

Witold Ostrowski

ZBRODNIA JAKO TEMAT TRAGEDII CZASÓW SZEKSPIRA

Nie jest przypadkiem, że zbrodnia — zwłaszcza w postaci zabójstwa — występuje często jako temat tragedii. Czyn zbrodniczy ma cechy niezwykle dramatyczne. Po pierwsze, zależy od woli zbrodniarza, który może go wykonać lub zaniechać. Już to samo wprowadza stan napiętego oczekiwania, zwanego po angielsku *suspense*. Po drugie, to czy zbrodnia dojdzie do skutku, czy nie, zależy od wielu czynników zewnętrznych. To także wzmacnia napięcie dramatyczne. Po trzecie, gdy już zbrodniarz popełnił swój czyn, czyn ten może być wykryty albo nie; sam zbrodniarz może być ujęty lub nie, ukarany, albo nie ukarany. Wszystkie te możliwości stwarzają serię napięć w postaci oczekiwań i niespodzianek, nie licząc napięcia uczuć grozy, gniewu, wstrętu, protestu, współczucia i innych.

Prócz tego zbrodnia jest czynem, który mimo swego społecznego uwarunkowania i podłoża jest czynem antyludzkim i antyspołecznym, bo zagraża każdemu i dlatego właśnie nie jest zaliczany w ludzkiej świadomości społecznej do normalnego biegu wypadków. Jest uważany przez większość ludzi za coś autonomicznego, obcego i wymagającego zwalczania przez społeczeństwo tak, jak choroba. Jest faktem, który się zdarza, ale który przyjmujemy jako coś, co nie powinno się zdarzyć.

Prawdopodobnie te właśnie okoliczności sprawiają, że zbrodnię traktujemy jako pewną całość wyizolowaną z życia i zamkniętą kompozycyjnie. Historia zbrodni — to historia powstania zamiaru, przygotowań, przejścia do wykonania i wreszcie ukazanie skutków zbrodniczego czynu. Mamy tu charakterystyczne dla wielu dramatów przejście od początkowej niestalej sytuacji przez intensywny kryzys do ustabilizowanej sytuacji końcowej. Mamy tu spełnienie wymagania Arystotelesa, żeby utwór miał początek, środek i koniec.

Między rokiem trzydziestym i czterdziestym XX w. Dorothy Sayers zwróciła uwagę na zbieżność między wymaganiami Arystotelesa doty-

czącymi budowy akcji i praktyką wybitnych pisarzy utworów kryminalnych.

Wystarczy odczytać na nowo *Oresteję* Ajschylosa, żeby zdać sobie sprawę, jak słuszne jest to spostrzeżenie. W samym sercu tej wielkiej trylogii stoi problem bardzo istotny dla religii i etyki greckiej — jak należy postąpić, kiedy obowiązek krwawej pomsty zabójstwa dokonanego na ojcu pociąga za sobą konieczność dokonania zbrodni na własnej matce. Ajschylos nie tylko stara się rozwiązać ten problem przez odrzucenie starego, barbarzyńskiego obyczaju automatycznej wendetty i wprowadzenie bardziej ludzkiej moralności, lecz także przedstawia nam cały łańcuch zbrodni w rodzinie królewskiej. Oto Agamemnon, który zabił niegdyś własną córkę bogom na ofiarę (gwałcąc w ten sposób prawo naturalne), ginie zamordowany w srebrnej wannie, po podstępny nalożeniu wymyślnej szaty-pułapki, która unieruchamia go jak kaftan bezpieczeństwa. Zabójcami są: jego własna żona i jej kochanek Ajgistos. A kiedy Orestes — mściciel ojca — zabija matkę, wystawia na widok publiczny szatę, nazywając ją pułapką sporządzoną przez zawodowego bandytę na zgubę podróżników.

Ten szczegół techniczny jest godzien uwagi. Dowodzi on, że zbrodnia interesowała dramaturga nie tylko jako zagadnienie moralne, lecz także jako konkretny czyn. Warto również zwrócić uwagę na Ajgistosa. To syn Thyestes, charakter zbrodniczy, który również zamordował swojego stryja Atreusza, kiedy ten pokłócił się z bratem.

Temat zbrodni przeszedł z tragedii greckiej do tragedii Seneki. To on przedstawił w *Thyestesie* nienawidzących się braci, których podejrzliwość i zazdrość o władzę prowadzą do wzajemnych krzywd, osiągających szczyt w zemście Atreusza — nakarmieniu Thyestes, oiałami jego własnych dzieci. W innych tragediach Seneki występują postacie kobiece Medei i Fedry równie zbrodnicze i okrutne, jak mężczyźni.

Zdegenerowana wyobraźnia Seneki, opętana tematem zemsty, zafascynowała dramaturgów angielskiego renesansu. *Thyestes*, przetłumaczony przez Jaspera Heywooda i wydany w 1560 r., otwiera trwający około siedemdziesięciu lat okres popularności tragedii, której tematem jest zbrodnia. W pierwszej oryginalnej angielskiej tragedii zemsty — *The Spanish Tragedy* (*Hiszpańskiej tragedii*) Thomasa Kyda, która powstała między rokiem 1584 i 1589, wyraźnie widać wpływ pogańskiej koncepcji zemsty i życia zagrobowego oraz senekańskie zamiłowanie do scen groteskowo-okrutnych. Ten dramat Kyda, różniący się od tragedii klasycznej skomplikowaną intrygą i gwałtowną akcją, odgrywaną na scenie, nie tylko był pierwszym ogniwem całego łańcucha elżbietańskiej tragedii zemsty, lecz także wprowadził wiele motywów, które

znalazły się później w *Hamlecie*, stanowiącym także jedno z ogniw tej odmiany tragedii.

Oprócz tragedii zemsty, zbrodnia występuje jako główny temat w innych tragediach angielskiego renesansu i baroku. Jeśli uznać za ostatni przykład takiej tragedii *The Roman Actor* (*Rzymskiego aktora*), napisanego przez Philipa Massingera koło roku 1629, to trzeba stwierdzić, że powstało dwadzieścia sztuk tego rodzaju. Można by więc napisać ogromne dzieło im poświęcone.

Moim jednak celem jest ogólne zorientowanie czytelnika, jakie zbrodnie, w jaki sposób i w jakich okolicznościach występują w tych utworach dramatu poetyckiego oraz przeprowadzenie dokładnej analizy tylko jednej sztuki — najważniejszej.

Oczywiście nie każdą tragedię, w której występuje zbrodnia, można nazwać tragedią o zbrodni czyli tragedią kryminalną. Tylko taka tragedia może być uważana za dramat kryminalny, w której zbrodnia lub zbrodniarz stanowi od początku do końca główny temat — tak, jak w *Ryszardzie III* lub *Makbecie* Szekspira, w których polityczny zbrodniarz kroczy ku władzy od zbrodni do zbrodni, przygotowując jednak od początku własnymi czynami ostateczny swój upadek. Trzeba również uznać za tragedię kryminalną dramat, w którym intrygi jednej lub kilku osób prowadzą do popełnienia całego łańcucha zbrodni, a każda z nich pociąga za sobą — jako konsekwencję — zbrodnię następną.

Na podstawie tych kryteriów do tragedii, których tematem fabularnym jest zbrodnia, można zaliczyć następujące sztuki omawianego okresu:

0. Seneka, *Thyestes* (1560);
1. Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy* (1584—1589);
2. Anonim, *Arden of Feversham* (1585—1592);
3. Christopher Marlowe, *The Jew of Malta* (1589—1590);
4. William Shakespeare, *Richard III* (1592—1593);
5. William Shakespeare, *Titus Andronicus* (1593—1594);
6. William Shakespeare, *Julius Caesar* (1599—1600);
7. William Shakespeare, *Hamlet* (1600—1601);
8. George Chapman, *Bussy D'Ambois* (1600—1604);
9. William Shakespeare, *Othello* (1604—1605);
10. William Shakespeare, *Macbeth* (1605—1606);
11. William Shakespeare, *King Lear* (1605—1606);
12. Anonim, *A Yorkshire Tragedy* (1605—1608);
13. Cyril Tourneur, *The Revenger's Tragedy* (1606—1607);
14. Cyril Tourneur, *The Atheist's Tragedy* (1607—1611);
15. George Chapman, *The Revenge of Bussy D'Ambois* (1607—1611);
16. John Webster, *The White Devil* (1609—1613);

17. John Webster, *The Duchess of Malfi* (1612—1614);
18. Thomas Middleton i William Rowley, *The Changeling* (1622 ...);
19. John Ford, *Tis Pity She's A Whore* (1625—1633);
20. Philip Massinger, *The Roman Actor* (1629)¹.

Pewne tradycyjne przyzwyczajenia myślowe mogą wywołać protesty lub wątpliwości co do słuszności nazwania tragedią kryminalną *Juliusza Cezara*, *Otella* lub *Króla Leara*. Ale należy pamiętać, że dramat o Cezarze zaczyna się od spisku, który jest zamachem stanu, a więc przestępstwem politycznym. Ukazanie motywów działania spiskowców, dokonanie przez nich zabójstwa i spowodowanie tym czynem łańcucha konsekwencji, prowadzących do klęski i śmierci zabójców — oto temat i logika akcji dramatu, której patronuje z zaświatów duch zamordowanego.

Otello jest również historią zbrodni, ale nie jednej. Zbrodnicza intryga Jagona podsyca zazdrość Maura i prowadzi go do uduszenia żony, której śmierć mści on na samym sobie, popełniając samobójstwo, czyli — w tradycji i prawie angielskim — przestępstwo karane śmiercią w razie odratowania samobójcy.

W *Learze* czynem wyzwalającym pożądanie władzy, egoizm i zbrodnicze akty okrucieństwa jest bezsensowny i niesprawiedliwy podział państwa przez króla między córki².

Podkreślając kryminalny tok akcji w tych i innych tragediach, nie twierdzę, że jest to jedyna ich treść. Są to utwory, w których zbrodnia występuje w kontekście głębokich i różnorodnych problemów całości ludzkiej egzystencji — indywidualnej i zbiorowej. Dlatego wolno nam widzieć w *Juliuszu Cezarze* m. in. tragedię rewolucji, w *Otelli* tragedię stosunków rasowych, w *Learze* dramat błędów starszego i młodszego pokolenia, a także wiele innych tematów. Ale, należy podkreślić, wszystkie te tematy są wywołane i ukazane poprzez akcję kryminalną.

Zbrodnia w tragediach angielskich omawianego okresu występuje jako zabójstwo dynastyczno-polityczne, jako morderstwo dokonane na własnym mężu, żonie, dzieciach, braciach, bliższych i dalszych członkach rodziny, na rywalu w miłości, na partnerze lub partnerce w miłości, na niepożądanym spadkobiercy i jako samobójstwo; występuje również jako okaleczenie, gwałt indywidualny i zbiorowy, incest, cudzołóstwo i przywłaszczenie sobie siłą lub intrygą cudzego majątku.

¹ Daty oznaczają możliwości czasowe ich powstania, a nie publikacji. Podaję je za *The Works of William Shakespeare Gathered into One Volume*, London 1947 — dla sztuk Szekspira, a za *Outlines of Tudor and Stuart Plays 1497—1642* K. Holzknechta, London 1963 — dla innych.

² Po pełniejszą analizę *Leara* odsyłam do książki W. Ostrowski, *Romans i dramat*, Warszawa 1970.

Jako środki i narzędzia zbrodni występują najczęściej sztylet i miecz albo szpada. Tylko w późniejszych sztukach — pistolet. Drugie miejsce zajmuje trucizna, podawana nie tylko w zatrutym winie, lecz także w bardziej wymyślny sposób (zwłaszcza w sztukach o scenerii włoskiej). W *Żydzie maltańskim* występuje bukiet zatrutych kwiatów, w *The Revenger's Tragedy* (Tragedii Mściciela) bohater tytułowy urządza nocą w gaju schadzkę podczas której zbrodniczy książę, morderca jego ukochanej, całuje nasycone trucizną usta trupiej głowy swej ofiary i umiera. W *The White Devil* (*Białej Diablicy*) księżna traci życie całując zatruty portret, a jej wiarołomny mąż i morderca ginie od zatrutego hełmu. W *The Duchess of Malfi* (*Księżnie d'Amalfi*) metresa kardynała umiera całując zatrutą Biblię podczas przysięgi. W *Hamlecie* mamy trzy sposoby użycia trucizny: wlanie jej do ucha, podanie w kielichu i zranienie zatrutym ostrzem podczas pojedynku.

Kilkakrotnie występuje duszenie za pomocą rąk (*Otello*, *Księżna d'Amalfi*), lub ręcznika (*Arden of Feversham*). W *Hiszpańskiej tragedii* młody kochanek zostaje powieszony podczas schadzki, w *Ryszardzie III* łąpią jednego z książąt w beczce wina, a maltański Żyd, Barabasz zostaje ugotowany żywcem w kotle, przygotowanym przez niego samego pod podłogą sali z myślą o Turkach, którym najpierw służył, a których postanowił zdradzić za pieniądze.

W *Barabaszu* Christopher Marlowe odzwierciedlił elżbietańskie wyobrażenia o „prawdziwym Machiawelu” (*a sound Machiavelli*) i o „bogatym Żydzie” (*the rich Jew*), jak go określa w tytule sztuki. Żyd maltański jest zatem inteligentnym i bezlitosnym, pozbawionym skrupułów zbrodniarzem, dla którego jedyną wartością jest pieniądz, a motywami postępowania miłość bogactwa i władzy, którą ono daje, oraz nienawiść do chrześcijan, jako tych, których religia jest tylko pozorem. Z nienawiści do obłudników — chrześcijan — Barabasz zabija chorych, zatrzuwa studnie, zdradza Maltańczyków, wydając ich wyspę Turkom, a nawet truje własną córkę wraz z zakonnicami, które ją przyjęły i wśród których nawróciła się.

Następnym w kolejności czasowej machiawelicznym zbrodniarzem na scenie był Ryszard III — zimny i zręczny obłudnik religijny, intrygant i morderca całkowicie pochłonięty myślą zdobycia korony przez usunięcie wszystkich osób, które mają pierwszeństwo w sukcesji. W *Otellu* podobnym zbrodniarzem jest Jago, w *Królu Learze* Edmund, w *Księżnie d'Amalfi* — były galernik Bosola. Ale i inne zwykle wysoko postawione osoby w tragediach Johna Webstera mają wiele cech machiawelicznych.

Wielu Anglików widziało w machiawelicznym zbrodniarzu wytwór kultury włoskiej, ale nie próbowali oni uzasadniać jego postępowania

psychologicznie. (Do dziś np. Jago jest psychologiczną zagadką). Cyril Tourneur podjął taką próbę w *Tragedii o ateście*, w której lord D'Amville kroczy niezachwianie drogą zbrodni nie tylko dlatego, że stara się skupić w swoich rękach ziemię i bogactwa innych członków rodziny lecz także dlatego, że jest ateistą. Tekst sztuki pozwala się domyśleć, że autor, jako ówczesny chrześcijanin³, szukał wyjaśnienia niemoralnej i pozbawionej miary renesansowej żądzy pieniądza i władzy w występującym współcześnie nowym zjawisku renesansowego sceptycyzmu i niewiary.

Chciwość pieniądza i władzy, tak charakterystyczna dla tworzącej się wtedy formacji kapitalistycznej, była cechą nie tylko kupców lecz także arystokracji. Towarzyszyło jej pragnienie użycia za wszelką cenę. Nic więc dziwnego, że zapleczem społecznym i środowiskiem zbrodni w 14 tragediach na 20 jest dwór władców lub wielmożów. W około 12 z nich zbrodnia rodzi się na tle spraw i konfliktów polityczno-dynastycznych lub dotyczących dziedziczenia, a w 16 motywów powstawania zbrodni następują sytuacje w miłości i małżeństwie. Wreszcie przynajmniej w 11 sztukach występuje motyw zemsty.

Zbrodniczy charakter, intryga polityczno-dworska, chciwość, zazdrość, zdrada polityczna i małżeńska, komplikacje miłosne i zemsta spletająca się w tragediach niemal nierozzerwalnie dzięki skomplikowanej, nieraz wielowątkowej intrydze dramatycznej tak, że ścisła klasyfikacja (np. tematyczna) tragedii kryminalnej angielskiego renesansu i baroku jest niemożliwa. Daje się natomiast zauważyć jakby pewna ewolucja: od topornej senekańskiej tragedii zemsty (*The Spanish Tragedy, Titus Andronicus*) poprzez subtelniejsze ujęcia w Bussy D'Ambois i *Zemście za Bussy D'Ambois*, w *Tragedii mściciela*, a nade wszystko w *Hamlecie*, aż do zemsty o charakterze psychopatologicznym w *Księżniczce d'Amalfi*. Drugi ciąg tematyczny można rozpoznać w polityczno-dynastycznych problemach *Ryszarda III*, *Juliusza Cezara*, *Hamleta*, *Makbeta* i *Króla Leara*. Ale istnieje jeszcze trzeci aspekt tematyczny — psychologicznej motywacji zbrodni, który ciągnie się od *Hiszpańskiej tragedii*, mocno występuje zwłaszcza w tragediach Szekspira i kończy się w późniejszych latach życia poety i po jego śmierci wprowadzaniem tematyki zbrodniczej psychopatologii (*Biała diaboliczna* i *Księżniczka d'Amalfi* Johna Webstera) związanej z psychopatologią miłości.

Ten motyw, zaledwie zaznaczony w postępowaniu królowej w *Hamle-*

³ W *Tragedii o ateście* duch zamordowanego przestrzega syna przed zemstą, mówiąc, że należy ją zostawić „Królowi królów” — Bogu — a w zakończeniu sztuki mówi się, że „cierpliwość jest zemstą uczciwego człowieka”. Wyraz *atheist* oznaczał w XVI i XVII w. nie tylko człowieka niewierzącego, lecz również pozbawionego wszelkich zasad etycznych i poczucia moralnego.

cie widać wyraźniej w nienormalnej zazdrości o księżnę d'Amalfi u jej brata Ferdynanda. W całej pełni występuje on w tematyce subtelnej tragedii Johna Forda (*Szkoda, że ona jest nierządnicą*) o inceście brata i siostry. Tragiczna niezdolność opanowania pociągu seksualnego występuje w psychologii tragedii *The Changeling* (*Odmieniec*) Thomasa Middletona i Williama Rowleya. Jej piękna i młoda bohaterka nagle odwraca się od narzeczonego, najmuje mordercę, aby ją od niego uwolnił, oddaje się za to mordercy, a chcąc ukryć utratę dziewictwa przed upragnionym mężem, podstawia mu swoją towarzyszkę i w końcu ginie wraz z odrażającym najemnikiem.

Rzymski aktor Philipa Massingera ma podobną problematykę psychologiczną. Odebrana siłą mężowi przez cesarza Domicjana Domicja zakochuje się w aktorze. Przyłapawszy ich, cesarz zabija aktora, ale ponieważ nie może zdobyć się na własnoręczne zabicie Domicji, wpisuje ją na listę skazanych na śmierć. Domicja jednak organizuje spisek proskrybowanych, którzy zabijają tyrana. Miłość jest tu znowu przemożną siłą, która łamie normy etyczne i prowadzi do zbrodni.

Co najmniej trzy tragedie kryminalne — *Arden of Feversham*, *Otello* i *Yorkshire Tragedy* — należą do tzw. *domestic tragedies* (tragedii rodzinnych), których tłem nie jest królewski lub książęcy dwór, lecz krąg życia rodzinnego ludzi nie związanych z polityką dynastyczną. Z tych, dwie anonimowe tragedie z życia angielskich ziemian, zasługują na szczególną uwagę, z powodu realistycznego przedstawienia prawdziwych wydarzeń współczesnych.

Thomas Arden z Feversham w Kent został, po kilku nieudanych próbach ze strony wiarołomnej żony i jej współników, zamordowany przez uduszenie ręcznikiem i zasztyletowanie 15 VI 1550 r. Sprawę tę opisał kronikarz Raphael Holinshed.

Zabójstwo dokonane na dwóch synach, a usiłowane na żonie, słudze i niemowlęciu przez Waltera Calverly zostało ukarane śmiercią w sierpniu 1605 r. Pisał o tym John Stow w *Annals of England*⁴.

Oparcie akcji tragedii na prawdziwych współczesnych wydarzeniach nie ogranicza się do tych anonimowych sztuk. Obie tragedie Chapmana

⁴ Zbrodniarz w *Jorskiej tragedii* wydaje się psychologiczną zagadką. Utracjusz i hazardowy gracz, bije żonę, znęca się nad dziećmi, nie chce przyjąć posady na dworze, doprowadzając tym własnego brata do więzienia za długi. Dostrzega jakby swoją winę, ale wpada w szal niszczzenia i stara się wymordować rodzinę. Dopiero, gdy znamy jego przeszłość z tragedii George'a Wilkinsa *The Miseries of Enforced Marriage* (*Nędze małżeństwa z przymusu*) i gdy wiemy, że młodociany Calverly został zmuszony do małżeństwa przez rodziców, wskutek czego jego ukochana narzeczona popełniła samobójstwo, można w jego bezsensownym szale niszczzenia rodzinnego majątku i prób wymordowania członków rodziny, dopatrywać się skutków choroby psychicznej, wywołanej rozpaczą i buntem.

o kawalerze Bussy D'Ambois i jego bracie — szlachetnym mścicielu — pochodzą ze współczesnych źródeł francuskich. Występują w nich Henryk III, jego brat Monsieur, Gwizjusz i inne historyczne osobistości. *Księżna d'Amalfi* i *Biała diablica* przedstawiają prawdziwe wydarzenia na dworach włoskich z lat 1504—1513 i 1585. Pięć innych tragedii — *Ryszard III*, *Juliusz Cezar*, *Hamlet*, *Makbet* i *Rzymski aktor* — oparte na historycznych faktach zapisanych przez historyków w odległych czasach. A więc przeszło połowa tragedii kryminalnych była „wzięta z życia” w przekonaniu ich autorów, a ogromna ich większość odzwierciedlała kryminalną atmosferę dworów renesansowych władców.

Wiele z tych sztuk łączy w zadziwiający sposób obraz zepsucia, moralnego upadku i okrucieństwa z poetycką głębią uczuć i myśli. Wnikliwemu wejrzeniu w namiętność ludzkie towarzyszy wykorzystanie efektów sensacji⁵.

Zdaje się, że to właśnie aspekt sensacji pociągnął dramaturgów angielskich do tematów kryminalnych. Świadczyłby o tym wczesny wpływ Seneki i lekkie traktowanie *Hiszpańskiej tragedii* przez niektórych ówczesnych krytyków. Ale przez samodzielne pogłębienie problemu zbrodni i zbrodniarza dramaturgowie elżbietañscy i jakobiccy nie rezygnując bynajmniej z krwawej sensacji, wynieśli tragedię kryminalną na wyżyny sztuki, co można porównać tylko z osiągnięciami poetów romantycznych — Shelleya i Słowackiego w ich tragediach o rodzinie Cencich.

Przykładem takiej ewolucji jest porównanie szekspirowskiego *Tytusa Andronika* z *Hamletem*. Sztuki te zasługują na uwagę także i z tego powodu, że zawierają nie tylko element kryminalny, lecz także detektywny, niemal nie znany innym sztukom tego okresu.

Titus Andronicus (1592—1593) należy do najwcześniejszych utworów Szekspira, wyraźnie wzorowanych na tragediach Seneki *Thyestes* i *Troades*. Intryga tej sztuki jest łańcuchem tak okropnych aktów zemsty, że w wysokim stopniu niweczą one cel dramatu — wywołanie sensacji. Oprócz podłych intryg, fałszywych oskarżeń, oszustw i podstępów, w tragedii tej występuje aż dziesięć zabójstw, włączając w to mord rytualny, synobójstwo, córkobójstwo, dwa zabójstwa w celu sporządzenia pasztetu z synów kobiety, którą się nim częstuje, oraz zakopanie kogoś po piersi w celu zagłodzenia.

Do innych zbrodni w tej Szekspirowskiej szmirze należy zbiorowy gwałt połączony z wyrwaniem języka i obcięciem rąk ofiary, aby nie

⁵ Autorom nie wystarcza gęsto padający trup. W trosce o wywołanie silnych emocji na scenie w siedmiu sztukach ukazują się duchy zamordowanych, a w jednej za pomocą magii ogląda się zdarzenia na odległość. W *Zemście za Bussy D'Ambois* duchy zamordowanych odbywają groteskowy taniec nad ciałem swojego wroga.

mogła ujawnić sprawców. Ten właśnie wątek jest ciekawy o tyle, że mimo wszystko Lawinia i jej stryj znajdują sposób oskarżenia zbrodniarzy. Wskazując w księdze *Przemian* Owidiusza mīt o gwałcie dokonanym przez Teneusza na Filomeli, a później wypisując imiona sprawców na piasku za pomocą patyka trzymanego w ustach i prowadzonego nogą, skrzywdzona bratanica Marka Andronika wymienia imiona sprawców. Jej stryj stopniowo domyśla się, o co idzie dziewczynie i ułatwia jej wyjaśnienie tajemnicy, jest więc po części detektywem.

Ten słaby początek motywu wykrycia zbrodni, występujący szerzej, ale bez tak wyraźnie określonej techniki detektywnej w *Hiszpańskiej tragedii*, rozrósł się w *Hamlecie* w coś równorzędnego motywowi kryminalnemu. Jednocześnie sam Szekspir przekształcił się z młodego dramaturga sprzedającego sensację w dojrzałego artystę, który zaczął widzieć zbrodnię w kontekście życia rodzinnego i politycznego. Ta dojrzałość wyposażała tragedię o królewiczu duńskim w głębię psychologiczno-moralną i w akcenty filozoficzne. Ale jest niezaprzeczalnym faktem, że akcja *Hamleta* ma wszelkie cechy historii kryminalno-detektywnej o tragicznym zakończeniu.

Królewicz duński zaczyna podejrzewać, że ojciec został zamordowany. Nie chcąc polegać na oskarżeniu stryja przez zjawę, szuka naturalnych, racjonalnych sposobów wykrycia sprawcy. Wizyta aktorów podsuwa mu sposób niezawodny, oparty na teście psychologicznym. Będzie obserwował reakcję króla na sceniczne odtworzenie zbrodni. Nadzieje młodego detektywa spełniają się — uzyskuje on pewność, że Klaudiusz popełnił zbrodnię, ale jednocześnie dla Klaudiusza staje się rzeczą jasną, że Hamlet wie, kto i jak zabił mu ojca.

Od tej chwili zbrodniarz podejmuje kontrakcję. Stara się pozbyć Hamleta, organizuje coraz to nowe zamachy. Siły wrogie Hamletowi rosną, ponieważ królewicz rozbity psychicznie takimi ciosami, jak śmierć ojca, rozczarowanie postępowaniem matki, rozpoznanie łotra w stryju i zwątpienie o lojalności Ofelii, już wcześniej zaczął reagować gwałtownie, w sposób nieprzemyślany. Zabijając przez omyłkę Poloniusza, doprowadził jego córkę do szaleństwa, a jej brata do nienawiści. W wyniku tych błędów i powikłań, kara zostaje wymierzona zbrodniarzowi zbyt późno i w okolicznościach, w których ginie także sam detektyw-mściciel.

Podkreślmy te cechy akcji *Hamleta*, które czynią go dramatem detektywnym: śmierć w podejrzanych okolicznościach, która staje się przyczyną podjęcia śledztwa, poszukiwanie sprawcy za pomocą środków naturalnych⁶, jak obserwacja, wyciąganie wniosków z ludzkiego zachowa-

⁶ Szekspirologowie — zwłaszcza John Dover Wilson w *What Happens in „Hamlet”* (1935) i Harley Cranville-Barker w *Hamlet* (1937) w serii *Prefaces To Shakespeare*,

nia, wywołanie reakcji psychicznej winowajcy przez zaskoczenie i próby ukarania zbrodniarza.

Jako tragedia kryminalna *Hamlet* zaczyna się od chwili, kiedy Klaudiusz stara się nie dopuścić do ujawnienia jednego przestępstwa przez usiłowanie dokonania nowych zbrodni, jak wysłanie Hamleta z listem, który miał przyprawić go o śmierć, spowodowanie pojedynku z Laertesem i przygotowanie zatrutego wina i rapiera. Takie postępowanie zaniepokojonego zbrodniarza występuje w powieściach kryminalno-detektywnych dość często⁷.

W przeciwieństwie do *Tytusa Andronika*, *Hamlet* uzyskał wysoką rangę wielkiego dramatu dzięki znacznej zwartości akcji, charakterystyce postaci i wymowie idei. Ograniczając temat kryminalno-detektywny do jednej głównej zbrodni i jej następstw, Szekspir mógł przybliżyć do odbiorcy dramatu wszystkie główne postacie, i dokładnie ukazać je od strony psychologicznej i moralnej. Charakterystykę postaci pogłębił psychologicznie, nie ograniczając motywów ich działania do jednego tylko motywu — np. motywu zemsty lub żądzy władzy, jak w *Tytusie*, a czyniąc postacie głęboko ludzkimi, mógł nadać sztuce wrażenie głębi filozoficznej.

Widać to nie tylko w bogactwie życia wewnętrznego Hamleta, które niemal rozsądza sztukę, lecz także w oryginalnym zakończeniu wątku detektywnego. Zbrodniarz zostaje ukarany, ale wraz z nim ginie detektyw — przedstawiciel sprawiedliwości, wymierzający mu karę jako prawowity następca tronu. Takie zakończenie budzi wiele refleksji na temat moralnego sensu życia i warunków, w których prawość i sprawiedliwość może lub nie może zatryumfować nad przebiegłością zła. *Tytus Andronik* daje tylko gwałtowne emocje, *Hamlet* został wzbogacony o lepszą znajomość człowieka i jego ludzkich możliwości. Do tego samego celu dążą wszystkie wartościowe utwory kryminalne i detektywne.

Hamlet daje przykłady nie tylko dramatycznych wartości fabuły opartej na motywie zbrodni, lecz także dramatycznych wartości motywu wykrywania. Podejrzenie, niedowierzanie samemu sobie, poszu-

wyjaśnili dlaczego Hamlet nie dowierzał duchowi ojca. Według demonologii elżbietańskiej, której ślady spotykamy w tekście I aktu sztuki, zjawia mogła być podstępem diabelskim, wciągającym człowieka w nieczystą sprawę. Oprócz romantycznej tajemniczości duch ojca Hamleta nie wnosi nic istotnego do rozwoju akcji. Poeta mógłby go łatwo zastąpić spontanicznym podejrzeniem („Oh, my prophetic soul!”), czymś przypuszczeniem, lub inną poszlaką. W średniowiecznym przekazie historii Hamleta duch nie występuje.

⁷ Jak w innych ówczesnych tragediach kryminalnych, w *Hamlecie* jedna zbrodnia pociąga za sobą śmierć wielu innych osób, często niewinnych. W *Hamlecie* nie tylko ginie ojciec królewicza, lecz także Poloniusz, Ofelia, Laertes, królowa, król i sam tytułowy bohater, a więc siedem osób.

kiwanie całkiem pewnych dowodów, pomyłki, uzyskanie pewności, kontrakcja ze strony przestępcy — oto elementy akcji wytwarzające sensację i napięcie emocjonalne.

W *Hamlecie* zbiegło się mnóstwo wątków i motywów, występujących w innych ówczesnych tragediach kryminalnych. Mamy tutaj motyw zabójstwa dla osiągnięcia władzy i dla pozbycia się niewygodnego małżonka, motyw ducha, domagającego się pomsty, motyw udawanego i prawdziwego szaleństwa, motyw zabicia niewłaściwego człowieka przez pomyłkę, motyw teatru w teatrze, służącego zamiarom mściciela i wreszcie motyw zemsty, której dokonanie pociąga za sobą śmierć mściciela. Wspólna również dla tragedii Szekspirowskiej i innych jest atmosfera polityczno-obyczajowego zepsucia na dworze władcy. Będąc więc pod pewnymi względami sztuką wyjątkową, jest *Hamlet* także, pod innymi względami, sztuką typową dla swego okresu. Jest także przykładem, czym tragedia kryminalna może być w rękach wielkiego artysty. Fakt zaś, że na 20 sztuk tego rodzaju aż 7 wyszło spod pióra Szekspira wskazuje, że wybór zbrodni jako tematu tragedii nie był u poety ani wyjątkiem, ani przypadkiem.

Instytut Filologii Angielskiej
Zakład Literatury Angielskiej

Witold Ostrowski

CRIME AS TRAGIC THEME IN SHAKESPEARE'S TIME

It is not an accident that crime, especially murder, is a frequent theme of tragedy. From its beginning to its final consequences it is fraught with dramatic tension, suspense, expectations, and a great variety of strong emotions.

Besides, crime, like disease, is understood to be something antihuman and antisocial and therefore is treated as an event alien to life, with its own inception, development, and ending. This lends to it the character of a dramatic composition parallel with the classical tragedy.

The theme of crime is to be found in Greek tragedies. An analysis of Aeschylus' *Oresteia* shows how important moral issues were involved in the presentation of crime on the stage and that some attention was paid to the technique of crime.

Seneca's *Thyestes* published in English in 1560 became an inspiration for Kyd and other Elizabethan authors of tragedies of revenge. A list may be made of 20 English tragedies the theme of which is crime, from *The Spanish Tragedy* (1584—1589) to Philip Massinger's *The Roman Actor* (1629). Shakespeare is represented on the list by seven plays, which is significant.

A survey of the twenty tragedies shows a wide variety of crime though murder prevails. Many different techniques of killing are used. The Machiavellian criminal

and his varieties are discussed with their motivation. Contemporaneous real crimes and stories of real crimes in the past are referred to the tragedies.

The latter part of the paper is devoted to Shakespeare's place among the playwrights. Detailed analyses of *Titus Andronicus* and *Hamlet* show that Shakespeare progressed from cheap sensational horror to a high drama of crime. Both the plays are remarkable for the presence in them of the element of detection. *Hamlet* is a great tragedy of crime and detection in which the death of the detective suggests profound reflections on the moral sense of life and the chances of justice. At the same time the tragedy contains many features of the other Elizabethan tragedies with crime as their theme.