

DWAJ SZLACHETNI KREWNIACY,
CZYLI RÓŻNE WERSJE WYDARZEŃ

W finale *Burzy*, ostatniej samodzielnej sztuki Shakespeare'a, Prospero – uczony czarodziej – łamie różdżkę i topi księgę. Z ich pomocą władał przez lata wyspą, którą wkrótce opuści, aby popłynąć tam, skąd przybył, do domu w Mediolanie. Te widowiskowe gesty odczytuje się jako metaforę pożegnania Shakespeare'a ze sceną i powrotu do Stratfordu. Wyruszając w drogę, Prospero zapowiada, że odtąd co trzecia jego myśl będzie o śmierci. A o czym będą dwie pozostałe myśli Prospera?¹ Myśli Shakespeare'a? Jeśli *Burza* powstała w 1611 roku, po jej ukończeniu dramaturg ma czterdzieści siedem lat i przed sobą jeszcze pięć lat życia. Ukończył już kilka innych sztuk zwanych ostatnimi – *Opowieść zimową*, *Peryklesa*, *Cymbelina* – we wszystkich podejmując te same kwestie przebaczenia i rozliczenia z przeszłością. Dramaturgiczna klamra wydaje się tak dobrze spięta, że szkoda ją rozmontowywać opowieścią o stopniowym przechodzeniu na emeryturę. Po cóż nam wiedzieć, czy Shakespeare napisał coś więcej lub inaczej, skoro tak dobitnie i efektownie się pożegnał? Odpowiedź na to pytanie komplikuje natura jego *prawdziwie ostatnich* sztuk. Inne od innych, dramaty te podkopują wizerunek, jak przywykło się mówić, autora *Hamleta* – zupełnie tak, jakby nic innego nie stworzył, nie żył intensywnie w różnych czasach i miejscach, zmieniając warsztat

¹ Pytanie o dwie pozostałe myśli Prospera zadaje Andrzej Żurowski w eseju *Uciszenie burzy*, w: *idem, Czytając Szekspira*, Łódź 1996, s. 26.

i poglądy. Skoro nie znamy zakresu współpracy, trudno burzyć obraz zbudowany na utworach pewnych. W konsekwencji Shakespeare, współautor *Dwóch szlachetnych krewniaków*, to twórca nam nieomal nieznan².

Tymczasem łączenie sił przez dramaturgów było stałą cechą ówczesnego życia teatralnego: Shakespeare zarówno adaptował, jak i dopisywał fragmenty do cudzych sztuk na wszystkich etapach kariery. Również jego dramaty podlegały przeróbkom i łączeniu z innymi, o czym świadczą losy chociażby *Makbeta*, do którego Trupa włączyła z czasem widowiskowe ustępy tragi-komedii *Wiedźma* Thomasa Middletona (por. s. 235). Wykpiony jako „parweniuszowska wrona wystrojona w nasze piórka”³, Shakespeare od początku spotykał się z niechęcią lepiej wykształconych dramaturgów, zazdrosnych o wzięte przeróbki kronik historycznych, w jakich celował w ostatniej dekadzie XVI wieku. Z czasem jednak wartość naddana, jaką Shakespeare wprowadzał do ogranych fabuł, stała się w pełni rozpoznawalna. Jego wizytówką zaczęły być sceny gęste, niejednoznaczne, intymne, słynne solilokwia, w których postaci stopniowo odkrywają swe myśli, albo porywające monologi, zdolne popchnąć do działania lub zatrzymać tłum. Do takich scen należały te spisane „ręką D”

² W polskiej krytyce literackiej dramat ten szerzej omawia Małgorzata Sugiera, zestawiając go w ramach analizy porównawczej z wczesną komedią Shakespeare’a: *Męska przyjaźń i amory* („Dwaj panowie z Werony”, „*The Two Noble Kinsmen*”), w: *eadem, Inny Szekspir*, Kraków 2009, s. 19–55.

³ Tak właśnie opisuje Shakespeare’a Robert Greene w *Groats-worth of Witte. Bought with a Million of Repentance* (London 1592, s. 36), po raz pierwszy identyfikując go jako dramatopisarza.

w tragedii *Thomas More* – okruchy wielkiej poezji wtłoczone w pęd wydarzeń relacjonowany spójnie, lecz bez krztyny polotu przez pięciu innych autorów⁴. Od 1599 roku Shakespeare pisał dla teatru The Globe na południowym brzegu Tamizy, okazałego drewnianego *playhouse'u*, którego był aktorem, dramaturgiem i udziałowcem. W tej właśnie dekadzie trafiają na scenę sztuki uznawane za arcydzieła – *Hamlet*, *Otello*, *Król Lear* – monumentalny, wielki kanon, w którego cieniu niknie kilkadziesiąt innych dramatów.

Kiedy powstają *Dwaj szlachetni krewniacy*, a zatem w roku 1613 (por. s. 233–237), Trupa Królewska ma już nowego dramaturga – Johna Fletchera (1579–1625)⁵. Współpraca z Fletcherem może odbywać się na innych zasadach, aniżeli w latach, gdy Shakespeare dopiero budował swoją pozycję, inny jest też jego stosunek do przedstawień, ponieważ fizycznie nie ma go już w Londynie. Ku frustracji badaczy stylu, Shakespeare w owym czasie nie pisze ani tak samo, ani o tym samym, zmienia się także rysunek postaci dramatycznych, na które – jak na teatr – patrzy jakby z oddalenia⁶. Ocena

⁴ Dramat *The Booke of Sir Thomas Moore* (ok. 1592–1593) zachował się w rękopisie, którego poszczególne części napisało pięciu różnych autorów. „Ręka D” to fragmenty przypisywane Shakespeare’owi, pochodzące m.in. ze sceny, w której More usiłuje zatrzymać rozwścieczony tłum londyńczyków zmierzający w kierunku dzielnicy emigrantów.

⁵ Trupa Królewska (King’s Men) powstała w 1603 roku, po objęciu zespołu patronatem Jakuba I, z dawnej Trupy Lorda Szambelana, która działała od 1594 roku. Shakespeare był jednym z udziałowców Trupy, jej aktorem i dramaturgiem.

⁶ Formułowane od wieków hipotezy odnośnie do atrybucji angielskich dramatów wczesnonowożytnych opierały się na identyfikacji

wkładu Shakespeare'a w *Dwóch szlachetnych krewniaków* prowokuje przeciwstawne reakcje krytyków. Jeszcze w XIX wieku Charles Lamb (1775–1834) pisze z zachwytem o nieokiełznanych, rozpędzonych wersach z eksplodującą składnią i metaforyką, skrajnie różnych od monotonnej, trywialnej poetyki Fletchera⁷. W czasach nam bliższych osąd bywa chłodniejszy lub wręcz prześmiewczy: czyżby Shakespeare'a przestali obchodzić widzowie, a może nie nadążał za własnymi myślami, albo inaczej – utknął w połowie drogi, odpuszczając czytelowanie tekstu?⁸ Niekiedy krytyka wyrażona jest oględniej, jak wtedy, gdy mowa o wielkim wyzwaniu, jakim dla aktorów i widzów musiał być wiersz „tak niesłychanie introwertyczny w swej werbalnej maestrii”⁹; albo gdy przygana zdaje się jedynie częścią pochwały dla poezji uroczystej, wzniosłej, niezrównanie subtelnej

analogii na poziomie fabularnym, podobieństw obrazowania i rejestru. Istotne wskazówki tkwią jednak zwykle w mniej oczywistych wyznacznikach stylu, związanych np. z ewolucją form gramatycznych, por. Jonathan Hope, *The Authorship of Shakespeare's Plays. Socio-Linguistic Study*, Cambridge 1994. W każdym przypadku należy brać po uwagę zmiany wprowadzane do tekstów autorskich praktycznie na wszystkich etapach wczesnej recepcji, ze składem i drukiem włącznie (*ibidem*, s. 4–5), por. s. 258–259.

⁷ Por. komentarz Charlesa Lamba cyt. w: Frank Kermode, *Shakespeare Language*, London 2000, s. 308.

⁸ Jak ujmuje to Frank Kermode: „Sometimes it seems that Shakespeare, in these later years, is simply defying his audience, not caring to have them as fellows in understanding... Shakespeare sounds still as if the work of transformation was not done”, *ibidem*, s. 312.

⁹ Stanley Wells, *Shakespeare's Fellows*, w: Bruce R. Smith (red.), *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare*, t. 1: *Shakespeare's World, 1500–1660*, New York 2016, s. 880. Wszystkie tłumaczenia tekstów krytycznoliterackich – ACW.

i misternej, choć przecież „bardzo trudnej do przyswojenia”¹⁰. Głos Shakespeare’a w *Krewniakach* najwyraźniej słyszy Harold Bloom, czyniąc z Tezeusza jego finalne *alter ego*, powierzchownie tylko uwikłane w „żwawą i głupiutką” sceniczną sztamę, której ojcuje Fletcher¹¹. Proste przeciwstawienie wyrafinowanego stylu Shakespeare’a i banalnego Fletchera jest zresztą cechą wielu analiz *Krewniaków* – lecz czy słusznie?

Na początku XVI wieku, za panowania Jakuba I, teatry w Londynie nie mają czasu do stracenia, jeśli chcą nadążyć za przemianami: dwór gustuje w estetyce coraz to wystawniejszej maski, przybywa podziałów religijnych, rośnie napięcie polityczne. Niespokojnie jest też w Europie, gdzie jeszcze przed końcem drugiej dekady wybuchnie wojna trzydziestoletnia (1618–1648), nie bez udziału córki Jakuba, Elżbiety, której ślub w 1613 roku z Fryderykiem V (1596–1632), elektorem Palatynatu Reńskiego (por. s. 233–234), staje się inspiracją i powodem napisania wielu weselnych sztuk i panegiryków¹².

¹⁰ Harold Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, New York 1998, s. 694. Bloom określa poetykę Shakespeare’a w *Krewniakach* jako wręcz nieteatralną, ciemną i enigmatyczną. Zwraca też uwagę na minimalistyczne portrety postaci i wrażenie zmęczenia wielkimi namiętnościami, w konsekwencji zaś spojrzenie na życie z dalszej perspektywy, bez wglądu w osobowość i emocje.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Elżbietę zapamiętano jako czeską Zimową Królową, ponieważ jej krótkie panowanie stało się zarzewiem wojny trzydziestoletniej. W 1619 roku czescy protestanci zdetronizowali Ferdynanda II, jednocześnie powołując na tron Fryderyka i Elżbietę. Rok później ich wojska poniosły klęskę w bitwie pod Białą Górą, a oni sami zmuszeni byli uciekać z Pragi. Resztę życia spędzili na wygnaniu, w Hadze.

Również dramaty Shakespeare'a nawiązują wprost do wydarzeń i idei, którymi żyje ówczesna Anglia: spisek prochowy, Wielka Brytania, bunty chłopskie, kolonizacja Ameryki¹³. Wszystko to jednak nie czyni z dramatopisarza Trupy Królewskiej jedyne go komentatora epoki. Trupa Shakespeare'a nigdy zresztą nie grała wyłącznie jego sztuk. Zapraszając Fletchera, także nie godziła się na obniżenie lotów, przeciwnie – sięgała po wziętego artystę na nowe czasy. Czego mogła po nim oczekiwać? O ile Shakespeare, syn rękawicznika ze Stratfordu, dzięki teatrowi wydzwignął się ponad swój stan, o tyle Fletcher, syn biskupa Londynu oraz student uniwersytetu w Cambridge, bardziej spada, aniżeli wspina się na deski teatru (por. s. 248). Dzieląca ich różnica piętnastu lat sprawia, że kiedy młodszy wkracza w świat sceny, starszy jest właśnie u szczytu sławy. Kariera Fletchera rozwija się zatem w relacji do Shakespeare'a, względem którego nie jest ani antagonistą, ani epigonem, lecz – z roku na rok – dojrzewającym do spółki partnerem¹⁴. Od początku też Fletcher depce po piętach

¹³ Dramaty Shakespeare'a w ścisłym powiązaniu z polityką Jakuba I interpretują Stephen Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przekł. Barbara Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, a także James Shapiro, 1606. *William Shakespeare and the Year of Lear*, London 2015.

¹⁴ Związki Shakespeare'a i Fletchera rekonstruuje się zwykle na podstawie śladów teatralnych, możliwe jednak, że ich drogi przecięły się znacznie wcześniej, a relacja była silniejsza, aniżeli dotąd zakładano. W 1596 roku, po śmierci ojca, nastoletni Fletcher wprowadził się do wuja, Gilesa Fletchera, na Bishopsgate Street, tuż obok mieszkał wówczas Shakespeare, por. Domenico Lovascio, *Giles, John, and Will. The Fletchers and Shakespeare in Bishopsgate Street, London, 1596*, „Shakespeare” 2025, t. 21, nr 2, s. 432–49. Por. s. 248.

Shakespeare'owi, o czym świadczy chociażby komedia *The Woman's Prize, or Tamer Tamed* (Triumf kobiety, albo poskromiciel poskromiony), jedyna w swoim rodzaju odpowiedź na *Poskromienie złośnicy*, opowieść o odwróceniu ról i uległości, jaką owdowiały Petruchio zmuszony jest okazać nowej, rezolutnej żonie.

Teatralnych ripost Fletchera¹⁵ jest znacznie więcej i bynajmniej nie ograniczają się do tragikomedii, z którą zwykle jest on kojarzony. Na przełomie dekad obaj tworzą dramaty osadzone w celtyckiej przeszłości Wysp, co zresztą jest szerszym trendem związanym z ambicjami Jakuba I, aby panować nad *zjednoczoną Wielką Brytanią*¹⁶. Idea ta napotyka opór polityków, ale rozbudza wyobraźnię dramaturgów, cofających się do czasów na długo, zanim Germanie podbili Celtów, a Normanowie Germanów. Dramaty te z jednej strony budują bliskie Jakubowi I przekonanie, że Wyspy były już kiedyś zjednoczone, z drugiej zaś operują zestawem wojennych fabuł, w których szlachetni Wyspiarze stawiają czoła równie szlachetnym Rzymianom. (Zachowanie tej etycznej równowagi nie dziwi w kraju, którego kroniki odnotowują, że Brytanię założył Brutus, uciekinier z Troi, a londyńską Tower zbudował

¹⁵ Por. Pavel Drábek, *Fletcherian Dramatic Achievement. A Study in the Mature Plays of John Fletcher (1579–1625)*, Brno 2010, s. 165. Drábek posługuje się określeniem „riposta”, dystansując się od postrzegania twórczości Fletchera jako epigonicznej względem Shakespeare'a.

¹⁶ Po objęciu tronu przez Jakuba doszło do unii personalnej Anglii i Szkocji, którą król bezskutecznie usiłował przekształcić w unię realną. Od 1604 roku posługiwał się jednak tytułem króla Wielkiej Brytanii (nieuznanym przez angielski parlament). Do realizacji tej idei i zjednoczenia doszło dopiero w 1707 roku.

Cezar)¹⁷. Przede wszystkim jednak eksploracja fabuły o podboju Brytów przez Imperium Romanum pozwala w zawoalowany sposób dotykać polityki bieżącej, gdzie kwestia wojny z krajami katolickimi – jej nieuchronności, roli, jaką miałyby w niej odegrać Anglia, i (nie)koniecznych przygotowań – jest rzeczą najwyższej wagi wobec pacyfizmu króla. W rezultacie głosy celtyckich wodzów to pełne spektrum poglądów prowojennych: od argumentów natury religijnej (męczeństwo hugenotów), etycznej (honor rycerski i powinność), po chłodne kalkulacje (wspólny wróg zjednoczy Wyspę, a uchylając się, Anglia okaże słabość, co przyspieszy inwazję Hiszpanów)¹⁸. O ile jednak u Shakespeare’a realia celtyckie były zwykle mocno rozmyte, Fletcher trzyma się faktów, wyostrażając, jak Shakespeare, rysunek postaci. W czasie zbliżonym do powstania *Krewniaków* Trupa Królewska, w najlepszej obsadzie, wystawia *The Tragedy of Bonduca* (Tragedię Boudiki) Fletchera, dramat pod wieloma względami podobny do *Antoniusza*

¹⁷ Brutus Trojańczyk, potomek Eneasza, miał dotrzeć do Brytanii i założyć Londyn – Nową Troję (Troynovant). Najbardziej znanym źródłem tej historii jest kronika *Historia regum Britanniae* spisana przez Geoffreya z Monmouth w XII wieku. Shakespeare nawiązuje do tej legendy w *Ryszardzie II* (V 1). Średniowieczną proveniencję ma też legenda o założeniu londyńskiej twierdzy Tower przez Juliusza Cezara. Shakespeare przywołuje ją (w tonie sceptycznym) w *Ryszardzie III* (III 1) i *Ryszardzie II* (V 1).

¹⁸ Odzwierciedlenie nastrojów prowojennych w dramacie angielskim na progu drugiej dekady XVII wieku omawia Tristan Marshall w monografii *Theatre and Empire. Great Britain on the London Stages under James VI and I*, Manchester 2018, wcześniej zaś w: idem, „That’s the Misery of Peace”. *Representations of Martialism in the Jacobean Public Theater, 1608–1614*, „The Seventeenth Century” 1998, t. 12, nr 1, s. 1–21.

i *Kleopatry* Shakespeare’a, lecz skupiony na losach walczącej królowej Icenów, celtyckiego plemienia, które w I wieku powstało przeciw Rzymianom. Przejmująca historia – opowiedziana od znieważenia Boudiki, gwałtu na jej córkach, aż do samobójstwa wszystkich trzech – z jednej strony ukazywała fascynującą kobietą postać na tle wielkiej historii, z drugiej zaś rekonstruowała najgłębsze pokłady brytyjskiej tożsamości, i to z odzwierciedleniem ważkich różnic zdań wśród elit¹⁹. Do znanych fabuł wracał też Fletcher znacznie później, już po śmierci Shakespeare’a, jak choćby w napisanej wspólnie z Philipem Massingerem komedii *The Sea Voyage* (Rejs), w której w wyniku sztormu załoga rozbitego statku trafia na wyspę od dawna zamieszkaną przez innych rozbitków²⁰.

Dziwna jest historia każdego z trzech dramatów – *Cardenia*, *Henryka VIII* i *Dwóch szlachetnych krewniaków* – które Fletcher napisał do spółki z ustępującym dramaturgiem

¹⁹ *The Tragedy of Bonduca* ukazała się po raz pierwszy w 1647 roku, natomiast w wydaniu z 1679 roku dodano listy z obsadą przedstawień z ok. 1613 roku. Jednym z wykonawców był wiodący aktor Trupy Królewskiej, odtwórca wszystkich tytułowych postaci z tragedii Shakespeare’a – Richard Burbage. Por. omówienie dramatu i podobieństw do *Antoniusza i Kleopatry* przez Pavla Drábka, *op. cit.*, s. 87–88, a także Tristana Marshalla, *“That’s the Misery of Peace”*, *op. cit.*, oraz *idem*, *Theatre and Empire*, *op. cit.*, s. 120–122.

²⁰ Domenico Lovascio wskazuje na uderzające podobieństwa do dramatów Shakespeare’a w sztukach Fletchera napisanych w okresie, kiedy przygotowywano do druku pierwsze zbiorowe wydanie dzieł Shakespeare’a. Fletcher jako dramaturg Trupy miał zapewne swobodny dostęp do rękopisów, *idem*, *John Fletcher and the 1623 First Folio of Shakespeare’s Plays*, „Shakespeare Quarterly” 2025, t. 76, nr 1, s. 2–13.

Trupy Królewskiej. O ile osnuty na wątkach zapożyczonych z *Don Kichota* Cervantesa *Cardenio* to sztuka zaginiona (por. s. 249–250), *Henryk VIII* okazał się sztuką feralną, ponieważ od racy wystrzelonej podczas przedstawienia tego właśnie dramatu, 29 czerwca 1613 roku, zajął się ogniem teatr The Globe. Nie wiemy, czy już wtedy Shakespeare i Fletcher planowali napisanie razem *Dwóch szlachetnych krewniaków*. Nie ulega jednak wątpliwości, że w połowie 1613 roku poszedł z dymem cały dotychczasowy świat Shakespeare’a jako aktora i dramaturga. I choć szczęśliwie obyło się bez ofiar, spłonęło „trochę drewna i słomy, kilka porzuconych w pośpiechu płaszczy i zajęły się tylko jedne pludry”²¹, Trupa stanęła na rozdrożu. Od 1609 roku zespół dysponował wprawdzie salą w Blackfriars, dawnym opactwie dominikańskim, i wiele wskazywało, że to zadaszone, całoroczne sceny będą przyszłością branży. Z drugiej strony eleganckie lokum oznaczało rozstanie ze stłoczoną pod sceną miejską biedotą, esencją londyńskiej ulicy. Zysk z *understanding men* był marny²², mimo to już w następnym roku, na fundamentach pierwszego, Trupa postawiła drugi, większy i okazalszy teatr The Globe²³.

²¹ *Letters of Sir Henry Wotton to Sir Edmund Bacon*, London 1661, s. 31. Wotton podkreśla też, że aktorzy grali w bardzo bogatych kostiumach, co czyniło „wielkość pospolitą, jeśli nie śmieszną”.

²² Gra słów: *understanding men* – stojący pod sceną i rozumiejący (chwytający aluzje).

²³ Nowy budynek postawiono z wykorzystaniem fundamentów starego, przy czym pierwotnie zewnętrzna galeria stała się wewnętrzną, powiększając w ten sposób przestrzeń przeznaczoną dla sceny i miejsc stojących. Nowy teatr The Globe działał nieprzerwanie do 1644 roku, a zatem do czasów, kiedy purytanie nakazali likwidację wszystkich amfiteatrów jako miejsc zgorszenia.