Iuvenilia Philologorum Cracoviensium, t. II
Źródła Humanistyki Europejskiej 2
Kraków 2009, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
ISBN 978-83-233-2946-6, ISSN 2080-5802

MICHAŁ CHOIŃSKI*
Instytut Filologii Angielskiej UJ

Makiaweliczny *ethos* zwodzenia w *Ryszardzie III* Williama Szekspira

Wprowadzenie

Retoryka ponad wszelką wątpliwość jest jednym z najistotniejszych źródeł humanistyki europejskiej. Przez ponad dwa i pół tysiąca lat stanowiła ona niezwykle ważny element refleksji nad językiem, literaturą i filozofią. Obecność retoryki wydaje się szczególnie wyczuwalna w literaturze XVII i XVIII wieku. Jak zauważa Lionel Charles Knights (1980: 2), „w przypadku Szekspira i jemu współczesnych retoryka używana jest tak naturalne, iż łatwo można jej nie zauważyć"[1]. Rozliczne prace traktujące o retorycznych źródłach sztuk Szekspira (np. Vickers 1979, Müller 1979, Joseph 1966, Platt 1999) pokazują ponad wszelką wątpliwość, jak istotny wpływ sztuka oratorska wywarła na twórczość dramaturga, jak również na renesansową teorię kompozycji. Jak stwierdza Vickers (1970: 163): „poetycki język Szekspira był użyźniony przez retorykę". Dramaturg czerpał nie tylko z samej teorii kompozycji, by pisać dla swoich postaci dramatycznych mowy spełniające wszelkie wymogi klasycznego *oratio*, objawiający się w jego dramatach geniusz słowa wynikał w dużej mierze z doskonałego zrozumienia prawideł rządzących językiem, prawideł mających swoje źródła w retorycznym sposobie myślenia o języku: wierze w jego ekspresywny potencjał i magiczną moc sprawczą słów, które mogły modyfikować rzeczywistość pozajęzykową.

Poniższy artykuł stanowi próbę opisu jednego z wielu wątków retorycznych obecnych w twórczości Szekspira: makiawelicznego *ethosu* zwodzenia stanowiącego podstawę kreacji Ryszarda Gloucestera w *Ryszardzie III* (*The Tragedy of King Richard the Third*). Analiza retoryki postaci jest poprzedzona opisem rozwoju koncepcji *ethosu*, jak również ogólną charakterystyką sposobu, w jaki myśl Niccolò Machiavellego funkcjonowała w Anglii na przełomie XVI i XVII wieku.

---

* E-mail: michalchoinski@gmail.com. Autor składa podziękowania Pani prof. dr hab. Marcie Gibińskiej-Marzec za recenzję artykułu oraz cenne uwagi krytyczne.

[1] Wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych w tłumaczeniu autora.

Ethos w retoryce

W swoim traktacie o sztuce retoryki Arystoteles pisze o trzech podstawowych dowodach retorycznych, którymi może posługiwać się mówca, są to: *logos*, *pathos* i *ethos*. Pierwszy z nich polegał na przekonywaniu słuchaczy poprzez wyprowadzanie dowodów logicznych: sylogizmów bądź entymematów. *Pathos* i *ethos* odwoływały się do emocji. Stosując *pathos*, orator manipulował uczuciami słuchaczy, aby pozyskać ich przychylność dla przedstawianej sprawy. *Ethos* z kolei odnosił się do sposobu, w jaki mówca przedstawił w danej mowie swoją postać. Jasne jest, że pozytywny wizerunek oratora i wiążące się z nim zaufanie ze strony publiczności zwiększały znacznie perswazyjny potencjał całego *oratio*. Grecka myśl retoryczna podkreślała, iż pozytywny obraz mówcy powinien wynikać nie z jego wcześniejszej reputacji, lecz z samych słów i środków retorycznych użytych w przemówieniu. Dla Rzymian z kolei niezwykle ważną rolę odgrywała przynależność rodowa mówcy, jego czyny i reputacja. To w dużej mierze właśnie one stanowiły podstawę udanej kreacji retorycznej oratora. Jeden z *tria officia dicendi* Cycerona – *delectare*, stanowi odległe echo *ethosu* Stagiryty. Według rzymskiego autora mówca miał wzbudzić w słuchaczach sympatię i zdobyć ich przychylność, jednocześnie prezentując w odpowiedni sposób swoją osobę. Komentatorzy (np. Baumlin 2006) zwracają uwagę, iż sposób, w jaki Cyceron patrzy na *ethos*, przybliża ten dowód retoryczny do *pathosu*. Główna różnica polegała na wzbudzanych emocjach: *pathos* wywoływał silne, negatywne odczucia, na przykład gniew, podczas gdy *ethos* prowadził do emocji łagodniejszych, takich jak współczucie. Kwintylianowska definicja wzorowego mówcy – *vir bonus dicendi peritus* – podkreśla, iż miał on być dobrym człowiekiem. Dobry charakter oratora powinien manifestować się w całości procesu retorycznego: głos miał sugerować pozytywne odczucia w stosunku do publiczności, jak również troskę o moralność, sposób, w jaki uporządkowane są w *oratio* argumenty, dużo mówił o inteligencji mówcy, a uczucia, jakich doświadczał w trakcie wygłaszania przemówienia, utwierdzały słuchaczy w przekonaniu o dobroci jego serca (por. Dixon 1990: 25).

Średniowiecze przyniosło znaczne rozmycie jasnych retorycznych kategorii *ethosu*. Najbardziej wpływowy średniowieczny traktat retoryczny, *O nauce chrześcijańskiej* (*De doctrina Christiana*) świętego Augustyna, dokonuje ochrzczenia rzymskiego *vir bonus*, przesuwając nacisk ze stylu na sam przekaz retoryczny: mówca, kaznodzieja wyjaśniał słowo Boże, a jego słowa były natchnione przez Ducha Świętego. Obraz mówcy przedstawiany w *ethosie* stał się mniej zindywidualizowany, a bardziej ogólny, „redukowalny do statusu społecznego i zawodu; zbawienie pozostawało kolektywne, zależne od udziału w praktykach kościelnych i sakramentach, w mniejszym stopniu związane z indywidualnymi działaniami i poglądami ludzkimi" (Baumlin 2006).

Powrót podmiotowości w *ethosie* nastąpił dopiero wraz z przyjściem renesansu. Stawiając w centrum zainteresowań człowieka, odrodzenie odkryło istnienie drugiej, „ukrytej" natury ludzkiej: człowiek myśli i działa samodzielnie, może więc samodzielnie kłamać i manipulować przy użyciu języka. Janusowy charakter człowieka znalazł swój wyraz między innymi właśnie w sztuce oratorskiej i w nowych poglądach na funkcjonowanie retorycznego *ethosu*. Doskonałym przykładem na podobnie pragmatyczny sposób myślenia o języku i retorycznym *ethosie* są prace Machiavellego, w tym *Książę* (*Il Principe*).

Makiaweliczny ideał władcy

Machiavelli był realistą; nie próbował wtłoczyć rzeczywistości w ramy apriorycznych systemów, ale trzeźwo diagnozował otaczające go zjawiska, analizując przyczyny i skutki działań ludzkich. W swoich pracach odwoływał się do rzeczywistego doświadczenia, które zdobył na stanowisku sekretarza drugiej kancelarii. Rok 1512, kiedy to nastąpił powrót Medyceuszów, był kresem kariery politycznej Machiavellego. Od tego czasu włoski myśliciel przymusowo pozostawał w stanie spoczynku zawodowego i skupiał się na pisaniu swoich prac. Stał się tym samym politykiem praktykiem, który tworzył własną teorię polityczną. Owa teoria Florentyńczyka pozostawała w bliskim związku z rzeczywistością epoki: Machiavelli opisywał państwo i jego władcę nie jakimi powinny być, ale jakimi faktycznie są. Jego założenia o naturze ludzkiej były głęboko pesymistyczne. Zarówno lud, jak i osoby będące u władzy są skorumpowane, a każdy władca w swoich rozważaniach i działaniach powinien o tym nieustannie pamiętać. Choć działa Machiavellego zjadliwie krytykowano (w 1559 r. *Książę* został potępiony przez papieża Pawła IV, a w 1564 r. przez sobór trydencki), władcy i doradcy zakazujący publikacji i kolportażu jego prac sami potajemnie z nich korzystali, czując, iż przedstawiają one realistyczne prawidła mechanizmów władzy.

Ważnym elementem myśli autora *Księcia* jest wiara w ludzką zdolność poznania rzeczywistości i ukształtowania jej według woli. Rzeczywistość formowały konieczność (*necessità*) i los (*fortuna*), ale człowiek, który posiada wiedzę – na przykład na temat zależności pomiędzy tym, jak postrzegany jest władca, a popularnością, jaką się cieszy – był w stanie kierować swoim losem. Machiavelli wychodzi poza średniowieczny model króla upatrującego źródła swojego mandatu władzy w woli Boskiej; włoski myśliciel rozważa działania człowieka, których celem jest zdobycie i utrzymanie władzy. Ponad wszelką wątpliwość właśnie ten element politycznej filozofii Machiavellego – traktowanie *tyrannus absque titulo*, tyrana bez tytułu do władzy, na równi z dziedzicznym monarchą, którego krew jest naznaczona przez Najwyższego – wzbudził ogromne kon-

trowersje wśród współczesnych autorowi *Księcia*. W tym samych latach, kiedy Machiavelli pisał swoje dzieło, Erazm z Rotterdamu opublikował *Podręcznik żołnierza Chrystusowego* (*Enchiridion militis christiani*), jedno z ostatnich „zwierciadeł władcy" opartych na średniowiecznym modelu, wysuwających na pierwszy plan cnoty panującego. Włoski filozof przedstawił więc model, który pozostawał w ostrym kontraście z funkcjonującym jeszcze w świadomości średniowiecznym obrazem władcy. Koncepcję średniowieczną charakteryzowały niezmienność i statyczność. Machiavelli podkreślał potrzebę świadomego działania, przez co jego model panującego nabiera dużo bardziej dynamicznego charakteru. Średniowieczny władca podejmował najczęściej działania wobec niebezpieczeństwa rzeczywistego, już istniejącego, z kolei Machiavellowski władca był w stanie wykroczyć poza przyjęte normy już na etapie przewidywania potencjalnych niebezpieczeństw: planował swoje przedsięwzięcia. Włoski myśliciel kładł również nacisk na elastyczność i umiejętność oceny partykularnej sytuacji. W przeciwieństwie do absolutystycznej i statycznej optyki średniowiecznej potrzeba każdorazowej oceny sytuacji wprowadzała do działań władcy dużą dozę relatywizmu. W ujęciu autora *Księcia* nie istnieją niezmiennie złe metody rządzenia ludźmi, rozważać możemy jedynie adekwatność poszczególnych systemów w odniesieniu do partykularnych okoliczności.

W Machiavellowskim modelu władcy dużą rolę odgrywa teatralna niemal kreacja pożądanego wizerunku w oczach poddanych. Jak zauważa włoski autor w drugiej księdze *Rozważań nad pierwszym dziesięcioksięgiem historii Rzymu Tytusa Liwiusza* (*Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*), władca, by utrzymać się przy władzy, musi się nauczyć zwodzić innych, jednocześnie ukrywając swoje prawdziwe intencje. Nie musi być cnotliwy, odważny i sprawiedliwy, istotne jest wszak, by w ten sposób postrzegali go ludzie. Jak głosiło łacińskie przysłowie, cytowane przez George'a Puttenhama w *The Arte of English Poesie* (Sztuce poezji angielskiej; 1936: 186): „Qui nescit dissimulare nescit regnare" („Kto nie wie, jak oszukiwać, nie wie, jak rządzić"). Władcę charakteryzuje wysoki stopień samoświadomości i poczucia celu. Jeśli jego celem jest utrzymanie zdobytej władzy, odwoła się do wszelkich środków, by jej nie stracić: będzie zwodził ludzi, pozorował swoje działania i manipulował uczuciami innych. Niezwykle ważną rolę odgrywa więc tutaj umiejętność retorycznej kreacji oraz świadome i celowe użycie języka; nie można mówić o Machiavellowskim modelu władzy z pominięciem retoryki, a w szczególności z pominięciem koncepcji *ethosu*.

Machiavelli w angielskiej polityce i w teatrze elżbietańskim

Znajomość dzieł Machiavellego w Anglii już w XVI wieku była szeroka: w 1521 roku Peter Whitehorne przełożył *O sztuce wojennej* (*Arte della guerra*), w 1595 roku powstał przekład *Historii florenckich* (*Istorie fiorentine*), sam *Książę* zaś został przetłumaczony w okresie elżbietańskim, choć drukiem wyszedł dopiero w 1640 roku, po tym jak przestały obowiązywać zakazy jego druku ustanowione za rządów królowej Elżbiety I Tudor i króla Jakuba I Stuarta. Jednakże mimo zakazów druku czas panowania owych monarchów uważa się za okres wpływu makiawelizmu na politykę angielską (Grzybowski 1969: lxxvi). Makiawelistą był doradca królowej Elżbiety sir Walter Raleigh i jak zauważa Grzybowski (1969: lxxvii), jego poglądy są w pewnej mierze parafrazą Machiavellego. Obeznany z myślą włoskiego autora był kanclerz Jakuba I Francis Bacon, który twierdził, iż Machiavelli „pisał, jacy są ludzie, a nie jakimi być powinni" (Grzybowski 1969: lxxvii). Jak zauważa Michael Hattaway (1982: 81), z czasem uzyskał włoski autor w powszechnej świadomości reputację „antychrysta", który usprawiedliwia zło, i katolickiego filozofa, którego „protestanci kochali nienawidzić".

Machiavelli odcisnął swoje piętno nie tylko na angielskiej polityce. W teatrze elżbietańskim również możemy się dopatrzeć rozlicznych wpływów myśli autora *Księcia*. Na początku XVII wieku teatr miał w Anglii szczególną rolę społeczną i edukacyjną. Gdy pierwsze echa makiawelizmu docierały do Anglii, mieszkańcy wysypy, idąc w ślad za nowoczesną koncepcją świadomości jednostki, zaczynali rozumieć, że teatr to nie tylko deski najsłynniejszych londyńskich scen: The Globe, The Rose czy The Courtain, ale też polityka obecna w królestwie. Monarcha zaistniał w świadomości nie tylko jako pomazaniec Boży, ale również aktor, który musi grać, aby prowadzić skuteczną politykę i utrzymać władzę. Idealnym obrazem zrozumienia tych zależności jest postać Hamleta: jest on odsuniętym od tronu księciem, który „gra" przed wszystkimi, udając swoje szaleństwo. Gdy wystawiano sztukę, na deskach teatru stawał więc aktor grający księcia grającego aktora. Hamlet jednak nie jest aktywnym politykiem: świadom istniejących wokół niego zależności, nie jest w stanie podjąć żadnych działań, czy to by wywrzeć zemstę na Klaudiuszu, czy też by odzyskać należną mu z racji urodzenia władzę. Makiaweliczny ideał aktywnego władcy retora, który sumuje wszystkie omówione powyższej koncepcje, jest obecny w wielu innych utworach elżbietańskich dramatopisarzy: w Szekspirowskich *Ryszardzie III* (postać Bolingbroke'a) i *Otellu* (postać Jagona) czy w utworach Christophera Marlowe'a: *Edwardzie II* (postać Edwardsa) i *Żydzie z Malty* (postać Barabasza). Zwrócić jednak należy uwagę na to, iż powyższe postacie – choć mocno inspirowane myślą autora *Księcia* – nie stanowią dokładnego, teatralnego odwzorowania obrazu makiawelicznego władcy zwodziciela. Jak zauważa Felix Raab (1964: 56), „teatralny Machiavelli dopuszczał się zbrodni i czynów, których nie znajdziemy w żadnym z dzieł Florentyńczyka".

Ryszard III jako makiaweliczny retor

Ryszarda Gloucestera w trzeciej części *Henryka VI* poznać można jako wojownika, bezwzględnego mordercę i cynika. W trzecim akcie sztuki stwierdza, że jego celem jest zdobycie korony, i by tego dokonać, planuje w sztuce zwodzenia pozostawić za sobą wszystkich jej „mistrzów": „Mówcą mogę być nie gorszym niż Nestor, / Bardziej podstępnie zwodzić niż Ulisses, / I, niby Sinon, zdobyć inną Troję. / Kameleona barwami prześcignąć, / Kształty stosowne zmieniać jak Proteusz, / Machiavela, łotra, uczyć w szkole"[2] (akt III, sc. ii, s. 95–96). W piątym akcie sztuki morduje on bez litości króla, krzycząc w jego stronę obelgi („W dół, w dół, do piekła. Powiedz, kto cię przysłał – Ja, nieznający litości, miłości / I trwogi", akt V, sc. vi, s. 172). Ryszard, którego widzimy w *Ryszardzie III*, jest już inną postacią: nie chce osobiście plamić swoich rąk krwią, woli raczej manipulować innymi, pokonując swoich przeciwników sprytem, a nie otwartą przemocą. Trudno w tym momencie nie wspomnieć o słynnej Machiavellowskiej analogii lwa i lisa (przedstawionej w *Księciu* w rozdziale osiemnastym). W omawianej sztuce Ryszard Gloucester wybiera drogę „lisa". W monologu otwierającym sztukę Ryszard przedstawia siebie jako zdeformowanego kalekę i bękarta („Ja, mą brzydotą tak napiętnowany / I z majestatu miłości wyzuty […] mogę / Jedynie własny cień oglądać w słońcu / I śpiewać o moim kalectwie"), który knuje spisek mający wynieść go na tron („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 / Między mym bratem Clarence'em i królem", akt I, sc. i, s. 10). Niczym Występek (*Vice*) ze średniowiecznych moralitetów Ryszard proklamuje siebie jako postać złą i niegodziwą, która by osiągnąć swój cel, gotowa jest sięgnąć po wszelkie możliwe środki. Ilustrację dla jego determinacji i niebywałych umiejętności retorycznej manipulacji znajdujemy niemal zaraz po wstępnym monologu.

Ethos zwodzenia w scenie zalotów (akt I, scena ii)

Niezwykły popis retorycznego *ethosu* zwodzenia Ryszarda Gloucestera znaleźć można na samym początku sztuki, podczas sceny z księżną Anną (I.ii). Ryszard, który niedawno zabił jej męża i teścia, na przekór nienawiści z jej strony jest w stanie doprowadzić księżną do akceptacji oświadczyn. To, iż omawiana

[2] W oryginale „Machiavel" jest opatrzony mocniejszym epitetem niż pojawiający się w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego „łotr". Szekspir przypisał postaci makiawelicznej przymiotnik *murderous* („morderczy"), sugerując, iż wprowadzona w życie myśl Florentyńczyka prowadzi do morderstwa. Podobnie silny epitet stanowi wskazówkę odnośnie do zdecydowanie negatywnych skojarzeń, jakie łączone były z myślą Machiavellowską. Jednocześnie przymiotnik *murderous* zapowiada czyny, których Ryszard dopuści się w *Henryku VI* i *Ryszardzie III*.

scena następuje niemal od razu po otwierającym sztukę solilokwium, pozwala zaobserwować sposób, w jaki samozwańczy „łotr" wprowadza w życie swój makiaweliczny plan.

Całość sceny została zaprojektowana jako retoryczny pojedynek między Ryszardem a księżną Anną. Groteskowy charakter sytuacji wzmacnia fakt, iż morderca zaleca się do wdowy nad ciałem swojej ofiary. W omawianej scenie Ryszard wykazuje niezwykłe zdolności retoryczne: wytrawnie posługując się rozmaitymi sztuczkami erystycznymi stopniowo, zdanie po zdaniu, odpiera ataki księżnej Anny i doprowadza ją do uległości. W sposób wykalkulowany i precyzyjny odwołuje się do szyderstwa i oszczerstwa, czerpiąc jednocześnie ze wszystkich trzech dowodów retorycznych: *pathosu*, *ethosu* i *logosu*. Zdolności argumentacyjne Ryszarda są znacznie lepsze niż księżnej Anny. Gdy przeklina go ona zgodnie z konwencją tragedii Seneki: „Plugawy diable, w imię Boże, precz stąd […] Boże, tyś krew tę stworzył, więc ją pomścij! Ziemio, tyś krew tę piła, śmierć tę pomścij! / Niech piorun Niebios zabije mordercę / Lub, ziemio, otwórz się, pożryj go żywcem", Ryszard obraca inwektywy przeciw niej, przypominając jej o obowiązkach wynikających z chrześcijańskiego obowiązku miłosierdzia: „Obce ci, pani, prawa miłosierdzia / Które zło dobrem płacić nakazują, / Błogosławieństwa dając za przekleństwa". Podobnie gdy księżna Anna stwierdza, iż dla Ryszarda odpowiednie jest tylko jedno miejsce: „piekło", ten obraca jej słowa przeciw niej samej, odpowiadając: „Nie, jeszcze jedno; pozwól je wymienić", i dodaje „Twoja sypialnia" (akt I, sc. ii, s. 20–23). Hipokryzja Gloucestera zmierza do wytrącenia księżnej z równowagi i osłabienia jej pozycji w sporze, co poprzez zaskakujące zwroty argumentacji udaje mu się osiągnąć. Wszystkie obelgi ze strony księżnej spotykają się z natychmiastowymi ripostami, które skutecznie pozwalają Ryszardowi przejąć kontrolę nad sytuacją. Jak zauważa Marta Gibińska (1987: 70), „nagromadzenie figur retorycznych w tym dialogu sprawia, iż przypomina on nieustanne odbijanie piłeczki". Skuteczne, choć absurdalne argumenty, w których Gloucester sugeruje na przykład, iż król Henryk VI powinien być mu wdzięczny za skrócenie życia, jako że teraz znajduje się w niebie, sprawiają, iż księżna Anna stopniowo przechodzi do defensywy. Gra ona w grę retoryczną, której reguły narzucił Ryszard: w tej sytuacji nie jest zaskakujące, że nie ma szans na wygraną. Punktem kulminacyjnym retorycznej szermierki jest moment, w którym bohater, kreując swój obraz jako zdesperowanego kochanka, symuluje, iż gotów jest zginąć z ręki księżnej. Retoryczny *ethos* Ryszarda tworzą słowa, które są echem konwencjonalnego wyznania miłości i dworskich zalotów. Twierdzi on, że zabił ojca i męża księżnej z jej powodu. Oddalając w ten sposób winę od swojej osoby i sugerując, iż morderstwa mogą być usprawiedliwione miłością, Ryszard przyjmuje na siebie konwencjonalną maskę mężczyzny, który gotów jest popełnić największą zbrodnię dla swojej wybranki. Retoryka pozwala mu przekuć winy w cnotę, a morderstwa krzywdzące księżną stają się nagle czynami popełnionymi przez wzgląd na nią. Upewniwszy się, iż Anna nie będzie w stanie go zabić, zalotnik ofiarowuje jej swój

miecz i klęka przed nią, sugerując, by go nim przebiła: „Nie ucz warg twych tak otwartej wzgardy / Bowiem stworzono je do pocałunków, / A nie do takich szyderczych grymasów. A jeśli twe mściwe serce nie przebaczy, / Spójrz, oto daję ci miecz wyostrzony", czego księżna Anna nie jest w stanie uczynić. Jej słowa: „Wstań, obłudniku; choć pragnę twej śmierci / Nie będę katem twym" (akt I, sc. ii, s. 27), przynoszą jej ostateczną klęskę. Pozycja władzy i dominacji, w której pozornie się znajduje, dzierżąc miecz i górując nad klęczącym złoczyńcą, jest iluzoryczna. To sam Ryszard, działając świadomie i z rozmysłem, postawił ją w tej sytuacji, by móc odnieść nad kobietą ostateczne zwycięstwo. Słowa, które wypowiada na pożegnanie, choć pozornie stawiające księżną w pozycji osoby decydującej o przebiegu akcji, stanowią dowód na to, iż tak naprawdę poddała się ona manipulacji Ryszarda i pozostaje we władzy magii jego retoryki. Gdy ten mówi do niej: „Powiedz mi: bądź zdrów", księżna odpowiada: „Na mniej zasłużyłeś. / Lecz skoro uczysz mnie, jak trzeba schlebiać, / Wyobraź sobie, że ci »bądź zdrów« rzekłam" (akt I, sc. ii, s. 30).

Kiedy Anna wychodzi, Ryszard epatuje swoim talentem retorycznym i umiejętnościami zwodzenia i manipulacji: „Czy do kobiety ktoś tak się zalecał? / Czy ktoś kobietę w taki sposób zdobył? […] Przeciw mnie Bóg był, jej sumienie, zwłoki, / Za mną nikt, tylko diabeł i obłuda. Lecz ją zdobyłem – nicość przeciw światu" (akt I, sc. ii, s. 30). To, że wszystkie okoliczności przemawiały przeciw niemu, sprawia, iż czerpie on ze zwycięstwa dużo satysfakcji. Ryszard objawia się tutaj jako *homo rhetoricus* (por. Lanham 1976), użytkownik języka świadom jego zdolności manipulacyjnych, czerpiący z wieloznaczności słów, określający swoją podmiotowość (a wraz z nią możliwości retorycznej autokreacji) poprzez język. Inteligentne i manipulacyjne użycie słów bawi Ryszarda i daje mu możliwość kreacji rzeczywistości i nadania słowom specyficznej substancyjności. Język nie ogranicza Ryszarda, jest jego narzędziem i pozwala mu być tym, kim jest: aktorem (który na scenie grany jest przez rzeczywistego aktora).

Ethos zwodzenia w scenie intronizacji (akt III, scena vii)

Makiaweliczne umiejętności aktorskie Ryszarda widoczne są również w trzecim akcie sztuki, gdy poprzez manipulację werbalną i niewerbalną stara się on stworzyć pozór, iż jego sukcesja jest zgodna z prawem, a korona i władza są mu ofiarowywane z woli ludu. Całość sukcesji przypomina przedstawienie teatralne, w którym każda z postaci ma do odegrania precyzyjnie wyznaczoną rolę. Celem działań bohaterów jest stworzenie takiego obrazu Ryszarda, by wszelkie wątpliwości odnośnie do jego prawa do tronu zostały oddalone. Przede wszystkim więc Buckingham zwraca się do mieszkańców Londynu z mową, w której oczernia zmarłego króla i stwierdza, iż jego dzieci są bękartami, sugerując tym samym, że Ryszard jest jedynym prawowitym spadkobiercą tronu. Po wysłuchaniu przemówienia londyńczycy milczą, jedynie kilku z nich krzyczy „Boże, zachowaj nam króla Ryszarda!". Bolingbroke natychmiast demagogicznie inter-

pretuje te pojedyncze okrzyki jako powszechne poparcie dla uzurpatora. Kolejnym etapem wystudiowanego przedstawienia jest pojawienie się samego pretendenta do tronu. Jak przypomina mu wcześniej Buckingham: „Pamiętaj, byś miał modlitewnik w ręce, / I stań pomiędzy dwoma duchownymi, / Mój dobry panie, gdyż na tej podstawie / Oprę pobożne moje przemówienie. / Zbyt łatwo prośbom naszym się nie poddaj; / Bądź jak dziewica – mówiąc »nie«, ulegnij" (akt III, sc. vii, s. 128). Ryszard chce wykreować swój wizerunek człowieka religijnego, kierującego się zasadami moralności, a jednocześnie człowieka, który tak naprawdę nie jest zainteresowany władzą. Wchodzi na scenę w towarzystwie dwóch biskupów, trzymając w rękach modlitewnik – jego minister zapowiada go, podkreślając jego domniemaną pobożność: „Gdy bogobojni i święci mężowie / Są przy różańcu, ciężko ich oderwać – / Tak słodkim bywa gorliwe skupienie" (akt III, sc. vii, s. 130). Kiedy Buckingham zwraca się do niego publicznie, prosząc go, by przyjął koronę, ten odmawia, używając *topos humilitatis* i podkreślając, że nie jest godzien objąć tronu: „Wdzięczność mą musi budzić wasza miłość, / Lecz marność moja odrzuca tę prośbę" (akt III, sc. vii, s. 133). Słowa Ryszarda są częścią wyreżyserowanego przedstawienia: pozorna odmowa stanowiska lub przedmiotu, którego tak naprawdę się pożąda, jest figurą retoryczną zwaną *accismus* (gr. *akkísmos*). Zgodnie z makiawelicznym modelem zwodzenia Ryszard stara się udowodnić zebranym, iż nie jest żądny władzy, ale skromny i pokorny. Buckingham ponawia prośbę, która spotyka się z kolejną odmową: „Proszę was, żalu do mnie nie chowajcie; / Nie mogę, nie chcę na krok wam ustąpić" (akt III, sc. vii, s. 135). Ryszard symuluje nieustępliwość i determinację, by odrzucać ofiarowaną mu władzę. Jednak zgodnie z wcześniej wyznaczonym planem minister propagandy Ryszarda razem z Catesburym odwołują się do kolejnych argumentów, podkreślając jednocześnie dobre serce pretendenta i jego domniemaną miłość dla bliźniego: „Znamy twe serce miękkie i łagodne, / I zniewieściałe, zbyt tkliwe sumienie / Wobec tych krewnych […] A mówiąc szczerze, wobec wszystkich ludzi" (akt III, sc. vii, s. 135). W końcu Ryszard akceptuje koronę, zastrzegając jednak, że ponieważ jej przyjęcie zostało na nim wymuszone, nie można mu zarzucać, iż próbował ją zdobyć w sposób nieuczciwy: „niechaj przymus / Przez was zadany oczyści mnie z wszelkich / Plam, które później mogłyby mnie zbrukać" (akt III, sc. vii, s. 136). Niczym w jednej z części modelowego *oratio*, *refutatio* Ryszard przytacza potencjalne zarzuty, których mogliby użyć przeciw niemu jego polityczny oponenci. W ten sposób retorycznie ubiega ich ruch, obalając ich argumenty, zanim jeszcze zostaną podniesione, jednocześnie dodając do swojej wizerunkowej pokory szczerość i otwartość wobec ludu.

Całość trzeciego aktu sztuki jest wzorowym niemal przepisem na retoryczną symulację pokory i skromności, cech, których władca – zgodnie z myślą Machiavellego – nie musiał posiadać, o ile był w stanie odpowiednio je symulować. Domniemana pokora i religijność Ryszarda odwołują się do modelu władzy zakorzenionego w średniowieczu: król jako pomazaniec Boży jest ucieleśnieniem cnót chrześcijańskich. Model ten został przez uzurpatora potraktowany

przedmiotowo: makiaweliczny zwodziciel użył go na potrzeby swojej retorycznej autokreacji. Opisana powyżej „sztuka w sztuce" jest kolejnym dowodem na retoryczno-aktorski talent Gloucestera, który zaprzęga swoje zdolności, by wprowadzić w życie makiaweliczny model zwodzenia. Wykazuje on – oraz jego doradcy – zrozumienie dla mechanizmów psychologicznych słuchaczy, co stanowi nieodzowny element udanego oratorstwa. Ryszard nie działa również sam: przyjmuje pomoc i rady swoich współpracowników. Jest postacią, która korzysta ze wszystkich możliwych środków, by osiągnąć cel. Również w ten sposób staje się on doskonałym przykładem makiawelicznego pragmatyzmu.

Makiaweliczne aktorstwo i retoryka

Zarówno Arystoteles (III.2), jak i Cyceron w swoim traktacie *O mówcy* (*De Oratore*; II.4) zwracają uwagę na to, że retor powinien być w stanie ukryć swoje zdolności oratorskie. Nawet najbardziej wysublimowana manipulacja traci moc, gdy staje się ewidentna. Jak zauważa Wolfgang Müller (1984: 49), koncepcja *celare artem*, ukrywanie przez mówcę jego strategii oratorskich pełniło istotną rolę w renesansie (m.in. w pracy Baltazara Castiglionego *Dworzanin* [*Il cortegiano*]). Koncepcja ta obecna jest również w innej silnie „retorycznej" sztuce Szekspira – w *Juliuszu Cezarze* (*The Tragedy of Julius Caesar*). Podczas retorycznego pojedynku z Brutusem Antoniusz podkopuje pozycję przeciwnika, ujawniając mechanizm perswazyjny jego *oratio*, jak również zaprzeczając swoim własnym talentom oratorskim (*depreciatio*)[3]. Używanie retoryki, aby ukryć retorykę, wskazuje na jej wieloznaczną naturę: retoryka określa samą siebie (poprzez język i jego „retoryczność"), ale też ukrywa samą siebie. Umiejętność maskowania prób manipulacji innymi wymaga dużych zdolności aktorskich i bezpośrednio łączy się z omawianym *ethosem* zwodzenia. Jako „lis" ze wspomnianej wyżej Machiavellowskiej analogii Ryszard jest w stanie skrzętnie ukryć swoje prawdziwe oratorskie oblicze. Podmiotowość Gloucestera, jego świadome i celowe użycie języka pozwala mu stworzyć fasadę, za którą kryje swoją prawdziwą naturę. Dzięki solilokwiom widz w teatrze bądź czytelnik uzyskuje dostęp do jego prawdziwych intencji i planów.

To podwójne spojrzenie na Ryszarda pozwala zobaczyć jego postać w całości: podjęte przez niego działania oraz jego plan uzyskania korony są częścią wiedzy, do której uzyskuje dostęp odbiorca sztuki (w przeciwieństwie do pozostałych postaci operujących w ramach epistemologii świata przedstawionego dramatu). Niezwykłe zdolności retorycznej autokreacji bohatera stają się widoczne, gdy przeanalizujemy łatwość, z jaką tworzy on i zmienia swój *ethos* na potrzeby manipulacji innymi. Należy zwrócić uwagę, że w swoim retoryczno-makiawelicznym aktorstwie nie posługuje się nigdy przebraniem, nie podszy-

[3] O retorycznym pojedynku Brutusa i Antoniusza w *Juliuszu Cezarze* piszą m.in. Fuzier 1981, Greene 1980, Zandvoort 1940, Choiński (w druku).

wa się pod kogoś innego, nie zmienia też imienia. Role, które gra w reżyserowanym przez siebie spektaklu politycznej manipulacji, są w istocie rolami społecznymi (i sytuacyjnymi), a jedynym narzędziem aktorskim, z jakiego korzysta, są jego słowa i symulowane zachowanie (retoryczne *actio*). Müller (1984: 53) wylicza wszystkie „role", w które wciela się Ryszard w sztuce: prezentuje się on jako oddany brat (I.i), dworski kochanek (I.ii), prosty człowiek skrzywdzony przez swych wrogów (I.iii), prostoduszny i łatwowierny idealista (I.iii), mądry wuj, który ostrzega swojego kuzyna przed złem świata (III.i), okaleczona ofiara zdrady i czarów (III.iv) i w końcu, w omawianej powyżej scenie, święty mąż, któremu patriotyzm i poczucie obowiązku nakazują przyjąć niechcianą przez niego koronę. Jednocześnie cały czas Ryszard pozostaje samozwańczym „łotrem", jak się określił w otwierającym sztukę monologu. Niemniej i ta tożsamość postaci po głębszej lekturze dramatu okazuje się „grą". Status Gloucestera jako „łotra" zależy od tego, jak wywiązuje się on z narzuconej sobie roli. Jak zauważa Müller (1984: 55), w omawianej sztuce Ryszard gra dla kilku publiczności: pierwszą stanowią osoby zwodzone jego retoryką w świecie przedstawionym sztuki, druga to rzeczywista publiczność zgromadzona w teatrze (lub czytelnik). To, że Ryszard w otwierającym sztukę monologu proklamuje się jako „łotr" i nieustannie manifestuje swoją proteuszową naturę wobec publiczności, sprawia, iż odbiorcy sztuki stają się niejako wspólnikami jego zbrodni (Müller 1984: 55). Waldo McNeir (1971: 173) doszukuje się w teatralnym zwodzeniu Ryszarda jeszcze jednej publiczności: jego samego. Bohater obserwuje swoją własną grę i – jak widać z autorecenzji, którą wystawia sobie po konfrontacji z księżną Anną – doskonale się bawi. Motyw teatralności działań makiawelicznej postaci nie przez przypadek powraca nieustannie w powyższej analizie: omawiana sztuka podkreśla w szczególności, jak istotna w skutecznym działaniu politycznym jest umiejętność retorycznej (czy to przy użyciu słów, czy z pomocą *actio*) kreacji odpowiedniego obrazu w oczach publiczności, a przez to sprawnej manipulacji otoczeniem.

Konkluzja

Niniejszy artykuł nie wyczerpuje wszystkich makiaweliczno-retorycznych wątków obecnych w *Ryszardzie III*. Przeprowadzone analizy pozwalają jednak z całą odpowiedzialnością stwierdzić, iż Szekspir, tworząc Ryszarda Gloucestera, czerpał zarówno z myśli Machiavellego, jak i z renesansowej myśli retorycznej. Właśnie ten zaistniały w omawianej postaci amalgamat sprawia, iż postać króla zawiera w sobie szczególny magnetyzm: potępiając jego czyny, podziwiamy jego zdolność autokreacji i talent retoryczny. Ryszard stanowi też doskonałą ilustrację całego spektrum zjawisk charakteryzujących angielską (i częściowo

również europejską) renesansową myśl o języku, w tym jego retoryczność, performatywność i podmiotowość. Jednocześnie postać głównego bohatera stanowi pewnego rodzaju ostrzeżenie, przewrotne „zwierciadło" nie tylko złego władcy, ale również „złych" poddanych, którzy łatwo dają się zwieść pozorom gestu i słowa i z ochotą włączają się do jego makiawelicznej „gry".

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Arystoteles, 1995, *Rhetoric*, tłum. T. Buckley, London.
Cyceron, 1948, *De Oratore*, tłum. E.W. Sutton, H. Rackham, London.
Machiavelli N., 1991, *Książę*, tłum. W. Rzymowski, red. K. Grzybowski., Wrocław–Warszawa–Kraków.
Puttenham G., 1936 (1586), *The Arte of English Poesie*, red. G.D. Willcock, A. Walker, Cambridge.
Shakespeare W., 1984, *Ryszard III*, tłum. M. Słomczyński, Kraków.
Shakespeare W., 1988, *Król Henryk Szósty. Część trzecia*, tłum. M. Słomczyński, Kraków.

Opracowania

Baumlin J.S., 2006, *Ethos*, [w:] *Encyclopedia of Rhetoric*, red. Th.O. Sloane, Oxford, http://www.oxford-rhetoric.com/entry?entry=t223.e92 (4.01.2010).
Choiński M., (w druku), *Pathos, Ethos and Logos in Antony's and Brutus's Speeches in William Shakespeare's* Julius Caesar, [w:] *Ambiguity in Language and Literature*, red. B. Piątek, M. Coghen, Z. Mazur, Kraków.
Dixon P., 1990, *Rhetoric*, New York.
Fuzier J., 1981, *Rhetoric versus Rhetoric. A Study of Shakespeare's* Julius Caesar*, Act III, scene 2*, „Cahiers Elizabethans", nr 5, s. 25–65.
Gibińska M., 1987, *The Functioning of Language in Shakespeare's Plays. A Pragma-Dramatic Approach*, Kraków.
Greene G., 1980, *The Power of Speech / To Stir Men's Blood. The Language of Tragedy in Shakespeare's* Julius Caesar, „Renaissance Drama", t. 2, s. 67–93.
Grzybowski K., 1969, *Wprowadzenie*, [w:] N. Machiavelli, *Książę*, tłum. W. Rzymowski, Wrocław–Warszawa–Kraków.
Hattaway M., 1982, *Elizabethan Popular Theatre*, London.
Joseph M., 1966, *Shakespeare's Use of the Arts of Language*, New York–London.
Knights L.C., 1980, *Rhetoric and Insincerity*, [w:] *Shakespeare's Styles. Essays in Honour of Kenneth Muir*, red. P. Edwards, I. Ewbank, G.K. Hunter, Cambridge–London–New York––New Rochelle–Melbourne–Sydney, s. 1–9.
Lanham R., 1976, *Motives of Eloquence*, New Haven.
McNeir W.F., 1971, *The Masks of Richard the Third*, „Studies in English Literature 1500––1900", t. 11, s. 167–186.
Müller W.G., 1979, *Politische Rede bei Shakespeare*, Tübingen.

Müller W.G., 1984, *The Villain as Rhetorician in Shakespeare's* Richard III, „Anglia, Zeitschrift für Englische Philologie", t. 102, nr 1/2, s. 37–59.
Platt P., 1999, *Shakespeare and Rhetorical Culture*, [w:] *A Companion to Shakespeare*, red. D. Kastan, Oxford, s. 277–296.
Raab F., 1964, *The English Face of Machiavelli*, London.
Vickers B., 1970, *Classical Rhetoric in English Poetry*, London.
Vickers B., 1979, *The Artistry of Shakespeare's Prose*, London.
Zandvoort R.W., 1940, *Brutus's Forum Speech in* Julius Caesar, „Review of English Studies", t. 16, s. 62–66.

Machiavellian Ethos of Deception in William Shakespeare's *Richard III*

SUMMARY

The article is an analysis of the manipulative rhetoric of Richard of Gloucester – the main character of William Shakespeare's *Richard III*. Drawing on Classical and Renaissance notions of rhetoric (with particular attention dedicated to the *pistis* of *ethos*), as well as the thought of Niccolò Machiavelli, the author discusses the character's persuasive and subversive use of language in two scenes of the play. In Act I, scene ii, Richard manages to present himself as a desperate lover and successfully woos Lady Anne. In Act III, scene vii, he cunningly manipulates people into believing that he is a most suitable candidate for the throne.

NOTA AUTORSKA

Michał Choiński jest absolwentem filologii angielskiej UJ; obecnie doktorantem na Wydziale Filologicznym UJ, gdzie przygotowuje pracę na temat języka kaznodziejów amerykańskich w XVIII wieku. Interesuje się retoryką, socjolingwistyką, literaturą angielską i amerykańską oraz przekładem.