

Tomasz Kowalski  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**Powrót do domu.  
Konstruowanie postaci Shakespeare'a  
w *All is True* Kennetha Branagha**

Zgromadzona tłumnie w The Globe publiczność wsłuchuje się w ostatnie wersy prologu zapowiadającego to, co już za chwilę rozegra się przed jej oczami:

Zachowajcie powagę. Wówczas uwierzycie,  
Że szlachetna opowieść ta przedstawia życie  
Osób, które w niej biorą udział: dostrzeżecie  
Wielkość ich i powagę, jaką mają w świecie  
Wśród tysięcy przyjaciół: nagle wszystko znika  
I potęgę po chwili nędzny kres spotyka.  
Cóż, jeśli ktoś z was mógłby radować się z tego,  
Człowiek może zapłakać w dzień wesela swego<sup>1</sup>.

W ten sposób — zgodnie ze scenopisem<sup>2</sup> — miała wyglądać pierwsza scena filmu Kennetha Branagha *All is True*<sup>3</sup>, która jednak ostatecznie się w nim nie znalazła.

- 1 W. Shakespeare, *Sławna historia żywota króla Henryka VIII*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1980, s. 8.
- 2 B. Elton, *All is True. Screenplay*, s. 2, <https://tinyurl.com/rh2kayrk> [dostęp: 13.08.2020].
- 3 Tytuł filmu Kennetha Branagha celowo podawany jest w oryginalnej wersji, w jego polskim przekładzie (skądinąd brzmiącym wyjątkowo

Przytoczony fragment, otwierający napisaną przez Williama Shakespeare'a i Johna Fletchera *Sławną historię żywota króla Henryka VIII* (graną, jak się zdaje, pod alternatywnym tytułem, wykorzystanym także przez twórców filmu), musiał wybrzmieć ze sceny również 29 czerwca 1613 roku. Ani wypowiadający go aktor, ani jego koledzy z zespołu, ani widzowie nie mogli się spodziewać, że już za chwilę będą naocznymi świadkami „nędznego kresu”, jaki spotka teatr, w którym się znajdowali. Feralne przedstawienie odbywające się tego dnia przeszło bowiem do historii za sprawą pożaru, który wybuchł podczas pierwszego aktu i doszczętnie strawił The Globe. To wydarzenie z pewnością stanowiło istotny punkt w biografii Shakespeare'a. Niezależnie od tego, czy decyzja o wycofaniu się z działalności artystycznej dojrzała w nim już wcześniej (o czym świadczą mogą inwestycje w ziemię, jakich dokonywał w Stratfordzie), czy też podjął ją dopiero wtedy, faktem pozostaje, że zrezygnował z udziałów w teatrze, jego nazwisko nie pojawia się bowiem wśród akcjonariuszy, którzy postanowili wyłożyć pieniądze na odbudowę budynku.

To właśnie płonący The Globe staje się punktem wyjścia filmowej opowieści snutej w *All is True* – najpierw ukazywany jest z perspektywy, jako element panoramy Londynu, a następnie w zbliżeniu, jako ściana ognia, na której tle wyraźnie odcina się sylwetka dramaturga. Jego kariera definitywnie się kończy – nadszedł czas, by opuścić stolicę i przenieść się na stałe do Stratfordu.

Fakt, że twórcy filmu postanowili skupić się na ostatnich latach życia Shakespeare'a, nie zaś na okresie londyńskim, wypełnionym różnego rodzaju aktywnościami związanymi zarówno z pracą twórczą, jak i ze współprowadzeniem przedsiębiorstwa teatralnego, może wydawać się nieco zaskakujący. Wystarczy chociażby przypomnieć, w jaki sposób o podjętej przez dramaturga decyzji pisał w jego

tabloidowo) ginie bowiem zupełnie odniesienie do tytułu sztuki Williama Shakespeare'a. Wszystkie cytaty z filmu przytaczane są na podstawie kopii umieszczonej w serwisie HBO GO: <https://hbogo.pl/filmy/cala-prawda-o-szekspeare#>.

biografii (bodaj najgłośniejszej i najpoczytniejszej w ostatnich latach) Stephen Greenblatt:

Mag wyrzekł się zdumiewającego daru wizjonerstwa, oddalił się do prowincjonalnego królestwa i poddał miażdżącemu, lodowatemu naporowi spraw codziennych. On, który wyobrażał sobie życie królów i buntowników, rzymskich cesarzy i czarnych rycerzy, który wywalczył sobie miejsce w dżungli aktor-skiego świata Londynu, miał teraz zanurzyć się w zwyczajności<sup>4</sup>.

Tak zarysowana perspektywa sprawia, że łatwo ulec wrażeniu, jakoby powrotu do rodzinnego miasta nie dało się postrzegać inaczej niż w kategoriach wygnania albo klęski. Obie przestrzenie zostają tu wyraźnie nacechowane. Londyn, choć określany mianem dżungli, jest miejscem fascynującym, wiąże się z nieskrępowaną swobodą wyobraźni, wyżynami artystycznego geniuszu, możliwością twórczenia, Stratford – z obezwładniającą, po części także nieprzyjazną codziennością, by nie powiedzieć: pospolitością.

Tego rodzaju przeciwstawienie rzutu też na ogląd tych wymiarów życia Shakespeare'a, które nie mieszczą się w sferze działalności twórczej – przede wszystkim relacji rodzinnych oraz kwestii majątkowych, zwyczajowo wiązanych właśnie ze Stratfordem – implikując ich poślednią rolę w biografii dramatopisarza. Trzeba tymczasem pamiętać, że przynajmniej od czasu, kiedy kariera teatralna zaczęła przynosić mu stabilny dochód, „prowincjonalne królestwo” było przedmiotem jego konsekwentnej troski, o czym również wspomina Greenblatt, kontynuując opis okoliczności towarzyszących przeniesieniu się twórcy *Hamleta* do rodzinnego miasteczka:

Zamierzał zainscenizować ostatni eksperyment: odegrać codzienne życie szlachetnie urodzonego ziemianina, wystą-

4 S. Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 374.

pić w roli, którą konstruował od lat, od zakupienia herbu, inwestycji i decyzji zatrzymania rodziny w Stratfordzie po starannie podtrzymywane więzi towarzyskie. Po co to zrobił? Częściowo wskutek zadawnionego poczucia braku<sup>5</sup>.

Stratfordzka zwyczajność ostatnich lat życia Shakespeare’a może więc być znacznie bardziej intrygująca i niejednoznaczna, niż się z pozoru wydaje, a zarazem – co chyba najistotniejsze dla twórców filmu – stanowi dogodny tło próby wyobrażenia sobie, jakim człowiekiem mógł być jeden z największych twórców w historii.

W zasadzie należałoby ująć rzecz nieco precyzyjniej: dogodny tło, na którym kreowana jest postać stanowiąca wyobrażenie jednego z największych twórców w historii. To dopowiedzenie jest ważne choćby ze względu na fakt, że w odniesieniu do Shakespeare’a każda próba przybliżenia jego życia prywatnego, relacji międzyludzkich, poglądów, uczuć itp. jest w przeważającym stopniu efektem kreacji, a nie reprezentacji<sup>6</sup>. Rozpatrując *biopic* Branagha w kategoriach genologicznych, można go w zasadzie zaklasyfikować do modelu spekulatywnego, którego istotą jest „zmyślenie jako dramaturgiczna propozycja na wypełnianie biograficznych tajemnic”<sup>7</sup>, jak się jednak okaże, nie oddaje to w pełni jego skomplikowanego (choć w nie do końca zamierzony sposób) statusu.

Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na jeszcze jedną scenę, która nie pojawia się w ostatecznej wersji filmu, zaplanowaną tuż po pożarze The Globe oraz planszy informującej o tym, że Shakespeare

5 Tamże.

6 Zwracał na to uwagę m.in. David Ellis, pisząc, że „jeśli ktoś pojmuje biografię jako próbę opisanego, jaki był jej przedmiot, dotarcia do szczegółów jego upodobań, zachowań, przyjaźni, temperamentu czy charakteru, wszystkie lata Shakespeare’a można by stosownie opisać jako brakujące”. D. Ellis, *The Truth about William Shakespeare. Fact, Fiction and Modern Biographies*, Edinburgh 2012, s. 8.

7 S. Kołos, *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Toruń 2018, s. 148.

nie napisał już nic więcej – rozmowę rozgrywającą się w Stratfordzie pomiędzy żoną i córkami dramatopisarza. Na kąśliwą uwagę Anne, że ojciec musi mieć tupet, skoro sztuce o życiu króla nadaje tytuł *To wszystko prawda*, Susanna odpowiada następująco: „Niektóre wydarzenia z pewnością będą prawdziwe. I ludzie biorący w nich udział. Reszta to wielka niewiadoma. Może być prawdą”<sup>8</sup>. Wypowiedź córki dramatopisarza jest oczywistym metakomentarzem – doskonale odzwierciedla metodę, którą wykorzystali twórcy filmu, próbując wykreować osobowość skrywającą się za portretem stanowiącym punkt odniesienia dla charakteryzacji odgrywającego główną rolę Branagha.

Tzw. Chandos portrait (pojawiający się zresztą na samym początku filmu) to jeden z najbardziej znanych wizerunków Shakespeare’a. Wielu badaczy uznaje, że powstał za życia dramatopisarza, który być może nawet pozował malarzowi<sup>9</sup>. W przeprowadzanych przy okazji premiery filmu wywiadach Branagh wspominał, że przyglądanie się temu obrazowi było dla niego jednym z podstawowych elementów przygotowywania się do roli<sup>10</sup>, zwracał też jednak uwagę na dwie inne kwestie. Za znaczący uznał chociażby fakt, że omawiane dzieło, pozyskane w 1856 roku, stanowiło pierwszy nabytek National Portrait Gallery i pod takim numerem figuruje do dziś w jej katalogu. Shakespeare – jak przekonywał reżyser – jest więc z jednej strony ikoną, „numerem jeden” brytyjskiej kultury. Z drugiej strony z tak wysoką pozycją w kanonie wiąże się przejęcie wizerunku dramatopisarza przez kulturę masową i jego komercjalizacja. Reprodukowany niezliczoną liczbą razy coraz bardziej traci związek z konkretną biografią i dziełem, nie dziwi więc deklarowana przez Branagha chęć sprawdzenia, czy za sylwetką „ze wszystkich tych kuchennych ściereczek, ze wszystkich breloczków” da się odnaleźć człowieka<sup>11</sup>.

8 B. Elton, dz. cyt., s. 2.

9 K. Duncan-Jones, *Portraits of Shakespeare*, Oxford 2015, s. 75.

10 Por. *Kenneth Branagh on Portraying Shakespeare's Final Days in ALL IS TRUE*, interview by E. Douglas, <https://tinyurl.com/erpp9sj4> [dostęp: 21.08.2020].

11 Tamże.

Umiejscowienie akcji w „prowincjonalnym królestwie” Shakespeare’a sprzyja próbie nadania mu osobowości, wyposażenia jego postaci w to, co ginie za ikoną i gadżetem: w codzienne, zwyczajne życie, związane z nim doświadczenia, uczucia, a także – wątpliwości. Te ostatnie dotyczą w filmie przede wszystkim tego, co dziś nazwalibyśmy pracą w branży rozrywkowej, a zwłaszcza osiągniętej dzięki niej sławy – Shakespeare sam nie jest pewny jej wartości, wydaje się też po prostu zmęczony ciągłym zabieganiem o poklask publiczności. Stąd wyraźna potrzeba powrotu do czegoś niezależnego od kaprysu innych, trwałego, w wymiarze zarówno społecznym, jak i osobistym. Od samego początku scenariusz wpisuje więc oglądane wydarzenia w wyraźny kontekst rozliczania się z życiem i związanych z tym przewartościowań.

Nietrudno dostrzec w tym nawiązanie do motywów pojawiających się w późnych sztukach Shakespeare’a, które stanowiły jedno z podstawowych źródeł inspiracji dla twórców filmu, przekonanych, że problematyka w nich poruszana w pewnym stopniu odzwierciedla osobiste doświadczenia i odczucia ich autora. Nic więc dziwnego, że w filmowym obrazie ostatnich lat jego życia dominują podobne tony – to przede wszystkim utrzymana w melancholijnej, elegijnej atmosferze, a przy tym prowadzona bardzo kameralnie, niejednokrotnie niemal w medytacyjnym nastroju, opowieść o prostowaniu życiowych zawłości, dążeniu do pojednania i powrocie do rodziny. Trzeba od razu zaznaczyć, że budzi to pewien niedosyt, trudno bowiem przy takim rozłożeniu akcentów przekonująco zaprezentować szerszą perspektywę historyczną i społeczną.

Proponując odpowiedź na pytanie o przyczyny powrotu dramaturga do rodzinnego miasta, Ben Elton, autor scenariusza filmu, podąża tropem sugestii Greenblatt’a. „Zadawnione poczucie braku”, o którym wspominał badacz, manifestuje się tutaj przede wszystkim w nieodbytej żałobie po śmierci jedyne go syna, Hamneta, który zmarł w wieku zaledwie 11 lat. Mimo upływu blisko dwóch dekad dramaturg wciąż nie może uporać się ani z samą stratą, ani z poczuciem winy płynącym z faktu, że nie towarzyszył swojemu

dziecku w jego ostatnich chwilach. Tragiczna wiadomość dotarła do Londynu już po jego wyjeździe, przez co nie udało mu się nawet przyjechać wystarczająco szybko, by zdążyć na pogrzeb, co wypomina mu żona, nadmieniając, że pisał wtedy *Wesołe kumoszki z Windsoru*.

Zawiązanie tego wątku, stanowiącego główną oś konstrukcyjną scenariusza filmu, od razu przywodzi na myśl *Hamleta*, choć *à rebours* – to syn nawiedza tutaj ojca. Pierwsze takie spotkanie odbywa się przy gospodzie, w której Shakespeare zatrzymuje się w drodze do Stratfordu. Znienacka pojawia się przy nim mały chłopiec i po chwili rozmowy zwraca się do niego z prośbą: „Mojej historii brakuje zakończenia. Napiszesz je dla mnie?”. Skojarzenie ze sceną ukazania się ducha ojca w *Hamlecie* pozwala widzowi domyślać się tego, co nie zostaje powiedziane wprost: ze śmiercią Hamneta wiąże się jakaś tajemnica. Głównego bohatera natomiast, jeśli będzie chciał odzyskać wewnętrzny spokój (postać chłopca to raczej projekcja jego stanu ducha niż zjawa z zaświatów), czeka jej odkrycie. Filmowy Shakespeare do tej wiedzy dochodzić będzie stopniowo, a poszukiwać odpowiedzi zacznie dopiero pod wpływem coraz wyraźniejszych przesłanek świadczących o tym, że to, co dotąd wydawało mu się prawdą, rozmija się z rzeczywistym przebiegiem zdarzeń.

Początkowo jednak skupia się na rozpamiętywaniu przeszłości. Czas upływa mu przede wszystkim na pracach w ogrodzie, który postanowił założyć, by uczcić pamięć swojego syna. Wspomina go jako błyskotliwego, genialnego chłopca, z którego był dumny – niczym relikwie przechowuje wiersze skreślone jego ręką, stanowiące ewidentny dowód talentu poetyckiego. O tym, jak żywe i ważne są te wspomnienia, przekonuje drugie ukazanie się Hamneta – tym razem dramatopisarz widzi go, kiedy pracuje w ogrodzie, chłopiec zaś mówi, że napisał dla niego wiersz.

Nadzieje pokładane w potomku, który jawił się jako spadkobierca daru poetyckiego Shakespeare'a, pierzchły wraz z jego przedwczesną śmiercią. Nie rozerwała ona jednak silnej więzi łączącej ojca z synem. Jej materialnym znakiem jest nóż służący do ostrzenia pióra, przywieziony w prezencie Hamnetowi. Shakespeare wciąż nosi go przy

sobie. „Gdy ostrzę nowe pióro, wyobrażam sobie, że robi to on. Już dorosły” – wyznaje księdzu podczas wizyty w kościelnej kancelarii. Jak dodaje, to uczucie ciągłej obecności syna dawało mu siły, by pisać sztukę za sztuką, a zanurzając pióro w atramencie, wyobrażał sobie, że sam w rzeczywistości jest martwy, Hamnet zaś żyje i to jego ręką stawia litery na arkuszu.

Tak zarysowaną relację warto zderzyć z bezlitośnie rzeczowym opisem wiedzy, jaką dysponujemy na temat historycznego Hamneta, dokonanych przez Grahama Holdernessa. Wymieniwszy daty chrztu i śmierci, a także zaznaczywszy, że był on jednym z bliźniąt, badacz podsumowywał: „Urodził się, żył, umarł. I jeszcze jedno: przypadkiem był jedynym synem najsławniejszego pisarza w historii”<sup>12</sup>. Umieszczając emocjonalną traumę Shakespeare’a w centrum opowieści<sup>13</sup>, twórcy filmu ewidentnie spekulują na temat sfery jego osobistych przeżyć – sposób, w jaki przeżywa on żałobę, to wytwór fikcji w takim samym stopniu, co przejawiane przez Hamneta zdolności literackie. Skupienie się na żalu po stracie syna ma jednak również istotne znaczenie dramaturgiczne, pozwala bowiem spleść kilka wątków dotyczących różnych aspektów związanych z rodziną, zarówno na poziomie osobistych relacji pomiędzy poszczególnymi jej członkami, jak i na poziomie roli, jaką odgrywała w strukturze społecznej.

W swoim jedynym synu Shakespeare pokładał bowiem nadzieje związane z kontynuacją nie tylko działalności twórczej, lecz także rodu, co w patriarchalnym społeczeństwie było sprawą kluczowej wagi. Brak męskiego potomka jest przedmiotem nieustannej troski Johna Halla, zięcia dramatopisarza, budzi bowiem obawy o losy spadku po nim. Sam Shakespeare zmaga się ze wspomnieniem losu

12 G. Holderness, *His son Hamnet Shakespeare*, w: *The Shakespeare Circle. An Alternative Biography*, red. P. Edmondson, S. Wells, Cambridge 2016, s. 101.

13 Stanowi to dość popularny zabieg w fikcjonalnych przedstawieniach codziennego życia Shakespeare’a – por. D. Lanier, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, New York–Oxford 2002, s. 116–117.

własnego ojca, który popadłszy w długi, został pozbawiony stanowiska w radzie miejskiej, a w obawie przed wierzycielami przestał nawet ostatecznie chodzić do kościoła. To drugi aspekt „zadawnionego poczucia braku” – chęć zrekompensowania zaznanego w młodości wstydu jest tu przedstawiana jako bardzo silna motywacja: dramatopisarz kilkakrotnie podkreśla, że do wszystkiego doszedł własną pracą i że jego działaniom przyświecała troska o pozostawionych w Stratfordzie bliskich. Nie zmienia to jednak faktu, że mimo sławy i dokonań wciąż budzi w nim kompleksy lokalny szlachcic, sir Thomas Lucy, który za każdym razem przypomina mu o rodzinnej hańbie – kwestia urodzenia pozostaje podstawowym wyznacznikiem pozycji społecznej. Scenariusz Eltona podporządkowuje temu wątkowi znane fakty z biografii dramatopisarza – wzmianki o uzyskanym po długich staraniach (i za sporą sumę) herbie oraz posiadanych nieruchomościach łączą się tu z obawami przed utratą reputacji po tym, kiedy to Susanna została publicznie oszkalowana jako niewierna żona. Ze świadomości, jak ważne są to kwestie, wynikają też ponawiane przez Shakespeare'a zachęty, by Judith wyszła za mąż.

Wszystkie te sprawy zdają się oczywiście nad wyraz przyziemne, nie przystają właściwie do genialnego artysty. Twórcy filmu starają się kreować jego postać tak, by nie stracić z oczu faktu, że nigdy nie przestał on być człowiekiem swoich czasów. Założona przez nich kameralność działa tu jednak na niekorzyść, zamyka bowiem większość fabuły w obrębie relacji rodzinnych, ograniczając możliwość pogłębienia tła społecznego – „jego czasy” są przeważnie jedynie sygnalizowane, a wątek „socjologii geniusza”<sup>14</sup>, choć ciekawy i obdarzony sporym potencjałem, rozmywa się w mnożonych migawkach i musi ustąpić pierwszeństwa wizerunkowi cierpiącego ojca, dominującemu w przekazie.

14 Posługuję się tu określeniem, którego w swojej recenzji użył Jakub Majmurek. Zob. tenże, *Szekspir wśród współczesnych*, <https://tinyurl.com/38az52j> [dostęp: 20.08.2020].

Obraz syna, tak pieczołowicie podtrzymywany w pamięci przez dramaturga, w miarę rozwoju akcji stopniowo ulega jednak rozbiciu. Pierwsza ryma pojawia się w chwili, gdy Judith, nie mogąc już znieść nieustannych powrotów do przeszłości, wykrzykuje ojcu, że Hamnet nie był wcale genialny i że to ona układała wiersze, które jej brat jedynie zapisywał. Jej wersję potwierdza matka, tłumacząc, że nie było to zamierzone kłamstwo, a jedynie skutek entuzjastycznej reakcji Shakespeare'a na przyniesiony niegdyś przez syna wiersz. Ojciec był tak pewny, że to Hamnet jest jego autorem, i tak dumny z tego powodu, że postanowili nie wyprowadzać go z błędu. Rozwiązywało to zarazem problem niedorastania do oczekiwań ojca, z którym zmagął się chłopiec, drżący – jak mówi Judith – przed jego wizytami.

Ta presja oraz ewidentne faworyzowanie jednego z bliźniąt przyczyniły się pośrednio także do śmierci Hamneta. To drugi cios, z którym musi się zmierzyć filmowy Shakespeare. Dotąd sądził, że jego syn umarł na skutek zarazy, w rzeczywistości jednak – jak się okazuje – utopił się w stawie. Tajemnicę tę wyjawia mu Judith, od dawna skrycie obwiniająca się za to, że w przyływie zazdrości o uwagę ojca zagroziła bratu, iż zdradzi prawdę o autorstwie wierszy. Poznanie autentycznego przebiegu zdarzeń otwiera dramaturgowi drogę do osiągnięcia wewnętrznego spokoju – nad stawem Hamnet ukazuje mu się po raz ostatni i dziękuje za dokończenie historii.

Na poziomie biograficznej spekulacji psychologicznej możliwość pogodzenia się z przeszłością otwiera się także przed Judith, która zrzuca z siebie ciężar ukrywanego przez lata sekretu. Znacznie bardziej interesująca jest jednak współczesna perspektywa ujawniająca się w sposobie kreowania jej postaci, choć nie jest to zabieg oryginalny, u jego podstaw leży bowiem nawiązanie do słynnego eseju Virginii Woolf *Własny pokój*, służącego już zresztą wcześniej za punkt wyjścia podobnych opowieści<sup>15</sup>. Judith z powodzeniem

15 Tym tropem podąża chociażby Grace Tiffany w powieści *My Father Had a Daughter. Judith Shakespeare's tale* (2003), opowiadając perypetie eskapady Judith do Londynu i jej zaangażowania w świat teatru. Tam

układa wiersze, ale nie umie ich zapisać, gdyż kobiet nie posyła się do szkoły. Potrafi jednak dobitnie nazwać rolę, jaką przeznaczyło jej społeczeństwo – stanie się własnością innego mężczyzny. Wizja takiej przyszłości budzi jej wewnętrzny sprzeciw, podobnie jak fakt, że ojciec ewidentnie podziela przekonanie, że powinna wyjść za mąż, nawet jeśli tłumaczy to jej dobrem.

Olga Katafiasz, bardzo krytycznie podchodząc do sposobu przedstawienia Judith (oraz pozostałych kobiet z najbliższej rodziny dramatopisarza), stwierdza, że ich portret „odzwierciedla raczej współczesne pobożne życzenia co do ich miejsca w społeczeństwie początku XVII wieku, niż ówczesny stan rzeczy”<sup>16</sup>. To prawda – współczesny filtr nałożony na postać Judith jest na tyle wyraźny, że trudno traktować ten portret w kategoriach reprezentacji. Zdaje się jednak, że problem leży nie tyle w zastosowaniu owego filtra (choć scena finałowa, do czego przyjdzie wkrótce powrócić, budzi pewne wątpliwości), ile w niekonsekwencji w ujawnianiu tego typu zabiegów, które przecież wykorzystywane są w filmie znacznie częściej, a na poziomie scenariusza – by przypomnieć omawiane na początku sceny, które nie znalazły się w końcowej wersji dzieła – były nawet wprost tematyzowane.

By lepiej zilustrować, o jakiej niekonsekwencji mowa, warto na chwilę odejść od wątku kobiet i przyrzeć się dwóm scenom, w których najwyraźniej ujawnia się współczesna perspektywa postrzegania postaci dramatopisarza. Pierwszą z nich jest niezapowiedziana (i niepożądana) wizyta, jaką podczas pracy w ogrodzie składa mu młody adept sztuki pisarskiej, ewidentnie wiele sobie obiecujący po spotkaniu z mistrzem. Zanim jeszcze zdąży zadać mu właściwe pytanie,

zresztą także pojawia się wątek utonięcia Hamneta. Z kolei Doris Gwaltney w swojej debiutanckiej powieści *Shakespeare's Sister* (1995), przedstawiającej losy fikcyjnej siostry dramatopisarza, czyni ją „rzeczywistą” autorką *Romea i Julii*.

16 O. Katafiasz, *Przykrajanie wyobraźni*, <https://tinyurl.com/s6azpeha> [dostęp: 21.08.2020].

otrzymuje odpowiedź: „By zostać pisarzem, trzeba zacząć pisać. [...] Nie mam ulubionej sztuki. Podziwiam wszystkich dramaturgów i uważam, że tak jak na kontynencie kobiety powinny grać żeńskie role”. Shakespeare, wyraźnie poirytowany, reaguje jak „sławny człowiek znudzony zadawaniem tych samych pytań przez rzesze fanów”<sup>17</sup>. Student nie daje się jednak zbyć i formułuje pytanie, które na jego miejscu zadałby zapewne każdy wielbiciel twórczości Shakespeare’a: „Zbadał pan najdalsze zakątki świata i odkrył tajemnice duszy. Jak? Skąd pan wie?”. Dramatopisarz odpowiada, w zasadzie jednak wszyscy zdają sobie sprawę, że wypowiada słowa, które są odpowiedzią, jakiej na to pytanie udzielają sobie sami twórcy filmu: „Jeśli wiem, a nie twierdzą, że tak jest, to z wyobraźni. [...] Ze wszystkiego, co zrobiłem, widziałem, z każdej przeczytanej książki, każdej rozmowy – nawet tej”. Cała konstrukcja postaci dramatopisarza opiera się przecież na przeświadczeniu, że sztuki stanowiły odbicie jego życiowych doświadczeń, a odniesienia do jego dzieł powracają w filmie wielokrotnie<sup>18</sup>.

Druga z tych scen to także wizyta, tym razem jednak gość jest nie tylko znamienity, lecz również mile widziany. To Henry Wriothesley, earl Southampton, dawny mecenas Shakespeare’a, a zarazem – prawdopodobny pierwowzór postaci Pięknego Młodzieńca z *Sonetów*, o czym przypomina żona dramatopisarza, która ma mu za złe, że tworząc te wiersze, ani przez chwilę nie wziął pod uwagę jej reputacji. Wspominając reakcje, jakie publikacja cyklu wywołała w Stratfordzie, Anne w zasadzie podsumowuje toczące się od dawna dyskusje na temat tych wierszy – odwołuje się zarówno do pytań o tożsamość opisywanych osób, jak i do poszukiwań w nich śladów

17 P. Holland, *Mask and Persona: Creating the Bard for Bardcom*, „*Persona Studies*” 2019, t. 5, nr 2, s. 14. Taki sposób przedstawiania Shakespeare’a nie jest niczym zaskakującym, pojawia się w co najmniej kilku innych współczesnych dziełach przywoływanych przez badacza.

18 Można by w tym miejscu zastanowić się, jak zmieniłyby się odbiór wątku żałoby po Hamnecie, gdyby odpowiedź na pytanie studenta brzmiała np.: „To wszystko dzięki lekturom. Przez wiele lat przesiadywałem całymi dniami w bibliotekach”.

potencjalnego zaangażowania dramaturga w homoseksualny związek. To właśnie ta ostatnia kwestia jest głównym powodem, dla którego spotkanie Shakespeare'a z Southamptonem, będące zresztą czystą fantazją scenarzysty, pojawia się w filmie, z punktu widzenia przebiegu akcji jest bowiem w zasadzie niekonieczne (co brzmi paradoksalnie, gdyż to bez wątplenia najlepsza scena, brawurowo zagrana, połączona z przejmującą recytacją *Sonetu 29*). Film nie rozstrzyga, czy Shakespeare był gejem, wpisuje jednak taką możliwość w portret, który kreuje (nie bez znaczenia jest tu fakt, że Wriothesleya gra Ian McKellen — aktor znany nie tylko ze znakomitych ról szekspirowskich, lecz także z aktywizmu na rzecz praw osób nieheteronormatywnych).

W obu tych scenach współczesna perspektywa jest równie wyraźna jak w przypadku wątku Judith, co zarazem przypomina, że filmowy portret dramaturga jest efektem kreacji, nie zaś prostą reprezentacją<sup>19</sup>. Problem w tym, że w wielu innych scenach, zwłaszcza gdy dotyczą one samego Shakespeare'a, zabiegi te są raczej ukrywane. Tymczasem — by powrócić do kwestii związanych ze sposobem przedstawienia kobiet — perspektywa dynamiki płci, którą wprowadza Judith, pozwala w równym stopniu odnieść „współczesne pobożne życzenia” także do jego postaci.

Moment ujawnienia tajemnicy związanej ze śmiercią Hamneta to przecież zarazem moment, w którym Shakespeare musi zmierzyć się z faktem, że u podłoża tragedii leżało całkowite niemalże skupienie na synu, czyli swoim dziedzicu. Ma jednak na sumieniu także inne grzechy. Jak można się domyślać ze sposobu, w jaki po przyjeździe traktuje młodszą córkę, nie myliła się ona wcale, gdy krzyczała do niego w gniewie: „wiem, co uważasz za cel życia kobiety”. Nie przeszkadzało mu to jednak publicznie deklorować (we wspomnianej

19 Warto będzie przypomnieć fragment z prologu *Henryka VIII*, tym razem jednak w oryginalnym brzmieniu, w cytowanym przekładzie ginie bowiem wyraźnie zaznaczona w oryginalnym tekście sprawczość osób zaangażowanych w stworzenie dzieła: „Be sad, as we would make ye think ye see/ The very persons of our noble story/ As they were living”.

wcześniej rozmowie ze studentem), że jest zwolennikiem umożliwienia kobietom występowania na scenie. Na ślubie Judith wygłasza przemówienie o tym, że rodzina jest najważniejsza, sam jednak przez lata uważał, że pieniądze, które zarabiał, wynagradzają jego ciągłą nieobecność. W gruncie rzeczy – mimo wszystkich łez wylanych nad Hamnetem – musi przyjąć do wiadomości, że był dość marnym ojcem i równie kiepskim mężem, który przez sporą część życia realizował się twórczo i zdobywał sławę, nigdy jednak nie dostrzegając, jak wielką rolę odgrywała w tym jego żona, cały ten czas prowadząca dom, do którego przyjeżdżał od czasu do czasu niczym gość. Ma więc sporo racji Isaac Butler, gdy pisze, że to Shakespeare „pasujący do naszych czasów, kiedy to próbujemy renegocjować nasz stosunek do obdarzonych władzą mężczyzn, tworzonych przez nich dzieł oraz ich występów”<sup>20</sup>.

Dynamika relacji pomiędzy Anne i jej mężem zdaje się sugerować, że Shakespeare w miarę upływu czasu dostrzega wagę swoich błędów. W centrum tej relacji twórcy filmu umieszczają oczywiście słynną kwestię testamentalnego zapisu dotyczącego „drugiego co do jakości łoża”, które dramatopisarz rzeczywiście pozostawił żonie w spadku. Zaraz po jego przyjeździe Anne prowadzi go do pokoju z najlepszym łóżem, tłumacząc, że to ono przynależy gościom. Po pewnym czasie jednak każe mu przenieść się do ich wspólnej sypialni (ze wspomnianym nieco gorszym meblem), a przy okazji wizyty prawnika spisującego jego ostateczną wolę dramatopisarz wyraźnie podkreśla, że znajdujące się tam łóżko musi po jego śmierci trafić do żony. Mimo doznanych krzywd i zadawnionych ran Anne przyjmuje zatem męża z powrotem.

W atmosferze przebaczenia utrzymana jest także przedostatnia scena filmu, rozgrywająca się w dniu urodzin (a zarazem śmierci) Shakespeare’a. To moment całkowitego pojednania, w którym łączą się – i znajdują pozytywny finał – poszczególne wątki. Dramatopisarz otrzymuje prezent urodzinowy: Anne, nauczona przez Susannę,

20 I. Butler, „*All Is True*” *Is a Shakespeare Biopic for the #MeToo Generation*, <https://tinyurl.com/t3xvxcjm> [dostęp: 24.08.2020].

własnoręcznie podpisuje przy nim akt małżeństwa, na którym niegdyś postawiła jedynie swój znak. Stanowi to zatem ostateczne potwierdzenie zjednoczenia małżonków. Swojej młodszej córce dramatopisarz ofiaruje przy tej okazji nóż. Miał on być podarunkiem dla Hamneta, Judith zyskuje więc uznanie ojca, na którym tak bardzo jej zależało, a jednocześnie – w pewnym sensie – rozgrzeszenie. Pod koniec siedzą wszyscy razem (z dzisiejszej perspektywy wyglądają, jakby pozowali do rodzinnej fotografii), Shakespeare zaczyna recytować fragment *Snu nocy letniej*, później kontynuuje to Anne.

To zakończenie jest tak idealne, tak doskonale, tak przesłodzone, że aż trudno dać mu wiarę. I słusznie, bo w gruncie rzeczy jest ono takim samym zakończeniem jak te z późnych sztuk Shakespeare'a – ład zostaje ostatecznie przywrócony, jest to jednak ład albo wprowadzony arbitralnie (i możliwy jedynie za sprawą cudu), jak w *Zimowej opowieści*, albo przeniknięty fałszem, jak w *Burzy*. Wszystkie one – łącznie z filmowym – dają poczucie ukojenia, choć nie pozostawiają przy tym złudzeń: są niemożliwe. A jednak... Film na tym się nie kończy – w scenie pogrzebu Shakespeare'a Anne, Judith i Susanna czytają kolejno fragmenty piosenki z IV aktu *Cymbelina*. Czy zatem, jak pisała Katafiasz, „twórcy za wszelką cenę starają się przekonać widza, że dzięki ciężkiej pracy (sic!) kobiety w czasach Szekspira miały szansę samorozwoju i doskonalenia swoich intelektualnych możliwości”<sup>21</sup>? Czy też – biorąc pod uwagę, że cytowane dzieło należy do tzw. sztuk problemowych – należy potraktować tę scenę jako przedłużenie niemożliwego szczęśliwego zakończenia?

Zdaje się, że nie sposób tego jednoznacznie rozstrzygnąć, po raz kolejny uwidacznia się tu bowiem wspomniana wcześniej niekonsekwencja. To pęknięcie jest jednym z największych mankamentów filmu. Biorąc pod uwagę kształt scenopisu, można zaryzykować hipotezę, że celem Eltona było raczej stworzenie fikcji wykorzystującej elementy biografii (a jednocześnie nieukrywającej swojego statusu). W tym sensie wypowiedane przez filmowego Shakespeare'a zdanie:

21 O. Katafiasz, dz. cyt.

„Nie pozwolę prawdzie zepsuć dobrej historii” znajdowałyby się raczej po stronie autora scenariusza. Wnosząc z kolei po różnicach pomiędzy scenopisem a ostateczną wersją filmu, trudno oprzeć się wrażeniu, że Branaghowi (który nie tylko zagrał główną rolę i wyreżyserował film, lecz także był jego producentem) zależało bardziej na podążaniu w stronę wprowadzie fikcjonalnej, ale jednak biografii<sup>22</sup>. Nie do tego stopnia oczywiście, by próbować przekonać widza, że „to wszystko prawda”, sam tytuł jest bowiem ironiczny, zarazem jednak na tyle daleko, by nie odrzucał on (zbyt często) pokusy traktowania kreowanego w filmie portretu w kategoriach biograficznej zgodności z rzeczywistością.

Choć więc pod względem sposobu przetwarzania biografii Shakespeare’a trudno jednoznacznie stwierdzić, czym ostatecznie jest film wyreżyserowany przez Branagha, nie ulega to najmniejszej wątpliwości, jeśli spojrzeć na niego z innej perspektywy. Jak pisał Paul Franssen, „o tym, co Shakespeare znaczył dla danego autora [...], więcej możemy dowiedzieć się z tworzonych przez nich fikcji niż dzięki niemal wszystkim innym środkom”<sup>23</sup>. W tym wypadku mamy do czynienia z jednej strony z wyrazem podziwu dla geniuszu dramatopisarza, który za sprawą swojej wyobraźni potrafił swobodnie przekraczać granice przestrzenne i czasowe, a dzięki niezwykle zna-

22 Do zilustrowania zasadniczej różnicy pomiędzy tymi kierunkami mogą posłużyć uwagi poczynione przez Michaela Lackeya w odniesieniu do twórców powieści biograficznych, którzy „różnią się od biografów, ponieważ podczas gdy autorzy tradycyjnych i fikcjonalnych biografii dążą do zaprezentowania życia (albo jego wymiaru) rzeczywistej postaci historycznej na tyle przejrzysto i wiernie, na ile to jest możliwe, powieściopisarze biograficzni rezygnują z pragnienia «właściwego» uchwycenia życia biograficznego przedmiotu, by raczej użyć owego przedmiotu w celu przedstawienia swojej własnej wizji życia i świata”. M. Lackey, *Locating and Defining the Bio in Biofiction*, „a/b: Auto/Biography Studies” 2016, t. 31, nr 1, s. 7.

23 P. Franssen, *Shakespeare’s Literary Lives. The Author as Character in Fiction and Film*, Cambridge 2016, s. 1.

jomości zakamarków ludzkiej duszy umiał tworzyć postaci zarówno wspaniałe i szlachetne, jak też nikczemne i podłe. Z drugiej zaś strony film Branagha świadczy o jego głębokim przekonaniu, że tym niepojętym talentem dysponował człowiek, któremu pod wieloma względami znacznie bliżej do nas samych, niż mogłoby się wydawać – niepozabawiony wad, niewolny od błędów, zmagający się z przyziemnymi sprawami życia codziennego, potrzebujący więzi z bliskimi i możliwości powrotu do domu.

Tomasz Kowalski

**Return Home. Constructing Shakespeare's Character  
in Kenneth Branagh's *All is True***

The article is devoted to the construction of William Shakespeare's character in Kenneth Branagh's 2018 film *All is True*. The author presents how meaningful it is in this context to focus on the final years of the playwright and his return to Stratford, and to turn the mourning of his late son into the main theme. Analysing the image of the playwright emerging from the film, the author argues that it is shaped by two contrasting creative methods that escape merging into a cohesive piece, which may be the cause of misunderstandings found in the film's interpretations.

Keywords: William Shakespeare, Kenneth Branagh, Ben Elton, *All is True*, biopic, biography, biographical film.