

dramat Szekspira³⁵. Zarysował on doskonały wzór teatralnego istnienia świata, niejako podsumowując i zbierając wcześniejsze doświadczenia i przeczucia. Szekspirowska transpozycja starego toposu teatr-świat była czytana i interpretowana przez romantyków w trzech zasadniczych planach: światopoglądowym, estetycznym i technicznym. Tak więc z jednej strony przejmowano z Szekspira wielką tematykę metafizyczną i polityczno-historyczną, dokonując jej waloryzacji w ramach dwóch zasadniczych doktryn romantycznych: doktryny kosmosu i doktryny buntu³⁶; z drugiej — Szekspirowską grę między rzeczywistością reprezentowaną przez widownię a złudnym światem scenicznym ujmowano teraz z punktu widzenia mistyki powszechnej analogii, dzięki czemu teatr mógł pełnić funkcje sobowtóra świata; wreszcie trzeci typ refleksji stanowił efekt lektury dramatów Szekspira z perspektywy wymagań włoskiego obrazu scenicznego, co wymagało niejako „naturalnego przestrojenia” tych tekstów na różny od macierzystego instrument wykonawczy.

Zafascynowana Szekspirem romantyczna koncepcja dramatu opartego o temat i schemat walki człowieka z losem, światem, Bogiem, sytuowała się na przecięciu obu doktryn romantycznych, kosmosu i buntu. Pierwsza, przez Szekspira, nawiązywała kontakt z metafizycznością wieków średnich widzianych w perspektywie „tego zjawiska heroicznego i płomiennego, jakim są namiętności średniowiecza”³⁷, druga — lekcję zmienności historii przetwarzała w naukę rewolucji. Szeregi antynomii idą też w głąb struktury dramatu. Jego formuła, dwoista już w romantycznym obrazie jego genezy³⁸, zakładała ścisłą zależność między materią a ideą, szczególnie historycznym a wizją poetycką. Siła tego dramatu miała polegać na wzajemnym ograniczaniu się „litery” i „ducha” w grze ich „wolności” i „konieczności”. Akt idealizacji poetyckiej ograniczał w ten sposób ekspansywność „bladej prawdziwości”³⁹, nadawał fikcji dramatycznej piętno dzieła sztuki: z kolei funkcją szczegółów stawało się nasycenie wszystkich „ciemnych kątów dzieła” „tym życiem powszechnym i potężnym, w którym osoby są najbardziej prawdziwe, a w konsekwencji katastrofy najbardziej rozdzierające”⁴⁰. Dzięki tej chwiejnej równowadze między faktami a ideami właśnie dramat mógł stać się „koncentrycznym zwierciadłem” epoki, teatr zaś jej „punktem optycznym”⁴¹.

Teatr i dramat pozostające ze sobą w dialektycznym związku, przez epokę „ustawione” przed światem niczym system luster, spełniały ówczesne oczekiwania, przyjęły rolę sobowtóra⁴², oferując widzowi grę obecności i nieobecności, grę odbić. Dramat, ten subiektywny obraz myślowy, obdarzony większą intensywnością i głębią życia niż rzeczywisty pierwowzór, czyniący „ze lśnienia światło, a ze światła płomień” — powie Hugo⁴³, sięgał po teatralną materialność, by kreować sceniczne „wid-

³⁵ W. H u g o, (*Przedmowa do dramatu »Cromwella*, przeł. J. Parvi, w: *Manifesty romantyzmu 1790 - 1830. Anglia, Niemcy, Francja. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczakowa*, Warszawa 1975, s. 178, 184) nazywa Szekspira „bogiem teatru”, uznaje jego twórczość za jedno z trzech wielkich źródeł poezji, obok Biblii i dzieł Homera.

³⁶ M. J a n i o n, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 45 - 46.

³⁷ S t e n d h a l, op. cit., s. 218.

³⁸ „Dramat został stworzony z chwilą, gdy chrześcijaństwo oznajmiło człowiekowi: »Jesteś dwoisty (...)«”, pisał W. H u g o, op. cit., s. 281.

³⁹ A. d e V i g n y, *Rozważania o prawdzie w sztuce*, przeł. E. Bieńkowska, w: *Manifesty...*, op. cit., s. 360.

⁴⁰ W. H u g o, wstęp do *Ruy Blas*, cyt. za S. S k w a r c z y Ń s k a, *Wiktor Hugo jako teoretyk dramatu*, w: *tejsze*, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 472.

⁴¹ W. H u g o, *Przedmowa do dramatu »Cromwell*, op. cit., s. 296.

⁴² M. J a n i o n, op. cit., s. 52.

⁴³ W. H u g o, *Przedmowa...*, op. cit., s. 296.