

SHAKESPEARE

EDYCJA KRYTYCZNA

Ryszard II

w przekładzie
Piotra Kamińskiego



WILLIAM SHAKESPEARE ■ Ryszard II

Wydawnictwa
Uniwersytetu
Warszawskiego



William SHAKESPEARE

Ryszard II

w przekładzie

Piotra Kamińskiego

Wstęp i komentarz

Anna Cetera-Włodarczyk

SPIS TREŚCI

	WSTĘP
9	„Ja, moją ręką, oddaję koronę”, czyli sztuka abdykacji
63	RYSZARD II
	KOMENTARZ
213	Data powstania i źródła
221	Wczesna recepcja dramatu
229	Uwagi o redakcji oryginału i przekładzie
	ANEKS
241	Polskie przekłady <i>Ryszarda II</i>
242	Literatura krytyczna
245	<i>Ryszard II</i> na polskiej scenie
246	Tablica genealogiczna
249	INDEKS NAZWISK

Wstep

„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 jedyny 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 potępiającego 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 rozpisывał 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, górnołotny 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 nasyczone retoryką i rozbudowanym obrazowaniem monologi przeznaczone do długiej, patetycznej recytacji. Jest to sztuka na wskroś dworska, ukazująca w tej samej mierze tyranię, 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 dojrzewa w *Ryszardzie II* w sposób nieudramatyzowany, obecny jedynie w formie relacji z wydarzeń pozascenicznych, świadomość rosnącego znaczenia miejskiego tłumu. Siłą 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 przeczuć, i to od samego początku sztuki, gdy nalega, aby opisano mu pożegnanie wygnanego Bolingbroke’a. Laskoniczny, 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 zdomowiła 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 wiążące 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 lamenty, 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 rozkochuje 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 pokoleniowej warto pamiętać. Jak zatem ukształtuje te postaci? Sposób, w jaki Shakespeare przedstawia nam losy Ryszarda II, nabiera wyrazistości, kiedy fabułę dramatu zestawimy 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 zainspirowana strzępami informacji wyobraźnia. Jakkolwiek zresztą zinterpretujemy stosunek Shakespeare'a do źródeł pisanych, nie wydaje się, aby *Ryszard II* był sporem o osobę. Sztuka ta ukazuje raczej starcie dwóch wielkich 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 wrześniu 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 ugiął 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.) przyśługuje mu tytuł księcia Lancaster (jest to przedmiotem sporu z Ryszardem II), ostatecznie zaś przechodzi do historii jako król Henryk IV.

uwolnić się spod kurateli starszych, pozyskiwał stronników i patrzył, jak giną na szafocie. Schyłek stulecia przyniósł zaostrzenie konfliktu⁶.

Budując obraz tej sytuacji, Shakespeare rozkłada akcenty inaczej. Nie przekazuje nam wiedzy ani o trwającym

⁶ Książę Gloucester (1355–1397) był najmłodszym synem Edwarda III. W 1386 r. stanął na czele powołanej przez Parlament komisji tzw. Lordów Apellantów, którzy domagali się naprawy królestwa i odsunięcia od władzy faworytów Ryszarda. Komisja wkrótce przejęła stery kraju. Dążąc z kolei do odzyskania władzy, niespełna dwudziestoletni Ryszard przystąpił do negocjacji z Francją, aby – zrzekając się roszczeń terytorialnych – zawrzeć pokój i skupić się na problemach wewnętrznych Anglii, podważył też legalność działań Lordów Apellantów. Wieści o planowanym traktacie, a także pogłoski o możliwym wsparciu Ryszarda przez wojska francuskie wzburzyły jego przeciwników. W 1387 r. siły królewskie zostały pokonane przez wojska Lordów Apellantów, a w 1388 r. zebrał się Parlament określany przez historyków „bezlitosnym” (*merciless*). Wydano dziesiątki wyroków skazujących za zdradę. Czystki objęły najbliższe otoczenie Ryszarda, w tym również osoby, z którymi łączyły go silne więzi emocjonalne (stracono m.in. Simona Burleya, nauczyciela króla), część zbiegła na kontynent. Z czasem pozycja Ryszarda uległa jednak wzmocnieniu, do czego przyczynił się Jan z Gandawy, który w 1389 r. wrócił z Hiszpanii, gdzie od 1386 r. bezskutecznie zabiegał o tron Kastylii, powołując się na prawa dziedziczne swej żony, Konstancji Kastylijskiej. Król przystąpił do rozrachunków z pięcioma Lordami Apellantami i ich stronnikami: w 1397 r. Richard FitzAlan został ścięty, Thomas de Beauchamp skazany i uwięziony, książę Gloucester aresztowany i zabity w Calais, a wygnanie dwóch ostatnich Apellantów – Bolingbroke’a i Mowbraya – otwiera fabułę dramatu. Jednocześnie ściągane są wysokie sumy z poddanych w formie opłat za ułaskawienie i zrzeczeń majątków osób przyznających się do zdrady lub sprzyjania zdrajcom, z którymi łączyły ich rozmaite więzi krwi i lojalności. Schyłek panowania Ryszarda II opisuje m.in. Caroline M. Barron, *op. cit.*

od lat konflikcie pokoleń, ani też o roli, jaką odegrał w nim Jan⁷. W zamian za to skupia uwagę na wydarzeniu brzemiennym w skutki, które boleśnie i nieodwracalnie przecięło naturalne więzi rodzinne, napełniając spokrewnione postaci goryczą i jadem, z których jedno i drugie będzie stanowić rdzeń powracających obrazów patologii życia. Wydarzeniem tym jest zabójstwo Tomasza Woodstocka, księcia Gloucester, brata Jana z Gandawy i przywódcy opozycji wobec Ryszarda. Egzekucja ta nigdy i przez nikogo nie jest traktowana jako akt polityczny. To zbrodnia, czyn okrutny i wynaturzony, przelanie krwi pokolenia ojców. Opisywana kilkakrotnie przez różne postaci śmierć Gloucestera staje się widmem z przeszłości. To właśnie o tę zbrodnię Bolingbroke oskarża Mowbraya, choć przecież nikt z obecnych nie wątpi, że – żądając wyjaśnienia jej okoliczności – osacza i oskarża samego króla. Ryszard nigdy nie przyzna się do tej winy, jak zresztą do żadnej. Jediną wskazówką pozostanie tu gest, nagły i spontaniczny, wykonany w chwili wielkiego napięcia emocjonalnego. Usiłując zapobiec pojedynkowi, Ryszard każe

⁷ Tendencja do idealizacji postaci Jana z Gandawy (1340–1399) jest widoczna również w innych utworach literackich współczesnych Shakespeare'owi i istnieją ku temu poważne przesłanki polityczne. Od Jana wywodzi się trzech panujących po Ryszardzie władców (Henryk IV, Henryk V i Henryk VI). Ponadto w 1596 r. Jan z Gandawy uznał dzieci z nieformalnego związku z Katarzyną Swynford, ustanawiając tym samym boczną linię książąt Beaufort. Wywodząca się z tej linii prawnuczka Jana, Małgorzata, poślubiła Edmunda Tudora. Z tego związku narodził się Henryk, który po krótkim okresie panowania królów z gałęzi Yorków ustanowił jako Henryk VII Tudor nową dynastię; por. tablica genealogiczna, s. 246–247.

Henrykowi i Mowbrayowi odrzucić podjęte wcześniej rękawice. Tę z rąk Mowbraya będzie próbował odebrać sam: „Daj rękawicę” (I 1.174) – nalega Ryszard. Jeżeli pójść tym emblematycznym tropem i pozwolić mu jej dotknąć – zastygnie na moment w centrum sceny, jak przyłapany z narzędziem zbrodni w ręce.

Ta krew niewinna Abła, krew ofiary,
 Woła dziś do mnie z bezgłośnych otchłani
 O sprawiedliwość i surową karę (I 1.104–106)

– grzmi Bolingbroke. Nigdy nie dowiemy się, czy i w jakim stopniu morderstwo Gloucesteru stanowiło dla niego istotną motywację, a może wygodny pretekst. Wypowiadając te słowa, Bolingbroke zapoczątkowuje jednak nawyk nadawania silnej interpretacji chrześcijańskiej czynom i pragnieniom etycznie niejednoznacznych. W *Ryszardzie II* każda decyzja polityczna opatrzona jest sankcją religijną. Czynią tak obie strony konfliktu. Paradoksalnie pod koniec sztuki nasza wiedza o przeszłości będzie niewiele większa. Kiedy szala zwycięstwa przechylił się już na korzyść Bolingbroke’a, scena sądu zostanie powtórzona w akcie III. Mimo starań nie uda się ustalić, czyje ręce plami krew księcia Gloucester. Główni świadkowie zdarzenia będą martwi, a zeznania pozostałych – sprzeczne i śledztwo zamieni się w fanfaronadę. Sytuacja ta przyniesie Bolingbroke’owi pierwsze gorzkie rozczarowanie. Zdobycie władzy nie gwarantuje dojścia do prawdy o przeszłości. Zanim jednak królestwo ogarnie bunt, Shakespeare każe nam poznać poglądy starszego pokolenia. Zrobi to szybko, zaraz na początku sztuki (I 2), bo czas

nagli – pokolenie to dosłownie odchodzi na naszych oczach. Nie wszystkie żale da się wypowiedzieć, scena z wdową po księciu Gloucester zaczyna się więc nietypowo, od odpowiedzi Jana na słowa, których nie słyszymy:

To był mój brat rodzony, krew z krwi mojej,
A krew przemawia głośniejsz, niż twe żale (I 2.1–2).

Ten pozasceniczny lament to jeden z wielu śladów parcia przeszłości, potężnych ran zadanych na długo przed początkiem sztuki. W gruncie rzeczy Księżna Gloucester jest nie tyle postacią, ile uosobieniem heroicznej wersji historii, z jej mitami i patosem. Mówi głosem pokoleń – siedmiu „gałęzi wzrosłych z pnia jednego” (I 2.13). Jej wizja stanowi więc apoteozę rodu zrodzonego ze świętej krwi Edwarda III⁸. Wybór protoplasty jest tu ważny i w zasadzie jedyny możliwy. Gdyby Księżna cofnęła się o jeszcze jedno pokolenie, łańcuch przodków objąłby Edwarda II, którego upodlającą śmierć dopiero co ukazał na scenie Christopher Marlowe (por. s. 219). Głosząc chwałę przeszłości, sama Księżna staje

⁸ Król Edward III (1312–1377) miał siedmiu synów, Tomasz Woodstock, książę Gloucester, był najmłodszym z nich; por. tablica genealogiczna, s. 246–247. Ponadto przywołany przez Księżną obraz nawiązuje do popularnego motywu ikonograficznego drzewa Jessego, a zatem do genealogii Chrystusa jako potomka króla Dawida, jednego z siedmiu synów Jessego. Edward III jako Jesse przedstawiony jest m.in. na tytułowej stronie znanego dzieła historycznego Johna Stowa *Annales of England*, wydanego w 1592 r. Por. Andrew Gurr, [w:] William Shakespeare, *King Richard II*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge 1988 [1984], s. 28–29.

się reliktem z tragedii zemsty, mściwym duchem błagającym o karę za zbrodnię. Ten niepohamowany wybuch goryczy zmusza Jana do zajęcia wyrazistego stanowiska. Wyrzekając się odwetu, Jan zastępuje myślenie w kluczu rodzinnej waśni – dylematem sumienia:

To Boże sprawy, gdyż namiestnik Boży,
I pomazaniec przed Jego obliczem,
Jest sprawcą śmierci. I jeżeli zgrzeszył,
To zemsta za to do Nieba należy,
Bo ja na króla ręki nie podniosę (I 2.37–41).

Pogląd Jana, kreowanego na etyczne centrum sztuki, jest niezwykle istotny również dlatego, że pod wpływem doświadczeń ulegnie pewnej ewolucji. Nawet w tej scenie Jan nie jest w pełni wolny od pragnienia zemsty, oczekuje jednak, że dopełni jej Bóg, jedyny sędzia Bożego pomazańca. Ta pozorna pasywność stanowi wyraz zarówno lęku przed znieważaniem majestatu, jak i zaufania do Opatrzności. Jest połączeniem starotestamentowej wiary w sprawiedliwego Boga, strącającego z tronu niegodziwych władców, z wyrażoną przez św. Pawła formułą: „Kto więc przeciwstawia się władzy – przeciwstawia się porządkowi Bożemu” (Rz 13,2)⁹, której interpretacja zaciążyła nad schyłkiem starożytności i średniowieczem. Warto jednak zauważyć, że gdy sformułowano ten pogląd, chrześcijaństwo było wyznaniem mniejszości, a rugujący je władcy – poganami. Był to zatem skierowany do poddanych nakaz wytrwania w posłuszeństwie, w dużej mierze zapobiegający

⁹ Cytaty biblijne według wydania *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Poznań–Warszawa 1965.

łączeniu ewangelizacji z postulatami natury społecznej, jak choćby zniesienie niewolnictwa. W chwili zmiany statusu na religię państwową ta sama formuła mogła z łatwością posłużyć do poszerzania prerogatyw władzy, przekuwając pokorę sług w pychę monarchów. Stanowisko Jana w sensie ideologicznym – w sztuce zrekapitulowane również przez Biskupa Carlisle (IV 1.115–150) – jest wyrazem koncepcji władzy królewskiej jako Bożego namiestnictwa. Warto zwrócić uwagę, że doktryna ta znalazła szczególne odbicie w rozbudowanej mitologii Kapetyngów i Plantagenetów, w tym w pogłębionej interpretacji sakry królewskiej jako rytuału przejścia, w wyniku którego namaszczeni monarcha dostępuje nadzwyczajnych łask. Wyrozonowaną świętość władzy wkrótce potwierdziły namacalne cuda: zamknięty w ampułce z Reims niebiański olej, uzdrawiający dotyk królewskich rąk, pierścienie uwalniające od epilepsji, błękitna krew. Owa cudowność władzy świeckiej budzi nieustanny niepokój papieżstwa, które, poczynszy od reformy gregoriańskiej, systematycznie oddziela kapłańskie od królewskiego, sakrę od sakramentu, łaskę warunkową od odziedziczonej. Powstrzymanie tych procesów jest niezwykle trudne, bo lud łąnie do cudu, zaś rozpowszechnienie wiary w nadprzyrodzone pochodzenie i przywileje władców przypomina niekiedy odrodzenie pogańskiej magii w samym sercu chrześcijańskiej doktryny¹⁰.

¹⁰ Jednym z najbardziej znanych opracowań poświęconych temu zagadnieniu jest: Marc Bloch, *Królowie cudotwórcy. Studium na temat nadprzyrodzonego charakteru przypisywanego władzy królewskiej zwłaszcza we Francji i w Anglii*, przeł. Jan M. Kłoczowski, Warszawa 1998 (wyd. I: 1924).

Przyjęte w ostentacyjnej pokorze namaszczenie jest przecież tylko początkiem. Władca wstaje, a wtedy jego postać – płaszcz, berło, koronę – opromienia część Chwały, przed którą jeszcze niedawno klęczał. W europejskiej ikonografii odnajdujemy setki obrazów nieba rozchylonego nad monarchą. Jest wśród nich również zamówiony przez Ryszarda w ostatnich latach panowania *Dyptyk z Wilton* – piękna, malowana temperą opowieść o jego koronacji. Uwieczniony na nim młodociany władca wpatruje się w jeszcze młodszego Chrystusa, wychylającego się ku niemu z rąk Matki otoczonej przez niebiańsko błękitny fraucymer zwiewnych aniołów¹¹. Na powstałych niecałe trzydzieści lat później malowidłach z kaplicy św. Trójcy w Lublinie brunatny anioł dosłownie zwisa z nieba, jak cyrkwiec na trapezie, aby pędzącemu na siwym koniu Jagielle wrzucić na głowę koronę, a w rękę wcisnąć krzyż do złudzenia przypominający włócznię. Dary nieba wiążą władcę ze światem nadprzyrodzonego i oddalają od poddanych. Niebezpieczeństwo czai się w założeniu, że staje się tak raz na zawsze i bez względu na wszystko:

Nie dość jest wody w dzikim oceanie,
By olej zmyć z pomazanego króla (III 2.54–55)

– powiada Shakespeare’owski Ryszard. To przekonanie, oprócz ogólnej reguły, odzwierciedla też szczególny rodzaj obsesji, jaka cechowała ponoć historycznego Ryszarda. Jeśli wierzyć kronikom spisany za życia

¹¹ Sugestywny opis *Dyptyku z Wilton* w połączeniu z interpretacją *Ryszarda II* pojawia się w pracy: Małgorzata Grzegorzewska, *Scena we krwi. Szekspira tragedia zemsty*, Kraków 2007, s. 144–146.