Ryszard III

Państwowy Teatr Powszechny
Łódź, ul. Obrońców Stalingradu 21
Tel. 350-36, 238-87, 784-41

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
ROMAN KŁOSOWSKI

Zastępca Dyrektora
ZDZISŁAW KIEROŃSKI

Kierownik Literacki
IRENA BOŁTUĆ

Kierownik Muzyczny
BOGDAN PAWŁOWSKI

Kierownik Techniczny
IRENEUSZ KUBACKI

Zastępca Kierownika Technicznego
TADEUSZ PAUL

Dekoracje
RYSZARD KRÓLIKOWSKI
IGNACY KOŁODZIEJCZYK
STANISŁAW KROTOWSKI
JÓZEF PIKORA

Elektroakustyk
BOGDAN GADOŃ

Brygada sceny
STEFAN OLCZAK

Oświetlenie
EUGENIUSZ TYCHEK

Kostiumy
WŁADYSŁAW MURAS
BRONISŁAW WROCŁAWSKI
JÓZEF JAWORSKI
EUGENIA MURAS
HENRYK KISZKA

Ryszard III

MAŁGORZATA

Małgorzata d'Anjou, siostrzenica króla Francji, Karola VII zostaje, jako szesnastoletnia dziewczyna wydana za króla Anglii Henryka VI. Celem tego małżeństwa jest zawarcie pokoju i położenie kresu wojnie stuletniej. Inteligentna i pełna energii Małgorzata szybko przejmuje ster rządów z rąk niedołężnego i w późniejszych latach wyraźnie upośledzonego umysłowo króla.

Uwikłana w walki z Yorkami (wojna Dwóch Róż) kilkakrotnie jest bezpośrednio zaangażowana w skrytobójcze morderstwa polityczne.

Po słynnej bitwie pod Tewksbury w r. 1471 i klęsce Lancastrów Małgorzata uzyskuje azyl we Francji i nigdy wbrew temu, co przedstawia Szekspir w „Ryszardzie III", nie wraca do Anglii.

KSIĘŻNA YORKU

Tragiczne losy tej „matki królów" są nierozerwalnie związane z wojną Dwóch Róż. Jako żona księcia Yorku brała bezpośredni udział w walkach o władzę przeciwko Małgorzacie i jej partii politycznej.

Miała siedmioro dzieci: trzy córki, oraz czterech synów: Edmunda, Edwarda, Clarence'a i Ryszarda.

Po zamordowaniu przez zwolenników Lancastrów — księcia Yorku i najstarszego syna Edmunda, na tron wstępuje w r. 1461 najstarszy jej syn — Edward.

Po śmierci Ryszarda, stara i nieszczęśliwa księżna Yorku przebywa na zamku Berkhamsted prowadząc pustelnicze życie mniszki.

KRÓL EDWARD IV

Już w młodości walczy dzielnie u boku swego ojca, księcia Yorku przeciw Lancastrom i królowej Małgorzacie. Po zamordowaniu ojca i starszego brata Edmunda prowadzi samodzielnie już i kończy zwycięsko wojnę, wspomagany przede wszystkim przez Ryszarda. W r. 1461 koronowany na władcę Anglii żeni się wbrew tradycji i woli rodziny z Elżbietą Woodville.

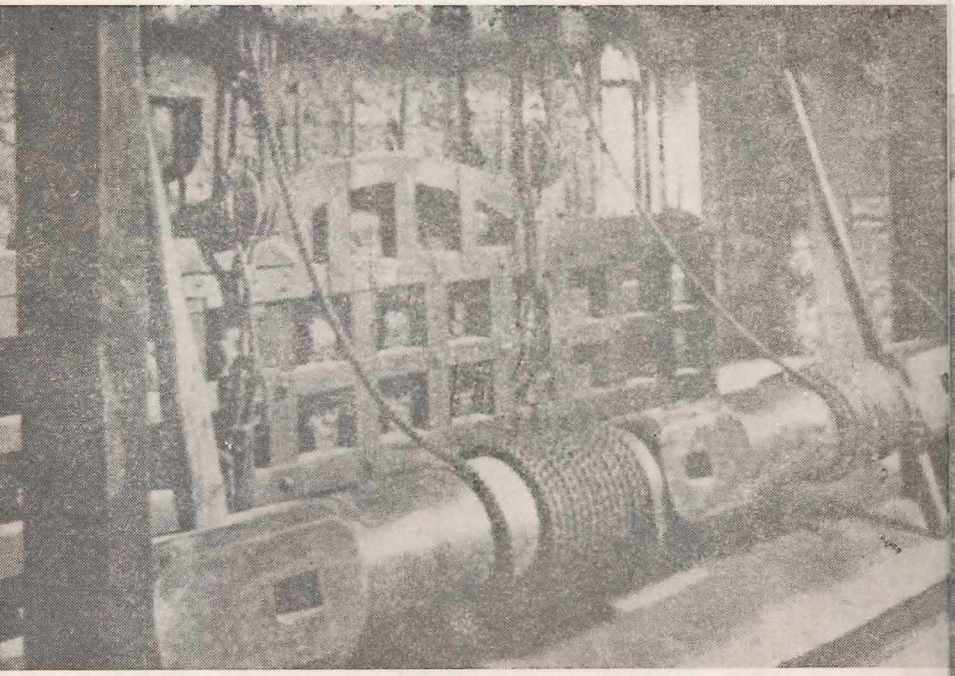
Historia przekazuje portret Edwarda IV, jako niezwykle przystojnego, wysokiego mężczyznę, który uchodził w młodości za najpiękniejszego księcia Europy i wielkiego uwodziciela kobiet. Jego najsłynniejszą kurtyzaną była, wymieniana w „Ryszardzie III" Jane Shore, żona londyńskiego złotnika.

KRÓLOWA ELŻBIETA

czyli Elżbieta Woodville pochodziła z rodziny mieszczańskiej. We wczesnej młodości była damą dworu królowej Małgorzaty d'Anjou. Wydana za mąż za Lorda Ferrersa urodziła dwóch synów, występujących zresztą w „Ryszardzie III" — Greya i Dorseta. W roku 1464 poślubia w tajemnicy pięć lat młodszego od siebie króla Edwarda IV i w ten sposób zostaje królową Anglii. Sprytna i zapobiegliwa dba bardzo o swoją rodzinę i obdarowuje pięciu braci (m. in. Riversa) oraz sześć sióstr wysokimi urzędami i dużymi majątkami.

Z małżeństwa z królem Edwardem rodzi się troje dzieci (Elżbieta, książę Yorku i książę Walii).

Kiedy na tronie zasiada Ryszard III, Elżbieta zostaje pozbawiona wpływów oraz majętności i wygnana na wieś, gdzie według niektórych źródeł żyje z nieznanym bliżej oficerem gwardii przybocznej. Gdy po śmierci Ryszarda na tronie zasiada Richmond, jako Henryk VII, Elżbieta wraca do łask, a jej córka (także Elżbieta) zostaje żoną króla.



URZĄDZENIE DO OPUSZCZANIA KRATY W KRWAWEJ WIEŻY
(The Bloody Tower)

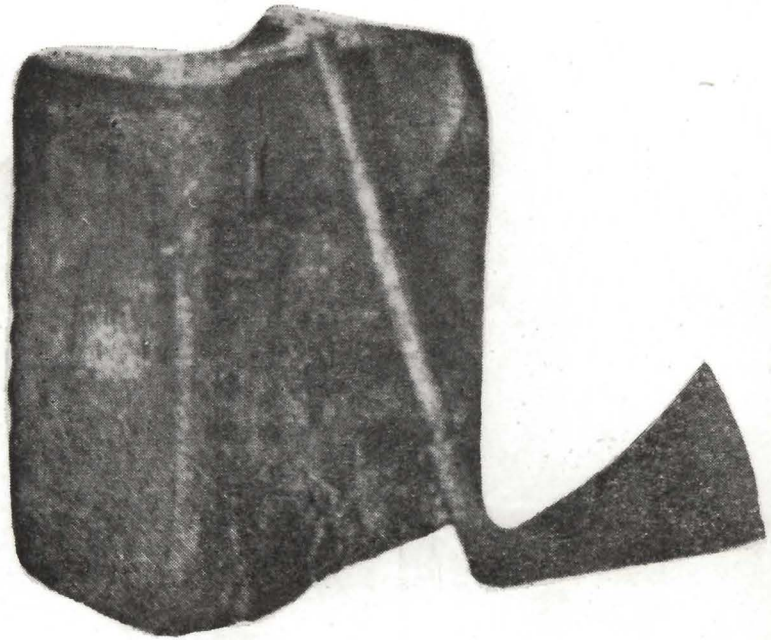
Krwawa Wieża została zbudowana przez Henryka III (1216—1272) i jest zgodnie ze swą nazwą miejscem szeregu historycznych zbrodni. Tu właśnie na rozkaz Ryszarda III zamordowano Króla Edwarda V i jego młodziutkiego brata, księcia Yorku; dwóch małoletnich synów królowej Elżbiety.

BRAMA ZDRAJCÓW
(The Traitors' Gate)

Po zbudowaniu twierdzy służyła przez kilka wieków jako główne wejście do Tower od strony Tamizy. Tędy przywożono więźniów królewskich, pod jej sklepieniem przeszło, aby już nigdy nie odzyskać wolności wiele wybitnych, postaci historycznych, między nimi nieszczęśliwe żony Henryka VIII: Anna Boleyn (1536) i Katarzyna Hovard (1542), kochanek Elżbiety I, późniejszy przywódca spisku — Lord Essex (1601) i wielu innych.

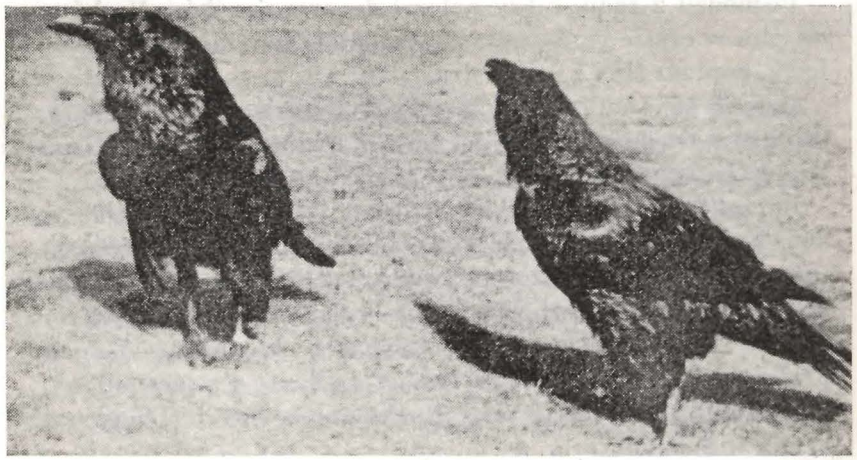
PIEŃ I TOPÓR KATA

oryginalne narzędzia kata twierdzy Tower, nierozerwalnie związane z krwawą i ponurą historią tego miejsca.



KRUKI ZAMKU TOWER

związane są z osobliwą tradycją. Legenda głosi, że kruki były mieszkańcami Tower od początku istnienia twierdzy, która będzie istnieć, dopóki jej one nie opuszczą. Sześć kruków znajduje się na osobistym utrzymaniu królowej i otrzymuje tygodniowy przydział mięsa.



KSIĄŻĘ BUCKINGHAM

Pochodził z rodu, który należał do przeciwników Yorków; on sam w czasie panowania Edwarda IV związany był z królową, poprzez ślub z jej siostrą.

Dzięki temu małżeństwu uzyskał tytuł księcia Buckingham, (drugiego co do wielkości i znaczenia księstwa w Anglii po księstwie Gloucester).

Początkowo żył z dala od dworu i życia politycznego w swych posiadłościach, później po śmierci Edwarda IV (1483 r.) zaczął wykazywać dużą aktywność polityczną ofiarowując swe usługi Ryszardowi III przeciw królowej Elżbiecie i jej rodzinie. Wkrótce po koronacji Ryszarda organizuje jednak przeciw niemu spisek, natychmiast wykryty i udaremniony.

2 listopada 1483 r. książę Buckingham zostaje ścięty na rynku w Salisbury.

LORD HASTINGS

Był wierny domowi Yorków i uczestniczył osobiście w walkach z Małgorzatą oraz w zamordowaniu Henryka VI po uwięzieniu go w Tower.

Mianowany lordem stał się najbliższym kompanem Edwarda IV, uczestnikiem libacji i „nadwornym dostawcą" kurtyzan. Po śmierci Edwarda Hastings popiera początkowo gorliwie wszystkie plany i przedsięwzięcia Ryszarda zmierzające do zdobycia władzy. Rywalizując z księciem Buckinghamem Hastings zbliża się później do Elżbiety i jej rodziny, co kończy się niebawem katastrofą. Na jednym z posiedzeń Rady królewskiej Ryszard oskarża go o spisek i skazuje na śmierć.

Opuszczony przez wszystkich (słynna scena w „Ryszardzie III") Hastings zostaje bezpośrednio z posiedzenia wyprowadzony i ścięty na dziedzińcu zamku Tower.

LORD STANLEY

Bracia Tomasz i William Stanley odegrali bardzo ważną rolę w walce o koronę Anglii za czasów Ryszarda. Ich taktyka polityczna polegać miała na umiejętnym odczekaniu, na stronę jakiej partii przechyli się szala, aby w odpowiedniej chwili stanąć u boku zwycięzcy.

Tomaszowi Stanleyowi udaje się do ostatniej chwili oszukiwać Ryszarda. Uderzenie jego wojsk decyduje w czasie bitwy pod Bosvorth o wygranej Richmonda, któremu pod koniec panowania Ryszarda ofiarował Stanley swą przyjaźń i poparcie.

HRABIA RICHMOND

Stał się po zamordowaniu dwóch synów Edwarda IV dziedzicem korony angielskiej. Po klęsce Lancastrów w bitwie pod Tewkesbury (1471 r.) opuścił Anglię i zamieszkał w Bretanii.

Zebrawszy liczną armię z pomocą spiskowców angielskich (m. in. Księcia Buckingham) wraca do Anglii — tu w bitwie pod Bosworth 22 sierpnia 1485 roku pokonuje wojska Ryszarda III, który ginie w walce.

Bezpośrednio potem, jeszcze na polu bitwy zostaje koronowany, jako Henryk VII. W ten sposób rozpoczyna się panowanie dynastii Tudorów.

„KRÓL RYSZARD III" I CYKL KRONIK SZEKSPIROWSKICH

Badacze twórczości Shakespeare'a przyznają, że cykl kronik, składający się z dziesięciu sztuk, należy do zjawisk nie mających niczego równie interesującego w całej literaturze światowej. Jak wszystko, czego dotknął jego czarodziejski geniusz, przemieniało się w coś lepszego i podnosiło na wyższy poziom, tak stało się też z tym gatunkiem literackim w ręku Shakespeare'a. Pierwsza kronika angielska, historia o królu Janie z roku 1547, należała do rodzaju literackiego, zwanego moralitetem i wszystkie jej postacie, wyjąwszy króla, były abstrakcjami, synonimami cnót i występków. Ten sam temat o królu Janie z 1588, wprowadzający na scenę realne postacie, nosił piętno zdecydowanie dydaktyczne i moralizujące.

Dopiero wielki prekursor teatru elżbietańskiego, Christopher Marlowe (1564—1592) autor „Rzezi paryskiej" i „Edwarda II", zaczął tematykę historyczną traktować obiektywnie i realistycznie jako pasjonujący przedmiot wielkiej dramaturgii, nie osiągając co prawda w tym kierunku takich sukcesów jak w rzucaniu na scenę tematów o sławnych zdobywcach w rodzaju Tamerlana Wielkiego czy o buntownikach przeciwko Bogu, zaprzedających się diabłu, jak to uczynił Faust.

Nie kto inny, lecz właśnie następca Marlowe'a, jego naśladowca i rywal, Shakespeare był powołany, aby problematykę historyczną doprowadzić do doskonałości i mistrzostwa. W trzech częściach „Króla Henryka VI" był jeszcze tylko współpracownikiem Marlowe'a, w części ostatniej wybijając się na czoło, szczególnie przy pierwszych zarysach charakteru księcia Gloucester, późniejszego króla Ryszarda III, którego pełną sylwetkę nakreślił w roku 1591 jako czwarty człon pierwszej tzw. tetralogii kronikarskiej.

W ciągu kilku następnych lat stworzył drugą tetralogię kronik z dziejów Anglii, zapoczątkowaną utworem dramatycznym o królu Ryszardzie II, kontynuowaną dwiema częściami o królu Henryku IV i jakby epilogiem w formie sztuki o królu Henryku V.

Jak z wyliczonych tytułów orientuje się każdy widz, uczęszczający na przedstawienia szekspirowskie, wszystkie utwory, drugiej tetralogii należą do najczęściej granych utworów Shakespeare'a przy czym nie ulega wątpliwości, że autor osiąga w cyklu tym widoczną i wyczuwalną gradację w dziedzinie wyrazu artystycznego i psychologicznego oraz kompozycji tych sztuk.

Ten skok ku doskonałości rozpoczął się już w pierwszej samodzielnej kreacji o tematyce historycznej, w „Królu Ryszardzie III". Sztuka dotyczy czasów panowania króla Edwarda IV (1461—1483) i króla Ryszarda III (1483—1485), który dostał się na tron angielski drogą ciężkich zbrodni, popełnianych na wszystkich przedstawicielach rodziny Yorków, mających przed nim prawo do sukcesji po zgonie Edwarda IV, a także na ich przyjaciołach i stronnikach. Galeria osób usuwanych w tym celu obejmuje brata Ryszarda, księcia Clarence, dwóch młodocianych synów zmarłego króla, brata i syna królowej wdowy, lorda Hastingsa, lorda Buckinghama, jak i księżnę Annę, wdowę po zamordowanym uprzednio przez Ryszarda Edwardzie Lancasterze.

Każda z tych zbrodniczych, podstępnych intryg, zdążająca do likwidacji kolejnej ofiary, jest inna, unikalna, nieprawdopodobna, olśniewająca w swoim szatańskim pomyśle i w wyrafinowanym sposobie zadawania śmierci wybranej ofiarze. Zdumienie wywołuje na wstępie akcji scena, kiedy Ryszard zatrzymuje orszak pogrzebowy króla Henryka VI i nagabuje towarzyszącą trumnie księżnę Annę, aby poślubiła jego, który zamordował jej męża. I — rzecz zadziwiająca — zyskuje na to jej zgodę. Grozą tchną szeroko przedstawione okoliczności zgładzenia księcia Clarence'a, którego przed śmiercią nawiedzają wizje i koszmary, jakby przeczuwał obecność zbirów czekających na niego w zmowie z Ryszardem. Widok niewinnych dzieci Edward IV budzi litość u widzów od przeszło trzech stuleci równie głęboką, jak w momencie, gdy naród z przerażeniem dowiedział się pewnego dnia, że w niewytłumaczony sposób zniknęły na zawsze z więzienia w Tower. Zabójstwo tych królewskich chłopców przepełniło miarę przestępstw ukoronowanego mordercy i skłoniło hrabiego Richmonda, Tudora, w przyszłości króla Henryka VII, do zbrojnej wyprawy przeciw niemu. W bitwie pod Bosworth w roku 1485 potężny lord Stanley opuszcza stronę Ryszarda i przechyla zwycięstwo na rzecz nowej dynastii Tudorów, która za-

pewniła Anglii serię najtęższych władców z Henrykiem VIII i Elżbietą I na czele.

Shakespeare podobnie jak ogół Elżbietanów cenił wysoko dynastię Tudorów, którzy przynieśli Anglii długotrwały pokój, rozwój ekonomiczny, wzrost znaczenia w polityce europejskiej i stworzenie nurtu cywilizacyjnego z elementów kultury renesansowej. Toteż opromienił postać nowego króla, Henryka VII, blaskiem wszelkich cnót i zalet, przeciwstawiając mu zbrodniczego Ryszarda III, którego odmalował w jak najbardziej czarnych kolorach.

Pogłębiał w ten sposób złą opinię, jaką królowi Ryszardowi wyrobił jego pierwszy biograf, Tomasz Morus, przeciwko której występują w obecnych czasach coraz nowi obrońcy bohatera, przytaczając pozytywne osiągnięcia jego rządów, szczególnie zwoływanie parlamentu, czego nie czynił jego poprzednik.

Ze względu na jaskrawość tematu, na dynamiczny charakter złoczyńcy na tronie, zaskakujące momenty akcji i sposobność do efektownego zagrania tej roli, „Ryszard III" bywa zaliczany do najsławniejszych sztuk w kanonie Shakespeare'a, chociaż znawcy — krytycy widzą w nim prymitywną stosunkowo technikę i wiele młodzieńczych błędów, zwłaszcza jeśli sztukę tę porównać z historią o królu Ryszardzie II, napisaną w kilka lat później, kiedy talent Shakespeare'a osiągnął jeszcze wyższy stopień dojrzałości.

Warto na tym miejscu przytoczyć ocenę jednego ze starszych naszych szekspirologów, Leona Pinińskiego, z roku 1924.

„Uderza nas w „Ryszardzie III" na każdym kroku pewna przesada i przejaskrawienie. Ryszard sam, szczególnie w swych autodeskrypcjach, jest zbyt czarny, Richmond natomiast zbyt promienisty, Anna zbyt próżna i łatwa do pozyskania, Hastings zbyt szczery i łatwowierny, Lord Mayor Londynu i jego radni miejscy zbyt głupi i naiwni, wreszcie Małgorzata za wiele przeklina, a inne niewiasty zbyt rozwlekle lamentują. Panuje w całej sztuce przeładowanie efektami, bijącymi w oczy przesadną wyrazistością...

Atoli mimo pewnych niedoskonałości jest przecież „Ryszard III" dziełem wspaniale pięknym, o wielkiej wartości literackiej, a jeszcze większej scenicznej. Cieszył on się już za czasów Szekspira ogromnym powodzeniem teatralnym i jest do dziś dnia jedną z najulubieńszych sztuk scenicznego repertuaru".

W drugiej tetralogii kronikarskiej cofnął się Szekspir o sto lat wstecz do czasów panowania Ryszarda II w latach 1377 — 1399, kiedy doszedłszy do pełnoletności, rzucił opiekę stryjów i zaczął rządzić samowładnie, dążąc do absolutyzmu, pomijania parlamentu, skazywania na śmierć niechętnych mu możnowładców i członków własnej rodziny. Triumf jego trwał niedługo. Położył mu kres kuzyn królewski, lord Bolingbroke, syn księcia Lancasteru, który powróciwszy z banicji, pobił wojsko Ryszarda II, wziął go do niewoli, zmusił do abdykacji i wtrąconego do więzienia podstępnie kazał zamordować, wstępując sam na tron jako Henryk IV.

Obaj bohaterowie, Ryszard i Henryk, nęcili wyobraźnię naszego dramaturga, byli naturami niezwykłymi, godnymi jego pióra, szczególnie Ryszard: młodziutki, subtelny, z darem wyobraźni i poczuciem piękna, zapominający jednak o kardynalnych warunkach mądrego rządzenia i ubezpieczenia swego stanowiska. Niektórzy szekspirologowie, mówiąc o charakterze i inteligencji Ryszarda II, jego kaprysach i fantazji oraz braku silnej woli jak i niezdolności do czynu, widzą w nim pierwszy zarys w tworzeniu postaci Hamleta. Toteż w scenę jego abdykacji włożył autor tyle współczucia i litosnego zrozumienia smutnych losów młodzieńca. że to do dziś wzbudza głębokie wzruszenie widzów oglądających ten moment na wszystkich scenach świata.

Również antagonista jego, Henryk IV, uzurpator tronu, zwalczany przez licznych buntowników, nęcił wyobraźnię naszego poety, który wprowadził go na scenę nie do jednej, lecz do dwóch sztuk. Tak się bowiem zdarzyło, że w trakcie pisania kroniki o nim zainteresowanie autora przesunęło się na osobę syna królewskiego, księcia Walii, późniejszego Henryka V, o którym wieść głosiła, że swym hulaszczym trybem życia sprawiał wiele zmartwień swojemu ojcu. Znalazł też autor nazwiska ludzi, którzy należeli do otoczenia księcia. Z lekko zaznaczonego faktu zrodziła się w umyśle Szekspira postać sir Johna Falstaffa, opasłego rycerza, samochwała i jowialnego moczygęby, który przypadł niezmiernie do serca widzom teatralnym. Kronika o królu Henryku IV zmieniła się w komedię o księciu Walii i Falstaffie. Shakespeare nie musiał szukać daleko materiału, żeby wypełnić nim akcję sztuki. Tłumami roili się na bruku londyńskim fałszywi bohaterzy, kapitanowie pijący po oberżach i opowiadający cuda o swoich wyczynach na polu bitwy.

WILLIAM SHAKESPEARE

Ryszard III

(„KING RICHARD THE THIRD")
przekład: Roman Brandstaetter

Król Edward IV	— CZESŁAW PRZYBYŁA
Edward — książę Walii	— BRONISŁAW WROCŁAWSKI
Ryszard — książę Yorku	— MAGDALENA CWENÓWNA
Jerzy — książę Clarence	— BOHDAN SOBIESIAK
Ryszard — książę Gloucester, później król RYSZARD III	— ROMAN KŁOSOWSKI
Richmond	— RYSZARD MRÓZ
Kardynał Bourchier	— ALEKSANDER FOGIEL
Książę Buckingham	— MIROSŁAW SZONERT
Książę Norfolk	— JANUSZ MAZANEK
Hrabia Surrey	— TADEUSZ SABARA
Hrabia Rivers	— BRUNON BUKOWSKI
Markiz Dorset	— MICHAŁ SZEWCZYK
Lord Grey	— JERZY SZPUNAR
Hrabia Oxford	— EDWARD WARZECHA
Lord Hastings	— ZBIGNIEW NIEWCZAS
Lord Stanley	— JERZY KORSZTYN
Sir Ryszard Ratcliff	— BOGDAN WIŚNIEWSKI
Sir William Catesby	— IRENEUSZ KARAMON
Sir James Blunt	— JERZY STASZEWSKI
Sir Robert Brakenbury	— WŁODZIMIERZ MUSIAŁ
Lord Mayor Londynu	— WŁODZIMIERZ SAAR
Królowa Elżbieta — żona Edwarda IV	— WIESŁAWA GROCHOWSKA
Królowa Małgorzata — wdowa po Henryku VI	— JADWIGA SIENNICKA
Księżna Yorku — matka króla Edwarda IV, Clarence'a i Glucestera	— EWA ZDZIESZYŃSKA
Lady Anna	— MAŁGORZATA ROGACKA-WIŚNIEWSKA — BARBARA SZCZEŚNIAK
Posłaniec	— LUCJAN WIERNEK
Morderca Pierwszy	— WŁADYSŁAW GUZIK
Morderca Drugi	— LESZEK BENKE
Morderca Trzeci	— MIECZYSŁAW ANTONI GAJDA

inscenizacja i reżyseria — JERZY HOFFMANN

scenografia — ANTONI TOŚTA

opracowanie muzyczne — BOGDAN PAWŁOWSKI

asystenci reżysera — ROMANA KAMIŃSKA
BRONISŁAW WROCŁAWSKI

inspicjenci — JOLANTA BRESIŃSKA
KRZYSZTOF KAMIŃSKI

sufler — MARIA BĄBIŃSKA

Premiera na scenie Teatru Powszechnego dnia 26 listopada 1977 roku

Falstaff stał się tak popularny, że poeta kuł żelazo póki gorące i stworzył część drugą kroniki, w której wysunął zdecydowanie na pierwszy plan postać swego pseudorycerza i dał nową porcję smakowitej strawy dla zgłodniałej takich wyczynów widowni.

W roku 1599 napisał Shakespeare ostatnią część drugiej tetralogii kronikarskiej z dziejów ojczystych, nazwaną „Życiem króla Henryka V". Temat był niesłychanie bogaty, jeśli idzie o ilość osób, biorących udział w akcji związanej z bitwą pod Azincourt, stoczonej zwycięsko na polach Francji w roku 1415. Przez ten patriotyczny finał swoich kronik, nawiązanie do oszałamiających sukcesów tego ulubieńca Elżbietanów, przybliżył Shakespeare swojego bohatera ogółowi mieszkańców Londynu i zyskał olbrzymią popularność również dla siebie. Dzisiejsze ekranizacje filmowe tej sztuki, pełnej świetności na polach bitew, korzystnych traktatów z pokonanymi Francuzami, uroczystości weselnych z królewną francuską stanowią dalekie echo tych przedstawień, jakie Shakespeare zgotował swym współczesnym na deskach teatru „The Globe"

Ujmując systematycznie problem kronik szekspirowskich otrzymujemy następujący diagram:

1588 Król Jan
1590 Król Henryk VI, cz. I, II, III
1591 Król Ryszard III
1595 Król Ryszard II
1597 Król Henryk IV, cz. I i II
1599 Król Henryk V
Król Henryk VIII

Wyjąwszy niespójny jeszcze w swej konstrukcji temat o Henryku VI wszystkie owe człony stały się „przebojami" teatru szekspirowskiego.

Czym to wytłumaczyć? Oczywiście talentem „Człowieka ze Stratfordu", ale także nastrojem społeczeństwa angielskiego po zwycięstwie nad Wielką Armadą hiszpańską z roku 1588. Wydarzenie to wywołało wysoką falę patriotyzmu w sercach i umysłach Anglików. Wątki z dziejów ojczystych budziły niemniejsze zainteresowanie londyńskiej widowni niż komedie i tragedie głośnych ówczesnych dramaturgów. Marlowe i Greene przyzwyczaili bywalców teatralnych do widowisk czerpanych z historii Anglii. Chociaż w szkołach nie uczono historii narodu, warstwy oświecone i mieszczanie znali dzieje królów od czasu podboju Wysp Brytyjskich przez normandzkiego Wilhelma Zdobywcę. Przedrukowywano bez przerwy kroniki Hala, Holinsheda, Roberta Fabyana, Williama Herrisona, Edwarda Campiona. Zaciekawienie dziejami ojczystymi było tak silne i rozpowszechnione, iż nawet dwaj mistrzowie krawieccy, John Stow i John Speed, spłodzili potężne woluminy kronik swego kraju. Starzy i młodzi dobrze znali swoich władców; wiedzieli, że Ryszard II stracił koronę przez lekkomyślność, że Henryk IV zdobył ją podstępem, że Henryk V był triumfatorem wojennym, a jego syn, Henryk VI, niedołężnym manekinem w ręku królowej Małgorzaty i Warwicka, Ryszard III okrutnikiem i zabójcą młodocianych bratanków. Dzieje ostatniej dynastii tudorskiej znał ogół z własnych doświadczeń radując się pokojem i dobrobytem, owocami polityki Tudorów.

Shakespeare tworząc swoje kroniki historyczne wyrażał wdzięczność współczesnych dla uwielbianej dynastii.

STANISŁAW HELSZTYŃSKI

„NIE MAM BRATA" — Spojrzenie na „Ryszarda III", Shakespeare'a.

Stwierdzenie, że „Ryszard III" jest bardziej studium psychologicznym mającej przemożny wpływ na przebieg dziejów jednostki, aniżeli procesów historycznych mających swoje korzenie w „obiektywnej rzeczywistości" jest wielokrotnie zaświadczone przez tekst sztuki. Słusznie podkreśla się jeden z najbardziej uderzających czynników, jakie starał się uwydatnić w swej interpretacji Shakespeare w „Ryszardzie III". Był on postacią historyczną, ale w szczegółach motywacji jego postępowania, najpierw w szrankach wspólnej sprawy Yorków przeciwko Lancastrom, na rzecz starszego brata Edwarda IV, a potem na rzecz własnych interesów, Shakespeare ukazuje od początku jego nieodpartą ambicję zdobycia korony królewskiej. Towarzyszy temu niespożyta energia i sprawność działania, w której pomagały mu: całkowity brak więzów emocjonalnych i odczucie osamotnienia, które było swego rodzaju „splendid isolation", wynikającym z przewagi jaką miał nad otoczeniem dzięki swej zimnej rachubie i rzeczywiście makiawelskiej bezwzględności środków prowadzących do celu („Nie mam brata"). Z drugiej jednak strony, w tym studium psychologicznym nie brakuje ogniwa, które stanowiłoby oczekiwaną motywację owej niesłychanej energii i ambicji wywyższenia się, motywację co najmniej możliwą do zaakceptowania przez współczesną nam psychologię, a wychodzącą „z pozycji" kompleksu niższości i szukania rekompensaty na innym polu aniżeli ściśle osobistym.

Ryszard szuka rekompensaty w intrygach i w walce o władzę, w niszczeniu innych, przede wszystkim dlatego, że stoją na drodze jego marszu ku władzy królewskiej, lecz także dlatego, że jego kompleks niższości, pchający go do działania, równocześnie jest jakgdyby pogardą samego siebie („Skoro się wkradłem w łaski u samego siebie").

Poczucie emocjonalnego zupełnego wyobcowania się ze społeczności ludzkiej, które podkreśla sam Ryszard i które potwierdza jego postępowanie w sztuce (bardziej niż historia i biografistyka traktująca o rzeczywistym Ryszardzie III) jest sprężyną całkowitego egoizmu i „super-anarchii", stawiania siebie ponad wszelkie zobowiązania wobec społeczności ludzkiej.

Jest „Ryszard III" studium człowieka o niebywałym nasileniu aktywności do momentu osiągnięcia zamierzonego celu, studium człowieka, który, wyzywając siły ziemskie i nadprzyrodzone, przez swój diaboliczny egoizm celów zraził sobie większość tych, od których zależały jego losy jako króla (miejsce koło tronu stało się właściwie puste) oraz posunął się tak daleko, że w cynicznym lekceważeniu nie tylko świata ale zaświatów, rzucił sam na siebie klątwę, która jak sam uznaje, spełniła się już w jego niespokojnych snach przed decydującą bitwą. Jest to w zasadzie odpowiedź na pytanie czy „Ryszard III" jest tragedią, czy jest tragedią samego Ryszarda, czy też politycznego świata w którym żyje? Jest to jednak odpowiedź o tyle niepełna, o ile Shakespeare dając właściwe, chociaż niepozbawione młodzieńczego zacietrzewienia psychologiczne studium Ryszarda jako człowieka przede wszystkim, a potem jako polityka, chciał jednak wyjaśnić wiele także na rzecz historii. Odbiega to od schematu kroniki dramatycznej, lecz nie może całkowicie spełnić, wszystkich wymogów tragedii, a tylko niektóre, te, które w swoich studiach bohaterów tragicznych, jednak znacznie bardziej prymitywnych, dawał Marlowe, a mianowicie na zasadzie „aspiring mind" („umysł pełen aspiracji") z dodatkowym wyjaśnieniem zawiłych psychologicznych źródeł „aspiracji". Innymi słowy, jest „Ryszard III" próbą wyjaśnienia „personalistycznego" i psychologicznego twardych i nieodwracalnych faktów historycznych oraz koncentrujących się wokół nich mniej pewnych tradycji o postaci ostatniego z Plantagenetów.

Aby kronika dramatyczna była nie tylko kroniką, lecz także i przede wszystkim dramatem, musiał Shakespeare znaleźć bohatera dramatycznego. Ten polski termin „bohater" jakże może okazać się mylny i jakże mało „neutralny" w porównaniu z terminem angielskim „character". Trzeba ustrzec się wszelkich etymologicznych, zaczajonych za węgłem znaczeń słowa „bohater", kiedy się rozpatruje takie postacie jak Ryszard III. Z wyrazem bohater w języku potocznym wiążą się pewne pozytywne cechy, których tak trudno byłoby nam się doszukać w najbardziej chyba diabolicznej postaci tytułowej, jaką kiedykolwiek stworzył Shakespeare. Rzadko u Shakespeare'a bohater tytułowy jest nim naprawdę w tak dużym stopniu jak właśnie w „Ryszardzie III". Przede wszystkim w swej pełnej komedianctwa zbrodniczej karierze, tak jak ją ukazuje Shakespeare, Ryszard III jest typowym renesansowym „olbrzymem", a także typem odwiecznym „supermana". Najważniejsze są chyba stwierdzenia, że Ryszard III, dzięki swemu osamotnieniu w świecie pokoju wewnętrznego w Anglii, w którym ten dotąd główny „działacz" obozu Yorków, jako brzydki i nieatrakcyjny garbus nie cieszący się, tak jak jego brat Edward, powodzeniem u kobiet, nie ma co robić, staje się niezależny od nikogo i w swoisty „diaboliczny" sposób „wolny", lub przynajmniej w wolność taką wierzący.

Zastanawiano się wielokrotnie dlaczego właśnie Ryszard III cieszył się i cieszy takim wspaniałym powodzeniem i tak bardzo nęci wielkich aktorów żeby wspomnieć chociażby wielkie kreacje: teatralną Johna Gielguda i filmową Laurence'a Oliviera). Najbardziej oczywiste jest, że postać Ryszarda tak jak ją przedstawia Shakespeare w swoim dramacie jest wspaniałą rolą do wyżycia się dla aktora, nie tylko bowiem kryje się za nią szereg głębokich psychologicznych prawd, ale nigdy nie traci na aktualności. Poprzez jedyny w swoim rodzaju Szekspirowski chwyt artystyczny, powtarzający się w wielu sztukach, ale tu po raz pierwszy i to z niebywałą siłą światu objawiony, Ryszard III sam w sobie jako postać dramatyczna jest nieustannie aktorem, gra z niebywałym mistrzostwem raz jakieś fałszywe role („przyjaciela", „pobożnego monarchy" itp.) ale także jak gdyby „grał samego siebie". W tym sensie jest nie tylko aktorem, ale także reżyserem. Nie znaczy to, że jest to dla aktora ułatwienie. Nic tak bardzo nie zagraża prawdziwej percepcji sztuki, jak potraktowanie postaci Ryszarda III jako roli „samogrającej".

Jeżeli pytamy, dlaczego to właśnie „Ryszard III" jest sztuką w której, zgodnie z powszechnie panującą opinią Shakespeare odniósł pierwszy całkowity sukces dramatyczny, to jako powód nasuwa się stwierdzenie, że chyba w tej sztuce po raz pierwszy i to od razu z niebywałą mocą zastosował Shakespeare bogatą skalę chwytów charakteryzujących, które dają nam złudzenie fikcyjnej postaci dramatycznej o niebywale wyraźnie skrystalizowanym zespole cech dających się określić pojęciami psychologii. Można by to wyrazić prościej i powiedzieć: jeżeli prawdą jest, że Shakespeare zawdzięcza moc oddziaływania swych dramatów w dużym stopniu swoim instynktom psychologa, to w tej sztuce stał się psychologiem.

Sztuka pt. „Ryszard III" jest napisana na partię solową i tę partię solową rozgrywa Shakespeare w sposób może bardziej prymitywny i jednoznaczny niż partię solową Hamleta, ale w jednoznacznej sile tej partii solowej, w jej psychologicznym uzasadnieniu, pochodzącym nie od byle kogo, lecz od samego bohatera, tkwi być może tajemnicze oddziaływanie właśnie prymitywnej, ale z tego między innymi powodu bardzo żywotnej dramaturgii i teatralności, jaką mają pewnego rodzaju melodramaty.

Czy „Ryszard III" jest kroniką? Z nazwy i powierzchownego zaklasyfikowania tej sztuki do grupy kronik dramatycznych nie musimy i nie powinniśmy rezygnować, ale już współcześni na karcie tytułowej pierwszego kwarto z roku 1597 umieścili określenie „tragedia". I mieli swoje racje. Jest to bowiem kronika dramatyczna zmierzająca ku tragedii. Czy jednak pełen wymiar tragizmu osiąga? Jeżeli zastosujemy do „Ryszarda III" znaną w Polsce definicję tragizmu Juliusza Kleinera „tragedia jest przedwczesną i nieuniknioną zatratą wielkiej wartości", to bardzo trudno będzie nam tę sztukę nazwać tragedią, bowiem Ryszard III, taki, jakim go nam Srakespeare przedstawia, takich wielkich wartości właściwie nie reprezentuje. Jednakże definicja Kleinera, jakkolwiek jedna z najlepszych, jakie istnieją w światowym literaturoznawstwie, nie uwzględnia pojęcia „villain-hero" — „bohater-łotr", „czarny charakter jako postać tragiczna", bez którego to pojęcia nie moglibyśmy zinterpretować np. Makbeta. Otóż takim pierwszym „bohaterem-łotrem", jaki pojawia się u Shakespeare'a jest właśnie Ryszard III. Powtórnie zajmie się, już w zmodyfikowanej postaci, takim typem bohatera, nasz autor w Makbecie, który podobnie jak Ryszard III, tylko w innym sensie i w innej wersji, wynikającej z samego rozwoju pisa-

rza i innej sytuacji gatunkowej obu sztuk, jest także studium zła tkwiącego w nas samych. Jakaż jednak ogromna jest różnica pomiędzy tymi bohaterami! Tam człowiek o dziwnym i paradoksalnym obliczu w którym bardzo żywe i głębokie sumienie toczy skazaną na klęskę walkę z własną i żony ambicją, tutaj cyniczny i zimny „aktor i reżyser" zła, w chorobliwy sposób wyżywający się w różnego rodzaju okrucieństwach, szukający rekompensaty swego kompleksu niższości w manipulowaniu innymi, mniej od niego inteligentnymi ludźmi. Zło jest „posłannictwem" Ryszarda i to posłannictwo wypełnia on do ostatniej chwili „sumiennie". Postać Ryszarda III jest wspaniałym studium człowieka niespokojnego, wiecznie intrygującego, traktującego innych jak marionetki i pełnego zawiści. Tkwią w Ryszardzie III wszystkie te cechy zawiści, które mutatis mutandis, staną się tajemniczymi sprężynami osobowości Jago w „Otellu" Shakespeare'a, i co ciekawe, Ryszard III ujawnia znacznie bardziej jednoznacznie te sprężyny działania aniżeli Jago: czyni to już w Henryku VI, ale najważniejszy jest pod tym względem otwierający „Ryszarda III" monolog.

Ten właśnie monolog w swym bohaterskim rytmie początkowym i w nagłym przejściu do syczącej ironii i karykatury i wreszcie do niebywałej deklaracji dlaczego to Ryszard, książę Gloucester postanowił być łotrem jest jak gdyby inauguracją wielkiej dramatycznej poezji Shakespeare'a. Nawet w pewnym przerysowaniu metafor rozpoczynających ten pierwszy wielki monolog dramatu elżbietańskiego tkwi jakaś nieokreślona siła, ale od początku, gdy zna się całość monologu, bohaterski, bombastyczny, pełen hiperboli styl, jakim przemawia Ryszard, ma prawo mieć w swoich zakamarkach odcień ironii, sardonicznego dowcipu, jakim tchnie cała sztuka. Mimo, że przecież „Ryszard III" z całą pewnością nie jest najlepszą sztuką Shakespeare'a, istnieje co do tego niemal jednogłośna opinia, że jest to najwspanialszy początek dramatu wszech czasów. Urzeczony tym monologiem, między innymi, był przecież także John Steinbeck, skoro jego początek stał się tytułem jednej z jego ostatnich powieści. Ten monolog, jak się zdaje, wrósł głęboko w kulturę anglosaską, a co ważniejsze, cała sztuka „Ryszard III", całe studium diabolicznej postaci „aktora i reżysera" na scenie zła, jest bliska zawiłym w swoich purytańskich i zarazem perwersyjnych zakamarkach duszom anglosaskim. Niby to budzi w nich grozę i przerażenie, ale równocześnie cieszy je swoim mistrzowskim i wyrafinowanym sadyzmem, histrionizmem, błyskotliwą inteligencją bohatera, postacią nadczłowieka, której ta „dusza anglosaska" się obawia, ale także odczuwa ku niej jakiś dla nas niezrozumiały pociąg. Słowem, jest w „Ryszardzie III" więcej „póz anglosaskich" niż w wielu innych sztukach Shakespeare'a.

HENRYK ZBIERSKI

Nie są to dzieje zbyt obfite w daty i fakty. Właśnie inaczej niż ma się rzecz z podstawowym kanonem szekspirowskim w Polsce. Debiutował wszak u nas Stratfordczyk jeszcze za swego życia. Od pojawienia się trupy Johna Greena w Elblągu w roku 1605, a rychło w Gdańsku i już wkrótce w Warszawie, szeregiem angielsko i niemieckojęzycznych przedstawień wchodził na polską scenę „Hamlet", „Juliusz Cezar", „Król Lear", „Romeo i Julia", „Wieczór Trzech Króli", „Kupiec Wenecki". O „Ryszardzie III" głucho.

Nie pojawił się u nas również podczas drugiej fali szekspirowskiej, przypadającej na schyłek XVIII i pierwsze trzydziestlecie XIX wieku. A był to wszak dla Shakespeare czas w Europie i w Polsce węzłowy — po długim okresie zapomnienia czas niejako powtórnego debiutu. Wówczas to formował się w Polsce kształt myślenia Shakespearem; poddany znamiennym modyfikacjom Stratfordczyk współtworzył styl teatru romantycznego. „Ryszard III" żadnej roli w tym procesie nie odegrał. Zachodnioeuropejskie oświecenie i preromantyzm w twórczości Shekespeare'a najmniej interesowały się komediami i kronikami historycznymi. Wprawdzie na polską scenę w polskiej wersji językowj wstępował Shakespeare zrazu — ledwie wykorzystującą schemat fabularny „Wesołych kumoszek z Windsoru" — komedią Franciszka Zabłockiego „Samochwał, albo Amant Wilkołak" (druk 1782), zaś wkrótce — i to był dopiero debiut właściwy — w roku 1793 „Henrykiem IV", fakty te jednak pozostaną wyłącznie historyczną ciekawostką bez większego znaczenia w ogólnym pejzażu szekspirowskiej batalii o teatr progu wieku XIX. Jako, że francuscy i niemieccy adaptatorzy po komedie i kroniki sięgali zupełnie wyjątkowo, przeto i polski teatr pierwszej połowy XIX wieku korzystający wyłącznie z tłumaczeń tych przeróbek — swój styl szekspirowski budował w oparciu o transpozycje „Romea i Julii" (Prapremiera polska: 1797 pt. „Groby Werony", „Hamleta" (1798), „Otella", „Makbeta". O garbusie Ryszardzie nadal głucho.

Przyszły czas odmieni niewiele. W blisko już dwustuletniej historii polskiego Shakespeare'a „Ryszard III" pozostaje jednym z najrzadziej pojawiających się dramatów — tak na scenie jak i w lekturze.

Stan lekturowego posiadania nie odbiega zbytnio od stanu dokonań scenicznych. Inaczej niż to często bywa — kiedy to raz po raz drukowane sztuki teatr wystawia tylko sporadycznie, zaś utwory w druku pojawiające się wyjątkowo wciąż powracają na deski sceniczne — w stosunku do „Ryszarda III" życie literackie i teatralne wykazuje nadspodziewaną zgodność. Liczba polskich premier dramatu w niewielkim tylko stopniu przekracza ilość edycji. Na przestrzeni ponad stu lat grano w Polsce „Ryszarda III" zaledwie w jedenastu miastach (Gdańsk, Grudziądz, Kraków, Lublin, Lwów, Łódź, Poznań, Rzeszów, Szczecin, Warszawa, Wrocław) na scenach zawodowych i w roku 1958 emitowano słuchowisko według „Ryszarda III" w Polskim Radio, ponadto raz wystawił go studencki Teatr 38 w Krakowie w roku 1965. Dodać jeszcze wypada dwukrotne prezentacje zagraniczne „Ryszarda III" — pokazanego w Warszawie w roku 1878 przez trupę E. Rossiego grającego zarazem rolę tytułową, oraz fragmenty dramatu zaprezentowane, również w Warszawie w roku 1953, przez Teatr im. Wachtangowa z Moskwy. Słynny film Laurence'a Oliviera dopełnia listę konfrontacji polskiego widza z interpretacjami zagranicznymi. W sumie, wraz z realizacją radiową i studencką, dramat o królu Ryszardzie wystawiono w Polsce zaledwie w dwudziestu dziewięciu premierach. By liczba ta zabrzmiała dostatecznie znacząco, dodać wystarczy, iż w samym tylko trzydziestoleciu powojennym „Hamlet" doczekał się w Polsce tyluż właśnie — dwudziestu dziewięciu inscenizacji...

Czas „gwiazd" zapisał się w polskiej kulturze teatralnej plejadą ogromnych indywidualności aktorskich, lecz równocześnie pozostawił niewiele tylko wybitnych przedstawień. Ograniczona w ówczesnej konwencji teatralnej rola reżysera i scenografa, przytłoczonych — poza kilkoma scenami nowatorskimi — dominującą pozycją aktora-gwiazdy powodowała, że większość nawet wybitnych kreacji aktorskich teatry prezentowały na ogół na tle nienajświetniejszych komparsów w przypadkowej architekturze scenicznej. W takim teatrze „Ryszard III" miał dość ograniczone szanse sukcesu. Grany zwykle jako opowieść o królu szaleńcu, demonie zła, będącym z reguły pretekstem do wirtuozeryjnego popisu z wyekspono-

waną ekspresją monologów, stawał się ów „Ryszard III" sztuką przede wszystkim psychologiczną, aktorską egzegezą patologicznej osobowości.

I choć w takiej interpretacji polscy aktorzy raz po raz zapisywali osiągnięcia wybitne, ginęło kędyś drugie skrzydło szekspirowskiego dramatu — jego plan historiozoficzny i polityczny. A gwiazdy nie byle jakie sięgały po kronikę o królu garbusie. Wincenty Rapacki (od premiery krakowskiej z roku 1868), Bolesław Ładnowski, Roman Żelazowski, Leonard Bończa-Stępiński kreowali Ryszarda; w roli Anny występowała między innymi Helena Modrzejewska (Kraków 1868) i Helena Marcello; Elżbietę grała Antonina Hoffmann i Aleksandra Lúde; jako Małgorzatę spotykamy na afiszach Anielę Aszpergerową i Wandę Barszczewską; Edwarda IV grał we Lwowie w roku 1906 Ludwik Solski, zaś George'a Karol Adwentowicz, w przedstawieniu krakowskim z roku 1918 w roli Mordercy występował Aleksander Zelwerowicz. W roku 1910 w Teatrze Polskim w Łodzi Ryszarda grał Stefan Jaracz, a była to jedyna w tym mieście — powtórzona raz tylko w roku następnym — inscenizacja „Ryszarda III" do czasu dzisiejszej premiery.

Po latach zapomnienia miał się jednak „Ryszard III" stać nagle rewelacją sezonu. Do swej wielkiej roli i inscenizacji Jacek Woszczerowicz przygotowywał się przez wiele lat. Premierę w warszawskim Ateneum w roku 1960 wpisał między najwybitniejsze przedstawienia szekspirowskie w historii polskiego teatru.

Spektakl pokazany na Scenie Teatru Narodów w Paryżu został przez międzynarodową krytykę oceniony wysoko, a rolę Woszczerowicza określano jako kreację na skalę europejską. Tak oto w sto lat po lwowskiej prapremierze „Ryszard III" tryumfował na polskiej scenie.

Inscenizacje Woszczerowicza i Jana Maciejowskiego stanowią oś dokonań interpretacyjnych drugiego okresu scenicznych losów „Ryszarda III" w Polsce, etapu przypadającego na bieżące trzydziestolecie. W tym czasie pojawiło się aż siedem premier dramatu, ósmą będzie inscenizacja łódzka. Kolejno: rok 1949, Teatr Nowy w Poznaniu, reżyseria Emil Chaberski, Ryszard — Z. Szczerbowski; 1960 — Ateneum z Woszczerowiczem; 1967 — Współczesny w Szczecinie w reżyserii Jana Maciejowskiego i scenografii Zofii Wierchowicz, Ryszard — Włodzimierz Bednarski; 1968 — Teatr Wybrzeże w Gdańsku, reżyseria Tadeusz Minc, Ryszard — Kszysztof

Wieczorek; 1969 — Narodowy, nowa wersja inscenizacji Maciejowskiego z Jerzym Kamasem w roli Ryszarda; 1973 — Polski we Wrocławiu, reżyseria Stanisław Brejdygant, Ryszard — Igor Przegrodzki; 1975 — Teatr Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu, reżyseria i scenografia Zofii Wierchowicz, Ryszard — Henryk Dłużyński; i wreszcie rok 1977 Rzeszów, reżyseria Stanisław Wieszczycki, Ryszard — Mirosław Gawlicki.

Jak to widać z powyższego wyliczenia, tylko jedna realizacja miała miejsce przed rokiem 1956; wszystkie natomiast następne premiery odbyły się dopiero po Październiku, kiedy teatr tekstem Ryszarda we współczesnej formie językowej podejmować zaczął problematykę współczesną, problematykę Historii bądź osobowości. Tak zatem prawidłowość w losach polskiego „Ryszarda III" rysuje się całkiem wyraźnie. Dawnemu teatrowi gwiazd podpowiadał on wielkie kreacje psychologiczne, inscenizatorom współczesnym służy zaś głównie w ich dyskursie o mechanizmach władzy i ludziach w jej trybyby wplecionych.

Współczesny polski „Ryszard III" nie jest wszakże zjawiskiem monolitycznym. Jego interpretacje przebiegają co najmniej trzema nurtami, wyznaczonymi przez koncepcje inscenizacyjne Woszczerowicza, Maciejowskiego i Wierchowicz. XIX-wieczna tradycja utrwaliła widzenie Ryszarda jako demona zła. Wielkiego zbrodniarza, imponującego w triumfie i upadku grał Laurence Olivier. Woszczerowicz sprzeciwił się tej tradycji — na tronie posadził chytrego clowna. Jakże blisko było to współczesnej wrażliwości — współczesnemu myśleniu o relatywizmie i antymonumentalizmie czynów.

Cała postać poprowadzona została w opozycji do — czytanego poprzez Freuda koncepcję destrudo i koncepcję „dążenia do mocy" Adlera — Ryszarda III jako opowieści psychologicznej. Woszczerowicz nie grał w stylu realizmu psychologicznego, nie uprawdopodobniał „naturalnych" rekreacji psychologicznych, nie starał się demonstrować „prawdy życiowej. Bohater Woszczerowicza był kreacją paraboliczną — projekcją myśli historiozoficznej dramatu, którą ucieleśniał ów błazen i zarazem reżyser krwawego teatru dziejów. Clown o stu twarzach — każdemu innej, atoli bez próby ukrycia, iż wszystko to jest błazeństwem tylko. Tyran, który uznał się za błazna, a władzę i świat za wielką błazenadę. Clownada Woszczerowiczowego Ryszarda była wyrazem pogardy rzuconej wszem i wobec. Maska opadała dopiero w finale —

pod nią ukazywała się twarz, a na niej jedno tylko uczucie: strach. Ludzki, zwierzęcy. Zabijał Ryszarda, unicestwiał go już w nocnej scenie zwid, przed katastrofalną dla króla bitwą. Potem padała jeszcze tylko jedna, pierwsza kwestia wypowiedziana po prostu, po ludzku — ostatnia kwestia Ryszarda — „Królestwo za konia".

W kreacji Ryszarda Woszczerowicz jako pierwszy odebrał jego Złu koturny bohaterstwa i patosu. Pozostawił mu pospolitość i brzydotę. Jego Ryszard nie budził ani litości ani odrazy — budził grozę. Błazeński i frenetyczny równocześnie, Ryszard Woszczerowicza wykreślał dzieje zbrodni, które były nie wynikiem demonizmu, lecz żelaznej konsekwencji. Owej konsekwencji myślenia i czynów, która groteskowego pokracznego błazna prowadziła wysoko, na szczyt wypiętrzonego ponad scenę tronu — w pustkę, w zupełną izolację. A równocześnie, jak się już powiedziało, Woszczerowicz nie „wcielał się" w Ryszarda — on Ryszarda komponował, mimo zewnętrznej transformacji jedynie demonstrował to egzemplum. I jakże bliskie to było rodzącej się tamtymi laty w Polsce problematyce masek, ról, pod którymi skutecznie skrywa się prawdziwa ludzka twarz.

Obydwie premiery Jana Maciejowskiego (Szczecin 1967, Warszawa 1969) można traktować łącznie, jako że były one odmiennymi w szczegółach realizacjami tej samej koncepcji inscenizacyjnej.

Po całej fali spektakli szekspirowskich początku lat sześćdziesiątych, ostro opozycyjnie wobec poprzedników inscenizacje Maciejowskiego zamykają uprzedni i otwierają nowy etap interpretacyjny. Maciejowski zdecydowanie odchodził od powszechnie wówczas stosowanej, publicystycznej wersji Shakespeare'a, zrywał z koncepcją fatalizmu historii i władzy. W miejsce to formułował „Ryszarda III" jako opowieść o człowieku, który wyrwał świat z ram i zginął przywalony nim, by świat znów mógł w normy i prawidła powrócić — by mógł odzyskać ład.

Tak samo daleka była koncepcja Maciejowskiego od postfreudycznych interpretacji pobudek Ryszarda, rozumianych tam jako kompensacja spowodowanych kalectwem kompleksów niższości. Ryszard Maciejowskiego to bliski krewniak „Kaliguli" Camusa — badacz, cyniczniczny egzegeta granic ludzkiego konformizmu. Cała jego energia obraca się na próby czynione na uczciwości partnerów. Ryszard inscenizuje sytuacje i sprawdza — i jeszcze to,

jeszcze tamto, i z tym i jeszcze z tamtym partnerem się udało. I nie zauważa ów Ryszard, iż próby te sumują się przeciw niemu. Przeciw władcy, który zdradził swą funkcję podstawową: miast budować niszczył. Aż sam runął przywalony swymi działaniami destrukcyjnymi.

Gdzieś pomiędzy Woszczerowiczem a Maciejowskim zatrzymał się „Ryszard III" Tadeusza Minca. Z oddali, zza drewnianych parkanów, bezwolny i zastrachany tłum w milczeniu podglądał tu teatralne błazeństwa władców. Ryszard Krzysztofa Wieczorka nie miał śladu patologii ni demonizmu. Nieszpetny młodzieniec z wiecznym uśmiechem na twarzy łączył w bohaterze machiavellicznego księcia i średniowiecznego szatana, który zło czyni jeno dla zabawy. I cieszy się — bawi go ta gra. Niczym kuglarza zachwyconego własną maestrią.

Punktem kulminacyjnym dla Ryszarda była u Minca nocna scena przed bitwą. Król umierał właściwie tej nocy. Dotąd swawolnie zły, rozbawiony swym okrucieństwem, nagle konstatował, iż jakość jego cech zmienia się — zło Ryszarda obiektywizuje się. Do tej autoanalizy nie potrzebował interwencji duchów pomordowanych współgraczy. Minc usunął ich z egzemplarza. Jego Ryszard był dostatecznie inteligentny, by samemu podjąć dyskurs z sobą. Dyskurs przerażający — błazen dostrzegał, iż reguły gry również i jego samego dosięgły i przyjdzie mu podzielić los uprzednio strąconych z szachownicy. W takiej interpretacji ostatnie sceny stać się mogły już tylko epilogiem o śmierci człowieka unicestwionego racjonalną autoanalizą gry, do której zasiadł, a od której już wstać niepodobna. Spadał więc z szachownicy, by ustąpić — jak u Maciejowskiego — Henrykowi, który wkraczał w funkcji męża opatrzności niosącego Wielkie Uspokojenie.

Nieomal zupełnie niezauważony zszedł ze sceny „Ryszard III" Zofii Wierchowicz. Szkoda; to niezwykle polemiczne przedstawienie odznaczało się zgoła nieoczekiwaną, niespotykaną dotąd wersją widzenia szekspirowskiego świata. Jak bohaterowie poprzednich inscenizacji Wierchowicz „Burza" i „Tymon Ateńczyk"), ów Ryszard szedł przez scenę pod rękę z Becketta światem ludzkiej egzystencji, z Bunuelem drążył ambiwalencje człowieczej natury, szedł w maskach modelowanych mu przez Geneta. Nie zmazując z „Ryszarda III" idei Historii, Wierchowicz interpretowała go przede wszystkim w optyce mikrokosmosu osobowości.

W całej inscenizacji Wierchowicz zdecydowanie rezygnowała z psychologizmu, nie odrzucała jednak psychologii. Demonstrując poszczególnych bohaterów, ich reakcje sprowadzała do wymiaru modelu — do podstawowych archetypów ludzkich reakcji. Nie tyle interesował ją modelunek psychologiczny postaci, ile postać jako znak stanu psychicznego. I we wrażeniu ogólnym, z natłoku skojarzeń, znaków, cytatów, stawał się ów „Ryszard III" kreacją świata wyobraźni współczesnej kształtowanej na Becketcie, ale i na Lelouche'u, spajającej w całość odpryski arcydzieł, kiczu, plakatu i szmiry. I nie był to eklektyzm. Elementy owe składały się na swoisty synkretyzm — artystyczną figurę synkretyzmu wyobraźni rozpiętej między Beckettem i Kabaretem — wyobraźni współczesnej.

Tak oto skokami, z szeregami lat chudych czy wręcz pustych, przebiegają losy polskiego „Ryszarda III", sceniczne dzieje bohatera ongiś widzianego jako mocarza i demona zła, kiedy indziej jawiącego się w czapce błazeńskiej, to znów z chłodnym uśmiechem cynika na twarzy. Czy więc w sumie polskie dzieje „Ryszarda III" są rzeczywiście tak ubogie jakby to się mogło wydawać z przekrojów statystycznych? Dla statystyków — z pewnością tak. Dla tych jednak, którzy skłonni są uważać, iż dzieło sztuki z trudnością ocenia się przy liczydłach, zdecydowana odpowiedź na to pytanie staje się już bardziej problematyczna.

ANDRZEJ ŻUROWSKI

RSW „Prasa-Książka-Ruch" Łódź. Z. 2290/77. N. 3 000 W-4/2691

W REPERTUARZE:

J. Hašek
SZWEJK

A. Kopkow
SŁOŃ

L. Tołstoj
ZMARTWYCHWSTANIE

J. Głowacki
MECZ

J. Hornowski
HISTORIE O SOSNOWYM PIENKU

W. Shakespeare
RYSZARD III

Biuro Organizacji Widowni — Łódź, ul. Obrońców Stalingradu 21, tel. 350-36 przyjmuje zamówienia na bilety do Teatru Powszechnego (na miesiąc wcześniej) w godz. 10—16.

Kasa Teatru Powszechnego czynna cały tydzień od godz. 10 do 13 i od 19 do rozpoczęcia przedstawienia (z wyjątkiem poniedziałków) tel. 350-36

Redakcja programu: ALEKSANDRA RUDNICKA
Opracowanie graficzne: WIESŁAW CZAPSKI

Komentarz historyczny opracował: JERZY HOFFMANN

BEZPŁATNY

Cena zł 15.—