MAREK KAŁUŻYŃSKI
Department of Acting, National School of Film and Theatre
Lodz Film School

Images
vol. XIX/no. 28
Poznań 2016
ISSN 1731-450x

*Praca nad rolą – Ryszard III**

ABSTRACT. Kałużyński Marek, *Praca nad rolą – Ryszard III* [Working on the role – *Richard III*]. „Images" vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 211–230. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.17.

The author describes the contexts for working on the title role of Shakespeare's Richard III. He points to specific stages in working on the role: familiarising oneself with the original text and associated literature (research), creating the character (concealing intentions, plans and emotions from other characters in the play, the character's internal struggle, perceiving psychological truths); developing relationships with the director and other actors; the use of scenography, costumes, lighting and music to create characters for the stage, considering the meaning of translation and rapport with the audience.

KEYWORDS: actor, stage role, director, William Shakespeare, translation

> […] Co to znaczy, że świat jest sceną dramatu? Znaczy to: nie można oddzielić sposobów doświadczenia świata od sposobów doświadczenia ludzi, a przede wszystkim od sposobów przeżywania dramatu człowieka z człowiekiem.
>
> Józef Tischner, *Filozofia dramatu*

Konteksty pracy nad rolą. Ryszard III – postać historyczna i bohater kroniki Szekspira

Do wstępnego zapoznania się z historyczną postacią Ryszarda III posłużyły mi między innymi publikacje Paula Murraya Kendalla *Ryszard III* (1980), a także powieść Georga Bidwella *Diabelski pomiot* (1974) oraz najnowsze informacje prasowe o odnalezionych szczątkach króla i jego współczesnym uroczystym pochówku (wydarzenia te na jakiś czas ożywiły dyskusję wokół historycznej oceny rządów Ryszarda). Tu warto odnieść się do często wypaczanej biografii ostatniego króla z rodu Plantagenetów, na którą negatywny wpływ miały dzieła przede wszystkim Tomasza Morusa i relacja biskupa Johna Mortona, co utrwaliła kronika dramatyczna Szekspira. Czasy walki Plantagenetów (Yorków) i Lancasterów – zwanej wojną Dwóch Róż – to mroczny i zawikłany okres w historii Anglii, stanowiący polityczne i społeczne tło dla zrozumienia postaci Ryszarda. Jednak ze względów dramaturgicznych ta krwawa historia ponadtrzydziestoletniej wojny została w spektaklu jedynie zarysowana. Stała się raczej przyczynkiem do badań nad studium odwiecznych mechanizmów władzy, w tym mechanizmów eskalacji konfliktów międzyludzkich.

Znany nam – i kulturowo utwierdzony obraz Ryszarda III Yorka – to w wielu wypadkach wpływ wypaczeń i kłamstw kronikarzy

* Tekst jest autorską analizą Marka Kałużyńskiego jego pracy nad rolą Ryszarda III do spektaklu w reżyserii Grzegorza Wiśniewskiego dla łódzkiego Teatru im. Stanisława Jaracza. Premiera: 26 marca 2012 [przyp. red.].

Tudorów, które pojawiały się między innymi w *Historii Ryszarda III* pióra Tomasza Morusa, a wcześniej w pismach biskupa Johna Mortona, zaciekłego wroga Ryszarda. Morton zarzucał królowi szereg zbrodni, w tym między innymi zamordowanie dwóch jego poprzedników na tronie (Henryka VI, jego syna, księcia Edwarda Westminstera), zamordowanie księcia Clarence'a, uduszenie swoich dwóch bratanków, króla Henryka V i jego brata, ścięcie bez sądu Hastingsa, a także o zmuszenie Anny Neville do poślubienia go, a następnie zamordowanie jej, gdyż stała się przeszkodą w ożenku władcy z własną bratanicą Elżbietą. Morus (w tym momencie już lord kanclerz na dworze Henryka VIII) dodał do tego informacje o tym, że Ryszard urodził się wyższy niż normalne dziecko, miał od urodzenia wszystkie zęby oraz był fizycznie zdeformowany, a przed narodzinami dwa lata przebywał w łonie matki. Nie ma się jednak czemu dziwić, ponieważ należał do głównych oponentów króla i wiecznie spiskował przeciwko niemu. Po śmierci Ryszarda poparł Henryka VIII Tudora i stał się jednym z jego głównych doradców. Nie zapominajmy, że bitwa pod Bosworth (1485), w której zginął Ryszard III (zdradzony przez swoje wojska), rozpoczęła ponad stuletnią dominację dynastii Tudorów i uznana jest za symboliczny koniec historii średniowiecznej Anglii. Racja stanu nowo panującej dynastii wymagała i wymuszała na autorach przedstawianie byłego wroga w jak najciemniejszych barwach. Ten wizerunek przedstawiony przez pisarzy utrwalił mu na wieki opinię monstrum fizycznego i psychicznego. Propaganda Tudorów podkreślała zbrodniczość Ryszarda, więc Szekspir, tworząc sugestywny, znany nam po dziś dzień portret Ryszarda, można powiedzieć – pisał sztukę poniekąd propagandową, przeznaczoną przecież dla teatru Elżbiety I Tudor, wnuczki Henryka VIII. Literacki portret Ryszarda powstał ponad sto lat po jego śmierci, jako tak zwana kronika dramatyczna, a jak pisał Samuel Taylor Coleridge: kroniki dramatyczne „to zbiór wydarzeń zapożyczonych z historii, lecz poetycko powiązanych, w sensie skutkowo-przyczynowym i czasowym przez dramatyczną fikcję" (cytat za: Zbierski 1988, s. 264). Jak pisał, analizując twórczość Szekspira, Henryk Zbierski, pewna „dowolność" w interpretacji historii – co oczywiste – zauważalna jest również u Szekspira. Mieszał, kolorzował, wyolbrzymiał różne wątki i sytuacje dla uzyskania większego efektu i lepszego zrozumienia problemu dramatycznego, wśród współczesnych mu odbiorców, a my, patrząc z geograficznego, kulturowego i historycznego oddalenia, możemy jeszcze „więcej zobaczyć" (Zbierski 1988, s. 264–265). I jak pisał Jan Kott: „współczesny widz, odnajdując w tragediach Szekspirowskich własną współczesność, zbliża się do współczesności szekspirowskiej. A w każdym razie dobrze ją rozumie" (Kott 1965, s. 14).

Mimo bardzo bogatej literatury naukowej związanej z twórczością Szekspira i wielu prac, w których problemy struktury i kompozycji jego dramatów stanowią część poruszanych zagadnień – jak pisze

Images XIX.indd 212 2017-02-28 16:57:38

Zbierski – trudno do końca i jednoznacznie określić i zdefiniować czy poszufladkować „jego twórczość literacką i określić jej charakter i ramy" (Zbierski 1988, s. 75). I jak stwierdza dalej:

> jako wstępną i stosunkowo mało kontrowersyjną można wysunąć wyjściową tezę, że najbardziej uderzającą cechą konstrukcyjną dramatów Szekspira jest artystycznie zorganizowana wieloplanowość i kontrastowość. Wieloliniowość akcji i naprzemienność elementów postaw poglądów i relacji (kontrastujące ze sobą wątki narracyjno-osobowe). (Zbierski 1988, s. 77)

Zarysowując płaszczyznę do pracy nad rolą Ryszarda III, a więc zagłębiając się także w niuanse twórczości Szekspira, specyfikę wykreowanych przez niego postaci i ich konteksty, należy przywołać także twórczość Christophera Marlowe'a, której Szekspir był spadkobiercą. Jak pisał Henri Fluchere: „Marlowe wycisnął takie piętno na dramacie jak żaden pisarzy jego stulecia. A to dlatego, że wypracował własną formę i myśl" (Fluchere 1965, s. 57), to on określił „dwa typy postaci tragedii czasów elżbietańskich, dwa aspekty tragizmu (nadludzkie wyzwanie rzucone losowi oraz walkę przebiegłą i okrutną), z których wywiedzie się nieskończona ilość wariantów" (Fluchere 1965, s. 58). Marlowe jest również w swoich dziełach pierwszym na ziemiach angielskich propagatorem makiawelizmu, nurtu filozoficznego powstałego dzięki Niccolo Machiavellemu i jego podręcznikowi *Książę*. Jak pisze Fluchere, Machiavelli „reprezentuje pierwszy i najinteligentniejszy wysiłek nowoczesnego umysłu, dążącego do wyzwolenia człowieka spod kurateli myśli średniowiecznej, tak w dziedzinie politycznej, jak społecznej i religijnej" (Fluchere 1965, s. 61). Można powiedzieć, że świat czasów Marlowe'a, Szekspira czy Webstera wyzwalał się dzięki Machiavellemu, a nowa doktryna wywierała olbrzymi wpływ na dzieła owych autorów, którzy postawili sobie za cel w swojej twórczości zgłębianie pobudek ludzkich działań. „Człowiek rodzi się zatem do działania, a nie do medytacji czy błądzeń w labiryncie analizy i skruchy" (Fluchere 1965, s. 62), pisze Fluchere, analizując fragment *Księcia* i, uzasadniając twierdzenie, przytacza fragment:

> W nieszczęściu człowiek gnębi się, w szczęściu się nudzi. A z jednego i drugiego stanu uczuć rodzą się te same efekty: ponieważ ludzie we wszystkich przypadkach, w których nie walczą z potrzeby, walczą powodowani ambicją, która jest tak potężna w sercach ludzkich, że nigdy ich nie opuszcza, nawet wtedy, gdy są u szczytu powodzenia. Przyczyna polega na tym, że natura stworzyła ludzi w taki sposób, iż mogą wszystkiego pragnąć, a nie mogą wszystkiego otrzymać. (Fluchere 1965, s. 63)

Na podstawie analizy tego fragmentu można w tej „otwartej akceptacji złej i występnej natury ludzkiej" (Fluchere 1965, s. 63) zauważyć i odczytać makiaweliczną postawę postaci Szekspira, między innymi właśnie Ryszarda III, Jagona i Makbeta.

W pierwszych swoich utworach – kronikach dramatycznych – do których zalicza się *Ryszard III* (*King Richard III*, 1590–1593), Szekspir stworzył swoiste prototypy swoich postaci, znanych nam w różnych „wcieleniach" z jego późniejszych utworów[1]. Można właściwie uznać

Images XIX.indd 213 2017-02-28 16:57:39

kroniki dramatyczne za poligon doświadczalny przyszłych dramatów Szekspira. Jak pisał Zbierski:

> Otóż takim pierwszym bohaterem – łotrem, czarnym charakterem – jest właśnie Ryszard III. Powtórnie zajmie się już w zmodyfikowanej postaci takim typem bohatera w *Makbecie*, który podobnie jak Ryszard III, jest także studium zła tkwiącego w nas samych. (Zbierski 1988, s. 286)

Ryszard III jest także prototypem postaci między innymi Hamleta, Jaga i Króla Lira. Podobnie rzecz wygląda z tematami i motywami działania postaci dramatów wielkiego Stratfordczyka. Tematy związane z władzą, „problemem zła" czy manipulacją drugim człowiekiem, które możemy odnaleźć w innych utworach, to tylko niektóre przykłady podobieństw, kontynuacji, jak i rozwoju stylu dramatycznego Szekspira. Zwróćmy uwagę na dwie sceny ilustrujące owe manipulacje. Kluczowe sceny dla dramatu *Otello* to rozmowa Jaga z Otellem (zaszczepienie podejrzeń – zarażenie złem) i scena z *Ryszarda* z Anną (wyżyny obłudy, mistrzostwo w podstępie, osaczenia). Sceny, moim zdaniem, kluczowe do rozważań i budowania postaci zarówno w *Otellu,* jak i w *Ryszardzie*. Zauważmy, że główną treścią dramatów Szekspira jest miejsce człowieka na ziemi, rola, którą przyszło mu odegrać, sposób w jaki to zrobi, a także racje, dla których odegra ją tak, a nie inaczej.

Ryszard III – praca nad rolą

Moją pracę nad Ryszardem próbowałem oprzeć na powstrzymywaniu i ukrywaniu jego zamierzeń planów i emocji przed innymi postaciami dramatu. Na wewnętrznej walce i próbie powstrzymania chociaż na chwilę coraz bardziej rozpędzającej się w nim machiny zbrodni i okrucieństwa. Na niemożności zatrzymania procesu destrukcji świata zewnętrznego i jego samego. Na nieodkrywaniu kart i niezdejmowaniu maski nigdy i przed nikim. Bardzo pomocna w zrozumieniu, rozczytaniu dramatu i konstrukcji samej postaci Ryszarda III była lektura wspominanej już tu książki *Szekspir współczesny* autorstwa Jana Kotta. Autor dokonuje w swojej pracy dogłębnej, bardzo współczesnej analizy motywacji psychologicznej postaci występujących w dramacie, jak również przedstawia kontekst historyczny i literacki epoki elżbietańskiej. Także lektura wymienionej na początku biografii autorstwa Paula Muraya Kendalla, która precyzyjnie i bardzo dokładnie odmienia wizerunek Ryszarda III, tak bardzo zafałszowany przez dzieła Tomasza Morusa, a potem siłą rzeczy przez Williama Szekspira.

Budowanie postaci polega, moim zdaniem, między innymi na umiejętności znalezienia, na zbudowaniu (wypracowaniu) prawdziwych psychologicznie relacji z innymi postaciami dramatu i umiejęt-

[1] Wpływ na zabarwienie i kształt Szekspirowskiego Ryszarda III miała niewątpliwie wspominana tu *Historia króla Ryszarda III* (1513–1514) Tomasza Morusa. Wpływ tej kroniki na sztukę Szekspira był ogromny i przyczynił się do przerysowania negatywnych cech Ryszarda, ukazania go jako uosobienie zła i okrucieństwa. Jednak Szekspir przy pisaniu tej kroniki dramatycznej najbardziej polegał i trzymał się wersji historii Anglii zawartej w monumentalnej publikacji R. Holinsheda, *Kroniki Anglii, Szkocji i Irlandii*, za: Zbierski 1988, s. 258. W twórczości Szekspira w XVI wieku kroniki dramatyczne zajmują bardzo ważną pozycję. Świadczy o tym fakt, że z 18 sztuk, jakie napisał do roku 1599, dziewięć stanowiły właśnie one.

Images XIX.indd 214 2017-02-28 16:57:39

ności połączenia ich i ułożenia w ciąg przyczynowo-skutkowy, który widz odbiera jako realny i prawdziwy.

Tu musimy przywołać nasze wyjściowe, a z czasem główne założenia spektaklu, zbudowanego wokół postaci Ryszarda. W naszej realizacji zakładamy, że Ryszard to:

– nie kuternoga,

– syn odszczepieniec,

– jeden wielki żyjący kompleks,

– człowiek, który powstrzymuje i dławi w sobie wszelkie odruchy indywidualizmu,

– człowiek, który żyje w cieniu braci, jest tylko ich szarym, wyblakłym cieniem,

– człowiek trawiony wątpliwościami na swój temat, przez lata niedowartościowany, niedoceniony przez nikogo,

– skryty samotnik,

– cynik,

– człowiek nieodkrywający nigdy prawdziwego oblicza, nigdy niezdejmujący maski.

Widzimy postać, która dorastała w brutalnej, pełnej przemocy i bezwzględnego okrucieństwa rzeczywistości i żeby przetrwać, musiała polegać sama na sobie (rodzina też nie dała jej wsparcia). To świat pełen wrogów i wątpliwych lojalności, w którym trzeba wykształcić w sobie takie cechy, jak żelazna wola, opanowanie, nieustępliwość, surowość i odpowiedzialność („Jego bracia zdobywali uśmiechem to, co on musiał zdobywać wysiłkiem"; Kendall 1980, s. 309). Może ta właśnie surowa dyscyplina i wysokie wymagania w stosunku do siebie, a także usłużność i pokora, jaką żywił do swoich braci, szczególnie Edwarda, na pewien czas przykryły (uciszyły) jego własne ambicje i dążenia sięgnięcia po koronę. Może właśnie przełamanie tego wewnętrznego nakazu dyscypliny i skrupulatności wobec poleceń braci było wyzwoleniem jego ciasno krępowanej indywidualności. Chwilami wydaje się, jakby Ryszard, prąc do przodu po koronę, zapadał się i wynurzał z innego świata, przebywal w ukryciu na wewnętrznym zesłaniu jak pająk, który przygotowuje się do ostatecznego ataku. Takie też było moje pierwsze skojarzenie. Zaczynając pracę, pomyślałem, że Ryszard jest jak wielki pająk. Snuje śmiertelną nić, w którą łowi ofiary, sam poruszając się po niej zwinnie i bez problemu.

Ryszard jest również, jak pisze Zbierski, sam w sobie, jako postać dramatyczna, nieustannie aktorem. Gra z niebywałym mistrzostwem jakieś fałszywe role („przyjaciela", „pobożnego monarchy " itp.), ale także jakby „grał samego siebie" (Zbierski 1988, s. 283), czy, jak u przywołanego Theodora Weissa, jest równocześnie „dramaturgiem, reżyserem, głównym aktorem, głównym członkiem tej olbrzymiej publiczności, którą zniewolił i bardzo wymagającym krytykiem"[2].

[2] I jak pisze dalej: „Jeżeli pytamy, dlaczego to właśnie *Ryszard III* jest sztuką, w której, zgodnie z powszechnie panującą opinią, Szekspir odniósł pierwszy całkowity sukces dramatyczny, to jako odpowiedź nasuwa się stwierdzenie, że chyba w tej sztuce po raz pierwszy, i to od razu z niebywałą mocą, zastosował

Images XIX.indd 215 2017-02-28 16:57:39

Jak pisze Zbierski, „sztuka *Ryszard III* jest napisana na instrument solowy" (Zbierski 1988, s. 147), jednak uważam, że tylko zespołowa praca wszystkich postaci, wszystkich aktorów przedstawienia, jest w stanie przyczynić się do sukcesu, jakim jest cisza na widowni, wyczuwalne skupienie, ta chwila napięcia w oczekiwaniu na rozwój akcji. Nie byłoby to możliwe w naszym przedstawieniu, gdyby nie zespół aktorów, z którymi miałem okazję pracować przy realizacji *Ryszarda III*.

Próby w teatrze i założenia reżyserskie

Próby do *Ryszarda III* zaczęły się 6 stycznia 2012 roku przedstawieniem przez reżysera obsady i realizatorów spektaklu i czytaniem pierwszej wersji opracowania dramaturgicznego, sporządzonego przez Grzegorza Wiśniewskiego oraz współpracującego z nim dramaturga teatralnego Kubę Roszkowskiego[3]. Podstawą pracy nad przedstawieniem była oczywiście lektura dramatu i znajomość rzeczywistej, historycznej postaci Ryszarda III. Na pierwszej próbie reżyser przedstawił główne założenia przedstawienia i początkowe rysy postaci, stwarzając punkt wyjścia i przestrzeń do dalszego rozgryzania i poszukiwania odpowiedniej formy oraz relacji między postaciami. Jednak po pierwszym wspólnym czytaniu wersji reżyserskiej nastąpiła przerwa w próbach. Dramaturg i reżyser usiedli jeszcze raz nad adaptacją i po kilku dniach przedstawili nam wersję, jak się później okazało, w przeważającej części ostateczną.

Już w pierwszej wersji oryginalny dramat Szekspira był znacznie pomniejszony i pozbawiony sporej ilości scen i znacznych fragmentów tekstu. Wykreślone zostały prawie wszystkie monologi Ryszarda, opisy historyczne scen i bitew. Znacznie skróciła się też lista „dramatis personae" – między innymi zniknęli lordowie i inni dworzanie: Herold, Pisarz, Mieszczanie (okaże się później, że jednak nie do końca), Gońcy i Żołnierze. Tekst naszej wersji skrócił się o kilka stron i skondensował.

Jednym z głównych założeń reżyserskich było obsadzenie postaci sztuki aktorami młodymi lub w średnim wieku. Wszystkie prowadzące postacie grane są przez aktorów przed czterdziestką. Tylko dwoje wykonawców: Matka, księżna Yorku grana przez Zofię Uzelac, i Andrzej Wichrowski, obsadzony w dwóch rolach: króla Henryka VI i Hastingsa, to aktorzy z dużo większym bagażem doświadczeń artystycznych. Wiśniewskiemu zależało, żeby zasadniczy konflikt dramaturgiczny między

Szekspir bogatą skalę chwytów charakteryzujących, które ukazują nam postać dramatyczną o niezwykle skrystalizowanym zespole cech , dających się określić za pomocą pojęć psychologii. Można by to wyrazić prościej i powiedzieć: jeżeli prawdą jest, że Szekspir zawdzięcza moc oddziaływania swych dramatów w dużym stopniu swym instynktom psychologa, to w takiej sztuce stał się „zawodowym psychologiem". Zbierski 1988, s. 283.

[3] Obsada spektaklu: Król Ryszard III – Marek Kałużyński, Clarence – Hubert Jarczak, Król Edward/ Arcybiskup – Przemysław Kozłowski, Elżbieta – Milena Lisiecka, Książę Walii, Morderca – Paweł Paczesny, Małgorzata – Matylda Paszczenko, Tyrrel – Tomasz Schuchardt, Buckingham – Michał Staszczak, Księżna – Zofia Uzelac, Lady Anna – JustynaWasilewska, Król Henryk/Hastings – Andrzej Wichrowski, Książę Yorku – Zorian Zasina/Antoni Kowarski, Rivers – Marcin Włodarski.

Images XIX.indd 216 2017-02-28 16:57:39

postaciami nie był obciążony dodatkowo i znaczeniowo różnicą pokoleń. Chodziło mu o pełnokrwisty konflikt między ludźmi w sile wieku z całą jego mocą i intensywnością. Nikt nie mógł być słabszy, mniej doświadczony czy przez swoje lata zdystansowany do problemu i zadań, podyktowanych przez chorobliwe i rozbuchane ambicje i aspiracje.

Kolejnym założeniem, na które reżyser zwrócił szczególną uwagę, a co wynika z samej specyfiki tego dramatu, było, jak sam określił, „pozbawienie sztuki formy monodramu". Koncepcja reżysera zakładała, że w tym wypadku nie będzie to monodram złego i okrutnego, bezlitosnego, wręcz diabelskiego Ryszarda[4], ale zespół relacji powikłań, zależności i intryg z poszczególnymi bohaterami sztuki. To cienka sieć silnych politycznych i osobistych aspiracji, ambicji i knowań, bohater w nieustannym konflikcie z jego otoczeniem. Akcja sztuki nie mogła być spowalniana, czy raczej przerywana, licznymi wewnętrznymi monologami Ryszarda, jego dopowiedzeniami czy komentarzami. Z jego kilku sławnych monologów reżyser pozostawił dosłownie jeden, ale i ten został okrojony. Słynny pierwszy, rozpoczynający sztukę, wprowadzający monolog, w którym Ryszard definiuje swoje zamiary, określa siebie, swoje motywy, wprowadza widza w swoje plany i podaje przyczynę swojego postępowania. został całkowicie wykreślony. Przedstawienie kończy się nie sceną śmierci Ryszarda i jego słynnymi słowami „Konia! Konia! Me królestwo za konia", lecz sceną koronacji Ryszarda.

I tu dochodzimy do sedna, głównego założenia, chyba najbardziej oryginalnego (odróżniającego go od innych znanych i cenionych realizacji), a zarazem kluczowego dla całego przedstawienia. Otóż nasz Ryszard to nie kaleka, kuternoga z garbem i chromą ręką, lecz zdrowy, zwykły mężczyzna w sile wieku. Świadomie pozbawiliśmy Ryszarda tego najbardziej charakterystycznego rysu, który zespolił się w świadomości widza z jego imieniem. Pamiętam rozmowę z reżyserem na korytarzu, jeszcze na gorąco podczas przerwy pierwszej próby. Niemal jednocześnie powiedzieliśmy sobie, że nie chcemy doprawiać mu garbu ani udawać utykania i niesprawnej ręki. Nie rozmawialiśmy wcześniej o tym, ale wewnętrznie, podświadomie, mieliśmy podobne założenia co do postaci Ryszarda. W ten sposób pozbawiliśmy Ryszarda także jego podstawowej i powszechnie znanej motywacji psychologicznej, że szpetota i zewnętrzna deformacja utwierdza go w gorzkim przekonaniu, że jeżeli świat i natura (Bóg) tak się z nim obeszli, tak go potraktowali, to on światu odda, zemści się za swoje kalectwo i brzydotę, która pozbawiła go ludzkich, normalnych doświadczeń, doznań i możliwości. Chcieliśmy go pozbawić całej tej dziś już trochę bajkowej, „jasełkowatej diaboliczności", podkreślonej przez Szekspira między innymi w tym fragmencie monologu:

> Ja, zniekształcony, niepełny, zesłany
> Przedwcześnie na świat, na wpół wykonany,

[4] Którego obraz utrwaliły klasyczne wystawienia *Ryszarda III* – jak pisał Jan Kott – grano patologię i specyficzny obraz „nadczłowieka". Kott 1965.

Images XIX.indd 217 2017-02-28 16:57:39

Tak nieforemnie i nędznie, że wszystkie
Psy ujadają, gdy stanę w pobliżu –
Cóż, ja w tych słabych, pokojowych czasach
Nie umiem miło spędzać czasu; mogę
Jedynie własny cień oglądać w słońcu
I śpiewać cienko o moim kalectwie.
Więc, że nie mogę na modłę kochanków
Spędzać dni pięknych i godnych pochwały,
Postanowiłem okazać się łotrem
I próżną radość dni tych znienawidzić,
Knuję więc spiski i zastawiam sidła;
Groźbą fałszywą, obmową i snami
Budzę wzajemną śmiertelną nienawiść… (Shakespeare 2000)

Chcieliśmy raczej pokazać, że to ciąg traumatycznych zdarzeń rodzinnych, osobistych, jak również uwarunkowań psychologicznych i społecznych nabudował, stworzył i uczynił w nim potwora, potwora wewnętrznego.

Trudno tu nie zgodzić się z Janem Kottem, że „Szekspir jest jak świat albo życie". Każda epoka znajduje w nim to, czego sama szuka i co sama chce zobaczyć. Czytelnik z drugiej połowy XX wieku, czy ten z wieku XXI, odczytuje Ryszarda III albo patrzy, jak go odgrywają na scenie, poprzez doświadczenia własne. Nie może ani odczytywać inaczej, ani patrzeć inaczej (Kott 1965, s. 13).

Przedstawienie Wiśniewskiego rozpoczynają sceny zaczerpnięte z poprzedniej kroniki Szekspira, *Król Henryk VI*, są jakby kontynuacją historii i wprowadzeniem widza w konflikt dwóch rodów. W spektaklu sceny pierwsza, druga i trzecia to przerobione i dramaturgicznie przekształcone (skompilowane) sceny 3, 4, 5, 6, 7 V aktu *Króla Henryka VI*. Scena pierwsza w naszym *Ryszardzie III* to scena walki o życie uwięzionego przez Yorków króla Henryka VI z rodu Lancasterów. Jest to swego rodzaju mediacja (ostatnia szansa na uwolnienie króla i uratowanie mu życia) w obronie starych zasad i panującej monarchii, a przede wszystkim władzy, postrzeganej tu tak, jak pisał o tym Kott, jako „bezlitosna walka żywych ludzi, którzy siedzą przy jednym stole" (Kott 1965, s. 16). Królowa Małgorzata, żona Henryka VI, jej syn – Książę Edward i żona Edwarda Anna przeciwko trójce braci: Edwardowi, Clarence'owi i Ryszardowi. Dwa rody, a raczej dwa klany, w walce na śmierć i życie będą z jednej strony bronić dostępu do tronu, a z drugiej będą dążyły do przejęcia władzy. Przedstawienie rozpoczyna się od konfliktu, napięcia i walki. Od zderzenia dwóch przeciwstawnych sił. W przedstawieniu Wiśniewskiego Henryk VI to stary monarcha, ostoja praworządności, starego porządku, ale również kochający ojciec. Słowa Henryka o synu wzbudzają w Ryszardzie zaciekawienie, a może i zazdrość. O nim ojciec nigdy tak nie mówił:

Ja, nieszczęśliwy ojciec najsłodszego
I jedynego ptaka, patrzę teraz
Na zgubne sidła, w których me nieszczęsne
Młode ugrzęzło i schwytane padło. (Shakespeare 2000)

Images XIX.indd 218 2017-02-28 16:57:39

Te słowa Henryka przypominają Ryszardowi jego przeszłość i przeznaczenie. Wydobywają na wierzch jego głęboko skrywane ułomności i ograniczenia, wzbudzają w nim kompleks niższości i przywołują niechciane wspomnienia. Właśnie to, od czego Ryszard chce się uwolnić, zapomnieć i od czego chce uciec. Ryszard morduje Króla, nie pozwalając mu dokończyć jego klątwy i złorzeczeń, ze słowami „zgiń proroku mówiąc, gdyż i to także jest mi przeznaczone…" (Shakespeare 2000). Scena w więzieniu i morderstwo króla Henryka, a potem rozmowa i scena z najstarszym (tak ważnym dla Ryszarda) bratem Edwardem jest początkiem przemiany Ryszarda. Jest jego przebudzeniem i zrzuceniem jarzma służalczości wobec braci. W swoim monologu po scenie z Edwardem Ryszard odkrywa to dla siebie i przed sobą (odkrywa, a nie stwierdza, jak dotychczas to przedstawiano). Najistotniejszy moment w pierwszej części przedstawienia to „odkrycie", to przebudzenie, to stworzenie Ryszarda na nowo. Teraz zaczyna w nim kiełkować morderczy plan, rodzi się zbrodnicza strategia. Wychodzą z niego głęboko skrywane kompleksy, poczucie niższości wobec swoich braci i pozycji, jaką zajmował dotychczas w rodzinie. Był zawsze ostatni, był chłopcem na posyłki, człowiekiem od „mokrej roboty". Zdaje sobie z tego sprawę i orientuje się, że był cały czas wykorzystywany i „używany", taktowany jako niezbędny i użyteczny element w realizacji rodzinnego planu zdobycia władzy – jak mówi:

> nie mam ja braci, nie jestem jak bracia
> A słowo miłość niechaj żyje w ludziach, którzy
> do siebie wzajem są podobni, ale
> nie we mnie, ja jestem samotny… (Shakespeare 1996)

Dla wielu *Ryszard III* to sztuka o makiawelicznym zbrodniarzu, dążącym wszelkimi środkami do władzy. Nasze przedstawienie to raczej studium psychologiczne Ryszarda, studium mechanizmów władzy. Tło historyczne jest tylko kontekstem i pretekstem do zajęcia stanowiska lub podjęcia odpowiednich kroków.

Szanuję, doceniam i podziwiam każdą pracę nad rolą Ryszarda innych aktorów. Uważam, że nie ma potrzeby ani większego sensu porównać którejkolwiek realizacji z naszą (na zasadzie „lepiej – gorzej"), gdyż u nas były kompletnie inne założenia. Pojawiające się w niektórych recenzjach zarzuty, że mój Ryszard nie jest groźny, diaboliczny, nie toczy piany z ust i nie poraża widza swoją osobą od początku spektaklu, mogę przyjąć i uznać jedynie za komplement. Mój Ryszard to na początku trochę taki „człowiek bez właściwości". Budując rys psychologiczny postaci, kierowałem się raczej wizerunkiem (introwertyka, nie mniej groźnego) Andersa Breivika, mordercy z wyspy Utoya, niż ekstrawertycznym na przykład Hitlerem czy innym powszechnie znanym dyktatorem. Moim zdaniem tacy zabójcy są groźniejsi, ponieważ są mniej widoczni, mniej przewidywalni i początkowo niezauważalni (żyjący w uśpieniu). To mordercy, za którymi nie stoi cały system, to pojedyncze niebezpieczne jednostki.

Images XIX.indd 219 2017-02-28 16:57:39

Ryszard cały czas myli tropy, nie pozwala innym zorientować się w jego planach, w jego taktyce. Nigdy nie zdejmuje maski. Myli każdego. Wroga, jak i zausznika, obcego, jak i najbliższą osobę. Jest mistrzem manipulacji i mistrzem kreacji. Nie zadowala go tylko sprawna realizacja swojego planu. Prawdziwą przyjemność sprawia mu, wręcz go „rajcuje", możliwość wymyślania i rozgrywania wariantów i sposobów jego realizacji. Nikt nie zna jego prawdziwego oblicza, nikomu nie pozwala się do siebie zbliżyć. Nawet jego najbliżsi współpracownicy i wykonawcy jego planu nie są w stanie przewidzieć jego kolejnych ruchów. W scenie rady królewskiej celowo spóźnia się, żeby móc rozegrać ją po swojemu dwupoziomowo. Najpierw skierować swój gniew i podejrzenia w stronę swojego zausznika lorda Buckinghama i napawać się jego strachem, po czym z całą siłą uderzyć i ostatecznie zlikwidować Hastingsa, najpierw insynuując, a następnie wmawiając mu zdradę stanu. A na koniec sceny płakać rzewnymi łzami przed biskupem z powodu konieczności zamordowania Hastingsa („był mi tak drogi, że muszę zapłakać"; Shakespeare 1996). W ogóle każda scena po zapadnięciu w nim decyzji („będę zły, póki nie będę najlepszy"; Shakespeare 1996) jest finezyjną, mistrzowsko rozegraną partią w grze o wszystko. Ryszard rozpracowuje każdego i uderza precyzyjnie z całą siłą w jego najsłabszy punkt. Orientuje się i rozszyfrowuje bezbłędnie niezdrową relację, która łączy Elżbietę, żonę króla Edwarda VI, z jej rodzonym bratem Riversem i wykorzystuje ją do pozbycia się go. Również umiejętnie wciela się w rolę troskliwego opiekuńczego młodszego brata, sprawując opiekę przy śmiertelnie chorym Edwardzie. Dzięki temu zapewnia sobie tytuł lorda opiekuna młodego następcy tronu, syna Edwarda. Ryszard nie zna litości ani umiaru, właściwe nie może już sam zapanować nad machiną zbrodni i okrucieństwa, którą uruchomił i rozpędził. Przykładem jest scena podwójnego zabójstwa dwóch wydawałoby się najbliższych mu osób: żony Anny i najwierniejszego towarzysza, jak go sam kilkakrotnie nazywa – *alter ego*, Tyrrela. Również, wydawałoby się, bezpieczny Lord Buckingham, po wymuszonym na nim przez Ryszarda okropnym morderstwie wykonanym na następcy tronu, ginie szybko z rąk Tyrrela. Tak samo postępuje ze swoim bratem Clarencem, który z rozkazu najstarszego brata, króla Edwarda, idzie do Tower, podejrzany o chęć zamachu stanu, po czym na rozkaz Ryszarda zostaje w nim zamordowany.

Ryszard zostaje sam. Osiągnął zamierzony cel, tracąc wszystko. Zwycięstwo jest początkiem końca, jest wielką przegraną. Świadomość tego jest dla niego swego rodzaju pokutą, jaką zadał sam sobie.

Ryszard III – relacje z innymi postaciami (wybrane przykłady)

Matka

W pracy nad relacjami między postaciami założyliśmy, że Ryszard jest bękartem, dzieckiem z nieprawego łoża Księżnej Yorku. Tylko ona o tym wiedziała i nie mogła sobie tego wybaczyć. Ryszard był jej wyrzutem sumienia, hańbą, a zarazem dzieckiem szczególnej troski. Jej nigdy nierozwikłany przez Ryszarda stosunek do niego był, uważam, praprzyczyną jego kompleksów w relacjach z braćmi i otoczeniem. Był jego piętnem. Finałowa scena spektaklu to kulminacyjna scena po-

Images XIX.indd 220 2017-02-28 16:57:39

między matką i Ryszardem. Nie pozostał już nikt z najbliższej rodziny oprócz nich – zostali skazani na siebie. Jest to scena rozliczeniowa, rozrachunkowa i poniekąd tłumacząca (jeżeli można użyć takiego słowa) postępowanie i ciąg zbrodni Ryszarda. Jednak nie jest to scena oczyszczająca relacje matki z synem. To scena oskarżająca, w której padają słowa zarówno z ust matki, jak i syna, raniące głębiej niż nóż. Matka, Księżna Yorku, nie uniosła ciężaru zbrodni swego syna ani swojego grzechu zdrady. Stoczyła się na dno, stając się wrakiem kobiety, cieniem dawnej matki królów. Jest zataczającą się, zaniedbaną, zrujnowaną starą kobietą. Po tej scenie nie odezwą się, nie zamienią słowa, nie wymienią spojrzenia już nigdy. Mimo że żyć będą obok siebie do końca. Zwróćmy również uwagę na fakt, że matka nigdy nie była pod obstrzałem, nigdy nie była zagrożona, nie była na liście ofiar Ryszarda.

Relacja z braćmi i miejsce Ryszarda w trójce

Trójka braci: Edward, Clarence i Ryszard. Ta trójka rodzeństwa, na pierwszy rzut oka najbliższych sobie ludzi, działających jak sfora psów we wspólnej sprawie. Nic bardziej mylnego. To troje indywidualistów, egoistów, realizujących swoje plany. Każdemu z nich Ryszard czegoś zazdrości. Każdy, jego zdaniem, ma coś, czego mu brakuje. Podskórnie wyczuwa swoją inność i odmienność, obcość. Ma wrażenie, jakby Edward i Clarence byli z innej matki. Ma wobec nich szereg kompleksów. Ma poczucie, że nie dorównuje Edwardowi w sile charakteru i dojrzałości, a Clarence'owi w ogładzie, umiejętności nawiązywania kontaktów i uroku osobistym. Widzi, że ta dwójka świetnie czuje się w swoim towarzystwie, a on jest trzeci na doczepkę, jest z boku. Nie przeszkodzi mu to jednak skłócić ich i skonfliktować. To z powodu jego podszeptów i insynuacji Edward nakazuje Clarence'a zamknąć w Tower. I to on potrafi przekonać króla, że to on jest najlepszym kandydatem do objęcia tytułu Lorda Opiekuna, a nie królowa Elżbieta. Dość łatwo i szybko pozbywa się jednego i drugiego.

Relacja z Lady Anną

Jak pisze Jan Kott, to jedna z największych scen, jakie napisał Szekspir, i jedna z największych, jakie zostały kiedykolwiek napisane, „oto w ciągu sześciu krótkich minut, które zegar odmierza na wieży, na trzech stronach szekspirowskiego folio, w czterdziestu trzech kwestiach dialogu doprowadzi do tego, że ta, której zamordował męża, ojca i teścia, pójdzie dobrowolnie do jego łożnicy" (Kott 1965, s. 58). Anna nie boi się Ryszarda ani tego, co się z nią stanie. Po tragediach, które ją dotknęły, już nic jej nie wystraszy ani nie przerazi. Dlatego w tej scenie może z Ryszardem zrobić wszystko prawie, ale nie wygrać. Może drwić, rzucać przekleństwa, pluć, szydzić, błagać i grozić. Może nawet spróbować zabić Ryszarda, ale nie wygrać. Sam Ryszard, rozpoczynając tę scenę, nie jest przekonany o swoim zwycięstwie. Nie ma nawet obmyślonej taktyki. Wie, że musi wygrać, musi Annę zdobyć, musi sobie udowodnić, że jest w stanie to zrobić. Pozbycie się jej nic mu nie daje, zdobycie stwarza go na nowo, odbudowuje w nim mężczyznę. Wie, że po zwycięstwie w tej walce reszta jest tylko kwestią czasu i znalezieniem

Images XIX.indd 221 2017-02-28 16:57:39

odpowiedniego sposobu. Myślę, że Ryszard próbował, przynajmniej starał się, pokochać Annę, może nawet przez chwilę był z nią szczęśliwy, ale po pewnym czasie mechanizm unicestwiania zaczął pracować i machina śmierci z powrotem ruszyła. Scena z Lady Anną jest sceną pojedynku dwóch równorzędnych przeciwników, lecz jeden z nich nie gra *fair*. Użyje każdego argumentu, każdego sposobu, czy raczej każdej manipulacji, która przybliży go do zwycięstwa. Nie cofnie się przed niczym. Wzbije się na wyżyny cynizmu, obłudy, aktorstwa, żeby ją pokonać i zdobyć. To dla niego sprawa czysto ambicjonalna, której podłożem jest instynkt samca. Szekspir – jak pisze Jan Kott – „w tej wielkiej scenie gwałtownie, z kwestii na kwestię, w ogromnych skrótach odbywa swoją podróż do kresu ciemności. Redukuje świat do sił elementarnych: nienawiści i pożądania. Lady Anna jeszcze nienawidzi Ryszarda, ale już jest sama ze swoją nienawiścią w świecie, w którym istnieje tylko pożądanie" (Kott 1965, s. 62). Scena z Lady Anną była najdłużej próbowaną, konstruowaną i zmienianą sekwencją przedstawienia. Praktycznie do dnia premiery scena uwiedzenia Anny była penetrowana, badana i poddawana analizie. Nie sposób nawet opisać ilości jej wariantów. Na każdym spektaklu, mając w świadomości wagę tej sceny, razem z moją koleżanką, odtwórczynią roli Lady Anny – Justyną Wasilewską – mocujemy się z nią i walczymy z nią i o nią.

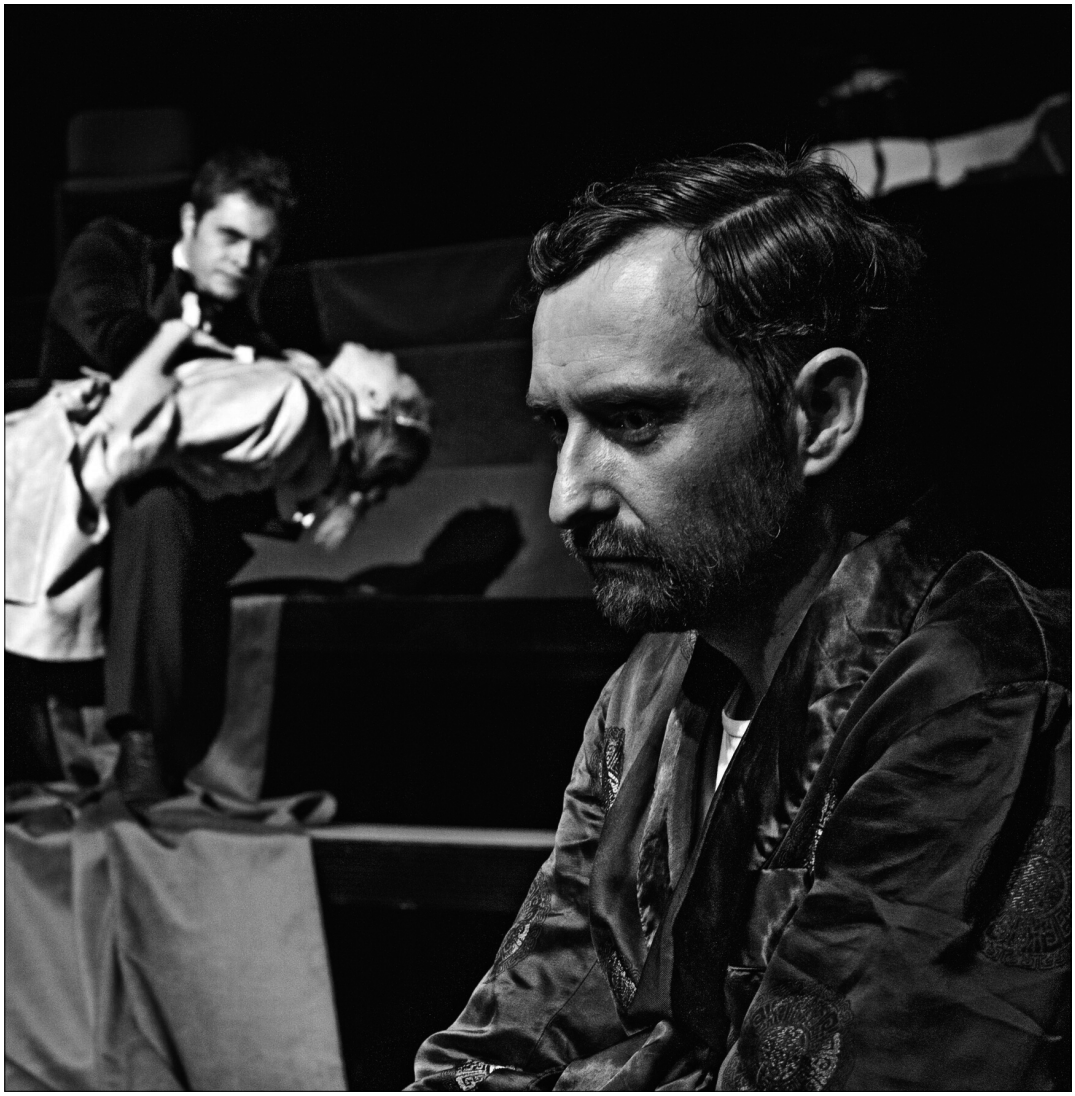
Elżbieta i Rivers – toksyczne rodzeństwo

To duet postaci, z pozbyciem się których, a raczej rozbrojeniem ich i unicestwieniem, Ryszard miał najmniejszy problem. Szybko zorientował się, jak specyficznym i toksycznym związkiem jest to rodzeństwo. Z Riversem poszło łatwiej, mimo że to właśnie on był mózgiem tego tandemu. Po publicznym ujawnieniu jego preferencji seksualnej i praktyk Tyrrel brutalnie morduje Riversa. Królowej Elżbiecie Ryszard wymyślił inne zakończenie. W finałowej scenie Elżbieta dowiaduje się o śmierci syna, prawowitego następcy tronu. Jest wstrząśnięta, zdruzgotana, ale zarazem pozbawiona potomka i zdegradowana na dworze. Ryszard doskonale o tym wie i wykorzystuje sytuację, żeby zadać ostateczny cios. Upomina się o rękę jej córki. Elżbieta wie, że nie ma wyboru; zdaje sobie sprawę ze swojej sytuacji i wie, że żeby uratować siebie, a przede wszystkim swoją córkę, musi przystać na tę okrutną propozycję.

Tyrrel – alter ego Ryszarda, jego prawa ręka

Jamesa Tyrrela Ryszard poznaje w celi, kiedy przychodzi zabić Króla Henryka VI. Od razu zwraca na niego uwagę, a szczególnie na jego oddanie i wierność, z jaką służy swojemu panu. U boku Ryszarda, Tyrrel w krótkim czasie wyrasta na sprawnego mordercę. Co prawda ma jeszcze wątpliwości, gryzie go sumienie, kiedy idzie do Tower wykonać wyrok na Clarensie. Jednak po dokonaniu zabójstwa wszelkie dotychczasowe bariery i rozterki znikają. Od tej chwili będzie w stanie wykonać każde, nawet najbardziej okrutne, obrzydliwe zadanie. Tyrrel jest oddanym i bystrym uczniem. Ryszard zauważa w nim tę potrzebę zabijania, ale i rozkosz, jaką mu to sprawia. Zauważa w nim swoje podobieństwo, nazywa go swoim *alter ego*. Tyrrel służy Ryszardowi bezinteresownie,

Images XIX.indd 222 2017-02-28 16:57:39



Marek Kałużyński, *Ryszard III*, reż. Grzegorz Wiśniewski (fot. Ryszard Olczak)

nie oczekując niczego w zamian. Wykonuje wyrok na Lady Annie i jak wierny pies przychodzi skamleć o zwrócenie na siebie uwagi, o pochwałę. Teraz jednak w głowie Ryszarda ważna jest tylko korona. Ryszard, zabijając Tyrrela, poniekąd zwraca mu wolność. Zwalnia go z obowiązku popełniania zbrodni. Jest to swego rodzaju akt miłosierdzia.

Hastings – wzór urzędnika publicznego

Hastings jest w spektaklu przykładem urzędnika doskonałego. Ma on oczywiście swoje sympatie i antypatie, ale w sprawach ostatecznych i najważniejszych (w jego rozumieniu państwowych) zawsze opowie się za literą prawa i zasad obowiązujących. Nie pozwoli sobie na jakiekolwiek ustępstwo w tej mierze. I ten właśnie brak elastyczności go zgubi. Ginie, błagając o litość, żebrząc o darowanie mu życia. Nie jest wzorem męczennika, idącym na śmierć w imię swoich przekonań i wiary.

Lord Buckingham – „przyjaciel" Ryszarda

Z lordem Buckinghamem są prawie równi. Zarówno tytułem, jak i mentalnie oraz intelektualnie. To prawdopodobnie jedyny jego towarzysz zabaw z lat dzieciństwa. Jedyna osoba, z którą Ryszard mógł wejść w bliższą relację. Jednak to właśnie jego Ryszard będzie wystawiał ciągle na nieustanne próby. Będzie nim grał, będzie bawił się jego kosztem. Sprawdzał jego lojalność i oddanie. Posłuży się nim w celu zabicia następcy tronu, a potem, nie zwracając już na niego zbytniej uwagi, rzuci Tyrrelowi na pożarcie. Dwukrotnie w czasie przedstawienia.

Małgorzata – widmo klęski

Nieustraszona królowa, wielka rozgrywająca na dworze swojego męża, króla Henryka VI. Wierząca do końca, że jest nietykalna i nieusuwalna. To właśnie dlatego Ryszard jej nie zabija, a pozwala tylko do ostatnich dni krążyć jak widmo po, niegdyś swoim, królestwie. Ryszarda ekscytuje jej ruina, jest przestrogą dla innych, że nic nie jest wieczne, ostateczne i dane raz na zawsze. Jest gwardią przyboczną Ryszarda.

Podsumujmy najważniejsze założenia spektaklu:

– Ryszard to nie kaleka, nie to jest jego motywem zbrodni,

– spektakl został rozpisany na młodych aktorów,

– redukcja postaci i wątków, kondensacja i eskalacja konfliktów między postaciami,

– nikt nie jest wolny od intryg, każdy jest winny,

– spektakl to nie monodram Ryszarda – to rozgrywanie jego własnych intryg.

Podsumowanie stanowią tu także słowa Jana Kotta oddające specyfikę twórczości Szekspira:

> Na czym polega dramatyzacja historii przez Szekspira? Przede wszystkim na jej wielkim skrócie, na jej wściekłym zagęszczeniu. […] Całe lata zamienia Szekspir w miesiące, miesiące w dni, w jedną wielką scenę, w trzy, cztery kwestie, w które wciśnięty jest miąższ historii. Szekspir zamyka kilkanaście lat historii w kilku gwałtownych scenach. (Kott 1965, s. 23, 28)

Podobnym założeniem kierował się reżyser, wycinając sceny, postaci i cały zbędny jego zdaniem materiał, który rozładowywał napięcie w konstrukcji przedstawienia.

Wybór tekstu dramatu – tłumaczenie Barańczaka

Reżyser od samego początku wybrał i zdecydował się na tłumaczenie Stanisława Barańczaka, uważając, że jest ono może nie najlepsze, ale za to najbardziej współczesne i zrozumiałe dla dzisiejszego widza[5]. Nie da się ukryć, że siła poezji i finezji słowa większa jest u Macieja Słomczyńskiego. U Barańczaka słowo jest bardziej dosadne, dosłow-

[5] W Polsce tłumaczyli *Ryszarda III* w kolejności: Józef Paszkowski (1859), Józef Komierowski (1860), Józef Szujski (1887), Leon Urlich (1895), Władysław Tarnawski (podczas okupacji hitlerowskiej), Jerzy S. Sito (1971), Maciej Słomczyński (1984), Stanisław Barańczak (1996).

Images XIX.indd 224 2017-02-28 16:57:39

ne, dotkliwe i bliższe współczesnemu językowi. Niekiedy jednak dla większego efektu literackiego i scenicznego dobieraliśmy wersy, słowa z tłumaczenia Słomczyńskiego. Na przykład w scenie Ryszarda z Anną połączyliśmy dwa tłumaczenia, podobnie w scenie Ryszarda z Lordem Buckinghamem.

Po zagraniu kilku spektakli mogłem przekonać się na własnej skórze, że w dzisiejszych czasach widz, szczególnie młody, ma trudności ze zrozumieniem złożonego tekstu, nie mówiąc już o poezji, zwłaszcza w dłuższych jej formach, jakimi są monologi. Szczególnie trudną sytuację ma Matylda Paszczenko, grająca królową Małgorzatę, w otwierającym i wprowadzającym widza w świat spektaklu monologu. Współczesny widz atakowany na co dzień, nieustannie, skrótami informacji, posługujący się i operujący w swoich rozmowach, a nawet w dyskusjach, skrótem, a często monosylabami, potrzebuje co najmniej chwili na przerejestrowanie umysłu i wrażliwości na tekst bardziej skomplikowany i złożony. A właśnie ta „chwila" w prowadzonym monologu czy scenie jest bardzo istotna. Dlatego tak ważny jest wybór tłumaczenia, dostosowanie go do wrażliwości odbiorców i spraw, o których chce się opowiedzieć.

Współpraca z reżyserem i próby sytuacyjne

Pierwszy raz miałem sposobność spotkania się w pracy z Grzegorzem Wiśniewskim. Parę razy już prawie miało dochodzić do naszej współpracy, ale w efekcie końcowym nic z tego nie wychodziło. Grzegorza Wiśniewskiego poznałem (a raczej efekt jego pracy), jeszcze na studiach. Jako absolwent reżyserii i dramatu PWST w Krakowie reżyserował dyplom VI roku Wydziału Aktorskiego PWSFTviT w Łodzi – *Chorobę młodości*. Potem zapadła cisza. Co prawda Wiśniewski reżyserował sporo, ale ja straciłem go na jakiś czas z oczu. Słyszałem bardzo dobre recenzje z jego spektakli, choćby w Teatrze STU *Prezydentki* Schwaba, i w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie *Płatonow* Czechowa, w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku *Słodki ptak młodości*, Williamsa, *Zmierzch bogów* Viscontiego, *Jan Gabriel Borkman* Ibsena, *Matka* Witkacego, *Mewa* Czechowa, *Przed odejściem w stan spoczynku* Bernharda, w Teatrze Powszechnym w Warszawie *Białe małżeństwo* Różewicza, *Letnicy* Gorkiego, w Teatrze Polskim we Wrocławiu *Rzeźnia* Mrożka, w Teatrze Polskim w Bydgoszczy *Plastelina* Sigariewa, w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu *Maria Stuart* Schillera. Wiśniewski w 2010 roku został laureatem nagrody im. Konrada Swinarskiego przyznawanej przez miesięcznik „Teatr".

W moim macierzystym teatrze Jaracza widziałem w jego reżyserii spektakle *Brzydal* i *Moja wątroba jest bez sensu, czyli zagłada ludu*, a także *Przed odejściem w stan spoczynku.* Wiedziałem, że Wiśniewski w środowisku teatralnym ma opinię reżysera wymagającego i trudnego we współpracy.

Fantastyczne kilkutygodniowe próby stolikowe umożliwiały dogłębne próby analityczne i psychologiczne utworu i postaci. Wydało się, że są bardzo tradycyjne, ale dawały olbrzymie możliwości

Images XIX.indd 225 2017-02-28 16:57:39

interpretacyjne. Rozbieranie na czynniki pierwsze relacji i konstrukcji psychologicznej bohaterów dramatu. I to, z czym nie spotkałem się u innych reżyserów: ciągłe zadawanie pytań i sprawdzanie możliwości wariantów zachowań na zasadzie: myślisz, że on w tym konkretnym momencie i w tej sytuacji postąpiłby tak czy tak?

Był skrupulatnie przygotowany, miał zaplanowany i ułożony spektakl w głowie, a nas zmuszał do ciągłej kombinacji i komplikacji zachowań i działań. Od niego nauczyłem się – jak to określam – rozgrywania konfliktów i wykorzystywania sytuacji, jakie daje materiał dramaturgiczny. Powtarzał nam zawsze, że daną scenę można zagrać w sposób, który zaproponowaliśmy, ale ciekawiej dla nas, a i dla widza, będzie, jak zrobimy to inaczej. Po czym pokazywał nam możliwość pójścia sceny dokładnie w przeciwnym kierunku, niż wydawało nam się to na początku. Jego metody są może czasami mało przyjemne. Jeżeli jednak nie traktuje się jego często dotkliwych uwag personalnie, efekt pracy i współpracy może być zaskakujący. Wiśniewski pragnie tymi komentarzami i uwagami pobudzić i uruchomić aktora. To jego sposób na mobilizację wewnętrzną i fizyczną aktora.

Nauczyłem się od niego również tego, że wszystko na scenie podlega podaniu w wątpliwość, że praca nad spektaklem polega na zastanawianiu się, na próbie rozważania i dochodzenia do wniosków, a nie na stwierdzaniu i pewności stuprocentowej ostatecznego postępowania. To reżyser, który nie tylko świetnie widzi każdy fałsz, nie tylko świetnie potrafi zanalizować relacje psychologiczne granego bohatera (postaci) i warsztatowo „ustawić scenę", ale obdarzony jest też tak zwanym słuchem aktorskim, to znaczy potrafi odegrać emocjonalnie każdą swoją uwagę i wychwycić fałsz intonacyjny u aktora.

Próby sytuacyjne to próby urzeczywistnienia założeń i całych didaskaliów reżysersko-aktorskich, nadania im formy fizycznej. Zewnętrznego przełożenia na język ciała i emocji tekstu sztuki i jej intencji. Wiśniewski to także reżyser, który widząc, że coś w scenie nie działa, potrafi ją zmodyfikować i skonstruować na nowo. Potrafi wycisnąć do ostatniej kropli sok z każdej sceny. Wiśniewski nie ma jednej metody. Nawet po premierze, nie będąc do końca zadowolony z mojego monologu, przereżyserował go. Również scenę z Lady Anną przereżyserowaliśmy i przepisaliśmy podczas prób kilkakrotnie. Wiśniewski nauczył mnie aktorskiego kombinowania, wykorzystywania do końca możliwości, jakie daje zapis dramaturgiczny sceny.

Muszę również powiedzieć, że praca nad tym spektaklem była niezwykłym doświadczeniem pod względem warsztatowym. Ascetyczna scenografia i prawie brak jakichkolwiek rekwizytów oraz pewna statyczność i oszczędność sytuacji i zabiegów inscenizacyjnych stwarzała dodatkową trudność uwiarygodnienia postaci i uczłowieczenia dość kostycznej formy spektaklu. Wszystko skupia się tu na słowie i dyscyplinie emocjonalno-intelektualnej, na – jak to często określał reżyser – koronkowej robocie w sensie komplikacji, spekulacji i kalkulacji postępowania postaci. Nie wiem, czy to jest dobra metoda,

Images XIX.indd 226 2017-02-28 16:57:40

choć, moim zdaniem, każda prowadząca do osiągnięcia zmierzonego efektu jest dobra. Odpowiada mi wchodzenie w pracę nad rolą na czysto, bez bagażu często zbędnej wiedzy i znajomości poprzednich realizacji i kreacji. A może jest to dalekie echo Teatru Grotowskiego? (ale te rozważania już za bardzo odbiegłyby od tematu tego tekstu).

Ja lubię na początku pracy nie wiedzieć. Lubię pierwsze czytanie, pierwsze niczym nieznieksztalcone wrażenie. Lubię zdać się na początku na intuicję. Lubię okres tworzenia postaci życiorysu i relacji z innymi postaciami. Dopiero na pewnym etapie pracy zaczynam zbierać dodatkowe informacje i poszerzam zakres wiedzy historycznej.

Rola widowni w przedstawieniu

Rola widowni w tym spektaklu jest szczególna. Można rzec, że widzowie są elementem przedstawienia. Czasami czwarta ściana funkcjonuje, a czasami ją zatracamy, zwracając się wprost do widowni, grając z nią, a czasami nawet ją wykorzystując. Dlatego pisząc w założeniach koncepcyjnych o wykreśleniu dworzan, miałem na myśli wykreślenie ich tylko z tekstu, bo w spektaklu dworzanie, mieszczanie i lud Londynu to właśnie publiczność. W pierwszej scenie Królowa Małgorzata zwraca się w swoim monologu oskarżającym braci o przewrót i próbę przejęcia władzy do widowni, która funkcjonuje jako ława przysięgłych, u której szuka pomocy i zrozumienia.

Najlepszym przykładem wykorzystania widowni w spektaklu jest scena z chorągiewkami. Lord Buckingham zagarnia, wykorzystuje widownię i konstruuje z niej wiec wyborczy dla poparcia pretensji Ryszarda do tronu. Rozwija wśród publiczności transparent z wizerunkiem przyszłego monarchy, a widzom rozdaje chorągiewki z portretem Gloucestera. Podobnie w finałowej scenie – już koronowany król Ryszard schodzi ze szczytu schodów do publiczności (tym przypadku to publiczność, która jest tłumem poddanych) jako władca i, po dokonaniu na ich oczach rozrachunkowej sceny ze swoją matką, zwraca się do nich słowami, które na początku spektaklu, tuż po zdobyciu korony, wygłasza jego najstarszy brat, Edward:

> Znów zasiadamy na angielskim tronie,
> Krwią nieprzyjaciół naszych odkupionym.
> Teraz zostało jedno, czas nasz spędzać
> Na uroczystych zabawach i oglądaniu wesołych komedii.
> (Shakespeare 1996)

Natomiast w scenie między Królową Elżbietą, Riversem i Ryszardem, która rozgrywa się w operze, publiczność jest traktowana przez aktorów jako widownia muzycznej sceny.

Scenografia i kostiumy

Scenografia w przedstawieniu jest oszczędna. Głównymi jej elementami są olbrzymie centralnie ustawione na scenie schody, sprawiające wrażenie piramidy, wielkie lustro zawieszone na horyzoncie i siedmiometrowej długości stół usytuowany na proscenium. Schody są ilustracją słów, że ciężko się na nie wdrapać, a szybko i łatwo można

spaść. W założeniach reżysera i scenografa w jednej osobie było zbudowanie podobnej do amfiteatralnej konstrukcji, która byłaby odbiciem prawdziwej widowni w teatrze. Jak pisze Jan Kott, historia feudalna jest wielkimi schodami, po których nieustannie kroczy orszak królów. Każdy stopień, każdy krok w górę znaczony jest morderstwem, wiarołomstwem i zdradą. Każdy stopień zbliża do tronu. Jeszcze krok i spadnie korona. Będzie można ją chwycić. Z ostatniego stopnia jest już tylko krok w przepaść. Zmieniają się władcy. Ale schody są zawsze te same. I tak samo kroczą po nich dobrzy i źli, mężni i tchórzliwi, podli i szlachetni, naiwni i cyniczni (Kott 1965, s. 19). Mogę tylko dodać, że moim zdaniem nie dotyczy to tylko historii feudalnej. Autor tej głębokiej myśli wiedział, co mówi. Sam po „ukąszeniu heglowskim", wyzwolony z imadeł historii, z całą pewnością tylko tak, ze względów cenzuralnych, mógł opowiadać o okrutnych mechanizmach władzy.

Lustro odbija i zniekształca wszystko: zarówno postaci dramatu (aktorów), jak i publiczność. Odbijają się w niej również wszystkie teatralne urządzenia takie jak reflektory, sznurownie, sztankiety, balkony techniczne. Nie ukrywamy przed widzem tego, że jesteśmy w teatrze – całej teatralnej maszynerii.

Pomocą w budowaniu postaci były również kostiumy zaprojektowane przez Barbarę Guzik. W większości realizacji tego dramatu, zarówno w teatrze, jak i w filmie, Ryszarda III widzimy w tradycyjnym epokowym kostiumie lub mundurze wojskowym sugerującym któryś z systemów totalitarnych. W naszym spektaklu założeniem był wytworny elegancki wieczorowy kostium z elementami (u niektórych postaci) kostiumu z epoki elżbietańskiej[6], który wraz z upływem czasu traci swój blask i popada w ruinę wraz z rozwojem dramaturgicznym postaci.

Premiera i życie sceniczne przedstawienia w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi

Premiera spektaklu odbyła się na dużej scenie Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi 26 marca 2012 roku. I nie obyła się bez wpadek i wypadków. Jednym z głównych założeń przy budowaniu postaci Ryszarda był brak oznak jakiegokolwiek jego kalectwa i ułomności zewnętrznej. Niestety, podczas jednej z ostatnich prób przed generalnymi, zdarzył się wypadek. Tuż przed sceną finałową, wbiegając po schodach na szczyt piramidy (głównego elementu scenograficznego), zahaczyłem nogą o metalowe wykończenie podestu. Po próbie okazało się, że palec prawej stopy jest poważnie uszkodzony. Próby generalne (trzecia próba generalna była próbą otwartą dla publiczności) zagrałem, mając na jednej nodze but, a na drugiej tylko skarpetkę. Kulałem i utykałem bardziej niż wszyscy poprzedni odtwórcy Ryszarda razem wzięci. Wszyscy moi koledzy orzekli jednogłośnie, że to klątwa Autora, który nie „autoryzował" tej zmiany i po prostu upomniał się o swoje. Na premierze udało mi się co prawda wcisnąć prawy but, ale cały czas w myślach powtarza-

[6] Chcieliśmy, aby stroje nawiązywały do współczesności i żeby były bliższe modzie panującej i akceptowalnej na obecnym dworze królowej Elżbiety II.

Images XIX.indd 228 2017-02-28 16:57:40

łem sobie „nie utykaj, tylko nie utykaj". Mój wysiłek szedł w kierunku powstrzymania utykania i tajenia obawy, czy nie rośnie mi garb.

Nie była to moja pierwsza praca z Szekspirem. Na tej samej scenie tego samego teatru debiutowałem tuż po studiach rolą Merkucja w *Romeo i Juli* w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego, a także miałem okazję i szczęście zmierzyć się z postacią Jaga w nie mniej fascynującym dramacie *Otello* w reżyserii Agaty Dudy-Gracz. Muszę przyznać, że te trzy przedstawienia sztuk Szekspira, w których miałem zaszczyt zagrać, były trzema różnymi światami Szekspira, trzema różnymi opowiedzeniami losów jego bohaterów. I to jest w tym najpiękniejsze. Mam nadzieję, że to nie ostatnia moja okazja zmierzenia się z rolą szekspirowską. Jest jeszcze „kilka" utworów, z którymi chętnie bym się „zmierzył". Co prawda wiekowo niektóre mi już przepadły, ale z reżyserską pomocą w nowej interpretacji i innym odczytaniu może będzie to możliwe. W każdym razie w teatrze nic nie jest niemożliwe.

Dystans czasu, jaki dzieli mnie od pierwszych rozmów z reżyserem o rezygnacji z felernych cech fizycznych Ryszarda, pozwala mi nazwać jeszcze wówczas nie do końca uświadomiony jeden aspekt takiej decyzji. Celowo posługuję się pojęciem rezygnacji, albowiem w czasach ekspansji na wielu scenicznych deskach dewiacji (choć brzmi to bardzo niepoprawnie politycznie) nie chcieliśmy ożywiać kolejnego Frankensteina w jego pseudopostmodernistycznej edycji. Zrezygnowaliśmy z epatowania widza garbem na plecach, aby sceniczny reflektor jak rentgen mógł odsłonić raka zła i tężejącej nici śmiercionośnych intryg.

Dziś już wiemy, że Ryszard miał deformację kręgosłupa (skoliozę), nie był mężczyzną ułomnym fizycznie. Brał przecież udział w walkach, w których między innymi posługiwał się toporem. Jego defekt w obrazach wytwarzanych za czasów Tudorów obrastał kolejnymi ułomnościami i brzydotą. Zresztą nie tylko w tamtych czasach łatwiej było przekazać zło wewnętrzne poprzez brzydotę kalekiej postaci. „Zły" bowiem bardzo często oznaczało „brzydki". Skrajnym tego wyrazem w ówczesnej Europie były objazdowe trupy, gdzie pokazywano często okaleczanych nieszczęśników. Nie budzili oni współczucia, a raczej drwinę, szyderstwo, a najlepszym przypadku ciekawość. Wizerunek Ryszarda zbudowany przez jego następców, jako władcy nikczemnego fizycznie i psychicznie, był nasycony tym więc, co najgorsze. Wiemy, że takie działanie, mocno sfunkcjonalizowane politycznie, zabezpieczało konkretne interesy nowych władców.

Praca nad Ryszardem w założeniu reżysera i moim miała na celu przede wszystkim pewną uniwersalizację tematu zła rodzącego się w człowieku, a także próbę zmiany stereotypowego wizerunku szekspirowskiego bohatera. Wielki Mechanizm, o którym pisze Jan Kott w *Szekspirze współczesnym,* dotyczy nie tylko mechanizmów historii feudalnej. W naszym ujęciu dotyczy człowieka, pokazuje jego walkę i zmagania z rozpędzoną machiną zła. To początek deformacji człowieka i to o wiele niebezpieczniejszy od ułomności i deformacji zewnętrznej. To, jak pisał Józef Tischner, zło, które potrzebuje człowieka, aby się stać (Tischner 1990)

Images XIX.indd 229 2017-02-28 16:57:40

BIBLIOGRAFIA

Bidwell G., 1974, *Diabelski pomiot*, Katowice.
Fluchere H., 1965, *Szekspir dramaturg elżbietański*, Warszawa.
Kendall P.M., 1980, *Ryszard III*, Warszawa.
Kott J., 1965, *Szekspir współczesny*, Warszawa.
Shakespeare W., 1996, *Król Ryszard III*, przeł. S. Barańczak, Poznań.
Shakespeare W., 2000, *Ryszard III*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa.
Tischner J., 1990, *Filozofia dramatu*, Paris.
Zbierski H., 1988, *William Shakespeare*, Warszawa.

Images XIX.indd 230 2017-02-28 16:57:40