

SIR THOMAS MORE, CZYLI AKT (NIE)WIARY

O tym, że William Shakespeare może być współtwórcą zachowanej w rękopisie sztuki *Sir Thomas More*, świat usłyszał po raz pierwszy w 1871 r. Myśl wyrażono ostrożnie, z należytą rozważą¹. Od początku było też jasne, że nie chodzi o sensacyjne odkrycie, ale hipotezę i mozolny proces dowodowy, na którego rozstrzygnięcie przyjdzie czekać – choć tego zapewne nie przewidziano – przez wieki. Nieufność wobec cudownie odnalezionych dodatków do kanonu szekspirowskiego była już wówczas ze wszech miar uzasadniona: fałszerstwa Williama Henry’ego Irelanda i Johna Payne’a Colliera rzuciły elity na kolana, wystawiając pochopnym apologetom słony rachunek za naiwność i egzaltację².

¹ Tytuł publikacji sformułowano jako pytanie, por. Richard Simpson, *Are There Any Extant MSS. in Shakespeare's Handwriting?*, „Notes & Queries”, seria 4, t. 8 (1 lipca 1871), s. 1–3.

² William Henry Ireland (1775–1835), syn londyńskiego antykwariusza, ogłosił w 1794 r. odnalezienie skrzyni z listami Shakespeare’a (m.in. do Anny Hathaway), jego biblioteką i rękopisami sztuk. Odkryciu dano wiarę: rok później zbiór ukazał się drukiem, a w 1796 r. odbyła się w Londynie premiera nieznaney dotąd sztuki Stratfordczyka. W tym samym roku mistyfikacja wyszła na jaw, wywołując głośny skandal. Z kolei w 1852 r. John Payne Collier (1789–1883), uczony i redaktor dramatów Shakespeare’a, obwieścił odnalezienie opatrzonego licznymi marginaliami Drugiego Folio (tj. edycji dzieł Shakespeare’a z 1632 r.). Collier przekonywał, że poprawki sporządzono na podstawie rękopisów autora. Wkrótce wydał je w formie książkowej (*Notes and Emendations to the Text of Shakespeare's Plays*, 1853) i wprowadził do dramatów pod swoją redakcją. Podejrzenia o fałszerstwo krążyły bez rozstrzygnięcia latami, do czasu udostępnienia księgi innym badaczom. Co ciekawe, surowym demaskatorem Colliera był m.in.

Ponadto Richard Simpson (1820–1876), autor przełomowego artykułu, był katolickim księdzem i konwertytą z anglikanizmu, znanym z wydania kilka lat wcześniej obszernej biografii Edmunda Campiona, jezuity straconego za czasów Elżbiety I. Uzasadniając tezę o współautorstwie, Simpson nie odwoływał się do argumentów natury religijnej, nie ulega jednak wątpliwości, że już samo zestawienie postaci – Campion, Shakespeare, More – nadawało jego rozważaniom znamienity kierunek, sadowiąc Shakespeare’a między (wkrótce) błogosławionymi a (później) kanonizowanymi męczennikami³. Rękopis *Sir Thomasa More’a* był jednak przede wszystkim wyzwaniem dla paleografów. Już w 1872 r. James Spedding, redaktor dzieł Francisca Bacona, zdumiony przedłużającym się milczeniem szekspirologów, przejrział sztukę i zawęził hipotezę do trzech kart i jednej sceny, w której Thomas More, siłą perswazji, powstrzymuje wzburzony tłum przed linczem na imigrantach⁴.

szkocki uczoney Alexander Dyce (1798–1869), który w 1844 r. sporządził pierwszą transkrypcję rękopisu dramatu *Sir Thomas More* (por. s. 125).

³ Por. Richard Simpson, *Edmund Campion. A Biography*, Londyn 1867. Campion (1540–1581), sądzony jako zdrajca, zginął okrutną śmiercią przez powieszenie i poćwiartowanie. Thomasa More’a (1478–1535) skazano również za zdradę, wyrok wykonano jednak przez ścięcie. Campiona i More’a (Morusa), uznanych za męczenników za wiarę, beatyfikował razem papież Leon XIII w 1886 r., kanonizował Pius XI w 1935 r. Z anglikańskiej perspektywy More to męczennik sumienia, choć żywa jest też pamięć jego dramatycznego sporu teologicznego z Williamem Tyndale’em (ur. ok. 1494 r.), tłumaczem Biblii i wybitną postacią angielskiej reformacji, spalonym na stosie w Antwerpii za herezję w 1536 r.

⁴ Por. James Spedding, *Shakespeare’s Handwriting*, „Notes & Queries”, seria 4, t. 10 (21 września 1872), s. 227–228. Spedding

Pobieżna kwerenda ukazała jednak ogrom pracy, jaki czekał interpretatorów tekstu. Rękopis, przechowywany w zbiorach British Library od połowy XVIII wieku, był zbiorem luźnych kart, na przestrzeni lat usuwanych i wymienianych na inne, zapisanych różnymi charakterami pisma, z setkami skreśleń, marginaliów, plam, warstw naklejek i rozmyć atramentu. Choć dramat z pewnością nie był sfalszowany, jego powstanie było poniekąd sprzeczne z wiedzą o epoce. Kto i kiedy zamówił sztukę o Lordzie Kanclerzu? Jaka trupa odważyła się za panowania Elżbiety Tudor przypomnieć historię człowieka, który oddał życie za odmowę podpisu na Ustawie o Sukcesji, ustawie otwierającej córce Anny Boleyn drogę do tronu? Co więcej, dramat opatrzony był werdyktem i marginaliami Edmunda Tilneya, królewskiego cenzora, który przez trzydzieści lat trzymał w ryzach londyńskie teatry. Zachowany wpis – rzadkość sama w sobie – przynosił jednak zaskakującą zmianę perspektywy. To nie los Lorda Kanclerza spędzał sen z powiek najczujniejszego z cenzorów, lecz właśnie wydarzenia przedstawione w pierwszej części fabuły: wielotysięczne zamieszki z maja 1517 r., których kulminacją był atak na dzielnicę zamieszkaną przez cudzoziemców, a następstwem brutalne egzekucje prowodyrów. Obraz zbuntowanego Londynu – racji, gniewu i siły tłumu – przypominał rządzącym, jak kruchy jest miejski ład, gdy ludzie są głodni, ludziom zaś – że ich krzywdy idą w pokolenia.

sugerował też jako pierwszy, że fragmenty *Henryka VIII* Shakespeare'a napisał John Fletcher. Por. omówienie historii badań nad rękopisem przez Johna Jowetta w: William Shakespeare, *Sir Thomas More*, The Arden Shakespeare, Third Series, red. John Jowett, Londyn 2011, s. 344–351.

Mimo pozornej ciszy – braku głosów za i przeciwko hipotezie Simpsona – kwestia atrybucji *Sir Thomasa More'a* stała się centralnym problemem szekspiologii. Żarna krytyki miały długo: gra szła przecież o jedyny zachowany fragment dramatu spisany ręką Shakespeare'a, pod presją cenzury, w wirze współpracy dramaturgów. Zważywszy na szczupłość materiału porównawczego – ledwie kilka zachowanych podpisów Shakespeare'a (por. s. 126) – podstawą hipotezy nie mógł być charakter pisma, choć z tych samych względów charakter ten niczemu nie przeczył. Za autorstwem Shakespeare'a przemawiała przede wszystkim śmiała konstrukcja sceny rebelii: wzburzony tłum, płomienista mowa More'a, powstrzymany w ostatniej chwili samosąd. Nie chodziło przy tym jedynie o rozmach sceniczny – konfrontację jednostki z rzeszą ludzi – ale mistrzowsko rozpisany na role konflikt społeczny, który rozpałił miasto. Zatrzymując pochód na progu dzielnicy St. Martin's-le-Grand w Londynie, ktoś, być może Shakespeare, wydziwnął akcję ponad dotychczasowy kontekst, wyostrzył obraz i wzmocnił retorykę. Skreślona nadzwyczaj wprawną ręką scena obnażyła chybocliwą równowagę wielkiego miasta, ukazując, jak desperacja biedoty zmienia się w furję, jak plotka karmi ksenofobię, jak eskaluje przemoc. Przemawiając do buntowników, More stawiał w centrum wartości nadrzędne: ład społeczny, autorytet monarchy, cnotę i obowiązek posłuszeństwa. Jego koronnym argumentem nie był jednak król, ten czy inny, ale empatia, a wraz z nią figura uchodźcy jako człowieka wygnanego, zepchniętego w lęk i ubóstwo, któremu udziela się schronienia z litości, w poczuciu wspólnego losu

ludzkiego, losu, który może się odwrócić, zamieniając szafarzy dobroci w ofiary. Porywająca dramaturgia, moc poezji, nerw polityczny – wszystko to wynosiło scenę rebelii ponad resztę rękopisu, dowodząc skali talentu nieporównywalnej z niczym innym w tym samym utworze, za to czyniąc ją bliźniaczo podobną do innych wielkich miejskich scen – z *Koriolana*, *Juliusza Cezara* czy *Henryka IV* (por. s. 113).

Uznanie szekspirowskiej atrybucji fragmentu *Sir Thomasa More’a* oznaczało jednak coś znacznie więcej niż wprawienie nowego brylantu w starą koronę. Trzystrońnicowa scena – jeśli istotnie napisana przez Shakespeare’a – skłaniała do zmiany myślenia o całym dorobku Stratfordczyka, ponieważ jej istnienie dowodziło, że zdarzało mu się pracować zespołowo, na zlecenie, z misją ograniczoną do konkretnego efektu scenicznego⁵. Choć rekonstrukcja rebelii była jedynie elementem szerszego zamysłu dramaturgicznego wypracowanego przez innych, to właśnie w tej scenie ogniskowały się wszystkie najważniejsze problemy fabuły: władza i przemoc, buta i odwet, swoi i obcy. Zarówno wtedy, jak i teraz, waga poruszanych spraw była ogromna, o czym świadczą zdarzenia z lutego 2026 r., kiedy za

⁵ Interpretacja atrybucji zmieniała się również z uwagi na rosnącą wiedzę o liczbie i charakterze sztuk zaginionych w ogóle (por. David McInnis, *Shakespeare and Lost Plays: Reimagining Drama in Early Modern England*, Cambridge 2021), lepsze poznanie natury skryptów teatralnych (por. Paul Werstine, *Early Modern Playhouse Manuscripts and the Editing of Shakespeare*, Cambridge 2013) oraz zmiany w sposobie myślenia o kanonie szekspirowskim jako o (nie)domkniętym zbiorze (por. Peter Kirwan, *Shakespeare and the Idea of Apocrypha: Negotiating the Boundaries of the Dramatic Canon*, Cambridge 2015).

sprawą Iana McKellena monolog Morusa – *The Strangers' Case* – z dnia na dzień stał się instagramowym wiralem z przeszło milionem interakcji⁶. W ten sposób

⁶ Por. fragment programu telewizyjnego *The Late Show with Stephen Colbert* z występem Iana McKellena <https://www.youtube.com/watch?v=2l2RqzVG4ag> (dostęp: 7.09.2026). W podobnym, silnie aktualizującym duchu inscenizowała sztukę *The Royal Shakespeare Company* w 2005 r., głównym motywem graficznym spektaklu czyniąc migawkę z zamieszek ulicznych, z kolei w opisie fabuły wskazując na napływ do Londynu „uchodźców religijnych z Europy”, który doprowadził do „rozruchów na tle rasowym”, por. Anthony Munday, William Shakespeare and others, *Thomas More*, RSC, Londyn 2005, okładka. Obrazy uchodźstwa w kontekście XVI-wiecznym (w tym zjadliwą, ksenofobiczną balladę przybitą w 1593 r. do drzwi holenderskiego kościoła w Londynie) omawia Sabine Schülting, „*What Country, Friends, Is This?*”: *The Performance of Conflict in Shakespeare's Drama of Migration*, w: Carla Dente, Sara Soncini (red.), *Shakespeare and Conflict: A European Perspective*, Basingstoke 2013, s. 24–39. Do problematyki tej Schülting wróciła w 2021 r. („*This Is the Strangers' Case*”: *Shakespeare*, „*Sir Thomas More*”, and *Refugees*, w: Tom Bishop, Ton Hoenselaars, Alexa Alice Joubin, Stephen O'Neill (red.), *The Shakespearean International Yearbook*, t. 19: *Special Section, Shakespeare and Refugees*, Nowy Jork 2021, s. 103–116), komentując nagranie londyńskiego Shakespeare's Globe przygotowane w koprodukcji z International Rescue Committee i udostępnione na kanale YouTube z okazji Międzynarodowego Dnia Uchodźcy w 2018 r. (*The Strangers' Case: Shakespeare's Rallying Cry for Humanity*, <https://www.youtube.com/watch?v=4Bss2or4n74>, dostęp: 9.05.2026). Schülting analizuje implikacje polityczne humanitarnego przesłania przedstawianego jako głos samego Shakespeare'a, zwracając uwagę na fikcyjność postaci Morusa oraz jego umocowanie jako przedstawiciela władzy królewskiej i związany z tym autorytarny podtekst sceny. Szersze ujęcie problematyki (e)migracyjnej w dramatach Shakespeare'a przynosi tom: Vanessa I. Corredera, Stephanie E. Chamberlain, James M. Sutton (red.), „*What Country, Friends, Is This?*”: *Shakespeare and the Staging of Exile*, Tempe 2026. Por. s. 38.

apokryf o sile rażenia ponad wszystkie mowy pożegnane Prospera wkroczył do polityki, czyniąc kwestię swego pierwotnego miejsca w historii literatury zgoła poboczną. Nie byłoby to jednak możliwe, gdyby sprawa rękopisu sztuki o Lordzie Kanclerzu kiedykolwiek spadła z wokandy.

Oto po przebraniu tysiąca argumentów, rozszerzeniu pola porównań mocami mikroskopów i algorytmów, *Sir Thomas More* powoli przesunął się na sam szczyt wiedzy o epoce playhouse'ów⁷. Co więcej, przyjęta hipoteza odwracała trajektorie wnioskowań: jeśli scena rebelii jest istotnie holografem Shakespeare'a, od wyjaśnienia natury i konstrukcji tego tekstu należałoby zaczynać wszystkie wykłady o twórczości Shakespeare'a, jego karierze i technikach dramaturgicznych. Podobne sprzężenie zwrotne dotyczyło charakteru pisma: bo jeśli kilka zachowanych podpisów nie wyklucza hipotezy, to trzy gęsto zapisane karty stawały się kopalnią wiedzy o ortografii, interpunkcji, rejestrze i nawykach pisarskich Shakespeare'a, usuwając w cień skąpy materiał, który owych kart nie zdyskredytował. Przyjęcie atrybucji wpływało również na obraz Shakespeare'a jako autora, ukazując go z jednej strony jako dramaturga uwikłanego w rozmaite lojalności w ramach

⁷ Kwestia atrybucji weryfikowana była początkowo w oparciu o analizy paleograficzne, ortografię, rejestr, paralele dramaturgiczne, wreszcie metody stylometryczne. Zaawansowaną analizę porównawczą dramatów Shakespeare'a z korpusem 527 sztuk z lat 1552–1627 przeprowadził Darren Freebury-Jones, *Shakespeare's Borrowed Feathers: How Early Modern Playwrights Shaped the World's Greatest Writer*, Manchester 2024, omówienie *Sir Thomasa More'a*, s. 142–145.

gildii teatralnej, z drugiej zaś zdolnego błyskawicznie wznieść się ponad tę zbiorowość, na poziom literacki nieosiągalny dla innych twórców. Łatwość, z jaką Shakespeare pozostawiał w tyle konkurencję, udoskonalając znane fabuły, wzbudzała zawodową zawiść. Jej echa rozbrzmiewają w uszczypliwościach, rozsianych po źródłach z epoki, jak ta najbardziej znana – o „trzęsiscenie” i „parweniuszowskiej wronie wystrojonej w nasze piórka” – czy też mniej znana, a istotna w naszym kontekście – o milczącym „srebrnoustym Melikertesie”, jak Shakespeare’a z przekąsem określił Henry Chettle, współautor *Sir Thomasa More’a*, wypominając mu brak stosownej reakcji na śmierć Elżbiety I⁸. Na czym zatem polegał związek Shakespeare’a z powstaniem sztuki o Lordzie Kanclerzu?

Pierwsza wersja dramatu została (prze)pisana najprawdopodobniej w ostatnich latach panowania Elżbiety I, a zatem na początku XVII wieku⁹. Londyn należał

⁸ W oryginale „silver-tongued Melicert”, Henry Chettle, *England's Mourning Garment*, Londyn 1603, D2 recto. Chettle miał też związek z historią o „trzęsiscenie”, ponieważ to on podał do druku pamflet niezującego już wówczas Roberta Greene’a (*Groatsworth of Wit*, Londyn 1592), czego wkrótce – na piśmie – pożałował. Według Stephena Greenblatta zmiana ta wynikała z interwencji Shakespeare’a, w następnych latach zaś pisarzy łączyły „wręcz kordialne stosunki” z uwagi na współpracę nad sztuką o Morusie, *idem*, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przekł. Barbara Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 202. Poprawki w egzemplarzu *Sir Thomasa More’a* niekoniecznie jednak musiały się przyczynić do zacieśnienia więzów przyjaźni między dramaturgami.

⁹ Por. John Jowett, *op. cit.*, s. 424; Stephen Greenblatt, *op. cit.*, s. 257. Kwestia datowania nie jest ostatecznie rozstrzygnięta, por. Margaret Tudeau-Clayton, *Shakespeare's Englishes: Against Englishness*, Cambridge 2020, s. 135.

wówczas do największych miast Europy: dwustutysięczną populację tworzyli rodowici Londyńczycy, migranci z prowincji do metropolii, kupcy i rzemieślnicy z kontynentu (przybyli w poszukiwaniu zysku lub z obawy przed prześladowaniem protestantów) oraz, w mniejszej proporcji, Żydzi uciekający przed Inkwizycją, wreszcie alochtoni z Afryki i Azji, typowi dla społeczności portowych. Miastem co rusz wstrząsały kryzysy: głód, zarazy, rozruchy uliczne, te ostatnie coraz brutalniej tłumione, aby zapobiec kolejnym zamieszkom. Nie wydaje się jednak, aby to analogie społeczne stały za wyborem tematu sztuki, której akcja rozgrywa się w latach 1517–1535. W 1600 r. Shakespeare był już autorem wszystkich swoich kronik historycznych z wyjątkiem *Henryka VIII*, którego ukończył, wraz z Johnem Fletcherem, dopiero w 1613 r. Tematy królewskie były zatem zarówno przez Shakespeare’a, jak i innych dramaturgów w dużej mierze wyczerpane. U schyłku wieku pojawiły się jednak sztuki poświęcone losom Lordów Kanclerzy z czasów Henryka VIII: Thomasa Wolseya i Thomasa Cromwella, do których – jak należy przypuszczać – ktoś postanowił dołączyć sztukę o Morusie (por. s. III–III2). Wszystkich trzech, oprócz imienia i urzędu, łączył tragiczny finał kariery: dwóch ścięto, trzeci – kardynał Wolsey – odszedł w bólu i niełasce. Skromne początki, pełnia władzy, uwięzienie – wszystko to układało się w sugestywne opowieści o upadku możliwych: źródło pociechy dla małuczkich, których los trzymał z daleka od tronu i wielkiej polityki.

Autorem pierwszej wersji *Sir Thomasa More’a* był Anthony Munday, postać kontrowersyjna, którego długi i pogmatwany żywot dowodził jednak, że polityka nie

wszystkim szkodzi. U progu lat osiemdziesiątych Munday, jako agent wywiadu, rozpracowywał środowisko angielskich katolików, chroniąc kraj i królową przed jezuickim spiskiem. Patriotyczne zasługi Mundaya nie pozostały bez nagrody, nikt jak dotąd jednak nie rozstrzygnął, jakimi drogami chodziło sumienie tego (nie)nawróconego Szawła¹⁰. Partnerem w teatralnym przedsięwzięciu Mundaya był zapewne Henry Chettle, dramaturg z doświadczeniem w adaptacji źródeł historycznych, z którym Munday często współpracował¹¹. Choć pierwotna wersja dramatu nie zachowała się w całości (część fragmentów jedynie wykreślono, ale niektóre karty usunięto, zastępując je nowymi), nie ulega wątpliwości, że była to typowa robota rzemieślnicza, polegająca na rozpisaniu na sceny fabuły zaczerpniętej z popularnej kroniki Edwarda Halla (*The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke*, 1548) oraz biografii Thomasa More'a pióra jego zięcia, Williama Ropera (*The Life of Sir Thomas More*, 1556)¹². Zadanie Mundaya i Chettle'a nie było

¹⁰ Por. Kristin M.S. Bezio, „Munday I Sweare Shalbee a Hollidaye”: *The Politics of Anthony Munday, from Anti-Catholic Spy to Civic Pageanteer (1579–1630)*, „Études Anglaises” 2018, t. 71, nr 4, s. 473–490 oraz rozdział *Jesuit Priests and Double Agents, 1580–1584* w: eadem, *The Eye of the Crown: The Development and Evolution of the Elizabethan Secret Service*, Londyn–Nowy Jork 2023, s. 102–133, por. s. 128–132.

¹¹ Por. John Jowett, *op. cit.*, s. 415–423; Ton Hoenselaars, *Shakespeare: Colleagues, Collaborators, Co-authors*, w: Ton Hoenselaars (red.), *The Cambridge Companion to Shakespeare and Contemporary Dramatists*, Cambridge 2012, s. 97–119. Por. s. 132.

¹² Fabuła dramatu opiera się na opisie zdarzeń w kronice Edwarda Halla (1548, 2 wyd. 1550), którą to narrację w dużej mierze