

Zakochany Szekspir i *Upstart Crow*, czyli o dwóch bałamutnych biografiach William Szekspira

ABSTRACT. Śliwińska Anna, *Zakochany Szekspir i Upstart Crow, czyli o dwóch bałamutnych biografiach Williama Szekspira* [*Shakespeare in Love and Upstart Crow – Two Fictional Biographies of William Shakespeare*]. „Przestrzenie Teorii” 32. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 323–339. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.32.17.

The article focuses on two productions (the TV series *Upstart Crow* and the feature film *Shakespeare in Love*), which present the life of the famous playwright in an unusual way. It also looks at matters related to the practice of writing biographies of famous people, as well as biographism, which is treated by the makers of the aforementioned productions in a deceptive and hypothetical way. Finally, the question is asked regarding the function of deception and mystification, which were consciously used in the process of creating Shakespeare's biographies in the two examples analysed.

KEYWORDS: William Shakespeare, *Upstart Crow*, *Shakespeare in Love*, biography, biographism, mystification, deception

Gdyby zawierzyć Giuseppe Tomasi di Lampedusie, udokumentowana biografia Szekspira obejmuje zaledwie kilka faktów, które generują przy okazji wiele pytań i niewiadomych. Zadaniem niniejszego tekstu nie jest jednak ustalanie, czy Szekspir faktycznie żył (wszystko wskazuje na to, że tak) oraz czy ktoś o takim nazwisku napisał najbardziej znane dramaty świata. Odpowiedzi na te pytania zostają zawieszane i zastąpione diagnozami, które stawiają w swoich produkcjach John Madden, Marc Norman i Tom Stoppard (twórcy *Zakochanego Szekspira*) oraz Ben Elton (pomysłodawca i scenarzysta *Upstart Crow*). Wszyscy z wymienionych z dużą dozą nonszalancji próbują zasugerować, że nie ma znaczenia, czy Szekspir żył i jaki był. Wyraźnie natomiast podkreślają, że jeśli go nie było, trzeba go wymyślić i poskładać z kilku faktów historycznych, mnóstwa domysłów oraz z materiałów samych dramatów sygnowanych nazwiskiem słynnego Stratfordczyka.

W pierwszej kolejności warto przywołać zagadnienia związane z praktykami pisania biografii znanych osób. Następnie należy zwrócić uwagę na bałamutny, a nawet bezczelny sposób, w jaki twórcy omawianych produkcji wykorzystują kwestię biografizmu, której podstawowym założeniem jest przecież traktowanie dzieła literackiego jako dokumentu osobistych przeżyć autora. W końcu, wypada zapytać o funkcjonowanie kłamstwa i mistyfikacji świadomie używanych w procesie tworzenia biografii Szekspira w obu produkcjach.

Biografia

Biografia Szekspira jest pełna zagadek: Czy naprawdę żył? Czy był mężczyzną? Analfabeta? Anglikaninem czy katolikiem? Czy zatrudniał całe rzesze ghostwriterów¹?

John Madden krótko podsumowuje życiorys dramaturga:

Jeśli chodzi o życie Szekspira, to właściwie niewiele o nim wiadomo. Pewne jest, że zapłacił około 50 funtów, aby dołączyć do zespołu aktorskiego lorda szambelana (The Chamberlain's Men), jak również, że zapisał swojej żonie w testamencie swoje drugie najlepsze łóżko – tak mniej więcej należałoby streścić dostępne informacje na jego temat. Moja teoria jest taka, że był on po prostu pracującym na zlecenie aktorem i pisarzem, obdarzonym niebywałym talentem, ale zarazem borykającym się z wieloma trudnościami, np. finansowymi, związanymi z rywalizacją świata teatralnego, w którym przyszło mu żyć. Ludzie często zakładają, że Szekspir zawsze był nader nobliwą i godną uwielbienia osobą, co prawdopodobnie dalekie jest od prawdy².

Wiemy jednak nieco więcej niż to, z czym zostawia nas Madden. Według di Lampedusy nazwisko Shakespeare po raz pierwszy pojawiło się publicznie w 1547 roku, kiedy został powieszony dziadek Williama. Dramaturg urodził się w kwietniu 1564 roku w Stratford-on-Avon; jego ojciec pracował na roli, matka też miała chłopskie pochodzenie, jednak w jej rodzinie nikogo nie powieszono. William był trzecim z ośmiorga dzieci, słabo wykształconym, jak reszta jego rodzeństwa. W wieku osiemnastu lat musiał poślubić starszą o osiem lat Anne Hathaway, ponieważ ją uwiódł. Żonę wraz z trójką dzieci porzucił w trzy lata po ślubie i ruszył do Londynu. Potem w jego życiorysie pojawia się biała plama. Wiemy, że pisał, czasem grał (podobno był mierzalnym aktorem). W roku 1597 nabył dom w Stratford, w którym mieszkał do końca życia; ponoć trudnił się lichwą. Zmarł 23 kwietnia 1616 roku. Nie zachowały się żadne rękopisy Szekspira. Pozostało po nim sześć podpisów, każdy innym charakterem pisma, wszystkie poprzedza kropka, którą stawiano dla analfabetów. Nie ma żadnego wiarygodnego portretu dramaturga, ponieważ wszystkie powstały po śmierci autora.

Czego możemy się domyślać w kwestii biografii Statfordczyka? Jakiś lichwiarz i niezbyt utalentowany aktor „pożyczył” swoje nazwisko (Shakespeare) geniuszowi, który nie przyznawał się publicznie do autorstwa swoich

¹ W ciekawy, a w wielu miejscach nawet intrygujący sposób z wieloma z tych pytań próbują uporać się autorzy niniejszych publikacji: E. Smith, L. Maguire, *30 Great Myths about Shakespeare*, Oxford 2013; T. Kowalski, *William Shakespeare. Fikcja w biografiiach, biografia w fikcjach*, Kraków 2018.

² *Bohaterowie. Galeria postaci: fakty czy fikcja?*, <<https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/bohaterowie/v8qe5dg>> [dostęp: 17.07.2019].

dziel (jak wiadomo, w XVI wieku bycie autorem oznaczało rzecz niechlubną; w *Zakochanym Szekspirze* Philip Henslowe, na pytanie, kim jest Szekspir, odpowiadał: „Nobody. He’s the author”). Druga z koncepcji mówi, że Szekspir, awanturnik i nieuk, wyjechał ze Stratford i życie w Londynie oraz podróz do Włoch stały się dla niego inspiracją do tworzenia niezwykłych i przełomowych dla historii teatru dzieł³.

Co proponują zatem reżyserzy, którzy zaledwie kilka faktów z biografii Szekspira chcą zebrać w bardzo atrakcyjną opowieść o życiu dramaturga? Podążają drogą bazowania na kilku pewnikach, które modelują według własnej wizji twórczej. Zaczyna się to już na etapie wyboru aktorów i ich wyglądu. W *Upstart Crow* aparycja głównego bohatera jest próbą odtworzenia pośmiertnego popiersia dramaturga – do tego, powszechnie znanego wizerunku Stratfordczyka, często nawiązuje się tu w dialogach, zwracając uwagę na coraz większe zakola na czole Szekspira (na co ten ostatni odpowiada ze stoickim spokojem, że są one wynikiem zbyt niskiego osadzenia brwi). Joseph Fiennes w *Zakochanym Szekspirze* wygląda zupełnie inaczej – jest atrakcyjny i witalny. Według niektórych badaczy oznacza to wyjście naprzeciw oczekiwaniom nastoletniej publiczności, która nie zaaprobowałaby nieatrakcyjnego młodego bohatera⁴; przy tym należy pamiętać, że film Maddena i Stopparda był w dużej mierze obliczony na sukces komercyjny. W obu produkcjach mocno podkreśla się natomiast niskie pochodzenie Szekspira. Jego ojciec w *Upstart Crow* ciągle powtarza słowo *bloody*, które charakteryzuje awansującą klasę robotniczą; natomiast w *Zakochanym Szekspirze* wyraźnie akcentuje się kłopoty finansowe Willa, które są także jedną z głównych bolączek serialowej postaci. Tytuł sitcomu pochodzi z autentycznego pamfletu *Greenes, Groats-worth of Witte, bought with a million of Repentance* Roberta Greene’a⁵, w którym autor ironizuje na temat Stratfordczyka – przeciętnego aktora, który porywa się na pisanie dramatów mimo braku funduszy, wykształcenia i odpowiedniej pozycji społecznej (s01e03).

Czy mniej lub bardziej czytelne, ale – z całą pewnością – sugestywne odwołania do życiorysu Szekspira oznaczają, że twórcy podążają tradycyjną ścieżką tworzenia biografii? I czy możemy mówić o czymś takim, jak utrwalony wzór konstruowania niniejszych tekstów kultury? Przyjęło się,

³ Biografia udokumentowana i domniemana na podstawie: G.T. di Lampedusa, *Szekspir*, tłum. S. Kasprzysiak, Warszawa 2001, s. 5–10.

⁴ A.R. Guneratne, *Shakespeare Film Studies, and the Visual Cultures of Modernity*, New York 2008, s. 4.

⁵ Kwestia autorstwa pozostaje sporna; treść pamfletu dostępna na stronie: <<https://shakespearedocumented.folger.edu/exhibition/document/greenes-groats-worth-witte-first-printed-allusion-shakespeare-playwright>> [dostęp: 27.07.2019].

że literacka forma biografii od wieków wygląda podobnie – opowiada się w niej (najczęściej według porządku chronologicznego) o losach znanych ludzi, próbując przy okazji nakreślić okoliczności zdarzeń i udokumentować fakty. Zatem, gdy np. sięgniemy po znane książki Anny Przedpełskiej-Trzeciakowskiej o Jane Austen albo o rodzinie Brontë, nie będziemy mieli w nich do czynienia z bezpośrednimi wypowiedziami autorki *Dumy i uprzedzenia*, a tylko w sferze naszych domysłów pozostanie, co czuły słynne siostry w momencie, gdy pisały swoje powieści. Jedynymi dowodami ich uczuć i emocji będą w takim przypadku dokumenty, listy, pamiętniki itp.⁶ Czy oznacza to, że biografie znanych osób pozostają niezmiennym monolitem, w którym nigdy nie zaglądamy do „prawdziwych” emocji bohaterów tych opowieści? Odpowiada na to pytanie Richard Holmes, pisząc o współczesnej formie biografii, w której kwestionuje się tradycyjne techniki narracji oraz chronologię, w wyniku czego autorzy wybierają krótsze i bardziej eksperymentalne formy opowiadania. Jego zdaniem współcześnie wzrasta zainteresowanie kwestiami dotychczas traktowanymi jako marginalne, przy tym częściej wybiera się tematy „wywrotowe”. Pojedyncze życie ustępuje miejsca biografiom grup, przyjaźni, romansów, „czasu” lub ruchów zbiorowych w sztuce, literaturze lub nauce⁷. Wtórują mu inni badacze, mówiąc o tym, że współcześnie pisanie biografii jest często traktowane bardziej jako próba opowiedzenia historii, a nie samych faktów. Nawet zdaniem samych biografów dziś bardziej chodzi o wykorzystanie życia bohaterów opowieści po to, by pokazywać pewne wzorce społeczne lub rzucić nowe światło na wizerunek społeczeństwa, w którym żyli. Przy tym koncentrować się tylko na jednym szczególe, epizodzie lub krótkim okresie życia osób, o których opowiadają. Jak sugeruje Holmes biografia może nie obejmować całego życia, a skupiać się na szczególnie istotnej jego części i czasami używać jej do oświetlenia całości, np. wtedy, gdy mamy dostęp do materiałów źródłowych tylko z krótkiego fragmentu życia bohatera⁸.

Opisane wcześniej mechanizmy odnajdują swoje odzwierciedlenie w omawianych przykładach audiowizualnych. Twórcy obu produkcji koncentrują się tylko na wybranych fragmentach z życia Szekspira, za każdym razem punktem zapalnym opowieści czyniąc moment pisania *Romea i Julii*. Pierwszy sezon *Upstart Crow* przedstawia Szekspira jako autora poezji, *Henryka VI* w trzech częściach (co jest zresztą wyśmiewane przez bliskich

⁶ Warto zaznaczyć, że inaczej rzecz się ma, gdy przeczytamy powieść biograficzną, taką jak np. *Pasja życia*, w której fakty będą mieszać się z fikcją – „usłyszymy” głos van Gogha i „zajrzemy” do jego umęczonego i genialnego umysłu.

⁷ R. Holmes, *Biography: The Past Has a Great Future*, „Australian Book Review” 2008, November, s. 31.

⁸ Tamże.

dramaturga, którzy kpią z długości i miałkości dzieła) oraz *Ryszarda III*. Artysta pracuje aktualnie nad nową sztuką. Śledzimy losy Szekspira dzielącego życie między Londynem, w którym spotyka się z osobami, znanymi z historii teatru elżbietańskiego – dramaturgami (Christopherem Marlowe’em i Robertem Greene’em; z pierwszym się przyjaźni, drugiego nie cierpi) oraz aktorami (Henrym Condellem, Richardem Burbage’em i Willem Kempe; ostatni ze wspomnianych toczą ze sobą ciągłe boje), a Stratford, w którym mieszkają żona, dzieci i rodzice dramaturga. Bohater zostaje przedstawiony jako człowiek łaknący sławy i awansu, ale jednocześnie bardzo niepewny swego talentu i przyszłości. Często widzimy go, gdy wymyśla skomplikowane i kwieciste frazy, na temat których ironizują zarówno jego znajomi, jak i najbliżsi, czego przykładem jest dialog z pierwszego odcinka serialu:

Anne: Burbage pays you as an actor, not a writer.

Szekspir: It’s fine. I’ve sent word to the theatre that the two tunnels which lie beneath the bridge be blocked.

Anne: Pardon?

Szekspir: The two tunnels which lie beneath the bridge be blocked. Two tunnels? Beneath a bridge? Anyone? Nose, my loves. Nose!

Sam Szekspir wielokrotnie podkreśla, że tajemnicą artystycznego sukcesu jest pomieszanie słów w zdaniach (co oczywiście oznacza kolejny ironiczny komentarz do zawłości językowych w jego twórczości). W kilku scenach serialu słynny Stratfordczyk wymyśla też nowe słowa i podkreśla przy tym swój wkład w rozwój rodzimego języka (np. określenie *frog-jock* w odniesieniu do Mary Stuart). Z naukowego punktu widzenia – co zbadali Emma Smith i Laurie Maguire⁹ – wkład dramaturga w rozwój języka nie jest wcale tak duży, jak przyzwyczailiśmy się myśleć¹⁰, co zresztą wielokrotnie wyśmiewają bohaterowie *Upstart Crow*, sugerując Willowi, że nie ma żadnych dowodów na to, że wymyślił cały język angielski! Podobnie ironicznie podchodzi się do, wielokrotnie omawianej w odniesieniu do twórczości dramaturga, kwestii głębi psychologicznej konstruowanych przez niego postaci. W sitcomie Szekspir promuje siebie jako znawcę ludzkich dusz, a w rzeczywistości dużo trafniejsze na ten temat diagnozy stawia jego serialowy służący – Bottom (np. zwracając Szekspirowi uwagę na to, jak źle traktuje go Christopher Marlowe).

W *Zakochanym Szekspirze* poznajemy bohatera w momencie, gdy dramaturg ma pomysł na, z dzisiejszej perspektywy, jedną z najbardziej znanych jego sztuk (ściślej ma jej tytuł: *Romeo i Ethel, córka pirata* – podchwy-

⁹ E. Smith, L. Maguire, dz. cyt., s. 137–142.

¹⁰ Świetnie zostało to sparodiowane w programie *Cunk on Shakespeare*, <<https://www.youtube.com/watch?v=9YeCpHoy9EQ>> [dostęp: 17.07.2019].

cony najprawdopodobniej od kogoś innego). Obiecuje ją dyrektorom dwóch różnych teatrów – „The Rose” i „The Curtain”. Od drugiego z właścicieli pobiera nawet przedpłatę; sprzedaje w końcu pierwszemu, ale ostatecznie i tak wystawia sztukę w „The Curtian”. Przy okazji pomysły dotyczące sztuk podpowiada mu czy to kolega po fachu – Christopher Marlowe, czy młody John Webster (!). Ten pierwszy wymyśla właściwie większą część *Romea i Julii* (w *Upstart Crow* odwrotnie – to Szekspir w imię nawinie pojmowanej przyjaźni oddaje mu kilka swoich sztuk), drugi zaś podpowiada, by w dramatach było więcej zabójstw i krwi. Szekspir, jak wiemy, skorzystał z tych sugestii. W filmie Maddena, by napisać sztukę o miłości, autor musi się zakochać. Jego wybranką zostaje Viola De Lesseps, która (bez szczególnych wysiłków adoratora) ulega jego urokowi, ponieważ kocha poezję – tak zaczyna się cała lawina perypetii i nagłych zwrotów akcji. Viola jest przeznaczona innemu – hrabiemu Wessexowi; Will zaś jest tylko przeciętnym pismakiem, bez grosza przy duszy, ale w przeciwieństwie do Wessexa, pozostaje atrakcyjny i wesoły. Finał znany i uszyty ze schematów: młodzi nie mogą być razem, mimo że Viola w końcu zagra w teatrze rolę Julii (Romeem jest oczywiście Will), a przedstawienie odniesie wielki sukces – spodoba się nawet arcydowcipnej i ironicznej królowej Elżbiecie I¹¹. Jednak młodzi muszą być rozdzieleni. Reżyser mruga okiem do widza: życie to nie teatr, nie zobaczymy tragicznej śmierci. Norman, Stoppard, Madden wiedzą, że Szekspir „musi” żyć. Wiedzą o tym wszyscy znawcy literatury, reżyserzy teatralni i filmowi, nawet ci, którzy mają wątpliwości co do jego istnienia! Gdyby Szekspir zginął w 1593 roku, nie napisałby większości swoich dzieł, w tym *Hamleta*, *Otella*, *Wiele hałasu o nic*.

W obu produkcjach mamy więc do czynienia z wykorzystaniem konkretnego momentu z życia Szekspira, prawdziwego miejsca akcji oraz wizerunku autentycznych osób¹². Oczywiście, te ostatnie są wprowadzane na takiej samej zasadzie, jak Szekspir, czyli pozszywane z domysłów i kilku faktów (przypadek: królowej, dramaturgów, aktorów teatralnych, rodziny Szekspira). Dzięki temu, mimo pewnej umowności opowiedzianej historii, udaje się także odtworzyć tło, które opowiada o sytuacji społecznej w czasach Szekspira. Twórcy stawiają przy tym na wyodrębnienie tych fragmentów życia dramaturga, które łatwo połączyć z pewnymi sensacjami i domysłami narosłymi wokół jego życiorysu wraz z biegiem lat. Richard Holmes zwraca

¹¹ Zdaniem Emmy Smith i Laurie Maguire wielokrotnie sugerowany zachwyty królowej w odniesieniu do twórczości Szekspira jest kolejnym mitem. Zob. E. Smith, L. Maguire, dz. cyt., s. 183–189.

¹² Więcej na temat autentycznych postaci i zdarzeń w serialu *Upstart Crow*, <<https://theconversation.com/upstart-crow-shakespeare-sitcom-is-really-quite-educational-102292>> [dostęp: 28.08.2019].

uwagę, że współczesne biografie często krążą wokół tematów, które mogą wywołać dreszcz emocji, bo dotyczą spraw dotychczas marginalizowanych¹³, co, zdaniem innych badaczy, może generować dwuznaczność moralną, poruszanie kwestii ekstremalnych zachowań, albo wręcz mikroskopijne podglądanie czyjegoś życia intymnego¹⁴.

W *Zakochanym Szekspirze* Viola, w 1593 roku, występuje w męskim przebraniu – jak wiemy praktyka była odwrotna, co świetnie sparodiowano w wielu momentach *Upstart Crow*, między innymi w nagminnie powtarzonym przez Szekspira stwierdzeniu: „Lady-acting is illegal”. Bohaterka filmu jako kobieta w przebraniu mężczyzny mogła stać się później wiodącą postacią *Wieczoru Trzech Króli*. Jest całością w jednej osobie, a jednocześnie snem o idealnym spełnieniu. Na scenie, w filmie Johna Maddena, przebrana za mężczyznę, występująca w roli Romea, wywołuje tym samym u Willa niejedną dreszcz emocji. Stanowi to kolejne odniesienie do (wciąż niepewnej) biografii Szekspira, w której mówi się o tym, że Stratfordczyk nie pozostawał obojętny na wdzięki mężczyzn – prawdopodobnie dlatego kobieta w przebraniu mężczyzny może pociągać go jeszcze bardziej. W *Upstart Crow* również wielokrotnie nawiązuje się do rzekomego homoseksualizmu (biseksualizmu?) Szekspira. Sam dramaturg wielokrotnie przekreśla tytuł pisanej właśnie sztuki, nazywając ją *Romeo i Julian*. Śmieje się z tego jego służący, przypominając mu, że napisał 126 sonetów, wyznając miłość mężczyźnie; na co dramaturg odpowiada ze spokojem: „Those poems are about a platonic hierarchical relationship. God’s naughty etchings! Why does everybody presume that just because I write 126 love poems to an attractive boy, I must be... I must be some kind of bechambered hugger-tugger?”

Nikła wiedza na temat omawianego etapu życia Szekspira (okres pisania *Romea i Julii*) stawia pytanie, czy można mówić o jakiegokolwiek prawdziwej biograficznej, szczególnie w przypadku tak małej ilości materiału źródłowego dotyczącego tego momentu w życiu dramaturga? Z pomocą przychodzi pojęcie suspensu biograficznego, użyte przez Marka Hendrykowskiego po to, by wskazać, że każdy obraz biograficzny pozostaje rozpięty między realnością czyjegoś życia a umownością symbolicznego odczytania¹⁵. Badacz dodaje, że: „Biografizm w swej autentycznej postaci niesie z sobą za każdym razem nieodzowny moment innowacji językowej i odkrycia czegoś uprzed-

¹³ R. Holmes, dz. cyt., s. 31.

¹⁴ Por. rozdział szósty (*Changing Biographical Practices*), [w:] B. Caine, *Biography and History*, Basingstoke 2010, s. 103–121.

¹⁵ M. Hendrykowski, *Biografizm jako dążenie kina współczesnego*, [w:] *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007, s. 14–15.

nio nieznanego”¹⁶. Twórcy omawianego filmu i serialu wiedzą doskonale, że biografia dramaturga jest umowna i fragmentaryczna, szukają zatem nowych metod wypełnienia niepokojących luk (wskazanych za di Lampedusą powyżej). Z pomocą przychodzi im bardzo często treść dzieł Szekspira oraz... Umberto Eco sugerujący, że życie autora nie powinno nas zanadto interesować w kontekście jego twórczości¹⁷. Może warto skupić się zatem na dramatach, które zdają się być, z wielu powodów, dużo ważniejsze od ich autora.

Biografizm

Pojęcie biografizmu najogólniej rzecz ujmując, sugeruje, że autor w swoich dziełach umieszcza wątki z własnego życia. W jaki sposób rozumieją ten termin twórcy omawianych produkcji? Z właściwą sobie nonszalancją sugerują, że skoro nie znamy pełnej biografii Szekspira, to możemy założyć, że pewne fragmenty z napisanych przez niego dzieł nawiązują do jego życia. Oczywiście, żaden z twórców nie znajduje takich dowodów w rzeczywistości, nawet więcej – nikt z nich nie jest zainteresowany takimi poszukiwaniami. Biorą na warsztat najważniejsze sztuki Stratfordczyka i tworzą z nich bałamutną biografię dramaturga. Przyświeca im tylko jedna zasada: znamy (lepiej lub gorzej) dzieła Szekspira, więc próbujemy „posklejać” z nich jego życiorys.

W każdym kolejnym odcinku *Upstart Crow* fabuła krąży wokół perypetii dramaturga, jego kolegów po fachu i rodziny, ale nawiązuje przy tym do jednej (a czasem kilku) sztuk Szekspira (z wykorzystaniem znanych dialogów i fraz) i zazwyczaj kończy się podsumowującą rozmową Willa i Anne. Przykłady można mnożyć. Kate (córka właścicielki londyńskiego mieszkania Szekspira) ma udawać nieżywą, żeby odtrącić zaloty Floriana, w wyniku czego ten ostatni popełnia samobójstwo z miłości (s01e01). Anne komentuje to słowami: „Amazing tale, husband. Particularly the bit about the maid drugging herself in a tomb, only for her young lover to think her dead and

¹⁶ Tamże, s. 21.

¹⁷ „Wielkim przykładem i pociechą było dla mnie odkrycie, jakiego dokonałem w niecierpliwych początkach mojej naukowej kariery: że Kant napisał swoje arcydzieło w sędziwym wieku pięćdziesięciu siedmiu lat. Zawsze też odczuwałem przeraźliwą zazdrość, kiedy przypominałem sobie, że Raymond Radiguet napisał *Opętanie* w wieku dwudziestu lat.

Ta wiedza jednak nie pomaga nam w odpowiedzi na pytanie, czy Kant miał rację, zwiększając liczbę kategorii z dziesięciu do dwunastu, ani czy *Opętanie* jest arcydziełem (byłoby nim nawet wtedy, gdyby Radiguet napisał je w wieku pięćdziesięciu siedmiu lat). Możliwy hermafrodytyzm *Mony Lizy* to ciekawy przedmiot estetycznych rozważań, natomiast seksualne upodobania Leonarda da Vinci są dla mojego «odczytania» tego obrazu zwyczajną plotką”. U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1996, s. 16.

„killing himself before she wakes up”. Na co Szekspir odpowiada, zastanawiając się nad zakończeniem *Romea i Julii*: „Yes. If only I could think of an ending for my play as easily”. W drugim odcinku tego sezonu Szekspir każe aktorom odegrać scenę zdrady, której dopuściła się Kate i Marlowe, kradnąc jego sztukę (oczywiste nawiązanie do *Hamleta*), a w finale tego odcinka Anne mówi, że dobrym pomysłem byłoby umieszczenie motywu wystawienia sztuki w którymś z powstających właśnie dramatów, na co Szekspir odpowiada, że to się po prostu nie może udać. Do takiego sposobu wykorzystania szekspirowskich wątków należy też zaliczyć sztuczkę, którą posługuje się Robert Greene, aby zawstydzić Szekspira przed jego patronem, hrabią Southampton, a która znajduje potem swoje odzwierciedlenie w fabule *Wieczoru Trzech Króli*.

Finał *Zakochanego Szekspira* także odwołuje się do wspomnianego *Wieczoru Trzech Króli*, ale najwięcej nawiązań fabularnych w tej produkcji dotyczy oczywiście *Romea i Julii*. Młody Will cieszy się dużym powodzeniem u kobiet – choćby u szwaczki Rozaliny, która ma stać się jego żoną, w sztuce zaś była ideałem młodości Romea. W pierwszym odcinku *Upstart Crow* w Rozalinie jest zakochany Florian (serialowy prototyp Romea), którego wujek, Robert Greene, oddaje pod opiekę Szekspirovi, żeby trzymać go z dala od obiektu westchnień. Ben Elton po raz kolejny kpi z miłosnych perypetii bohaterów i ze słynnych monologów, w których Romeo wychwalał urodę ukochanej (którą *notabene* w sztuce po chwili porzuci dla Julii, w serialu dla Kate, a w filmie dla Violi). Serialowy Florian jest szaleńczo zakochany w Rozalinie, przy tym wini wszystkich i wszystko za to, że nie może być z ukochaną, czego wyrazem jest niezwykle dowcipna, a przy okazji wzorowana na języku Romea, fraza: „O thou rude and deceiving table! Four legs hast thou, yet none are Rosaline’s”.

W *Zakochanym Szekspirze* Will, jak bohater sztuki Stratfordczyka, po raz pierwszy rozmawia i tańczy z Violą w trakcie balu. W filmie Maddena odnajdujemy też „pierwowzór” sceny balkonowej, w której bohater musi wspinać się po winoroślach aż do balkonu, by wystraszywszy się służącej, spaść prosto na ziemię. „A bit with a dog” – tak określili w filmie Maddena całe zajście Philip Henslowe (wzorowany na autentycznym dyrektorze teatru „The Rose”). „Kawałki z psem” stanowiły tę część sztuki, która dała publiczności najwięcej powodów do śmiechu – pies chwycił za nogawkę albo nie chciał puścić szalika. Wszyscy bardzo się śmiali, a w omawianym filmie najgłośniejszą królowa.

W obu produkcjach mamy też do czynienia z zabawą konkretnym tekstem literackim. W *Zakochanym Szekspirze* przejęto pomysł ze sztuki George’a Bernarda Shawa *The Dark Lady of the Sonnets*, w której Szekspir zapisuje wszelkie inspirujące go zwroty do późniejszego wykorzystania.

Jednak frazy szekspirowskie słyhać nie tylko z jego ust, ale cały film jest nimi przesiąknięty¹⁸. Już w początkowych ujęciach słyszymy płomienną mowę purytańskiego kaznodziei, który ostrzega przed zgnilizną współczesnego teatru¹⁹: „Under the name of the Curtain, the players breed lewdness in your wives, rebellion in your servants, idleness in your apprentices and wickedness in your children! And the Rose smells thusly rank by any name! I say a plague on both their houses!” Ostatnia fraza jest oczywistym nawiązaniem do monologu Merkucja z *Romea i Julii*.

W *Zakochanym Szekspirze* Will korzysta z usług psychoterapeuty (odwołanie do postaci znanego astrologa Simona Formana, jak i nawiązanie do współczesnego obiegowego postrzegania zjawiska psychoanalizy) a pierwszą rzeczą, którą mówi w trakcie terapii, jest znane: „Words, words, words”. Jeśli pamiętamy słynne frazy z dramatów Stratfordczyka, to łatwo odnajdziemy je w dialogach z *Zakochanego Szekspira*. Viola mówi do Willa: „But, all ends well” (co jest oczywistym nawiązaniem do *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*); ten ostatni zaś zwraca się do Henslowa znanym z *Hamleta*: „Doubt thou the stars are fire, doubt that the sun doth move...”.

Z kolei, w pierwszych ujęciach pierwszego sezonu *Upstart Crow* obserwujemy moment, w którym córka Szekspira, na jego prośbę, odgrywa rolę Julii. Całości przygląda się rodzina dramaturga:

Szekspir: Now, Susanna, again.

Sue: All right, if I have to. “Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo?” Dad, nobody talks like this!

Szekspir: It’s poetry. Sometimes I regret teaching you to read.

Anne: I do think it could be a little less flowery, love. I mean, why doesn’t she just say, “Where are you, Romeo?”

Szekspir: Because, my love, it doesn’t mean, “Where are you?” It means, “Why are you Romeo?”

Anne: That’s a bit weird.

Sue: Yeah. Romeo is just his name.

Szekspir: Well, exactly. Juliet is saying, “Why are you a member of a family that I hate?”

Anne: People will definitely think you mean, “Romeo, where are you?”

Sue: That’s what I thought it meant.

Matka: Yeah. I did, too.

¹⁸ S.M. Buhler, *Shakespeare in the Cinema. Ocular Proof*, Albany 2002, s. 181–182.

¹⁹ Każde dzieło Szekspira jest pełne humoru i błazenady, nie brak w nim śmiałego erotyzmu i elementów brutalności i przemocy, gier politycznych. W ten sposób Szekspir był w stanie przypodobać się plebejskiej publiczności, która wtedy nie przypominała dzisiejszych bywalców teatru. Teatry (co podkreślają twórcy obu produkcji) były na ogół poza murami miasta (ustawy purytańskie) i stanowiły powszechną rozrywkę. Zatem wśród widzów można było spotkać bywalców tawern i domów publicznych.

Ojciec: It's bloody obvious.

Anne: I think, to be clear, you're going to have to have Juliet say, "Romeo, Romeo! Why are you called Romeo?"

Sue: "A member of a family that I hate?"

Anne: That'd do it. Although if I was being really picky, Romeo is just his Christian name, isn't it? And that's not the issue. It's his surname that's the problem.

Szekspir: Well, yes. Actually, I was sort of hoping people wouldn't notice that.

Anne: I think they might.

Sue: Duh!

Szekspir: So you think she should say, "Montague, Montague! Wherefore art thou Montague?"

Anne: No. Cos that'd sound like she's lost her cat.

Szekspir: Look, it's... probably best if you leave this to me, my love. I'm-I'm on a bit of a roll.

Wskazany fragment doskonale ilustruje, w jaki sposób twórcy serialu traktują słynne frazy szekspirowskie. Po pierwsze, humor pochodzi ze zdezerzenia abstrakcji z dosłownością. Język Szekspira jest zestawiany ze współczesnym angielskim – i to zdecydowanie nie z jego odmianą *royal English*, ponieważ roi się tu od określeń potocznych w stylu *bloody*, *rubbish*, *blimey* czy *wanker*²⁰. Podobny zabieg dotyczy konstrukcji postaci Sue, w której kryje się zarówno odwołanie do bohaterki Poskromienia złościcy, jak i satyra na współczesnych angielskich nastolatków²¹, którzy mówią monosylabami. Po drugie, daje o sobie znać kwestia zawilosci i niejasności języka Szekspira (przypadek frazy: „Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo?”), co – według jego znawców – nie stanowi problemu jedynie dla współczesnego czytelnika (z oczywistych powodów), ale zawsze spotykało się z oporem odbiorców. Po trzecie, wyraźnie widać (dodajmy – po raz kolejny), że to Anne jest osobą, która sprowadza abstrakcyjne myślenie Szekspira do konkretności.

Trudno ocenić, czy dzieła słynnego Stratfordczyka były w jakimś stopniu inspirowane jego życiem. Brakuje niezbitych dowodów – szczególnie w odniesieniu do przywołanego w produkcjach okresu pisania *Romea i Julii*. Twórcy zdecydowali się więc bazować na własnych przeczuciach i inwencji twórczej, sugerując, że wiele wątków z twórczości dramaturga nosi znamiona biografizmu. Czy tym samym pozwolili sobie na kłamstwo i mistyfikację?

²⁰ W serialu można usłyszeć wiele określeń, które są połączeniem współczesnego języka potocznego z dawnym angielskim. Podstawową zasadą tworzenia neologizmów jest dodanie przyrostka „-ington(s)”, stąd słowa w stylu: *arseintong* (anus), *boobingtons* (biust), *wankington* (głupek, onanista).

²¹ Ich życie ironicznie komentuje w drugim sezonie serialu Szekspir, rozważając, co będzie, jeśli kiedyś dziewczyny przejmą inicjatywę – jego zdaniem zaczną wychodzić w weekendowe wieczory i kończyć we własnych wymiocinach (s02e03).

Kłamstwo

Nick Groom stwierdza, że literatura nie musi trzymać się „faktów” i nigdy się nich nie trzyma. Jest zakorzeniona w opowieściach i historiach, mitach i legendach, w których wyobraźnia czyni wiarygodnym to, co najbardziej niesamowite. Badacz sugeruje, że gdy czyta się *Idylle królewskie*, nie ma wielkiego znaczenia, czy w żyłach króla Artura kiedyś płynęła prawdziwa krew. Z drugiej strony warto zapytać: czy fizyczne istnienie Frodo Bagginsa jest w jakimkolwiek stopniu niezbędne do cieszenia się tą postacią w trakcie czytania *Władcy Pierścieni*? Jak stwierdza Groom popularna epopeja Tolkiena stanowi interesujący przypadek, ponieważ wykorzystuje wiele mechanizmów naukowych, jak uwierzytelnianie – mapy, glosariusze, dodatki, wywody językowe i uwagi wyjaśniające, ale robi to w ramach projektu literackiego, który jest ewidentnie nieprawdziwy, a jednak nie można by go nazwać fałszywym. Wszystko jest oparte na charakterze kontraktu, który książka zawiera z czytelnikiem – w ramach dobrowolnego zawieszenia niedowierzania²². Kontraktu, w imię którego ten ostatni zgadza się na zawieszenie pewnych reguł i przyjęcie treści opowiadania jako „realnej”. Akceptacja przez czytelnika fikcyjności świata przedstawionego określa istotę literatury. Miesza przy tym to, czego według Umberto Eco (a wbrew wielu badaczom) nie da się wyraźnie oddzielić – narrację naturalną i sztuczną²³.

Jak pisze Nick Groom żyjemy w czasach, gdy fascynacja oszustwem w ogóle, a *fakelit*²⁴ w szczególności, jest konsekwencją współczesnej obsesji na punkcie autentyczności. W wyniku przemian cywilizacyjnych i technologicznych trudniejsze jest ustalenie tego, co jest prawdziwe, i odróżnienie od tego, co wyobrażone lub fałszywe (najbardziej oczywistym przykładem jest cyfrowa obróbka zdjęć). Coraz częściej zapominamy też, że istnieje (i zawsze istniała) luka między rzeczywistością a jej reprezentacją, między dążeniem do prawdziwego życia i jego literackim czy cyfrowym obrazem²⁵. Gdzie zatem szukać prawdy? Groom sugeruje, że w czytelniku, który podpisuje wspomniany kontrakt o „dobrowolnym zawieszeniu niedowierzania”²⁶. A Howard Jacobson dodaje, że „to, co nas pociąga w prawdziwych, tragicznych przygodach bohatera w swej istocie jest stare i uniwersalne; lubimy ludzię się, że to, co czytamy, jest prawdziwe, i im lepszy pisarz, tym łatwiej

²² N. Groom, *Foreword: “Fakelit”*, [w:] *Fakes and Forgeries*, red. P. Knight, J. Long, Amersham 2004, s. ix.

²³ U. Eco, dz. cyt., s. 134.

²⁴ *Fakelit* – skrót od *fake literature*.

²⁵ N. Groom, dz. cyt., s. x.

²⁶ Tamże, s. ix.

udaje mu się utrzymać nas w tym złudzeniu [...]”²⁷. Obie koncepcje wskazują, że każdy kontakt z tekstem kultury wymaga podpisania szczególnego rodzaju kontraktu, którego podstawą są konkretne kompetencje odbiorcy (takie, jak np. dobrowolne zawieszenie niedowierzania, kwestia oddzielenia prawdy od fałszu, czy umiejętność odczytywania zastosowanych przez twórców zabiegów związanych z wykorzystaniem określonych konwencji, schematów itd.).

Właśnie tak dzieje się w przypadku obu omawianych produkcji, które umożliwiają zawieszenie pytania o autentyczność omawianej historii już na etapie wyboru konwencji – w pierwszym przypadku sitcomu, w drugim – komedii romantycznej z domieszką melodramatu. Nawet mniej wprawny widz od razu rozpoznaje obie konwencje i dość dobrze radzi sobie z ich odczytywaniem. Wie, że w *Upstart Crow* może liczyć na całe mnóstwo gagów, które rozbawią też niewidoczną, a słyszana z offu, widownię; w drugim przypadku zaś ma pewność, że poza elementami komicznymi będzie miał też do czynienia z opowieścią o niespełnionej miłości, która zmieni bohaterów, ale finalnie rozłączy ich na zawsze. Oplatająca całe historie konwencja automatycznie znosi pytanie o prawdę, ponieważ widz od razu zawiera kontrakt, który sugeruje mu, że choć ogląda opowieści o Szekspirze, to jednak ubrane w konkretne ramy i schematy.

Upstart Crow podąża za bardzo znaną brytyjską formułą sitcomu, doprowadzoną do perfekcji przez Bena Eltona w jego poprzednich produkcjach komediowych (takich, jak *Czarna żmija*). W centrum serialu o Szekspirze, podobnie jak w innych sitcomach, pozostaje bohater z wysokimi aspiracjami, któremu zawsze na przeszkodzie stają przeciwności losu albo system klasowy (co świetnie kontrastuje w produkcji Eltona z postaciami lepiej wykształconych i urodzonych – przypadek Marlowe’a i Greene’a). Konstrukcja postaci Szekspira jest luźnym odwołaniem do figury antybohatera²⁸, z którym łatwo nam się utożsamiać, ponieważ notorycznie coś mu nie wychodzi, czym wzbudza nasze współczucie, bo wydaje nam się, że los się na niego wziął i choć ma swoje wady (wysokie mniemanie o sobie, próżność i pazerność) nietrudno wyobrazić go sobie jako jednego z nas. Wiele elementów opowieści krąży też wokół konstrukcji bohaterki kobiecej (Kate, Anne), które zdecydowanie przewyższają inteligencją dramaturga. Przy okazji, twórcom udaje się obnażyć absurdalności seksizmu znane zarówno z XVI wieku, jak i ze współczesności.

²⁷ H. Jacobson, *Black Swan of Trespass*, “Times Literary Supplement”, 3 October 1997, s. 15.

²⁸ Zwraca na to uwagę również Julia Raeside w artykule: *Upstart Crow review: Ben Elton finds the comedy in Shakespeare’s history*, <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/may/10/upstart-crow-review-ben-elton-comedy-shakespeare>> [dostęp: 28.08.2019].

W *Zakochanym Szekspirze* na podobnej zasadzie działają mechanizmy wykorzystania konwencji, a przy tym zaangażowania emocjonalnego widza. Obserwujemy przecież parę romantycznych kochanków (Violę i Willa), których łączy przypadkowe spotkanie, miłość od pierwszego wejrzenia i nieuchronne działanie losu. Przez czas trwania filmu gorąco kibicujemy tej napotykającej na ciągle przeszkody miłości, a w finale czujemy się zawiedzeni, mimo świadomości, że konwencja melodramatu nie pozwala na w pełni szczęśliwe zakończenie²⁹. Jak pisze Michael Anderegg film musi skończyć się sentymentalnie, a bohaterowie zostaną rozdzieleni. Młodzi kochankowie nigdy nie staną się przecież starymi kochankami³⁰ – byłoby to wbrew konwencji i przyjętym modelom narracyjnym. Tony Howard stwierdza, że ostatnią „sztuczka” filmu jest odwrócenie tego, co można by nazwać tragicznym momentem. Pokonany pisarz wycofuje się z działania, zgadza się na rozdzielenie z Violą (moment tragiczny), ale jednocześnie stwarza dla niej nowe życie (pastisz komedii romantycznej). Bohater tym samym przenosi się ze stanu zniechęcenia i bycia ofiarą w obszar możliwości. Szekspir „pisze” wolność Violi³¹.

W omawianych produkcjach elementami kontraktu, zawieranego między twórcą a widzami, są też częste nawiązania do współczesności, które znajdują swoje uzasadnienie zarówno w konwencji sitcomowej, jak i komedii romantycznej (w której centrum zawsze leżą pełna humoru akcja oraz dowcipne dialogi³²). W obu produkcjach bardzo szybko rozpoznajemy elementy współczesnego świata, w wyniku czego nie jesteśmy w stanie uwierzyć w „prawdziwość” historii o Szekspirze – tym samym widzimy jej umowność i bałamutność. W wielu odcinkach *Upstart Crow* pojawiają się gagi związane z seksistowskimi zachowaniami bezpośrednio dotyczącymi Kate, która marzy o byciu aktorką. Sama bohaterka często zaś mówi językiem współczesnych feministek („Actually, I don't think witches are witches at all, just women who don't fit in. Learned, creative, reluctant to accept the repressive social and economic restraints forced upon their sex”, s01e05). W serialu drwi się też z podróży Szekspira między Londynem a Stratford, co odnosi się do codziennej frustracji współczesnych Anglików podróżujących autostradami i koleją. Twórcy stawiają często na bawienie się znanymi elementami popkultury – w drugim odcinku pierwszego sezonu Anne sugeruje,

²⁹ Cechy gatunku wyodrębnione na podstawie hasła „melodramat” z *Encyklopedii kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2010, s. 637 oraz książki G. Stachówny, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001.

³⁰ M. Anderegg, *Cinematic Shakespeare*, Lanham 2004 (e-book).

³¹ T. Howard, *Shakespeare's Cinematic Offshoots*, [w:] *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, red. R. Jackson, wyd. 2, Cambridge 2007, s. 319–320.

³² Hasło „komedia romantyczna”, [w:] *Encyklopedia kina...*, s. 520.

żeby Szekspir napisał dramat o pladze, na co ten ostatni pyta, kto chciałby oglądać sztukę o włóczących się po mieście *żywych trupach*, z których ciał odpadają fragmenty mięsa? W *Upstart Crow* pojawiają się również wyraźne odwołania do Hollywood. Za przykład może posłużyć scena, w której dowiadujemy się, że czarnoskóry aktor (tu: prototyp Otella) może jedynie zagrać rolę drugoplanową (np. jako przyjaciel głównego bohatera lub złoczyńca); raczej nie ma co liczyć na rolę protagonisty (s02e01).

Russell Jackson zwraca uwagę, że w *Zakochanym Szekspirze* także łatwo odnaleźć paralele względem współczesnego Hollywood dotyczące między innymi finansowych problemów Henslowe'a, których rozwiązywanie można by nazwać kreatywną księgowością. Wszyscy kelnerzy w tawernie, którą odwiedza dramaturg, są bezrobotnymi aktorami, a nawet wioślarz z Tamizy ma scenariusz, który chce przeczytać Szekspirowi. W dramatycznym momencie, gdy powodzenie wystawianego w filmie przedstawienia wisi na włosku, Henslow mówi: „The show must...”, a kończy za niego Szekspir: „...go on”³³.

Jako widzowie, którzy podpisali z twórcami kontrakt, w mniejszym lub większym (w zależności od kompetencji) stopniu jesteśmy w stanie zrozumieć działanie schematów, konwencji i odwołań. Czy dowiadujemy się jednak jakiejś prawdy o Szekspirze? Zapytajmy inaczej: czy możemy poznać drugiego człowieka i prawdę o jego życiu? Albo zostawmy pytania ontologiczno-filozoficzne z boku i odpowiedzmy, po prostu, że widzowie dostali to, pod czym się podpisali. Konwencję, grę z wątpliwym życiorysem i sporo satysfakcji z tropienia nawiązań. Przede wszystkim jednak, zaserwowano im niekłamną przyjemność oglądania wykreowanego dla nich świata i dużą dawkę prawdziwych emocji.

* * *

Pokazywany niedawno w kinach film *Yesterday* (reż. Danny Boyle, 2019) sugeruje, że świat bez muzyki Beatlesów byłby uboższy. Główny bohater, który jako jeden z nielicznych, pamięta ich muzykę, postanawia użyć jej jako swojej. W finale decyduje się jednak powiedzieć prawdę i udostępnić przynależące utwory za darmo całemu światu. Twórcy omawianych w tym tekście produkcji robią podobnie. Odpowiadają: jeśli Szekspira nie było, trzeba go wymyślić. Poskładać z półprawd i domysłów, ale przede wszystkim z jego dzieł. Śmieją się przy tym prosto w twarz wszystkim krytykom i znawcom Szekspira, jednak nie jest to śmiech ironiczny, a raczej – czuły i życzliwy. Sprytnie wykoncypowali bowiem, że skoro Szekspira nie było, trzeba go stworzyć. A jeśli był, nie sposób o nim nie opowiedzieć. Stworzyli Willa

³³ R. Jackson, *Shakespeare and the English-speaking Cinema*, Oxford 2014, s. 136–137.

z jego dzieł, biografii, ze swojej wyobraźni. Zrobili produkcje biograficzne, ale tak przewrotne i pogmatwane, że chyba tylko Szekspir mógłby napisać na ich podstawie jakąś sztukę. W konsekwencji widz dostaje bałamutne, hipotetyczne, beczelne biografie, które pozwalają intertekstualnie czerpać całymi garściami z dzieł dramaturga, jego życiorysu, historii Anglii, teatru, ale również ze współczesnego świata. Przez to ekranowy Szekspir już dawno przestał być osobą, a stał się raczej tekstem kultury – tak jak zresztą każdy bohater filmu biograficznego nie jest osobą ludzką, a jej tekstową reprezentacją³⁴. Mając tego pełną świadomość, twórcy omawianych produkcji zawiesili pytanie o prawdę i kłamstwo – dali zaś widzom czystą przyjemność, którą czuje się zarówno czytając *Romea i Julię*, jak i słuchając *I Wanna Hold Your Hand*. Nikt nie odbierze nam muzyki i literatury, nawet jeśli wymazano by z naszej pamięci czwórkę z Liverpoolu i znanego dramaturga ze Stratfordu.

BIBLIOGRAFIA

OPRACOWANIA

- Anderegg M., *Cinematic Shakespeare*, Lanham 2004 (e-book).
- Buhler S.M., *Shakespeare in the Cinema. Ocular Proof*, Albany 2002.
- Caine B., *Biography and History*, Basingstoke 2010.
- Eco U., *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1996.
- Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2010.
- Groom N., *Foreword: "Fakelit"*, [w:] *Fakes and Forgeries*, red. P. Knight, J. Long, Amsterdam 2004.
- Guneratne A.R., *Shakespeare Film Studies, and the Visual Cultures of Modernity*, New York 2008.
- Hendrykowski M., *Biografizm jako dążenie kina współczesnego*, [w:] *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007.
- Holmes R., *Biography: The Past Has a Great Future*, "Australian Book Review" 2008, November.
- Howard T., *Shakespeare's Cinematic Offshoots*, [w:] *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, red. R. Jackson, wyd. 2, Cambridge 2007.
- Jackson R., *Shakespeare and the English-speaking Cinema*, Oxford 2014.
- Jacobson H., *Black Swan of Trespass*, "Times Literary Supplement", 3 October 1997.
- Kowalski T., *William Shakespeare. Fikcja w biografjach, biografia w fikcjach*, Kraków 2018.
- Lampedusa G.T. di, *Szekspir*, tłum. S. Kasprzysiak, Warszawa 2001.
- Smith E., Maguire L., *30 Great Myths about Shakespeare*, Oxford 2013.
- Stachówna G., *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001.

³⁴ M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 16.

- Bohaterowie. Galeria postaci: fakty czy fikcja?* <<https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/bohaterowie/v8qe5dg>> [dostęp: 17.07.2019].
- Cunk on Shakespeare* (reż. Lorry Powles, 2016), <<https://www.youtube.com/watch?v=9YeCpHoy9EQ>> [dostęp: 17.07.2019].
- Greene R., *Greenes, Groats-worth of Witte, bought with a million of Repentance*, London 1592, <<https://shakespearedocumented.folger.edu/exhibition/document/greenes-groats-worth-witte-first-printed-allusion-shakespeare-playwright>> [dostęp: 27.07.2019].
- Raeside J., *Upstart Crow review: Ben Elton finds the comedy in Shakespeare's history*, <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/may/10/upstart-crow-review-ben-elton-comedy-shakespeare>> [dostęp: 28.08.2019].
- Upstart Crow*, <<https://theconversation.com/upstart-crow-shakespeare-sitcom-is-really-quite-educational-102292>> [dostęp: 28.08.2019].

Interpretacije



