

TEATR JEDNEGO AKTORA, CZYLI SZEKSPIROWSKI MONOLOG W RYSZARDZIE III

AGNIESZKA STĘPKOWSKA

Wprowadzenie

Ryszard to błyskotliwy złoczyńca, król demon, dopust boży dla Anglii. Postać, która wyrasta na scenie jak złowrogi cień, obarczona przez kronikarzy szeregiem zbrodni. Postać odrażająca nie tylko wewnętrznie, ale i zewnętrznie. A zatem, widzimy Ryszarda z garbem na plecach, uwiędłą ręką, niezgrabnie kuśtykającego. Widzimy go w otoczeniu członków rodziny królewskiej i świty dworskiej, lub też sam na sam z poszczególnymi osobami. W zależności od swego rozmówcy oraz postawionego celu, Ryszard staje się współczującym bratem Clarencea jednocześnie gotując mu rychłą śmierć; gorliwym zalotnikiem wobec Anny z zamiarem wzięcia jej, „ale nie na długo”; zaufanym druhem Buckinghama zanim przestanie go potrzebować; lojalnym poddanym króla Edwarda zarazem sabotującym jego zamiary; pobożnym księciem wobec ludu, dopóty ten nie okrzyknie go królem; i dowcipnym wujem dla swych dwóch bratanków knującym ich morderstwo. Lista jest długa. Niewątpliwie to dowód na proteuszowy rys jego osobowości, jakąś zadziwiającą wielopostaciowość, teatralną błyskotliwość. Ryszard to prawdziwy aktor, a wiemy to stąd, że różnica pomiędzy jego *byciem* a *graniem* jest jasno zaznaczona. Na scenie w otoczeniu innych Ryszard gra jedną ze swych ról adekwatną do danej sytuacji, lecz gdy scena pustoszeje, a on pozostaje na niej zupełnie sam i właśnie wówczas tylko *jest*, to wtedy – jak pisze Brooke (1984: 110) – w tym osamotnionym byciu Ryszarda da się odczuć wymiar rzeczywistości.

W 1996 roku Al Pacino nakręcił film dokumentalny pod tytułem *Looking for Richard* (polska wersja: *Sposób na Szekspira*). Wraz z ekipą filmową chodził ulicami Nowego Jorku i ‘szukał’ Ryszarda. Przypadkowo zatrzymywani przechodnie w większości wprawdzie słyszeli o takiej postaci, ale na tym ich wiedza się kończyła. Jeżeli ktoś cokolwiek pamiętał, to zło i całą serię morderstw, których Ryszard miał się dopuścić. Dało się jednak zauważyć, że Ryszard III Szekspira to postać bynajmniej nie anonimowa, którą zaliczyć można do największych protagonistów wykreowanych przez Szekspira, obok Hamleta, Macbetha czy Króla Leara.

Niniejszy artykuł jest także próbą odnalezienia Ryszarda. Odnaleźć Ryszarda to przebić się przez jego samotność, zrozumieć jego bardzo swoiste rozdwojenie wewnętrzne, odczytać jego prawdziwe pragnienia, zdemaskować jego grę. Odnaleźć Ryszarda oznacza spotkać się z nim na jego warunkach i poddać się działaniu jego hipnotyzującej charyzmy.

Samotność na scenie

W rozważaniach o samotności warto nawiązać do Franciszka Petrarcki, co najmniej z dwóch powodów. Pierwszy powód jest taki, że Petrarca zajął się problemem samotności w osobnym utworze, który zatytułował *De Vita Solitaria*, czego w podobny sposób nie zrobił nikt przed nim. Po drugie, warto przyjrzeć się samotności przez chwilę oczami Petrarcki. Petrarca skupia się na pozytywnych aspektach i na przyjemnościach płynących z odosobnienia o charakterze świeckim. Najwyraźniej dla niego własne ‘ja’ było tematem zasługującym na uwagę. Petrarca cenił samotność za dostarczanie przyjemności oraz za stwarzanie możliwości do auto-analizy i pielęgnowania życia wewnętrznego. Dla niego właśnie to były zasadne i ostateczne cele, a nie środki do osiągnięcia innych celów. Dillon (1981: 15) pisze, że dla Petrarcki poszukiwanie odosobnienia nie było jedynie przelotną zachcianką, lecz głęboko tkwiącym pragnieniem, stanowiącym niemalże obsesyjny rys jego charakteru. Sposób pisania Petrarcki także stanowił punkt zwrotny w zakresie relacji pomiędzy pisarzem, jego dziełem i odbiorcami. To już nie jest ktoś piszący w pierwszym rzędzie dla zaplanowanego odbiorcy, ale ktoś, kto pisze dla siebie, aby zgłębić prawdę o sobie i przez to samego siebie lepiej poznać. Takie podejście pisarza do swojej pracy oznacza, że zasadniczo może on liczyć na zrozumienie, a zarazem i czytelnictwo mniejszości, aniżeli większości. W średniowieczu uważano, że stan odosobnienia musiał być spowodowany jakimś wypadkiem losu, lub też szczególnym stanem umysłu, takim jak miłość, ból, szaleństwo, albo religijna gorliwość. Natomiast Petrarca był pierwszym, który przyznał się do pragnienia samotności tylko dla niej samej (zob. Dillon, 1981: 18). Zatem można jedynie przypuszczać, iż

zdawał on sobie sprawę z oryginalności swoich poglądów i prawdopodobnie nie liczył w tym zakresie na wzrost popularności. Życie w samotności ma prowadzić do osobistego spełnienia i szczęścia, a niekoniecznie do duchowej doskonałości. Poszukiwanie Boga poprzez kontemplację było i jest dość silnie utożsamiane z samotnością. Przesadą byłoby jednak twierdzenie, że każdy, kto podziela poglądy Petrarki mógłby zostać uznany za osobę niewierzącą czy też niereligijną.

Samotność jest dla każdego z nas stanem relatywnym, który zależy od szerszego kontekstu. Według Dillon (1981: 34), samotność może sugerować związek z przebywaniem w bliskości z naturą, z życiem kontemplacyjnym, melancholijnym usposobieniem, rezygnacją z publicznej działalności; może też dotyczyć różnych wymiarów, takich jak czas, miejsce czy stan ducha. I wreszcie, samotność może być dobrowolna lub mimowolna, a przez to łączona albo z wolnością, albo też z uwięzieniem. „*I am myself alone*” mówi Ryszard w *Trzeciej Części Króla Henryka VI* (5.6.83). Z jednej strony, tymi słowami dokonuje świadomego wyboru na rzecz samotności, zapewniając ją sobie swoją wielką ambicją przejęcia władzy, bezwzględnym traktowaniem innych, egotyzmem, machiaweliczną obłudą oraz całkowitą determinacją osiągnięcia zamierzonych celów. Ryszard nie dzieli się z nikim tym, co myśli i odrzuca nawiązanie jakichkolwiek więzi z kimkolwiek. Z drugiej strony, nie można nie dostrzec w nim innej formy osamotnienia, kiedy mówi o swoim wyglądzie. To fizyczne zniekształcenie ciała niejako odizolowuje go od innych mimo jego woli. Jego powierzchowność zwyczajnie za bardzo się rzuca w oczy, aby mógł czuć się nieskrępowanie w obecności innych. Ryszard dobitnie zdaje sobie z tego faktu sprawę, od samego początku koncentrując naszą uwagę na swoim wyglądzie. Dillon (1981: 49) odbiera to jako „mimowolne samo-uwięzienie”, kiedy Ryszard mówi:

*Ja, pozbawiony urody cielesnej,
Odarty z wdzięku przez zdradę Natury;
Ja, zniekształcony, niepełny, zesłany
Przedwcześnie na świat, na pół wykonany.* (1.1.18-21)

Praktycznie wszystkie działania Ryszarda prowadzą go nieuchronnie do stanu odosobnienia, tak mentalnego, jak i fizycznego. Kiedy w pierwszych chwilach rozpoczynających sztukę widzimy Ryszarda samego na scenie, to z tego, co mówi i jak wygląda, orientujemy się, że właściwie nie może być inaczej. Im bardziej Ryszard otwiera się przed nami, tym bardziej zasklepia się w sobie w kontaktach z innymi. Zażyłość z publicznością odcina mu drogę do zbudowania jakiegokolwiek innej relacji. Ta zażyłość staje się też miarą jego odosobnienia w sztuce. Ponadto, Ryszard sam podkreśla ten swój stan choćby słowami: „Lecz ja” (1.1.14), kiedy w swym pierwszym monologu przechodzi do opisu własnej osoby. Jego postawa, jego lekceważące podejście odbierające pewność siebie,

jego uciekanie się do monologów i uwag przekazywanych publiczności na scenie, jego intrygi, dowcipne riposty, jego poczucie humoru, dwuznaczność jego wywodów – wszystko to łączy go z publicznością i ujawnia jego machiaweliczną naturę.

Monolog Ryszarda

Słynny monolog sceniczny (solilokwium) zaczynający się od równie znanych słów:

*Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by this sun of York. (1.1.1-2)¹*

którym Ryszard rozpoczyna sztukę, można uważać za postęp w retoryce, którą posługiwał się Szekspir. Spośród wszystkich swoich protagonistów, Ryszard Szekspira jest jedynym, który rozpoczyna sztukę w pierwszych słowach zwracając się bezpośrednio do publiczności (zob. Brooke, 1984: 110; Clemen, 1972: 151). To natychmiastowe, niemalże nienaturalne, wejście w tak zażyłą relację z publicznością paradoksalnie wyostreza stan jego odosobnienia przez cały czas trwania sztuki. Można wręcz mówić o wyizolowaniu Ryszarda na tle innych postaci. Tylko on wchodzi z publicznością w tak bezpośredni kontakt, czego nie zrobi żadna inna postać, ani Anna, ani Elżbieta, ani Buckingham czy też Hastings. Te szczególne cechy osobowości i fizjonomii Ryszarda, które czynią zeń odszczepieńca w jego własnym świecie, sprawiają, że dla nas staje się on kimś wyjątkowym. Ten początkowy monolog, otwierający sztukę, nie jest jedynie formą rozmowy Ryszarda z samym sobą. Ryszard zwraca się w nim do publiczności. On wie, że jesteśmy obecni, a zatem arbitralnie bierze nas na świadków. Odtąd będziemy zawsze w jego pobliżu nie tylko w towarzystwie innych, ale także wtedy, gdy Ryszard będzie sam. Zdaniem Von Dorena (1939: 24), monolog otwierający sztukę jest cenny ze względu na dostarczenie nam przez mówcę opisu jego własnego okrucieństwa. Ryszard, w tym, co i jak mówi, przeraża i fascynuje.

Clemen (1972: 147) pisze, że trudno nawet silić się na jakąkolwiek klasyfikację wielkich monologów Szekspira. Określanie monologów jako *'soliloquy of reflection'*, *'of resolution'*, *'of passionate outburst'*, *'of comment'* czy też *'of self-explanation'* oddawałoby jedynie w sposób powierzchowny lub niepełny ich

¹ „Zimę goryczy naszej przemieniło / Dziś słońce Yorku w lato pełne chwały”. Wszystkie fragmenty sztuki w tekście są w przekładzie Macieja Słomczyńskiego (Shakespeare, 2005). Natomiast odnośnie wersji angielskiej wraz z numeracją poszczególnych wersów (patrz Jowett, 2001).

cechy, aniżeli ich prawdziwą istotę. Dość skomplikowaną rolę monologów Clemen (1972: 149) ujmuje w formę zgrabnej definicji. Pisze on:

the monologue is used as a means of informing the audience, of identifying characters and explaining their double role, of linking scenes and bridging the gap between them, it is used as a device of exposition and narration, as prologue, commentary and chorus.

I rzeczywiście, wielcy protagoniści Szekspira obdarzeni przez niego nadzwyczajnymi możliwościami autoekspresji, w momentach napięcia lub wewnętrznego konfliktu niejako muszą monologować (zob. Clemen, 1972: 149). Bohaterowie renesansowych dramatów to indywidualiści o głębokim stopniu samoświadomości i charyzmatycznym potencjale. To postacie o psychologicznie skomplikowanych osobowościach zazwyczaj uciekający się do wyrażania swych myśli w formie monologów, by w ten sposób dać upust intelektualnej pracy swoich umysłów. Dillon (1981: 45) dodaje jeszcze, że ów indywidualizm renesansowych protagonistów był źródłem ich wielkiej dumy, a solilokwium stało się coraz częściej ważną techniką dramatu dla wyrażania swego wewnętrznego 'ja'.

Monolog otwierający *Ryszarda III*, pomimo spełnienia roli wstępu, nie jest następstwem żadnego dramatycznego napięcia, to znaczy, z niczego nie wynika. Owszem, ów monolog wprowadza nas w widzialny i niewidzialny świat głównego bohatera, ale jest uderzająco nagły i bezceremonialny. Ta gwałtowna odsłona Ryszarda pozostawi na publiczności już niezatarte wrażenie. Przy bliższej analizie wstępnego monologu Ryszarda okaże się jeszcze jedna rzecz, na którą warto zwrócić uwagę. Otóż, wyjątkowość każdego monologu polega na tym, iż rozpoznajemy w nim wysiłek umysłu, jesteśmy niemal w stanie zobaczyć jak rodzi się myśl i w jakie przeistacza się słowa. Mamy podsłuchiwać jak bohater mocuje się z samym sobą. Jest to wówczas fascynujące zjawisko dające nam, niemyim świadkom, poczucie uczestnictwa, a nawet odpowiedzialności za to, czego się w takim procesie dowiadujemy. Jednak Clemen (zob. 1972: 152) słusznie zauważa, że w przypadku Ryszarda, ów początkowy monolog wygląda na dobrze zaplanowaną i uporządkowaną mowę, którą słyszymy nie w trakcie, lecz po zakończonym procesie myślenia, planowania i swego rodzaju autoanalizy.

Pewna konwencja monologów wywodzących się z twórczości Seneki, oraz prologów rodem z moralitetów i średniowiecznych misteriów polegała na tym, że bohater przedstawiał się publiczności w najważniejszych szczegółach i zarazem przygotowywał ją na przyszłe wydarzenia (zob. Clemen, 1961: 51; Dillon, 1981: 45). Prawdopodobnie postacią najsilniej kojarzoną z monologowaniem ze średniowiecznych dramatów jest postać uosabiająca Zło. W takim wydaniu, monolog nie służył jedynie przedstawieniu się bohatera, lecz stawał się jego narzędziem do nawiązania jedynej w swoim rodzaju więzi z publicznością. Bohater obnażał swą rozdwojoną jaźń, pielęgnując w ten sposób rozdźwięk pomiędzy tym, kim jawił się dla zewnętrznego otoczenia, a swoim wewnętrznym 'ja'.

Richard III jest takim studium psychologii zła, a właściwie studium psychologii umysłu. Na takiej właśnie konwencji oparty jest monolog otwierający *Ryszarda III* Szekspira. Jest to czterdzieści pierwszych wersetów sztuki, które wprowadzają nas w świat głównego bohatera i odtąd stworzą między nim a publicznością emocjonalną więź. Przekaz Ryszarda jest onieśmielająco jasny, a przede wszystkim przemyślany. Jego monolog ma trzy wyraźne części (zob. Clemen, 1968: 2). W pierwszej z nich zapoznajemy się z sytuacją panującą na dworze i w kraju (1.1.1-13), w drugiej Ryszard przedstawia się i dokonuje zadziwiająco obiektywnej analizy swojego wyglądu (1.1.14-27), a w ostatniej części zapowiada swoje plany (1.1.28-40).

Pierwszym słowem, które w oryginale wypowiada Ryszard jest słowo „*now*” – czyli ‘teraz’. To pierwszy silny akcent skupiający uwagę publiczności, przywołujący ją do porządku; do tego, aby również i ona odegrała należycie swoją rolę zainteresowanego widza. Ryszard zdaje się mówić: ‘Uwaga! Teraz rozpoczyna się cała sztuka! Właśnie w tym momencie!’. Słowo ‘teraz’ podkreśla również fakt, iż jest to sztuka nie *o tych czasach*, ale *w tych czasach*. Ryszard dokonuje oglądu sytuacji. Właśnie skończyła się, trwająca od trzydziestu lat, wojna domowa pomiędzy dwoma rywalizującymi ze sobą rodami: Lancasterów i Yorków, zwana także Wojną Dwóch Róż. Owe róże (czerwona Lancasterów i biała Yorków) były godłami heraldycznymi, swoistymi logo pozwalającymi na identyfikację osoby bądź rodziny. Koronę zdobyli Yorkowie, co oznacza, że teraz mogą przestać walczyć. Brat Ryszarda, Edward, jest królem. Jednak Ryszard mówi nam, jak bardzo źle czuje się w czasach pokoju i jak bardzo nie może się w nich odnaleźć:

*Wojna zmarszczone lico wygładziła,
Zeszła z rumaka zakutego w zbroję
I już nie budzi lęku w groźnym wrogu. (1.1.9-11)*

Czasy wojny i chaosu stworzyłyby zapewne Ryszardowi więcej okazji do umocnienia swej pozycji, a być może nawet do przejęcia władzy. Zresztą kształt owych ambicji nie uległ zmianie nawet teraz, kiedy to *zimę goryczy naszej przemieniło / Dziś słońce Yorku w lato pełne chwały* (1.1.1-2). Oprócz zestawienia obrazów wojny z obrazami pokoju, zaskoczeni konstatujemy, że czas pokoju wcale nie musi być marzeniem niejako uniwersalnym. Nie jest to z pewnością marzenie Ryszarda.

Dalej, w naszym wewnętrznym podziale monologu Ryszarda na trzy części dochodzimy do drugiej. Teraz, Ryszard skupi się na swojej osobie. Ta druga część jego monologu rozpoczyna się od słów: „Lecz ja” (1.1.14). To podobny do słowa ‘teraz’ kolejny silny akcent w jego mowie. Kolejne wersety (1.1.14-27) przybierają bardziej osobisty ton. Ryszard nie ma złudzeń i jest jak najbardziej świadomy swej ułomnej fizyczności. Przyznaje, że został

*Odarty z wdzięku przez zdradę Natury;
zniekształcony, niepełny, zesłany
Przedwcześnie na świat, na pół wykonany,
Tak nieforemnie i nędznie, że wszystkie
Psy ujadają, gdy stanę w pobliżu. (1.1.19-23)*

Ryszard czuje, że został skrzywdzony przy swoich narodzinach. Ta krzywda jest oszustwem dokonany na nim przez naturę, może przez los, czy też Boga. Jednak niezależnie od kogo pochodzi jego fizyczna niedoskonałość, Ryszard uważa, że taki stan faktyczny daje mu nowy kod zachowania opierający się na wspomnianym poczuciu krzywdy, ale jednocześnie niejako usprawiedliwiający możliwość przeprowadzenia odwetu, lub, innymi słowy, odegrania się na dowolnie wybranych osobach z najbliższego otoczenia. Filozofia wypływająca z takiej oceny faktów sprowadza się w gruncie rzeczy do dość prostego rozumowania: 'Natura oszukała mnie, więc ja mogę oszukiwać innych'. W ten sposób Ryszard daje sobie mandat, czy też raczej motywację do działania, którego nie będą ograniczały już żadne zasady ani reguły. Co więcej, Ryszard postrzega własną ułomność jako argument, by się usprawiedliwiać. W istocie, chętnie używa swego zniekształconego ciała jako rekwizytu, wokół którego toczy swą grę ze światem zewnętrznym. Dlatego też, wymienia długą listę swoich wad i wręcz dramatyzuje na temat swego kalectwa. Wyostrając opis swojego wyglądu, nawiązuje do rysu swego charakteru. Zniekształcenie fizyczne przeobraziło się do pewnego stopnia w najważniejszą cechę jego charakteru. Wygląd zewnętrzny niejako doprowadził do zatrucia umysłu, wpuścił jad do wnętrza, zniekształcił emocje i stępił wrażliwość.

Ta ewolucja, która dokonała się w *Ryszardzie*, została już wcześniej dostrzeżona przez Senekę (1996: 135), który pisał, że "równolegle ze zmianą wyglądu zewnętrznego nastąpi stopniowo przeobrażenie wewnętrzne". I choć Seneka odnosił te słowa do zwalczania w sobie gniewu i ukrywania jego zewnętrznych objawów, to pewna prawidłowość, którą opisał, pozostała niezmienna. Seneka (1996: 135) ostrzegał: „Przeciw takiej potężnej namiętności, której tak łatwo i chętnie ulegamy, szukajmy zawczasu lekarstwa i ratunku, dopóki jeszcze panujemy nad sobą i zachowujemy przytomność umysłu”. Można powiedzieć, że Ryszard nie zastosował się do zasady głoszonej przez Senekę. Nie mógł, a może nie chciał, zaakceptować szpetoty swojego ciała, którą postrzegał nie jako symptom, lecz jako przyczynę obecnego stanu rzeczy. Szekspir wyolbrzymił fizyczną ułomność Ryszarda, by w ten sposób niejako symbolicznie ujawnić moralne zepsucie jego umysłu.

W trzeciej części swojego monologu (1.1.28-40) Ryszard odsłania nam, jakie ma plany wobec siebie, a tym samym i wobec innych. Odtąd będzie spiskował, knuł intrygi, kłamał i, jeśli to konieczne, posunie się także do zbrodni. Zapowiada, że jest absolutnym mistrzem kamuflażu. Będzie przybierał różne maski

w spotkaniach ze swoimi przeciwnikami stojącymi na jego drodze, bo chyba tak trzeba nazwać otaczające go osoby, niezależnie czy są mężczyznami czy też kobietami. Ryszard będzie potrzebował wywierać na nich na tyle skuteczny wpływ, by tym samym utrzymać kontrolę nad sytuacją i by ostatecznie zdobyć swą najważniejszą nagrodę – koronę króla Anglii. Jego determinacja by być złym sięga granic szaleństwa, któremu nie brak wiarygodności. Swoje intencje Ryszard wyraża aż nader dobitnie:

*Więc, że nie mogę na modłę kochanków
Spędzać dni pięknych i godnych pochwały,
Postanowiłem okazać się łotrem
I prózną radość dni tych znieawidzić. (1.1.28-31)*

Wspomniana wcześniej lista osób stojących Ryszardowi na drodze do władzy niniejszym zostaje otwarta. Ryszard już postanowił:

*Knuję więc spiski i zastawiam sidła;
Groźbą fałszywą, obmową i snami
Budzę wzajemną śmiertelną nienawiść
Między mym bratem Clarence'em i królem. (1.1.30-35)*

A zatem pierwsze zadanie, które stawia przed sobą Ryszard, to skłócenie własnych braci, tak by doprowadzić do śmierci tego, który wraz z nim pretenduje do tronu. Monolog Ryszarda dobiega tutaj do końca. W tej odsłonie nie dowiemy się już niczego więcej na temat kolejnych planów i kolejnych osób z 'listy' Ryszarda. Oto zbliża się Clarence prowadzony pod strażą i Ryszard zaraz oderwie wzrok od publiczności. Rozpoczyna się gra i trzeba nałożyć na twarz pierwszą maskę. Już nigdy więcej ów łotr z własnego wyboru nie otworzy się w tak bezpośredni sposób przed nami, choć nie będzie o nas zapominał.

Technika Machiavellego

W czasach elżbietańskich uważano samotność za pewnego rodzaju pozę i to pozę o charakterze antyspołecznym. Moda na samotność może być przejawem nie tyle zmieniających się preferencji, ile zmieniającej się moralności, która prywatne dobro stawia ponad dobrem publicznym. Właśnie ten podział na prywatne i na publiczne 'ja' charakteryzował poglądy Machiavellego. *The Prince* Machiavellego, obok *The Courtier*'a Castiglione, uważany jest za najbardziej wpływowe i reprezentatywne dzieło okresu Renesansu. *The Prince*, napisany w 1513 roku, miał też istotny wpływ na późniejszą literaturę angielską. Polityczna wizja Machiavellego uczyniła z tytułowego Księcia postać stałych odniesień. Książę stał się postacią kultową w Anglii. W swoim traktacie, Machiavelli otwarcie przyznaje, że interesowność jest nadrzędną motywacją wszelkich po-

czyną tytułowego Księcia. Niezbędna bezwzględność, względy praktyczne i doraźne cele, oto kwestie, które się liczą. Machiavelli daje jasny wyraz swej pogardzie dla międzyludzkich więzi, związków opartych na miłości i lojalności, aniżeli na strachu. Ryszard wydaje się doskonale pasować do tego opisu. Machiavelli daje do zrozumienia, że jeżeli będziesz intrygancki, a przy tym także bystry, to zasługujesz na władzę. Każdy środek jest uzasadniony, jeżeli przybliży cię do twoich celów. Każda metoda jest dopuszczalna, w tym także zbrodnia, dopóki przynosi pożądany skutek. W swoim artykule, Skinner (1998) poddawszy analizie polityczną moralność Machiavellego, konkluduje, iż szczerłość i otwartość nie są najlepszymi strategiami działania.

W polityce nie zawsze postępowanie zgodne z zasadami moralności jest racjonalne. Władców otaczają ludzie pozbawieni skrupułów, i gdyby ci zawsze postępowali honorowo, wówczas ich upadek byłby nieunikniony. Kod Machiavellego nigdy nie pozwoli roztropnemu władcy na dotrzymywanie zobowiązań, jeśli ten zorientuje się, że będą one sprzeczne z jego interesami. Dlaczego? Ponieważ ludzie są zdradliwi i nie dotrzymują obietnic składanych jemu. Dlatego też, według Machiavellego, ten, kto chce utrzymać władzę, musi w razie konieczności być gotowym na działania niemoralne. Dodatkowo, sukces każdego lidera polega na tym, że ma on zawsze odwagę podejmować zdecydowane działania, nawet w niepewnych okolicznościach. Skuteczny władca rozumie też jak ważne jest utrzymanie pozorów moralności szczególnie wtedy, gdy zmuszony sytuacją będzie musiał postąpić wbrew nakazom sumienia. I właśnie Ryszard bez wahania odrzuca ideę sumienia, a przez to także i religię. Postępuje jak chce i czuje się wolny od jakichkolwiek moralnych ograniczeń. Ryszard jest prawdziwie machiavellistycznym duchem, dla którego moralność nie przedstawia żadnej wartości. On jest zainteresowany tym, co określa łacińskie słowo *virtus*, czyli dumą, odwagą, siłą oraz pewną dozą bezwzględności. W życiu, tak jak i na teatralnej scenie, liczy się nie rzeczywistość, lecz jej ułuda.

A więc Ryszard uczy się doskonalić nieszkodliwy pozór, jednocześnie realizując swoją wrogość tam, gdzie nie można jej zdemaskować. Ten rodzaj obojętności dla otaczających go osób tworzy barierę, która izoluje go od reszty świata. Ryszard jest samotnym Machiavellim, myślącym wyłącznie o sobie, a nawet jeśli zdarzy mu się pomyśleć o innych, to tylko o tyle, o ile można ich zastraszyć, zmanipulować, lub zaskoczyć.

Czy Hamlet zrozumiałby Ryszarda?

Ryszard III jest dramatem, którego budowa opiera się na jednej głównej postaci. Osoba Ryszarda przenika całą akcję sztuki. Żadna inna postać, ani sytuacja, nie pozostają bez śladu choćby jego pośredniego wpływu. To od Ryszarda,

na kształt promieni, rozchodzą się we wszystkich kierunkach różne wątki jego działań, które, jak owe promienie, padają na wszystkich dookoła nie pozostawiając nikogo poza nawiasem przeznaczenia. W rzeczy samej, ta wszechobecność Ryszarda jest uderzającą cechą sztuki, bo jest odczuwalna nawet, gdy nie ma go na scenie. Mieć w Ryszardzie przyjaciela, to czuć się bezpiecznym. Zatem jego zwierzenia imponują publiczności, która bądź co bądź cieszy się bezpiecznym dystansem utrzymującym ją poza zasięgiem scenicznego tyrana. Bohaterem dramatu jest więc indywidualium dumne ze swej odrębności, choć skrycie dzielące się przeżyciami z publicznością w formie monologu. Monolog, z jednej strony, umożliwia Ryszardowi nawiązanie bliskiego kontaktu z publicznością, ale z drugiej, pogłębia jego wewnętrzny rozłam na 'ja' prywatne, nikomu nieznanie, i na 'ja' publiczne, składające się z wielu masek zalecanych przez Machiavellego. Solilokwium jest więc formą ekspresji osobowości ponadprzeciętnych, albo też wielkich, jednak niekoniecznie uważanych za takie w kategoriach moralnej oceny.

Prowadzenie monologu jest też formą wypełniania wewnętrznej pustki nie tylko dla Ryszarda, ale także dla księcia Hamleta. Monolog w kontekście twórczości Szekspira jest niemal synonimicznie łączony z postacią Hamleta. Nie tylko Ryszard monologuje, robi to też Hamlet w swoim „być albo nie być”. Monolog Ryszarda jest szczególny, bo jako jedyny rozpoczyna sztukę, natomiast monolog Hamleta, dlatego, że sięga kwestii fundamentalnych dla postawy człowieka wobec świata. Zarówno Ryszard, jak i Hamlet, są otoczeni ludźmi niezdolnymi ich przeniknąć; obydwójce też stają wobec gry, narzucanej im przez rzeczywistość. Świat, w którym się poruszają, przepełniają intrygi, strach, sprzeczne ambicje i niepewność jutra. Obydwójce podejmują tę grę uciekając się do wszelkich dostępnych im środków. Widać tu jednak pewien paradoks szczególnie widoczny na przykładzie Hamleta, choć także odnoszący się do Ryszarda. Hamlet to swoisty oryginał przepełniony jakimś rodzajem ontologicznej melancholii, osobliwy w tym, co i jak mówi. Są tacy, którzy uważają go wręcz za szaleńca. Pod względem intelektu, wrażliwości i przenikliwości umysłu nikt bowiem nie dorównuje młodemu księciu. Hamlet po trosze gra swą rolę szaleńca, ale zarazem wie, że to doskonały sposób, aby skutecznie manipulować otaczającymi go ludźmi i utrzymywać przebieg wypadków pod kontrolą. Jednak z drugiej strony, uderzający jest w nim brak adaptacji do rzeczywistości, którą przecież kontroluje. Można się zatem zastanawiać, czy to jego wyalienowanie na tle innych to jego atut, a przede wszystkim siła, czy też raczej pewien rodzaj słabości wpychającej go w mentalne odosobnienie. Ten rodzaj paradoksu Mroczkowski (1996: 236) ujął następująco:

Książę jest z gruntu 'niedostosowany', jest zarazem za wielki i za mały w stosunku do otaczającej go rzeczywistości. Jest za wielki umysłem, ale za mały, gdy chodzi o prak-

tyczny zmysł działania. Wyżywa się w okazywaniu swojej oczywistej wyższości w refleksji, w dialektyce, umacniając tym tępą wrogość otoczenia. Ponieważ to niedostosowanie ma zakrój tragiczny, widz przeżywa mieszane uczucia.

Wspólną cechą Hamleta i Ryszarda jest intensywność przeżywania poszczególnych spraw i wydarzeń. Obydwoje potrafią być gwałtowni i brutalni z całą premedytacją. Na swój sposób przeżywają swoje wewnętrzne dylematy, sprzeczności i odizolowanie. Właśnie takie przeżywanie, wyrażane w formie monologów i w osamotnionym byciu na scenie, czyni to ich niedostosowanie jeszcze dotkliwszym. A dla człowieka dotkliwym jest jego rozdwojenie pomiędzy tym, co myśli i co robi. Dotkliwe są też zmagania w obliczu konieczności wyboru albo czynu.

Trudno byłoby znaleźć odpowiedź na pytanie o tożsamość zarówno Ryszarda, jak i Hamleta. Wydaje się, że żaden wniosek czy interpretacja nie będzie ostateczna. Ryszard i Hamlet podlegają nieustannym zmianom, doświadczają sprzecznych pragnień i emocji, a nade wszystko dojrzewają. Istotą tragizmu jest między innymi to, że ludzie wokół nich – dojrzewających lub zmieniających się wewnętrznie – zostają tacy, jacy byli. Taka sytuacja przenosi nas w kolejny wymiar tragizmu, który polega na braku głębszej komunikacji międzyludzkiej, a przez to także na braku zrozumienia, oraz na nieustającym wewnętrznym osamotnieniu, pod którego ciężarem zmienia się charakter człowieka.

Michael Neill (1975) w rozważaniach na temat gry, polityki i psychologii w *Ryszardzie III*, pisze, że dramat ten jest najbardziej 'przenikliwie teatralny' ze wszystkich sztuk Szekspira. Można przyjąć, że w tej ostentacyjnej teatralności, Ryszard znajduje pokrewną duszę w Hamlecie, innym szekspirowskim bohaterze o wielkim wycuciu teatralnej gry. Mimo, że pewność siebie w skuteczność swych działań u Ryszarda z pewnością kontrastuje z metafizycznymi udrękami u Hamleta, to jednak łączy ich coś głębszego aniżeli zwykle znawstwo teatralności. Ten sposób domagania się u nich obydwu aktorskiej supremacji jest jedynie inaczej realizowany. Hamlet zastosuje się do zasady filozoficznej, aby lepiej siebie poznać, natomiast Ryszard zdecyduje się niejako stworzyć siebie od nowa. U Neilla pojawia się nawet uwaga o konieczności interpretowania *Hamleta* w świetle *Ryszarda III*, a *Ryszarda III* w świetle *Hamleta*. Natura, poprzez wrodzone kalectwo Ryszarda, wystawia go na próbę niechcianego odosobnienia zewnętrznego. Z kolei, jego samotność wewnętrzna to stan przez niego chciany i kultywowany. Ryszard postrzega własne zbrodnie jako buntowniczy wyraz własnej natury i odsłania swą namiętą osobowość w monologach. Van Doren (1939: 27) pisze, że Ryszard nigdy nie jest wystarczająco ludzki. Czyżby? A może właśnie Ryszard jest aż nadto ludzki? To pytanie o jego 'człowieczy' aspekt jest pomostem łączącym nas i Ryszarda. To pytanie jest fundamentalne, bo ma uniwersalną aktualność, i właśnie przez to stawia nas wraz z nim na tej samej płaszczyźnie i zbliża nas do niego.

Bibliografia

- Clemen, W. 1961. *English tragedy before Shakespeare: the development of dramatic speech*. London: Methuen.
- Clemen, W. 1968. *A commentary on Shakespeare's Richard III*. London: Methuen.
- Clemen, W. 1972. *Shakespeare's dramatic art: collected essays*. London: Methuen.
- Brooke, N. 1984. "Reflecting gems and dead bones: tragedy versus history in *Richard III*". W zbiorze: Cox, C.B. i D.J. Palmer. (red.). 104–115.
- Cox, C.B. i D.J. Palmer. 1984. (red.). *Shakespeare's wide and universal stage*. Manchester: Manchester University Press.
- Dillon, J. 1981. *Shakespeare and solitary men*. Hong Kong: Macmillan.
- Jowett, J. (red.). 2001. *The Oxford Shakespeare: the tragedy of King Richard III*. Oxford: Oxford University Press.
- Mroczkowski, P. 1966. *Szekspir elżbietański i żywy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Neill, M. 1975. "Shakespeare's Halle of Mirrors: play, politics, and psychology in *Richard III*". *Shakespeare studies: an annual gathering of research, criticism, and reviews* 8. 99–129.
- Seneka, L.A. 1996. *Dialogi*. [Tłum. Leon Joachimowicz]. Poznań: Zysk i S-ka.
- Shakespeare, W. 2005. *Ryszard III*. [Tłum. Maciej Słomczyński.] Warszawa: Elipsa.
- Skinner, Q. 1998. "Machiavelli's political morality". *European Review* 6.3. 321–325.
- von Doren, M. 1939. *Shakespeare*. New York: Doubleday Anchor Books.