
„JA, MOJĄ RĘKĄ, ODDAJĘ KORONĘ”,
CZYLI SZTUKA ABDYKACJI

Gdyby króla można było odsunąć od władzy i pozostawić przy życiu, *Ryszard II* mógłby być opowieścią o początkach parlamentaryzmu w epoce feudalnej. Jednak doświadczenie, jakie przynosi historia, nie tylko średniowiecza, jest inne i streszcza je czytana wspak formuła: umarł król, niech żyje król. Nowi władcy czują się pewnie dopiero pod nieobecność poprzedników. A jeżeli tak, to czy wolno sięgać po władzę za życia króla? Wokół tego właśnie dylematu osnuł Shakespeare swój najbardziej znany – patrząc z perspektywy jego własnych czasów – dramat historyczny, o którego popularności świadczy duża liczba wydań, a także jedyne w swym rodzaju komentarz wypowiedziany przez Elżbietę I u schyłku panowania: „Ryszard II to ja” (por. s. 224).

W stosunku do istniejącej w 1595 r. twórczości Shakespeare’a *Ryszard II* stanowił krok o epokę wstecz i zarazem w głąb. W czasie tym Shakespeare był już autorem tzw. pierwszej tetralogii, a zatem trzech części *Henryka VI* oraz *Ryszarda III*. Sztuki te opisywały dzieje wojny Dwóch Róż, krwawego konfliktu Lancasterów i Yorków – dwóch potężnych gałęzi dynastii Plantagenetów – który zdominował historię piętnastowiecznej Anglii. Tworząc te dramaty, Shakespeare stąpał pod wieloma względami po bezpiecznym gruncie. W sensie ideologicznym wszystkie one dowodziły kluczowej dla elżbietańskich historiografów tezy o moralnym upadku Plantagenetów i opatrnościowym wstąpieniu na tron

Henryka VII, założyciela dynastii Tudorów. Pierwsza tetralogia była więc formą rozbudowanej przypowieści o niegodziwość władców, która rodzi zdradę i przemoc, aż spotka ją zasłużona kara w postaci upadku i potępijącego wyroku potomnych. Te popularne sztuki, które niewątpliwie utorowały Shakespeare'owi drogę do kariery teatralnej, nie stanowiły jednak przełomu ani pod względem tematu, ani środków scenicznych. Shakespeare sprawnie rozpisywał na role kroniki historyczne, selekcjonował i spajał wątki fabularne, eksponował konflikty oparte na jasnych przesłankach etycznych. W *Ryszardzie III* sam król stawał się wielowymiarowym wcieleniem zła, biczem Bożym za grzechy pokoleń.

Na tym tle *Ryszard II* jawi się jako sztuka wyjątkowa. Rozpoczynając drugą tetralogię, do której oprócz *Ryszarda II* należą jeszcze *Henryk IV Część 1* i *Część 2* oraz *Henryk V*, Shakespeare cofał się o kolejne sto lat, aby sięgnąć do źródeł wojny Dwóch Róż, a jednocześnie wchodził w nowy okres twórczości. Odejście od wcześniejszej estetyki widoczne jest nieomal we wszystkich wymiarach dramatu, głównie jednak dotyczy uderzającej regularności metrycznej i niebywale dopracowanej warstwy fonicznej całości. *Ryszard II* jest pięknie opowiedzianą, smutną historią o podwyższonym ryzyku interpretacyjnym. O ile wyszukany, górnolotny język odróżnia go od starszych utworów, o tyle od tych napisanych później różni go przede wszystkim konstrukcja fabuły. W tragediach takich jak *Hamlet* czy *Król Lear* sceną rządzi wartka, wielowątkowa akcja i błyskotliwy dialog przerywany okresami pozornej ciszy fabularnej, w której rozbrzmiewają doskonalone ze sztuki na sztukę solilokwia. W *Ryszardzie II* zasadniczo brak wątków

pobocznych, sceny zaś wypełniają nasycone retoryką i rozbudowanym obrazowaniem monologu przeznaczone do długiej, patetycznej recytacji. Jest to sztuka na wskroś dworska, ukazująca w tej samej mierze tyranie, co erozję ceremoniału. Nigdy przedtem Shakespeare nie tworzył postaci mówiących tak dobitnie, płynnie, z taką mocą i elegancją, a jednocześnie w tak silnym stopniu schowanych za fasadą języka. W ostatecznym rozrachunku język okazuje się pułapką. Mistrz retoryki przegrywa koronę i paradoksalnie nie znajduje słów, aby opisać, co się stało. Jego następcą będzie znacznie mniej efektownym mówcą i dużo skuteczniejszym władcą.

W późniejszych sztukach Shakespeare'a na scenie króluje niepodzielnie pentametr jambiczny, metrum proste i energiczne, przełamane prozą, najczęściej w scenach z udziałem gminu. Wiersz w *Ryszardzie II* zaskakuje gładkością rymów, które z dzisiejszej perspektywy nieuchronnie podają w wątpliwość realizm psychologiczny postaci. Ta śpiewna, pełna słownej wirtuozerii sztuka w niczym jednak nie przypomina naznaczonego podobną lekkością i powstałego w tym samym czasie *Snu nocy letniej*. W *Śnie* zróżnicowanie metryczne i dźwięczność wiersza są elementami muzyki nocy, w *Ryszardzie II* melodyjność języka jest zasłoną, za którą czai się niesłychana, bezwzględna agresja. Elokwencja i elegancja wierszowanej formy jest też pochodną skupienia na losach władców i książąt. W dramatach napisanych później, jak choćby już w kolejnych częściach drugiej tetralogii, Shakespeare wprowadza liczne postaci spoza elit społecznych, różnicując w ten sposób rejestry i style. W *Ryszardzie II* osoby dramatu należą do tej samej sfery, a nieliczni służący i heroldzi są zwykle niemym

uzupełnieniem scenografii, bez większych konsekwencji fabularnych.

Od wcześniejszych sztuk odróżnia *Ryszarda II* również skomplikowana materia sporu ideologicznego, jaki legł u podstaw fabuły, szczególnie zaś kwestia świętości władzy, prawa poddanych do wypowiedzenia posłuszeństwa oraz stabilności porządku społecznego opartego na tych zasadach. Shakespeare wprowadza tu rzeźników wszystkich stron konfliktu. Pozornie kwestia wymuszonej abdykacji Ryszarda jako zdarzenia brzemiennego w skutki, które zapoczątkowało rozdarcie w rodzinie Plantagenetów, była powszechnie znanym aksjomatem elżbietańskiej historiografii. Jednak podjęcie tego tematu skłaniało również do refleksji nad istotą owej podkreślanej przez wszystkich fatalności. Czy przyczyna nieszczęść tkwiła w fałszywej interpretacji przez Ryszarda prerogatyw władzy, w jego detronizacji jako pogwałceniu mistycznego statusu monarchy, czy też może w zranionej dumie wykluczonych z dziedziczenia książąt? W tym ostatnim przypadku naturalna i bezpotomna śmierć króla nie zmieniłaby biegu angielskich dziejów i ambitni książęta spokrewnionych rodów ruszyliby z taką samą determinacją do wyścigu po koronę. Detronizacja jawiła się jako prawdziwe, nieomal apokaliptyczne zło, jeśli rzeczywiście naruszała porządek głębszy niż zasady dziedziczenia w obrębie dynastii. Na czoło debaty wysuwał się więc temat świętości władzy – czy to w typowym dla Plantagenetów rozumieniu sakry królewskiej (por. s. 24–26), czy też w bliższej elżbietańskiej publiczności doktrynie dwóch ciał królewskich (por. s. 26–27). Kwestie te nabierały fundamentalnego znaczenia w obliczu zmierzającego

nieuchronnie ku końcowi panowania Elżbiety I i wciąż nierozstrzygniętego problemu następstwa tronu.

Jakby na marginesie sporu elit dojrzeła w *Ryszardzie II* w sposób nieudramatyzowany, obecny jedynie w formie relacji z wydarzeń pozasceniczych, świadomość rosnącego znaczenia miejskiego tłumu. Siłę tę przedstawi Shakespeare z całą wyrazistością w napisanym cztery lata później *Juliuszu Cezarze*, obnażając reguły populizmu. Na razie jednak nie chce – lub nie potrafi – pokazać na scenie ulicy. O jej reakcje pyta za to z niepokojem Ryszard, pełen najgorszych przeczuc, i to od samego początku sztuki, gdy nalega, aby opisano mu pożegnanie wygnanego Bolingbroke'a. Lkoniczny, pragmatyczny rywal opanował do perfekcji sztukę kreowania wizerunku i kiedy wróci, powitają go entuzjastyczne wiwaty londyńczyków. Ci sami ludzie niedługo potem rozstrzygną kwestię sakry królewskiej, obrzucając błotem panującego króla. Nowa władza nie jest efektem refleksji intelektualnej, lecz w dużej mierze wyrazem woli gawiedzi, która wydaje wyrok, zanim zbierze się Parlament¹.

¹ Rzeczywista rola Parlamentu w detronizacji Ryszarda II – a zwłaszcza Izby Gmin, o której kilkakrotnie wspomina się w utworze (II 2.88, II 2.128, IV 1.155, IV 1.272) – odbiega od fabuły dramatu. Mimo sugerowanej presji Izby Gmin Parlament (a zatem Izba Gmin i Izba Lordów, o której się nie wspomina) nie był władny zdetronizować króla, mógł jednak przyjąć dokument, który uzasadniał zrzeczenie się korony przez Ryszarda i tym samym otwierał drogę do proklamacji nowego monarchy. Dokument ten (*The Record and Process of the Deposition of Richard II*) zawierał trzydzieści trzy artykuły opisujące niegodziwość rządów Ryszarda, przy czym aż siedemnaście z tych zarzutów dotyczyło grabieży majątków w latach 1396–1399 (por. Caroline M. Barron, *The Tyranny*

Paradoksalnie, w sposób charakterystyczny dla Shakespeare'a, teza ta nie ma w sztuce rzecznika innego niż król i jego dręcząca intuicja. Nawet dla moderatorów życia politycznego żywiołem jest dwór, narzędziem walki zaś dokument. Cechujący ich działania machiawelizm, ukazany jeszcze ostrzej w sztukach wyzwolonych z więzów historii, stanie się w przyszłości podstawą objaśniania Shakespeare'em dwudziestowiecznych totalitaryzmów. Warto jednak zauważyć, że już wizja przeszłości zarysowana w *Ryszardzie II* w tym samym stopniu powiela stereotypy kronik, co podaje je w wątpliwość. Wprowadzając na scenę skomplikowaną materię polityczną, Shakespeare podejmował jednocześnie wysiłek stworzenia nowego rodzaju postaci. Uparcie szukał sposobów połączenia scen grupowych, tempa i akcji z momentami wyciszenia, w których osadzał solilokwia. Konwencja ta z czasem tak mocno zadomowiła się w europejskim dramacie, że z dzisiejszej perspektywy

of Richard II, „Bulletin of the Institute of Historical Research” 1968, nr 41 (103), s. 1–18). W sztuce nawiązuje się do tych działań, ale przedstawiane są one jako ogólna cecha rządów Ryszarda, a nie rozrachunki z przeciwnikami politycznymi. Ponadto w scenie abdykacji (IV 1) pojawia się wątek rejestru win Ryszarda, ale w centrum uwagi pozostaje osobisty dramat monarchy, nie zaś treść tego bezprecedensowego dokumentu, opisującego wiarołomstwo króla, gwałty względem praw i obyczajów królestwa oraz krzywdy poddanych. Przez odwrócenie akt ten wskazywał powinności króla, dowodząc przy tym, że „król nie stanowi praw samodzielnie, lecz wspólnie z Parlamentem”, a praw raz ustanowionych musi przestrzegać, „póty nie sprawi, że Parlament je zmieni” (cyt. za John M. Theilmann, *Caught between Political Theory and Political Practice: „The Record and Process of the Deposition of Richard II”*, „History of Political Thought” 2004, nr 25 (4), s. 599–619, s. 609, przeł. ACW).

trudno zrozumieć, jak odważne było jej wprowadzenie w warunkach teatru publicznego, którego estetyka, dynamika i atmosfera nie odbiegały jeszcze zbyt daleko od jarmarcznych przedstawień. Wyciszenie i wyhamowanie fabuły niesie ze sobą ryzyko, podobnie jak zastąpienie patetycznych deklamacji subtelnymi monologami, w których postać dopiero szuka słów, porządkuje myśli, odkrywa swe wnętrze. Monologi te wymagały od widzów innego rodzaju wrażliwości, od aktorów zaś bardziej subtelnych środków wyrazu. Pod tym względem *Ryszard II* sprawia wrażenie sztuki, która łączy starą i nową szkołę². O ile początkowo dominują górnolotne deklaracje, prorocze wizje i rozdzierające lamentsy, o tyle pod koniec scena pustoszeje, cichnie i publiczność zostaje sam na sam z Ryszardem. To wyalienowanie postaci z biegu wydarzeń, które później staje się tak rozpoznawalnym

² Konstrukcja postaci i język Ryszarda są często interpretowane jako zapowiedź późniejszych bohaterów, umieszczonych w bardziej złożonych fabułach i obdarzonych większą ekspresją w soliloquiach. O Ryszardzie jako wczesnej wersji Hamleta pisze W.H. Auden (*Wykłady o Shakespearze*, przeł. Piotr Nowak, Warszawa 2015, s. 91), odnotowując, że łączy ich wybujały egotyzm, ale to Hamlet wyrządza otoczeniu więcej krzywdy, Ryszard zaś jest poetą uzdolnionym, lecz głupim (*ibidem*, s. 93). Podobnie Harold Bloom widzi w monologach Ryszarda z V aktu proleptyczną parodię Hamleta (*Shakespeare. The Invention of the Human*, New York 1998, s. 252), ten sam Ryszard jest natomiast dla niego prekursorem poezji metafizycznej z jej ekscentryczną, brawurową metaforą. Ryszard bywa też zestawiany z Learem: wedle Stephena Greenblatt'a to rozpieszczony marzyciel, który rozkochoje się w swym upadku (*Shakespeare's Freedom*, Chicago 2010, s. 81), przedtem jednak, podobnie jak Lear, sprawuje rządy gwałtowne, despotyczne i jak Lear staje przed publicznością nagi, z rozbitą tożsamością.

elementem dramaturgii Shakespeare'owskiej, jest tu eksperymentem, niespodziewanym zatrzymaniem akcji, która jeszcze przed chwilą w sensie dosłownym ukazywała, jak korona wędruje z rąk do rąk, z głowy na głowę. Po abdykacji Ryszardowi zostaje niewiele czasu. Shakespeare precyzyjnie wykorzystuje ten moment zawieszenia przed nieuchronną katastrofą, bo wie, że publiczność nie wysłucha postaci, której nie współczuje. To właśnie w tym kontekście Ryszard podzieli się swymi myślami.

Sięgając po *Ryszarda II*, dobrze jest wiedzieć, że utwór ten przynależy do innego okresu twórczości Shakespeare'a niż np. *Koriolan* czy *Burza*. Miną lata, zanim powstaną te dramaty. Napisze je dla dojrzałego teatru – starszy Shakespeare. Unikając natrętnych prób psychologizowania biografii Shakespeare'a, trudno nie zauważyć, że *Ryszard II* w dość szczególny sposób ogniskuje różnorodne związki pokoleniowe. Sztuka ta powstała wkrótce po *Edwardzie II* Christophera Marlowe'a, którego Shakespeare był rówieśnikiem i z którym, pisząc swój dramat, jawnie współzawodniczył (por. s. 219–220). Rówieśnikami są też Ryszard i Henryk, a nawet – biorąc pod uwagę relację do własnego stulecia – wszyscy czterej³. Akcja dramatu rozgrywa się przecież niemal równo dwieście lat wcześniej, a główne postaci Shakespeare'a mają wtedy tyle lat, co on sam. Nowożytny dramaturg opowiada więc o średniowiecznych monarchach, aktor o królach, trzydziestolatek

³ Shakespeare i Marlowe urodzili się w 1564 r., zaś Ryszard i Henryk w 1367 r. *Ryszard II* powstał w 1595 r., a jego akcja obejmuje lata 1398–1400.

o trzydziestolatkach. O tej szczególnej więzi pokole-
niowej warto pamiętać. Jak zatem ukształtuje te postaci?
Sposób, w jaki Shakespeare przedstawia nam losy Ry-
szarda II, nabiera wyrazistości, kiedy fabułę dramatu ze-
stawimy z faktami historycznymi⁴. Ujrzymy wtedy, jak
literatura odsiewa wydarzenia i postaci, uzupełnia luki,
streszcza, przemilcza i konfabuluje. W takim myśleniu
tkwi jednak pewna pułapka. Z pominięciem śladów
w formie jawnych zapożyczeń, niewiele wiemy o tym,
jakie teksty ukształtowały wyobraźnię Shakespeare'a,
czy dotarł do nich bezpośrednio, czy też odnalazł ich
echa w istniejących wówczas wersjach literackich (por.
s. 213–220). Zakres jego wiedzy o minionych epokach
jest zagadką, a co za tym idzie – nie sposób ustalić,
czy fabuła kronik dramatycznych wynika ze świadomej
manipulacji źródłami, czy może ukształtowała ją zain-
spirowana strzępami informacji wyobraźnia. Jakkolwiek
zresztą zinterpretujemy stosunek Shakespeare'a do źró-
deł pisanych, nie wydaje się, aby *Ryszard II* był sporem
o osobę. Sztuka ta ukazuje raczej starcie dwóch wiel-
kich koncepcji sprawowania władzy, z zaznaczeniem
racji wszystkich stron, i to zarówno z perspektywy
średniowiecznej, jak i w rozumieniu współczesnym
dramaturgowi. Jej niezwykłość polega na metodzie
zadawania pytań i formułowania odpowiedzi, którą
trafnie opisują słowa Ryszarda: „I tak rozmnażam się
w jednej osobie” (V 5.31). W sercu tej tragedii leży

⁴ Ryszard II (1367–1400) panował od 1377 r. Był wnukiem
Edwarda III i drugim synem Edwarda (1330–1376), zwanego
Czarnym Księciem, który zmarł za życia swego ojca. Starszy brat
Ryszarda umarł w dzieciństwie. Do detronizacji doszło we wrześ-
niu 1399 r.

powiązanie władzy i religii, jak również osobisty dramat zwiedzionego pozorami nietykalności monarchy. W *Ryszardzie II* niezwykle istotny jest obraz przeszłości zarysowany w ekspozycji sztuki. Kiedy Shakespeare przedstawia nam spór Henryka Bolingbroke'a⁵ i Tomasza Mowbraya, ma on już swą historię. Streszcza ją Ryszard w pytaniu zadany Janowi z Gandawy:

Czy Jan z Gandawy, sędziwy Lancaster,
Wierny danemu słowu, przywiódł swego
Krewkiego syna Henryka Hereforda,
By ten mógł znowu oskarżyć zuchwale –
W co wniknąć zrazu czas nam nie pozwolił –
Księcia Norfolku, Tomasza Mowbraya? (I 1.1–6)

Słyszymy więc o zadawnionym konflikcie dwóch potężnych feudałów, którego król już raz nie zdołał – lub nie chciał – rozstrzygnąć. Materia oskarżeń jest ciężka. Obaj zachowali wolność pod warunkiem stawienia się na rozprawie, a ojciec poręczył za syna. Nadszedł czas powtórzenia zarzutów. W rzeczywistości geneza waśni sięga daleko wstecz i odmierzają ją kolejne dramatyczne kryzysy. Kiedy w 1377 r. dziesięcioletni Ryszard został królem, władzę w jego imieniu sprawował Jan z Gandawy, zaś kraj kilkakrotnie uginał się pod ciężarem nakładanych przez niego podatków, krwawił w buntach i rebeliach. Ryszard bezskutecznie próbował

⁵ Henryk Bolingbroke (1367–1413) jest w chwili rozpoczęcia akcji (1398 r.) księciem Herefordu, po śmierci ojca (1399 r.) przysługuje mu tytuł księcia Lancaster (jest to przedmiotem sporu z Ryszardem II), ostatecznie zaś przechodzi do historii jako król Henryk IV.