



BIBLIOTEKA MNEMOSYNE

pod redakcją Piotra Kłoczowskiego

W.H. Auden
Szekspirowskie
miasto.
Eseje

przełożyła Agnieszka Pokojska

słowo/obraz terytoria

The Globe, czyli kula ziemiska

Życie fizjologiczne nie jest, oczywiście, „życiem”.
Nie jest nim także życie psychiczne. Życie to świat.

LUDWIG WITTGENSTEIN¹

Stworzenie sobie całościowego obrazu życia jest dla nas trudne – a może wręcz niemożliwe – ponieważ w tym celu musimy pogodzić ze sobą i połączyć dwa zupełnie różne sposoby jego zmysłowego odbioru: mianowicie życie takie, jakiego każdy z nas doświadcza osobiście, oraz życie, jakie obserwujemy, patrząc na innych ludzi.

Kiedy obserwuję sam siebie, dokonujące obserwacji „ja” jest niepowtarzalne, ale nie jest indywidualne, samo w sobie bowiem nie ma żadnych cech – jest tylko władne dostrzegać, porównywać, oceniać i wybierać; obserwowana jaźń natomiast nie stanowi niepowtarzalnej tożsamości, lecz wiele różnych stanów uczuć czy pragnień. W moim świecie konieczność oznacza dwie rzeczy: niekwestionowalność stanu, w jakim znajduje się w danym momencie moja jaźń, oraz obowiązkowa wolność ego. Działanie znaczy w moim świecie coś szczególnego – kierowane jest na stany, nie na

bodźce, które je wywołały; moje działanie to w gruncie rzeczy dawanie bądź wstrzymywanie sobie przyzwolenia na działanie. Nie mogę działać w niewiedzy, ponieważ mój świat to z definicji to, co wiem; mówiąc ściśle, niemożliwością jest nawet samooszukiwanie się – bo jeśli wiem, że sam siebie oszukuję, tym samym kładę temu kres; nie potrafię uwierzyć, że nie wiem, co jest dla mnie dobre. Nie mogę stwierdzić „jestem szczęściarzem” czy „jestem nieszczęśnikiem”, te słowa bowiem odnoszą się wyłącznie do mojej jaźni. Niektóre jej stany są dla mnie ciekawsze niż inne, żadne jednak nie są na tyle nieciekawe, bym mógł je ignorować; nawet nuda jest ciekawa, ponieważ jest moją nudą, z którą ja muszę sobie poradzić. Jeśli wobec tego spróbuję ująć swoje subiektywne doświadczenie życia w formę dramatyczną, to sztuka stanowiąca owoc moich starań będzie przypominała alegoryczny moralitet, podobny do tych, które przedstawiają losy Everymana. Głównym bohaterem będzie obdarzone wolą ego, które dokonuje wyborów, a pozostałymi bądź stany jaźni, przyjemne i nieprzyjemne, dobre i złe, na których korzyść lub niekorzyść oddziałują wybory głównego bohatera, bądź doradcy, tacy jak rozum czy sumienie, którzy usiłują na te wybory wpływać. Akcja może być wyłącznie szeregiem zdarzeń w czasie (ile ich postanowię pokazać, to zależy tylko ode mnie), a jedyną koniecznością jest upływ czasu od narodzin do śmierci. Wszystko poza tym to kwestia wolnego wyboru.

A jeśli teraz się odwrócę i świadomie blokując wszystko, co wiem o sobie, będę obserwował innych najobiektywniej, jak potrafię, tak jakbym był po prostu kamerą i magnetofonem, to objawi mi się zupełnie inny świat. Nie postrzegam stanów, lecz jednostki ludzkie w pewnych stanach, powiedzmy: w gniewie – każdy stan jest inny i wywołany przez inne bodźce. Innymi słowy, widzę i słyszę ludzi, którzy działają

i mówią w danej sytuacji – moja wiedza może objąć tylko tę sytuację oraz ich czyny i słowa. W wypadku drugiego człowieka nigdy nie widzę dokonywania wyboru między dwoma alternatywnymi sposobami działania – tylko działanie, które on ostatecznie podejmuje. Nie mogę zatem stwierdzić, czy ma on wolną wolę, czy nie – wiem tylko, że jego położenie jest szczęśliwe lub nieszczęśliwe. Może się zdarzyć, że zobaczę, jak działa w niewiedzy o faktach swojej sytuacji, które mnie są znane, ale nigdy nie mogę powiedzieć z całą pewnością, że w danej sytuacji oszukuje sam siebie. Dalej, kompletne niezainteresowanie czymś, co przydarza się mnie, jest w wypadku mojego życia niemożliwe, inni natomiast mogą mnie zaciekawić tylko o tyle, o ile „zwrócą na siebie moją uwagę” nieprzeciętnością w jakiejś sferze – jako osoby wyjątkowo wpływowe, wyjątkowo piękne czy wyjątkowo zabawne – a moim zainteresowaniem bądź jego brakiem w kwestii tego, co ten niezwykle osobnik robi i jak cierpi, rządzi stara dziennikarska zasada, że „pies pogryzł biskupa” to nie jest temat na news, ale „biskup pogryzł psa” – owszem.

Gdybym spróbował ująć w formę dramatyczną moje doświadczenie obiektywne, sztuka przypominałaby dramat grecki – byłaby historią wyjątkowego człowieka, któremu przypadł w udziale wyjątkowy los. Dramat nie polegałby więc na wyborach, których swobodnie dokonuje bohater, lecz na działaniach, do których podjęcia zmusza go sytuacja.

Czysty dramat świadomości i dramat czystego obiektywizmu są do siebie podobne w tym sensie, że ich bohaterowie nie mają żadnych tajemnic – widz wie o nich wszystko, co da się o nich wiedzieć. Nie można zatem wyobrazić sobie napisania książki o bohaterach tragedii greckiej czy o postaciach występujących w moralitetach – one same powiedziały na swój temat wszystko, co było do powiedzenia. Dramat

elżbietański jest różny i od greckiego, i od moralitetu, na co wskazuje fakt, że zawsze mogły i zawsze będą mogły powstawać książki o postaciach sztuk Szekspira, w których różni krytycy dochodzą do całkowicie różnych interpretacji; dramat elżbietański jest w istocie próbą syntezy obu poprzedników w nowy, bardziej złożony gatunek.

W rzeczywistości dramaturdzy epoki elżbietańskiej oczywiście bardzo niewiele wiedzieli o dramacie klasycznym i bardzo niewiele mu zawdzięczali. Być może nieprzeznaczone do wystawiania na scenie tragedie Seneki miały niejaki wpływ na stosowany przez nich styl retoryczny, a z komedii Plauta i Terencjusza zaczerpnęli garść sytuacji i środków komicznych, lecz dramat elżbietański byłby z grubsza taki sam, gdyby tych kilku starożytnych autorów pozostało całkowicie nieznanymi. Nawet Ben Jonson, jedyny „intelektualista” w gronie dramaturgów tamtej epoki, jako twórca pozostający pod silnym wpływem estetycznych teorii humanizmu, więcej zawdzięcza moralitetowi niż komedii łacińskiej. Gdybyśmy usunęli Everymana, zamiast niego w roli głównego bohatera obsadzili jeden z siedmiu grzechów głównych, a pozostałych sześć sprzymierzili w celu czerpania z tego korzyści, mielibyśmy gotowy podstawowy wzorzec Jonsonowskiej „komedii humorów”.

Ogniwem łączącym średniowieczny moralitet z dramatem elżbietańskim jest kronika. Co prawda poza tymi, które napisał Szekspir, i *Edwardem II* Marlowe’a dzisiaj nie da się ich czytać, ale dla rozwoju Szekspira jako dramaturga okoliczności nie mogły ułożyć się szczęśliwiej – musiał zarabiać na życie, mierząc się z problemami, jakie wiążą się z pisaniem kronik. (Sądząc po jego wczesnych wierszach, młodzieńczy gust kierował go w stronę twórczości znacznie mniej sierniężnej). Autor kroniki nie może sobie wybrać sytuacji, o której

będzie pisał – w odróżnieniu od tragików greckich, którym za temat mógł posłużyć dowolny z ważniejszych mitów – musi wziąć to, co oferuje historia: zarówno sytuacje, w których bohater pada ofiarą okoliczności, jak i takie, w których sam okoliczności stwarza. Nie może wyznawać wąskiej teorii konwenansów estetycznych, która odróżnia tragedię od komedii, ani teorii bohaterskiej *arete*, która może daną postać historyczną wybrać, a inną odrzucić. Zgłębianie ludzkiej jednostki zaangażowanej w działalność polityczną oraz moralnych wieloznaczności, jakich w historii jest bez liku, skutecznie powściąga tendencje ku prostemu podziałowi moralnemu postaci na dobre i złe, ku stawianiu znaku równości między sukcesem i cnotą, porażką i występkiem.

Po średniowiecznych misteriach dramat elżbietański odziedziczył trzy ważne i bardzo niegreckie koncepcje.

Znaczenie czasu

W dramacie greckim czas to prostu okres potrzebny na to, by wyszło na jaw położenie głównego bohatera; o tym, kiedy ma to nastąpić, decydują bogowie, nie ludzie. Zaraza, która wprawia w ruch akcję *Króla Edypa*, mogła zostać zesłana wcześniej bądź później. W dramacie elżbietańskim czas jest tym, co główny bohater stwarza poprzez swoje działanie i cierpienie – środowiskiem, w którym dokonuje on realizacji swojego potencjalnego charakteru.

Znaczenie wyboru

W tragedii greckiej wszystko, co mogło potoczyć się inaczej, wydarzyło się przed rozpoczęciem akcji. Wprawdzie czasami chór ostrzega bohatera przed danym kierunkiem działania, ale nie do pomyślenia jest, że bohater miałby usłuchać

chóru, ponieważ bohater tragedii greckiej jest, kim jest, i nie może się zmienić. Gdyby Hipolit złożył ofiarę Afrodycie, nie byłby już Hipolitem. Z kolei w tragedii elżbietańskiej, na przykład w *Otellu*, aż do chwili, gdy Maur morduje Desdemonę, nie ma takiego punktu, w którym niemożliwością byłoby opanowanie zazdrości, odkrycie prawdy i przemiana tragedii w komedię. I na odwrót, w takiej komedii, jak *Dwaj panowie z Werony*, nie ma punktu, w którym akcja nie mogłaby się potoczyć w przeciwną stronę i skończyć tragicznie.

Znaczenie cierpienia

Według Greków cierpienie i nieszczęście to oznaki niezadowolenia bogów, człowiek musi je więc uznać za niewytłumaczalnie sprawiedliwe. Jednym z najpowszechniejszych rodzajów cierpienia jest przymus popełnienia zbrodni, czy to nieświadomie, jak dzieje się to w wypadku ojcobójstwa i kazirodztwa Edypa, czy na bezpośredni rozkaz boga, jak w wypadku Orestesa. Tak rozumiane zbrodnie nie są tym, co rozumiemy pod pojęciem grzechów, są bowiem działaniem wbrew pragnieniom zbrodniarza. U Szekspira zaś cierpienie i nieszczęście same w sobie nie są dowodami boskiego niezadowolenia. Nie wydarzyłyby się wprawdzie, gdyby człowiek nie popadł w grzech, ale z tego właśnie powodu cierpienie stanowi nieunikniony aspekt życia – nie ma na świecie człowieka, który by nie cierpiał – i należy je zaakceptować nie jako sprawiedliwe samo w sobie, jako karę proporcjonalną do grzechów popełnionych przez konkretnego cierpiącego, lecz jako szansę dla działania łaski lub jako proces oczyszczenia. U Szekspira zatem różnica między tragediami a komediami nie polega na tym, że w tych pierwszych bohaterowie cierpią, a w tych drugich nie, tylko na tym, że w komediach z cierpienia wynikają samopoznanie, skrucha, przebaczenie i miłość,

w tragediach zaś cierpienie skutkuje czymś przeciwnym – samozaślepieniem, oporem i nienawiścią.

Widzowie tragedii greckiej są jedynie obserwatorami akcji na scenie, w żadnym razie jej uczestnikami – cierpienia głównego bohatera budzą w nich litość i trwogę, ale nie mogą oni pomyśleć: „Coś podobnego mogłoby się zdarzyć i mnie”, bo w tragedii greckiej rzecz polega przecież na tym, że bohater jest wyjątkowy i jego tragiczny los też. Z kolei wszystkie tragedie Szekspira można by nazwać wariacjami na temat tego samego tragicznego mitu – jedyne, jakim dysponuje chrześcijaństwo, czyli historii Złego Łotra – i każdemu z nas grozi odegranie go na własny sposób. Osoby siedzące na widowni tragedii Szekspirowskiej są więc jednocześnie widzami i uczestnikami, ponieważ to, co rozgrywa się na scenie, to zmyślona historia i przypowieść zarazem.

Samuel Johnson chyba miał rację, mówiąc o Szekspirze: „Odnosi się wrażenie, że jego tragedie to efekt umiejętności, a komedie – instynktu”. Wątpię, czy w społeczeństwie chrześcijańskim, które nie wierzy w nieuchronną zależność między cierpieniem a winą, może powstać w pełni satysfakcjonująca tragedia. Dramaturg ma więc przed sobą dwie możliwości. Może ukazać szlachetnego i niewinnego bohatera, który cierpi z powodu wyjątkowego nieszczęścia, ale nie stworzy w ten sposób tragedii, tylko patos. Albo też może sportretować grzesznika, który przez swoje grzechy (które zwykle prowadzą do zbrodni) sam sprowadza na siebie cierpienie. Ale nie istnieje ktoś taki, jak cyny grzesznik, ponieważ grzeszyć znaczy właśnie stać się niecnym. I Szekspir, i Racine znajdują dla tego problemu podobne rozwiązanie – wkładają w usta grzesznika szlachetną poezję, w głębi duszy jednak obaj pewnie wiedzieli, że to kuglarska sztuczka. Pierwszy lepszy dziennikarz mógłby

opowiedzieć historię Edypa czy Hipolita i byłyby one równie tragiczne, jak w dziełach Sofoklesa i Eurypidesa. Różnica polegałaby tylko na tym, że dziennikarz nie potrafi dać Edypowi i Hipolitowi szlachtetnego języka przystającego do ich tragedii, a Sofokles i Eurypides, jako wybitni poeci, owszem.

Ale pozwólmy dziennikarzowi opowiedzieć historię Makbeta czy Fedry, a natychmiast poznamy się na tym, czym w istocie są – pierwsza to przypadek kryminalny, druga psychiatryczny. Poezja, którą obdarowali bohaterów Szekspir i Racine, nie jest zewnętrznym przejawem szlachtetnej natury, lecz zdobną szatą zakrywającą ich nagość. Wiersz D.H. Lawrence'a nie wydaje mi się całkiem niesprawiedliwy.

Szekspir, kiedy go czytam, podziw we mnie budzi,
 że dumania i gniew tak pospolitych ludzi
 mogą dźwięczeć tak cudownym językiem.

Lear, ten stary bęcwał, denerwujący dureń!
 Człek się wprost dziwi łagodności jego córek,
 że go ostrzej nie potraktowały.

Hamlet, co za nudziarz, jak przykry w obcowaniu,
 deklamuje nadęte pychą i rozpaczą
 świetne mowy o tym, jak się inni łajdaczą!

Makbet i połowica jak ciężko harują
 dla ambicji z przedmieścia, kiedy zaciukują
 starego Duncana sztyletami!

Jak nudny jest tych ludzi patos i jak goły!
 Ale język cudowny! Jak farby ze smoły.

(przeł. Zygmunt Kubiak)

Komedia z kolei w społeczeństwie chrześcijańskim nie tylko jest możliwa, lecz potencjalnie może objąć znacznie szerszy zakres i osiągnąć większą głębię niż komedia starożytna. Szerszy zakres, ponieważ komedia starożytna opiera się na podziale ludzkości na dwie klasy: tych, którzy mają *arete*, oraz całą resztę, przy czym tylko osoby należące do tej drugiej grupy – głupcy, nieznający wstydu szubrawcy czy niewolnicy – stanowią odpowiedni temat dla komedii. Komedia chrześcijańska zaś opiera się na przekonaniu, że wszyscy ludzie są grzesznikami, dlatego nikt, niezależnie od pozycji społecznej czy talentów, nie może uniknąć komicznej demaskacji; przeciwnie, im bardziej człowiek pełen cnoty, w greckim rozumieniu tego pojęcia, tym bardziej świadom, że zasługuje na zdemaskowanie swoich słabości. A większą głębię, ponieważ według komedii starożytnej szubrawcy słusznie dostają bity, bo sobie na nie zasłużyli, według komedii chrześcijańskiej zaś nie wolno nam osądzać drugiego człowieka i mamy obowiązek sobie nawzajem wybaczać. Bohaterowie komedii starożytnej zostają zdemaskowani i ukarani – gdy kurtyna opada, publiczność się śmieje, a aktorzy na scenie płaczą. Bohaterowie komedii chrześcijańskiej zostają zdemaskowani i uzyskują przebaczenie – gdy kurtyna opada, publiczność i aktorzy śmieją się razem. Komедie Bena Jonsona, w odróżnieniu od Szekspirowskich, to komedie klasyczne, nie chrześcijańskie.

Gdyby dramaty Szekspira i Bena Jonsona się nie zachowały (przy czym Jonson jest przypadkiem nietypowym), w literaturze dramatu z lat 1590–1642 znaleźlibyśmy wiele fragmentów wspaniałej poezji i wiele fantastycznych scen teatralnych, lecz ani jednej sztuki zadowolającej jako całość – przeciętna sztuka elżbietańska to coś bliższego wariétés (serii scen, które same w sobie często bywają poruszające

czy zabawne, nie mają jednak ze sobą istotnego związku) niż należycie skonstruowanemu dramatowi, w którym liczy się każdy bohater i każde słowo. Winę za ten defekt ponosi zapewne swoboda elżbietańskiej konwencji scenicznej, która zezwalała dramaturgowi na przedstawienie tylu scen i postaci, ile mu się żywnie podoba, i włączanie do jednej sztuki scen tragicznych i komicznych, poezji i prozy. Na szczęście dramaty Szekspira nie zaginęły i możemy obserwować, jak w jego wypadku te konwencje wspaniale się przyczyniły do sukcesu. Gdyby ówczesne konwencje przypominały na przykład te, które obowiązywały w siedemnastowiecznym francuskim teatrze klasycznym, Szekspir, zważywszy na jego zainteresowania i swoistość talentu, nie zostałby największym twórcą „zmyślonych historii” w formie dramatycznej. George Bernard Shaw, z typową dla siebie mieszaniną spostrzegawczości i polemicznej przesady, w przedmowie do *Profesji pani Warren* pisze tak: „Dramat tylko w niewielkim stopniu jest rozkoszą zmysłową: wszystkie pozorne kontrprzykłady są przykładami osobistego uroku wykonawców. Dramat czystego uczucia nie leży już w rękach dramaturga: został podbity przez muzykę, a wobec jej uroku wszystkie sztuki słowa wydają się chłodne i blade. Sztuka *Romeo i Julia* z najrozkoszniejszą nawet Julią jest sucha, nudna i retoryczna w porównaniu z *Tristanem* Wagnera, nawet jeśli Izolda waży dwieście funtów i przekroczyła czterdziestkę, jak się to często zdarza w Niemczech [...]. Nie ma po prostu przyszłości dla dramatu bez muzyki, poza dramatem myśli. Próba stworzenia rodzaju opery bez muzyki (a jest to absurd, do którego przez długi czas, nie zauważając tego, dążyły nasze modne teatry) jest daleko bardziej beznadziejna niż moje własne postanowienie uznania problemów za normalny materiał dla dramatu”².

Oczywiście każdy aspekt życia jest problemem. Shaw krytykuje przekonanie, że jedyny problem godny uwagi dramaturga to miłość między dwojgiem ludzi przeciwnej płci, rozpatrywana w oderwaniu od wszystkiego innego, co ludzie obojga płci myślą i czym się zajmują. Jak każdy polemista, przyjmuje pogląd swoich oponentów – uważa mianowicie, że Szekspir jako dramaturg, nawet tworząc postacie książąt i wojowników, interesuje się wyłącznie ich prywatnym życiem emocjonalnym. Tymczasem bunt Ibsena i George’a Bernarda Shawa przeciwko konwencjonalnemu dramatowi dziewiętnastowiecznemu można by z powodzeniem określić powrotem do Szekspira, kolejną próbą ukazania człowieka z uwzględnieniem historycznych i społecznych uwarunkowań jego życia, nie zaś, jak przyjęło się to w dramacie od czasów Restauracji, albo jako osobę zupełnie prywatną, albo uosobienie obyczajów jakiejś wąskiej klasy społecznej. To prawda, że sztuki Szekspira nie są „dramatami myśli” w takim sensie, jaki nadaje temu pojęciu Shaw, czyli żaden z bohaterów nie jest intelektualistą. Prawdą jest również, że, jak twierdzi Shaw, gdyby odrzucić Szekspirowskie postacie z cudownej mowy, to wyrażane przez nie poglądy filozoficzne i moralne okazałyby się banalne, ale w dowolnym pokoleniu czy społeczeństwie liczba osób, których myśli nie można by uznać za banalne, jest doprawdy bardzo ograniczona. Z drugiej strony pośród sztuk Szekspira właściwie nie ma takiej, która nie dostarczałaby nieskończonej stawy dla refleksji, gdyby tylko komuś chciało się pomyśleć. Na przykład *Romeo i Julia* to bynajmniej nie wyłącznie „dramat uczucia”, skomponowana ze słów opera o miłości dwojga nastolatków, lecz także – co ważniejsze – portret społeczeństwa, pod wieloma względami nawet uroczego, lecz niezadowolającego pod względem moralnym, gdyż jedyną miarą wartości, według której jego członkowie

regulują i oceniają swoje zachowanie, jest *la bella* bądź *la brutta figura*. Katastrofa dosięgająca młodych kochanków to jeden z objawów tego, co w Weronie jest złe, a w odpowiedzialności za ich śmierć ma swój udział każdy obywatel, od Księcia Eskalusa po głodującego aptekarza. Abstrahując od różnic temperamentu i talentu między Szekspirem a Shawem, można podać przekonujące wytłumaczenie, dlaczego jeden nie musi odkrywać przed widownią swoich „myśli”, a drugi musi. Dzięki konwencjom teatru elżbietańskiego i jego sytuacji finansowej Szekspir może sobie pozwolić na przedstawienie swojej wizji Werony w dwudziestu czterech scenach, rozpisanych na trzydzieści ról mówionych i mnóstwo ról epizodycznych. Shaw musi pisać dla prostokątnej sceny obramowanej proscenium, mając do dyspozycji tylko kilka zestawów scenografii, co uniemożliwia częste zmiany miejsca akcji, oraz aktorów, którym trzeba wypłacać takie wynagrodzenia, że duża obsada jest nieopłacalna. Dlatego pisząc o problemach społecznych, takich jak na przykład kwestia właścicieli mieszkań dla biedoty, jest zmuszony mówić nam, widzom, w formie intelektualnej debaty, toczącej się między garstką bohaterów w najwyżej kilku różnych miejscach, to, czego nie może przedstawić w formie dramatycznej w postaci naocznych dowodów, z których samodzielnie moglibyśmy wyciągnąć wnioski.

Jako historyk operujący formą dramatu Szekspir urodził się w najdogodniejszym możliwym momencie. W późniejszych latach ze względu na zmiany, jakie zaszły w konwencjach teatralnych i w ekonomii teatru, dramat okazał się niedostatecznie zadowalającym środkiem przekazu, a zmyślone historie stały się domeną powieściopisarzy. Wcześniej z kolei historia w formie dramatu była niemożliwa, ponieważ za

historię uważano jedynie historię świętą. Dramat musiał najpierw ulec sekularyzacji, by możliwe stało się współmierne podejście do ludzkiej historii. Tragedia grecka, podobnie jak misterium, to dramat religijny. Autonomiczne czyny bohatera są podrzędne w stosunku do tego, co czyni on na rozkaz bogów. Poza tym bogów nie interesuje ludzka społeczność, tylko poszczególne, wyjątkowe jednostki. Bohater umiera lub udaje się na wygnanie, lecz jego miasto, którego przedstawicielem jest chór, pozostaje niezmienione. Chór może udzielać bohaterowi wsparcia lub przestróg, nie może jednak wpływać na jego działania i nie ponosi za nie odpowiedzialności. Wyłącznie bohater ma biografię – członkowie chóru to jedynie obserwatorzy. Ludzką historię można napisać tylko pod warunkiem przyjęcia założenia, że niezależnie od tego, jaką rolę w ludzkich sprawach odgrywa Bóg, nie można o jednym zdarzeniu powiedzieć: „To jest dzieło Boga”, o innym: „To jest zdarzenie naturalne”, a o jeszcze innym: „To jest wybór człowieka” – można jedynie zapisywać to, co się wydarza. Alegoryczne moralitety dotyczą historii, ale tylko historii subiektywnej – społeczno-historyczne uwarunkowania życia konkretnego człowieka zostają umyślnie pominięte.

Nie wiemy, jakie Szekspir miał poglądy, nie znamy też jego prywatnego zdania na żaden temat (choć większość nas skrycie uważa, że je zna). Możemy jedynie zauważyć ambiwalencję w odczuciach względem postaci – być może jest to cecha charakterystyczna wszystkich wielkich dramatopisarzy. Wykreowane przez dramaturga postacie to na ogół ludzie czynu, on sam jednak nie czyni, tylko tworzy, a jego celem nie jest ujawnienie siebie innym w obecnej chwili, lecz stworzenie dzieła, które, w odróżnieniu od niego samego, przetrwa, być może na zawsze. Dlatego też dramaturg podziwiał

SZEKSPIROWSKIE MIASTO

swoich bohaterów, zazdrości im odwagi i gotowości narażania własnego życia i duszy – on, jako autor dramatów, nigdy nie ryzykuje samego siebie – ale równocześnie z perspektywy jego zdystansowanej wyobraźni wszelkie czyny, nawet najbardziej chwalebne, są działaniem próżnym, ponieważ skutek nigdy nie jest taki, jaki był zamiarem czyniącego. To, co człowiek robi, jest nieodwracalne, czy to się komu podoba, czy nie; to, co tworzy, zawsze może zmienić, czy nawet zniszczyć. W każdym wielkim dramacie wyczuwamy, jak sędzę, napięcie nieodłączne od tej ambiwalentnej postawy – rozdarcia między szacunkiem a pogardą – człowieka sztuki wobec człowieka czynu. Myślę, że bohatera, wobec którego jego twórca od-czuwałby albo absolutny szacunek, albo absolutną pogardę, nie dałoby się zagrać.