016, s. 99–116.
- York R.A., *Agatha Christie. Power and Illusion*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007.

“All the World’s a Stage...”: Shakespearean Allusions in *Hamlet, Revenge!* by Michael Innes

Summary

While some of the golden age detective novels tend to rather concentrate on the social background or the psychology of the characters, thus utilizing the novel of manners conventions (Agatha

Christie, Dorothy Sayers, Margery Allingham, Martha Grimes), others focus on the criminal puzzle itself, presenting it as a challenge both to the fictional detective and to the reader. This is the case with Michael Innes's novel, where the context of the murder is a performance of Shakespeare's *Hamlet*, while quotations from this and other Shakespeare's plays function as clues. The paper explores both the utilization of Shakespeare's play as a code to decipher the puzzle, as well as the theatricalization of the presented reality itself, turning — even as viewed from the internal perspective — into a stage on which a drama is played.