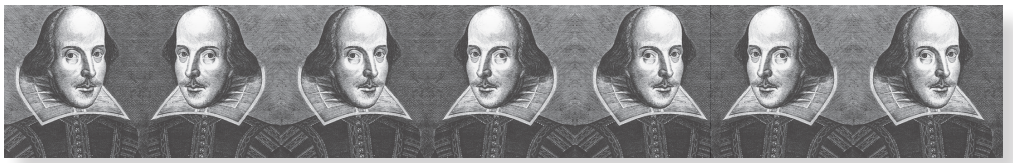
http://dx.doi.org/10.18778/7969-283-5.02



Agnieszka Szwach

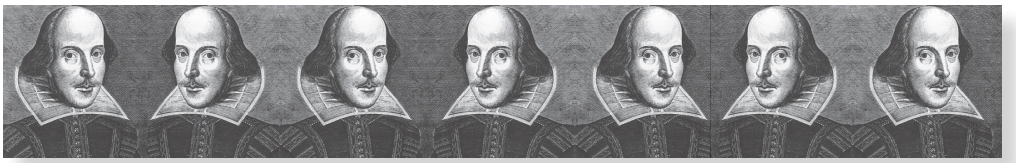
Krótka historia o tym jak „słodki łabędź z Avonu" stał się ikoną literatury europejskiej[1]

W 1623 roku, siedem lat po śmierci Szekspira, jego kompani z grupy aktorskiej Jego Królewskiej Mości, John Heminges (1556–1630) i Henry Condell (–1627), opublikowali zbiór 36 sztuk dramatopisarza, znany od tamtej pory jako Pierwsze Folio. W trosce i staraniach o zachowanie twórczości Szekspira wspomógł ich inny znamienity elżbietański dramatopisarz, Ben Jonson (1573–1637), który uświetnił wydanie Pierwszego Folio odą „ku pamięci" autora, Williama Szekspira. Oczywiście Jonson nie mógł sobie zdawać sprawy, jak prorocze były jego słowa kiedy głosił, iż twórczość Szekspira jest ponadczasowa i przekonywał, że autor ten zawsze będzie miał ogromny wpływ nie tylko na scenę angielską, ale i europejską (Jonson, [1623] 1994: xlv – xlvi).

W tym czasie, kiedy w Anglii Ben Jonson i jego naśladowcy głosili, że nadchodzi czas fascynacji, niemalże religijnego uwielbienia dla twórczości Szekspira, francuscy pisarze byli pochłonięci formułowaniem teorii literatury, która później została skutecznie wykorzystana w walce z tą nową, świecką religią wyspiarzy. Teoria ta, znana jako francuski klasycyzm

[1] Niniejszy artykuł jest dużym skrótem dwóch pierwszych rozdziałów mojej pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Kujawińskiej Courtney. Praca zatytułowana *Polish Initial Shakespeare Reception of Eighteenth Century in European Context: The Influence of Western Literary Criticism* została obroniona w 2009 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, lecz nie została jeszcze opublikowana w całości.

komentarz/uwagi

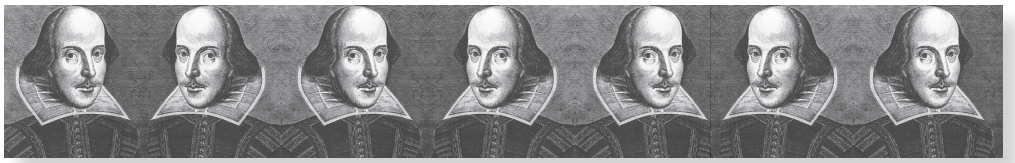


była w dużej mierze oparta na niewolnym od błędów tłumaczeniu *Poetyki* Arystotelesa autorstwa XVI-wiecznego krytyka włoskiego, Lodovico Castelvetro (1505–1571), który opublikował je pod tytułem *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposita* w 1570 roku. Dzieło to uznano za najlepszy włoski, renesansowy, komentarz do Arystotelesa. Jeszcze sto lat później pozostawał Castelvetro w oczach samego Johna Miltona, najlepszym znawcą i interpretatorem Arystotelesa. We Francji zaś, jak już wcześniej wspomniano, jego tłumaczenie starożytnego filozofa pospołu z racjonalizmem głoszonym przez Kartezjusza (1596–1650) dało początek teorii literackiej, która na długo zdominowała francuską scenę teatralną i ukształtowała europejski dramat klasycystyczny (LeWinter, 1970: 18–19).

❧ We Francji za panowania Ludwika XIV i Ludwika XV, elżbietański dramatopisarz stanowił zagrożenie dla „[z]nanych i dodających otuchy założeń dotyczących, historii, opatrzności, wartości moralnych i porządku społecznego".

Dla francuskich krytyków sztuka była udoskonaloną wersją natury, a możliwe do osiągnięcia było to tylko wtedy, gdy poeta był wierny regułom dramatopisarstwa, albowiem te wywodziły się z dwóch ponadczasowych wartości: piękna i rozumu. Ojcowie francuskiego klasycyzmu głosili więc absolutną konieczność naśladowania w dziełach dramatycznych natury zgodnie z zasadami dobrego smaku. Dramat miał być stosowny i zgodny z przyjętymi normami obyczajowymi. Władców zawsze powinna cechować szlachetność i królewska godność, żołnierzy odwaga, a kobiety trwożliwość i brak zdecydowania (Heistein, 1997: 113–114). Tym sposobem reguły dramatopisarstwa stały na straży porządku, rozumu, prawdopodobieństwa i moralności.

Mimo że w XVII-wiecznej Francji znajomość twórczości Szekspira była znikoma, konieczne jest tutaj zrozumienie podstawowych zasad klasycyzmu i podejścia francuskich krytyków do literatury i teatru. Po pierwsze, w tym świetle, ataki XVIII-wiecznych krytyków francuskich na twórczość Szekspira stają się całkowicie zrozumiałe. We Francji za panowania Ludwika XIV i Ludwika XV, elżbietański dramatopisarz stanowił zagrożenie dla „[z]nanych i dodających otuchy założeń dotyczących, historii, opatrzności, wartości moral-

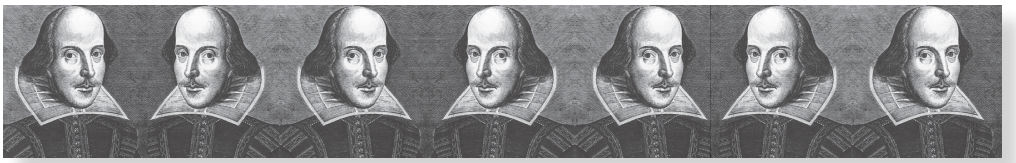


nych i porządku społecznego" (Pemble, 2005: xvi)[2]. Po drugie, francuski klasycyzm na długo zdominował debatę, zainicjowaną w wieku XVIII, a dotyczącą wad i zalet twórczości Szekspira. W końcu po trzecie, ten nurt literacki miał ogromny wpływ na angielski teatr czasu restauracji. Zmuszając angielskich krytyków do ponownej oceny sceny elżbietańskiej, tak naprawdę wzmocnił gloryfikujące, pełne uwielbienia podejścia do stratfordczyka.

W 1660 roku Karol II powrócił na tron Anglii, a niedługo potem jednym z pierwszych działań, jakie podjął, na przekór surowej obyczajowości wprowadzonej przez purytan w okresie wojny domowej, było wydanie pozwoleń na organizowanie widowisk teatralnych, do których tak bardzo przyzwyczaił się podczas swojego wygnania we Francji. Wreszcie, po prawie osiemnastoletniej przerwie zaczęto przygotowywać się do otwarcia sal teatralnych, które znacząco się różniły od amfiteatrów takich jak The Globe z czasów Szekspira. Sale teatralne mieszczące się w Lincoln's Inn Fields czy Drury Lane były znacznie mniejsze, mogły pomieścić jedynie około czterystu osób, co w porównaniu do trzech tysięcy, jakie mogły się pomieścić w The Globe, wydaje się być liczbą znikomą, co z kolei wpływało na znacznie wyższą cenę biletów. Tym sposobem widownia składała się przede wszystkim z arystokratów, znamienitych dworzan i ich popleczników (Brockett, 1999: 235–236; Vickers, 1995: 4–5).

Zmieniła się nie tylko struktura społeczna zasiadającej w teatrze widowni, ale także repertuar. Królewskim edyktem nakazano, by ze wszystkich starych i adaptowanych sztuk bezwzględnie wyrugować sceny obsceniczne i bluźniercze (Murray, 2001: 9). Tak poprawione i udoskonalone dramaty stałyby się „[p]ożyteczną i pouczającą reprezentacją ludzkiego życia" (cyt. za Murray, 2001: 9). Ten jeden cytat wystarczająco dobitnie pokazuje ogromny wpływ kultury francuskiej na Anglię okresu restauracji. Od tej pory teatr

[2] Tłumaczenia cytatów ze źródeł są autorki eseju.

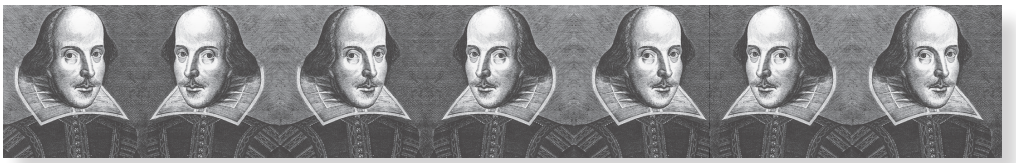


angielski miał wystawiać tylko to, co moralne, obyczajne i dydaktyczne. Francuskie jasno zdefiniowane koncepty trzech jedności, kunsztu, obyczajności, zgodności utworu z naturą powoli zaczęły opanowywać scenę angielską. Wkrótce jednak zostały skonfrontowane z Szekspirowskimi bohaterami: mściwym Makbetem, szaloną Ofelią i obscenicznym Falstaffem. I tak postaci te, tak pełne życia, emocji i kolorytu w zderzeniu ze sztywnymi wymogami francuskiego klasycyzmu stały się nikłym echem samych siebie. Stały się jednowymiarowe, czarno-białe, a ich motywacje proste i oczywiste. Źli bohaterowie są źli z natury, a dobrzy zawsze i bez wahania postępują zgodnie z tym, co dyktuje im miłość i honor, dwa najbardziej eksploatowane elementy dramatu heroicznego. Jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki zniknęły wszystkie skrupuły, dylematy moralne, wątpliwości, zaś adaptacje teatralne stały się niczym innym jak seryjnymi produkcjami żonglującymi tymi samymi łzawymi motywami walki dobra ze złem (Marsden, 1995: 14).

❧ Od 1660 roku dramaty Szekspira stały się przedmiotem częstych przeróbek i różnorakich ulepszeń, a wszystko po to, aby zadowolić wybredne gusta wyrafinowanej arystokratycznej publiczności.

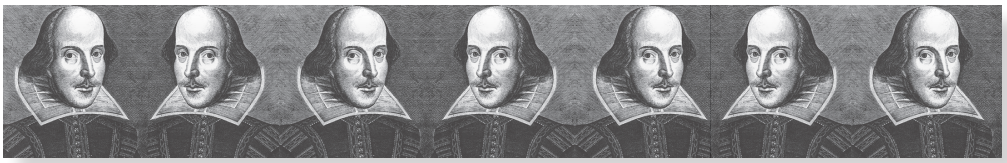
Od 1660 roku dramaty Szekspira stały się przedmiotem częstych przeróbek i różnorakich ulepszeń, a wszystko po to, aby zadowolić wybredne gusta wyrafinowanej arystokratycznej publiczności. Zmiany zostały również wprowadzane, żeby dostosować elżbietańskie sztuki do klasycystycznych wymogów trzech jedności, obyczajności i moralności. Mimo tej mocnej ingerencji, która w znaczący sposób zmieniała czy nawet wypaczała tekst, równocześnie dramaty Szekspira, dzięki ich scenicznej obecności i toczącej się wokół nich debaty, powoli stawały się własnością publiczną, nierozerwalną częścią angielskiej kultury narodowej (Marsden, 1995: 3).

Wszelkie manipulacje, jakich dopuściła się epoka restauracji wobec tekstów Szekspira, oczywiście nie oznaczają, że twórczość Barda przestała nagle być doceniana. Jest to raczej związane z ogólnym podejściem do kwestii autorstwa tekstu, co najlepiej podsumowują słowa Johna Drydena (1631–1700) we wstępie do jego *Fables* (1700), gdzie stwierdził: „słowa to nie kamienie milowe, tak święte,



że nie do zastąpienia" (cyt. za Marsden, 1995: 2). Ta uwaga jasno wskazuje, że w okresie restauracji sztuki Szekspira były traktowane jako plastyczny materiał, który każdy może wymodelować podług własnej koncepcji (1995: 2–3). Najlepszym przykładem takiego podejścia do tekstu elżbietańskiego dramatopisarza są adaptacje właśnie Johna Drydena. W 1678 roku Dryden wystawił własną wersję *Antoniusza i Kleopatry* zatytułowaną *Wszystko dla miłości* (*All for Love),* gdzie akcja sztuki, dla zachowania jedności czasu, została ograniczona do wydarzeń z ostatniego dnia życia kochanków. Ten sam krytyk, który dwadzieścia lat później tak zaciekle bronił Szekspira przed atakami klasycystów, sam teraz dostosowywał jego tekst do ciasnych i nieco już skostniałych ram tej teorii literackiej. I tak oto *Antoniusz i Kleopatra*, panoramiczna wręcz w swej strukturze historia o wielkiej namiętności, ale i gigantycznym konflikcie pomiędzy Rzymem a Egiptem, jeden z najlepszych dramatów politycznych Szekspira, z dwójką znakomitych, obezwładniających swą charyzmą bohaterów tytułowych, staje się zaledwie dydaktyczną i moralizatorską opowieścią o „nieprawej" miłości, która słusznie została ukarana (Dryden, [1678] 1995: 7). Kleopatra, która u Szekspira, bez wątpienia jest jedną z najmocniejszych postaci kobiecych, u Drydena zostaje sprowadzona do roli uległej kochanki[3]. We *Wszystko dla miłości* nie pozostaje nic z tego ogromnego napięcia pomiędzy „egipskim *mimesis*" a „rzymskim *diegesis*", o którym tak obszernie pisze Krystyna Kujawińska Courtney

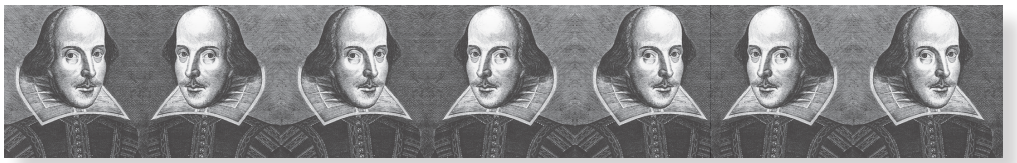
[3] Do właściwego tekstu Szekspirowskiego próbował powrócić David Garrick, który wraz z Edwardem Capbellem, po dokonaniu pewnych skrótów, wystawił *Antoniusza i Kleopatrę* w 1756 roku. Mimo wspaniałej kreacji Garricka jako Antoniusza i drogich kostiumów oraz scenografii, sztuka została zagrana tylko cztery razy. Ówcześni widzowie zdecydowanie preferowali przeróbkę Drydena. Ponownie do *Antoniusza i Kleopatry* wracano na początku XIX wieku, posiłkując się dość ciekawą argumentacją takiego wyboru repertuaru. John Philip Kemble, dyrektor artystyczny Drury Lane, oświadczył że, wystawiając *Antoniusza i Kleopatrę,* próbował wzbogacić „regularną sztukę Drydena" elementami zaczerpniętymi z „dzikiej tragedii" Szekspira (cyt. za Davies, 2001: 19).



w pracy *„Th'Interpretation of the Time". The Dramaturgy of Shakespeare's Roman Plays* (1992).

Tego typu przeróbki, tak swobodne poczynania sobie z tekstem dramatopisarza, w żaden sposób, co może dziwić współczesnego czytelnika, nie podważały ogromnego szacunku, jakim cieszył się Szekspir. I choć nieregularności jego tekstu musiały być skorygowane dla potrzeb nowej sceny teatralnej, która pojawiła się w dobie restauracji, to w żaden sposób nie umniejszały wartości i wielkości jego sztuki. Taka opinia, głoszona była nawet przez tych, którzy go dość swobodnie adaptowali, i wkrótce stała się manifestem angielskiej krytyki literackiej.

Thomas Rymer (1641–1713) był w tej kwestii wyjątkiem. Z takim zapałem zajął się przykładaniem klasycystycznych reguł i miar do twórczości Szekspira, jakby był zafascynowany samą możliwością konfrontowania tego wielkiego artysty z jakąkolwiek teorią literacką. Jako krytyk, Rymer był całkowicie konsekwentny w ocenie klasycystycznych reguł i zażarcie je propagował. Najlepszym tego przykładem jest jego analiza *Otella,* będąca częścią *A Short View of Tragedy* (1693), gdzie Rymer poświęcił sześć pierwszych rozdziałów na krótkie omówienie historii teatru do czasów elżbietańskich, a w siódmym przystąpił do bezlitosnej dysekcji tragedii. Ton tej analizy jest w istocie surowy i zaciekły, jak gdyby autor całą swoją energię i potencjał intelektualny chciał wykorzystać na zmiażdżenie i zdyskredytowanie sztuki. I tak, Rymer znajduje więcej sensu i człowieczeństwa w „[r]żeniu konia czy warczeniu mastifa" niż w tragedii Szekspira ([1693] 1995: 28). Takie potraktowanie twórczości Barda wywołało burzę wśród krytyków literackich i zaowocowało natychmiastowym i jednoznacznym odrzuceniem stanowiska Rymera. Dryden surowo zganił Rymera za odrażającą, odpychającą, a przede wszystkim niebezpieczną krytyką ojca sceny angielskiej. W jego opinii genialna wyobraźnia dramatopisarza daleko przewyższała wszelakie błędy w jego twórczości, a on



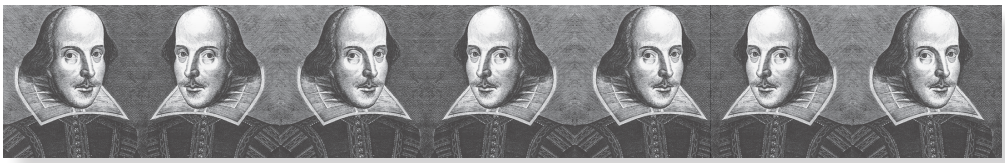
sam już dawno stał się „Poetyckim Kościołem i Państwem", ikoną kultury narodowej (cyt. za Marsden, 1995: 59). Jakakolwiek krytyka jego dorobku była równa bluźnierstwu.

Anglia zszokowana ostrymi wypowiedziami Rymera zaczęła się solidnie przygotowywać do obrony Barda, co zaowocowało pojawieniem się dwu znamienitych publikacji: edycji sztuk dramatopisarza przygotowanej przez Alexandra Pope'a (1688–1744), opublikowanej w 1725, oraz eseju krytycznego Lewisa Theobalda (1688–1744), zatytułowanego „Shakespeare Restored", który pojawił się rok później. Alexander Pope we wstępie do edycji niewiele miejsca poświęcił dyskusji na temat tego, co „wzniosłe", a co „podłe" w twórczości Szekspira. Krótko stwierdził, że jakakolwiek merytoryczna dyskusja na ten temat wykracza daleko poza ramy wstępu. Całą burzliwą debatę i próby wtłoczenia Szekspira w ramy, przecież nieznanych mu reguł klasycystycznych, komentuje prosto i jakże trafnie. To tak jakby „[o]sądzać człowieka podług praw jednego kraju, kiedy on działał zgodnie z zasadami innego" (Pope, [1725] 1995: 406).

W zakończeniu eseju Pope porównał elżbietańskiego dramatopisarza do „[m]ajestatycznej architektury gotyckiej", która jest o wiele mocniejsza i potężniejsza aniżeli jakikolwiek współczesny, elegancki i regularny budynek (Pope, [1725] 1995: 415)[4]. Najważniejsze zadanie, jakie postawił sobie Alexander Pope, przygotowując ową edycję, to ujawnienie „[r]ozpowszechniającej się korupcji" tekstów Szekspira. Dlatego też, jako redaktor tekstu deklarował, że podjął się swojego zadania „[z] iście fanatyczną niechęcią do wszelkich innowacji, i bez pobłażania własnym domysłom i intuicji" (414).

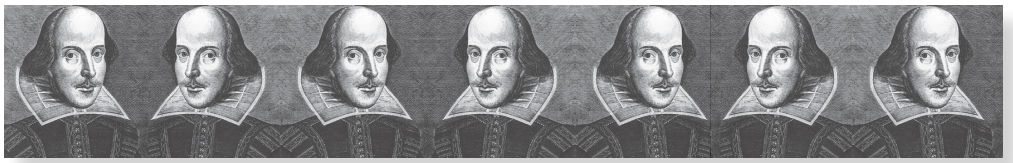
❧ Genialna wyobraźnia dramatopisarza daleko przewyższała wszelakie błędy w jego twórczości, a on sam już dawno stał się „Poetyckim Kościołem i Państwem", ikoną kultury narodowej.

[4] Takie porównania były ogromnie popularne w XVIII wieku. Po obu stronach Kanału nieustannie porównywano Szekspira do nieuporządkowanego ogrodu, nieoszlifowanego diamentu czy dzikiego drzewa, albo dla większego wrażenia, nawet lasu. Przykłady można znaleźć u Voltaire'a w *Listach o Angielczykach* czy u Samuela Johnsona.



Mimo szczerych chęci autora, przedsięwzięcie dalekie było od doskonałości i bardzo szybko wytknięto mu brak odpowiedniego naukowego przygotowania oraz niedoskonałości zastosowanej metody edytorskiej. Najlepszym tego przykładem jest praca Lewisa Theobalda, wydana w 1726 r., „Shakespeare Restored". Znamienny jest tutaj podtytuł „A Specimen of the Many Errors, as well as commited, as Unamended, by Mr. Pope in his Late Edition of this Poet", który jasno wskazuje na ogromną dezaprobatę Theobalda dla użytej metody edytorskiej (Marsden, 1995: 70). Koncentrując się głównie na *Hamlecie*, Theobald cytował fragment z edycji Pope'a i przedstawiał własne wersje. W jego wykonaniu, tekst uprzednio wyrzucony stawał się integralną częścią sztuki. Theobald stosował technikę porównania tekstowego i nanosił poprawki tylko wtedy, kiedy znalazł na to dowody w oryginalnym tekście autora. Dzięki takim praktykom edytorskim, Theobald pokazał właściwe podejście do rekonstrukcji tekstu Szekspirowskiego, podkreślając fakt, że tekst jest własnością autora i powinno się drukować tekst oryginalny, taki jak go autor napisał, a nie taki jak nam się wydaje, że powinien był napisać (Theobald, [1726] 1995: 426–427). Owa zmiana w podejściu do edycji tekstu, gdzie ważne jest dotarcie do tekstu oryginalnego, była powiązana ze zmieniającym się podejściem do dramatopisarza[5]. Na początku XVIII wieku Szekspira zaczęto

[5] W latach sześćdziesiątych XVII wieku takie podejście do edycji Szekspira znacznie się umocniło. Adaptowane wersje jego sztuk zostały usunięte w cień, a istotnym było posługiwanie się i odnoszenie się do tekstu oryginalnego. W ten sposób przygotowano grunt dla rozlicznych edycji, które niedługo potem się pojawiły. Edward Capbell (1741–1812) zrewolucjonizował sposób edytowania dzieł Szekspira, sięgając do wydań w formacie quarto, a nie tylko folio, co było praktyką jego poprzedników. Capbell również zwrócił uwagę na potrzebę gruntownych studiów nad biografią Szekspira i chronologią jego sztuk. Obie sugestie zostały wykorzystane przez kolejnego wielkiego XVIII-wiecznego redaktora, Edmonda Malone'a (1741–1812). George Steevens (1736–1800) w edycji z roku 1773 zastosował się do metody Capbella i oparł swoją pracę na wersjach quarto, w pewnych miejscach mocno kopiując swojego mistrza (Vickers, 1995: 36–37).



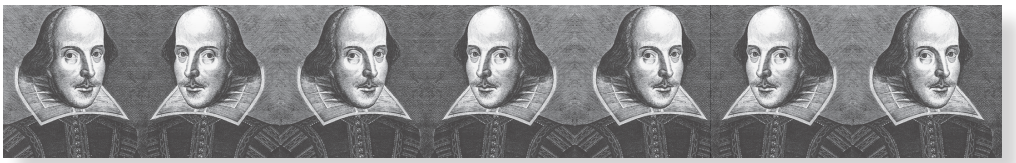
postrzegać jako autora świeckiej Biblii. Słowo Barda stało się święte (Marsden, 1995: 70).

Rok 1726 przyniósł kolejne ważne wydarzenie w rozwoju recepcji Szekspira w Europie, a była nim wizyta Voltaire'a na Wyspach Brytyjskich. Tam wielki filozof odkrył, że Anglia posiadała wyjątkowego, genialnego dramatopisarza, który całkowicie ignorował klasycystyczne, tak niezbędne we francuskim teatrze, reguły dramatopisarstwa. Wizyta ta dała mu wiele okazji do zapoznania się z szekspirowskim repertuarem w londyńskich teatrach, a następnie wygłoszenia swojej, jakże wpływowej, opinii. Głos zabrany przez Voltaire'a w debacie nad znaczeniem i wartością twórczości Szekspira był jednym z istotniejszych w historii recepcji Barda w Europie. Sztuki elżbietańskiego dramatopisarza były przez francuskiego filozofa wielokrotnie omawiane, szczegółowo analizowane, tłumaczone we fragmentach, a nawet adaptowane na deski Comédie-Française. Jego ogromne zainteresowanie Szekspirem nie umknęło uwadze reszcie Europy, w końcu był Voltaire jednym z najbardziej wpływowych głosów oświeconej Europy (Monaco, 1974: 3).

Sądy Voltaire'a na temat sceny elżbietańskiej wyrażone po raz pierwszy w *Letters on the English Nation* na dekady zdominowały sposób myślenia o angielskim teatrze tego okresu w Europie kontynentalnej[6]. W liście osiemnastym, skupiającym się wyłącznie na tragedii, tak oto skomentował poczynania Szekspira: „[b]ył to autor obdarzony wyjątkową i bujną wyobraźnią", który tworzył „monstrualne farsy" pełne „[s]cen tak pięknych, tak szlachetnych, tak przerażających, że zawsze grane były z wielkim powodzeniem" (cyt. za Besterman, 1967: 44).

❧ Na początku XVIII wieku Szekspira zaczęto postrzegać jako autora świeckiej Biblii. Słowo Barda stało się święte.

[6] Voltaire uznał, że zdecydowanie bezpieczniej będzie, jeśli jego dzieło zostanie opublikowane poza Paryżem. Dlatego przesłał swój tekst do zaprzyjaźnionych drukarzy zarówno w Londynie, jak i Rouen. Wersja angielska ukazała się pod tytułem *Letters on the English Nation* w 1733, a francuskie *Lettres philosophiques sur les Anglais* w 1734 [Barber, 1979: 168]. W 1793 roku tekst został przetłumaczony na język polski przez anonimowego tłumacza posługującego się pseudonimem S-a K.

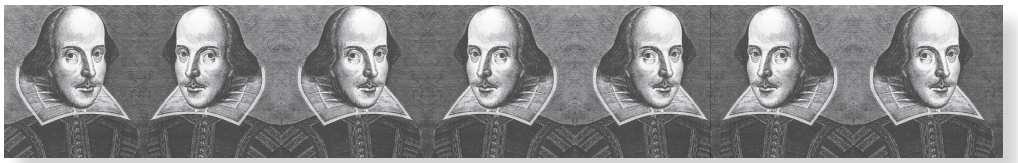


Jeśli cokolwiek miało wpływ na opinię Voltaire'a o Szekspirze, było to na pewno jego wykształcenie, które otrzymał w szkole jezuickiej, i tam też mocno uczulono go na istotę takich wartości w literaturze jak: dobry smak, obyczajność, prawdopodobieństwo czy moralność[7]. Dodatkowo, bardzo dobrze rozumiał, że estetyczna wrażliwość i wyczucie smaku francuskiej widowni nie ułatwi jej zrozumienia arcydzieł sceny elżbietańskiej. Dlatego też, *Hamlet*, *Otello*, *Makbet* czy *Król Lear* musiały być dostosowane do wymogów klasycystycznych reguł, aby w ogóle mogły pojawić się na francuskiej scenie.

❧ Właśnie Voltaire dokonał pierwszej, pionierskiej próby ukształtowania repertuaru szekspirowskiego zgodnie z wymogami francuskiej tragedii klasycystycznej.

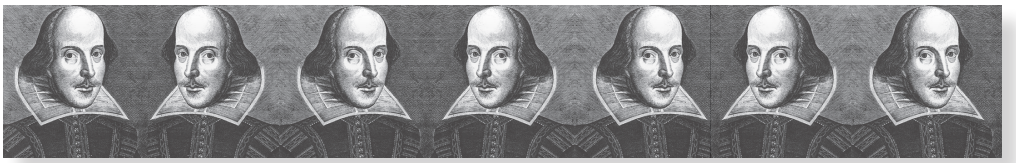
Właśnie Voltaire dokonał pierwszej, pionierskiej próby ukształtowania repertuaru szekspirowskiego zgodnie z wymogami francuskiej tragedii klasycystycznej. Sztuki Szekspira zawsze go urzekały realnymi, pełnymi wigoru i akcji scenami. Niewątpliwie miał ogromną nadzieję, że uda mu się przelać nieco tej energii i siły do teatru francuskiego, tak mocno zdominowanego przez rozum i precyzję, niwelując przy tym wszelkie domniemane niedociągnięcia oryginalnego autora. Gdy tylko zobaczył w Londynie wystawienie *Juliusza Cezara*, zdał sobie sprawę, że sztuka ma ogromny potencjał, a do tego w bezpośredni sposób odnosi się do najbardziej interesujących go problemów politycznych, a więc kwestii absolutyzmu i tyranii. Osadzenie wydarzeń sztuki w czasach antycznych dodatkowo jeszcze ułatwiało cały proces przystosowania jej do wymogów sceny francuskiej. Już podczas swojego pobytu w Anglii przygotował Voltaire szkic takiej adaptacji, *La Morte de César*, ale ukończył ją dopiero w 1735 roku kiedy została opublikowana. Na pierwsze wystawienie przez Comédie-Française trzeba było czekać do 29 sierpnia 1743 roku (Carlson, 1998: 47; Monaco, 1974: 14).

[7] Kolegium jezuickie, do którego uczęszczał Voltaire, szczyciło się bardzo silną tradycją organizowania przedstawień szkolnych. Wiele lat później, filozof przyznał, że była to najlepsza część edukacji, jaką tam otrzymał (Carlson, 1998: 3).



W ten oto sposób, co prawda w mocno okrojonej i zmienionej wersji, wyrafinowana publiczność francuska miała po raz pierwszy możliwość zapoznania się z genialnym stratfordczykiem. W formie lektury, Szekspir stał się dostępny dzięki tłumaczeniom Pierre'a Antoine'a La Place'a, który w latach 1745–1749 opublikował ośmiotomowe dzieło *Le Théâtre anglois.* La Place przetłumaczył *Hamleta*, *Otella*, *Makbeta*, *Juliusza Cezara*, *Antoniusza i Kleopatrę* oraz *Tymona Ateńczyka*, ale wyciął sporo scen, wiele innych tylko streścił, zwłaszcza te komiczne i mało przyzwoite. Oprócz tragedii, spod pióra La Place'a wyszły również tłumaczenia dwóch kronik *Ryszarda III* i *Henryka IV* oraz dwóch komedii *Cymbelina* i *Wesołych kumoszek z Windsoru.* Pozostałe sztuki, których nie przetłumaczył, po prostu streścił. W bardzo długim wstępie podał i omówił pokaźną liczbę argumentów, które skłoniły go do przetłumaczenia Szekspira. Najważniejszy argument zwracał uwagę na konieczność reformy sceny francuskiej. Autor gorąco zachęcał do czytania elżbietańskiego dramatopisarza, twierdząc że mimo sporej różnicy w stylu, jego sztuki wciąż mogą się przyczynić do udoskonalenia sztuki dramatopisarstwa, a przede wszystkim uzmysłowią Francuzom, że nie wszystkie narody kierują się takimi samymi wartościami estetycznymi. W jego mniemaniu czytanie literatury innych narodów pozwala na odkrycie „[n]owego i oryginalnego piękna" (La Place, 1745: xi–xiii).

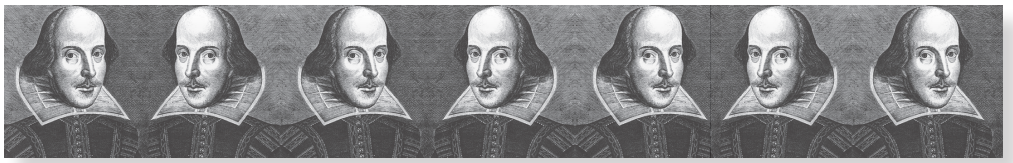
Niestety, pierwsze tłumaczenia Szekspira na francuski spotkały się niemalże z potępieniem ze strony Voltaire'a. Nie chodziło tutaj tak bardzo o kiepskie kompetencje tłumacza, tego „zręcznego kopisty", jak go z ironią nazywał, co o fakt, że „barbarzyński" Szekspir stawał się coraz bardziej popularny nawet w Paryżu, stolicy dobrego smaku. Bez wątpienia pewien wpływ na ostrzejsze formułowanie opinii na temat pisarza, miał fakt, że od 1740 roku Voltaire znalazł się pod ostrzałem angielskich krytyków literackich. Nie bez znaczenia jest również to, że w tym czasie Francja, zaangażowana w wojny o sukcesję austriacką, naprawdę niewiele osiągała



na europejskiej arenie politycznej. Do tego doszła rywalizacja z Brytyjczykami o zdobycze kolonialne. Urażone uczucia patriotyczne zaczęły mocno kolidować z rzetelną krytyką literacką. Jeszcze bardziej widoczne stało się to po roku 1745. Voltaire był coraz bardziej Szekspirem poirytowany, nie dlatego, że Anglicy ważyli się wynieść Barda ponad Corneille'a, ale raczej dlatego, że urośli oni w siłę zarówno polityczną, jak i militarną, zagrażając Francji. Nie można powiedzieć, że Voltaire w ogóle przestał kierować się merytorycznymi przesłankami, oceniając twórczość elżbietańczyka, ale był wyraźnie zirytowany rosnącą we Francji popularnością literatury angielskiej, a Szekspira w szczególności (Gunny, 1979: 38–39).

W tym czasie angielscy krytycy literatury wypracowali nowe metody interpretacyjne, co spowodowane było pewnymi zmianami ekonomicznymi i społecznymi. Z początkiem XVIII wieku, wraz z pojawieniem sie takich periodyków jak *The Tatler* i *The Spectator*, krytyka literacka zaczęła wdzierać się do sfery publicznej, aby wkrótce stać się przedmiotem otwartej debaty. Krytycy publikujący w tych czasopismach zdawali sobie sprawę, że kierują własne słowa do znacznie szerszych kręgów odbiorców. Obejmowały nie tylko arystokratów, którzy do tej pory, poprzez mecenat, w pewnym sensie kontrolowali koła literackie, ale przede wszystkim rosnącą w siłę klasę średnią. Jako że tak drastycznie zmienił się rynek krytyki literackiej, zmieniła się też i jej natura. Odchodzono od uczonych wywodów dotyczących zasad dramatopisarstwa na rzecz dyskusji nad autentycznością tekstu. Zmiana ta jednakże będzie widoczna w pełni dopiero pod koniec XVIII wieku. W jego połowie, krytycy literaccy nie byli jeszcze gotowi, aby całkowicie odrzucić myślenie o literaturze charakterystyczne dla okresu restauracji, mimo iż odrzucali, a nawet wyśmiewali poszczególne elementy wcześniejszych teorii (Marsden, 1995: 103–106).

Szekspir dalej znajdował się w samym centrum literackiej debaty. Był nie tylko czytany, ale i często wystawiany

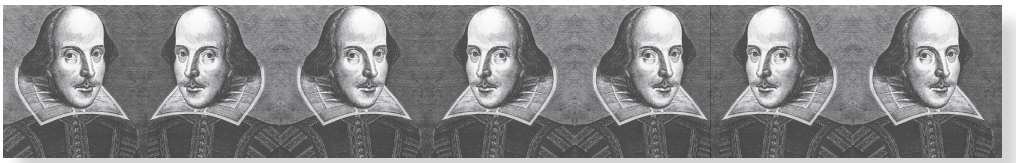


na teatralnych deskach. Rosnące przekonanie, rozbudzone przez pierwsze wydania sztuk Szekspira, że należy sięgać do tekstu autentycznego, a nie ulepszanego przez różnego rodzaju „poprawiaczy", doprowadziło do coraz większego niezadowolenia z tego, co działo się z Szekspirem w teatrze. Publiczność chciała więcej, i więcej Szekspira, ale Szekspira autentycznego, bez żadnych upiększeń i nieobarczonego zbędnym balastem klasycystycznych wymagań. Takie były właśnie żądania „Klubu Dam Szekspira". Były to wpływowe panie z londyńskiej śmietanki społecznej, które zjednoczyły swoje siły w obronie autentycznego Szekspira w późnych latach trzydziestych XVII wieku. Ta ważna dla kultury angielskiej inicjatywa napędzana była następującymi motywami. Po pierwsze, Szekspir stanowił doskonałą alternatywę dla rozbuchanej i ekstrawaganckiej zagranicznej opery. Po drugie, uosabiał angielski charakter i „geniusz" epoki elżbietańskiej. Po trzecie, miał on uchronić scenę teatralną od libertyńskich nieprzyzwoitości komedii restauracji. W tym czasie wskrzeszanie szekspirowskiego kanonu było niemalże obowiązkiem patriotycznym i oznaką dobrego gustu. Wtedy też wystawiono wszystkie sztuki Szekspira w niezmienionej formie, a w latach 1740–1741 co czwarta sztuka teatralna grana była z jego repertuaru (Bristol, 1999: 67; Marsden, 1995: 75–76).

W tym właśnie czasie, kiedy Voltaire próbował zaszczepić trochę szekspirowskiego wigoru na francuskiej scenie, a Anglicy ze swojego uwielbienia dla twórczości Barda uczynili prawie świecką religię, Niemcy podejmowały desperackie próby, przy pomocy zasad francuskiego klasycyzmu, zbudowania od podstaw narodowej sceny teatralnej. Pomysł ukształtowania niemieckiego teatru narodowego na wzór klasycystycznej sceny francuskiej był gorąco propagowany przede wszystkim przez Johanna Christopha Gottscheda (1700–1766).

Bardzo szybko niemiecki teatr musiał zmierzyć się z kwestią repertuaru szekspirowskiego, gdyż już w 1741 roku

❧ Publiczność chciała więcej, i więcej Szekspira, ale Szekspira autentycznego, bez żadnych upiększeń i nieobarczonego zbędnym balastem klasycystycznych wymagań.

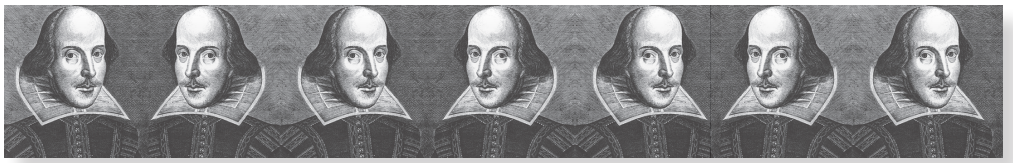


Caspar Wilhelm von Borck (1704–1747) przetłumaczył *Juliusza Cezara.* Nie umknęło to uwadze krytyków literackich, a nawet przyczyniło się do ostrej wymiany zdań pomiędzy Gottschedem, już wtedy uznanym dramatopisarzem i teoretykiem teatru, a młodym i obiecującym krytykiem, i również dramatopisarzem, Johannem Eliasem Schlegelem (1719–1749).

Oczywiście, Gottsched, dla którego XVII-wieczny teatr francuski był uosobieniem dobrego smaku, rozumu i rozsądnych reguł, widział w *Juliuszu Cezarze* jedynie niespójną akcję, dziwne przemieszanie scen podniosłych z nieprzyzwoitymi oraz naruszenie trzech jedności, co mogło skutkować tylko jedną oceną. Sztuka kompletnie nie nadawała się, aby wystawić ją na jakiejkolwiek scenie teatralnej. Ostra krytyka Gottscheda została zakwestionowana przez J. E. Schlegela, który w pracy *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs* (1741) dowodził, że francuskie klasycystyczne kryteria w żaden sposób nie mogą być używane do oceny Szekspira, bowiem cele angielskiego teatru elżbietańskiego i klasycystycznego teatru francuskiego są diametralnie różne. U Szekspira liczy się bohater i targające nim emocje, zaś w dramacie klasycystycznym bohater jest całkowicie podporządkowany regułom dobrego smaku, moralności i prawdopodobieństwa. Bohaterowie Szekspirowscy zawsze byli wytworami wyobraźni autora, nawet w kronikach, prezentowane wypadki były przefiltrowane przez jego doświadczenie i wiedzę o ludziach. To pozwoliło dalej Schleglowi wnioskować, że sztuki Szekspira bardziej stanowiły obraz ludzkiej natury niż opis czy relację wydarzeń. Podkreślał również fakt, że oceniając literaturę innego narodu należy pamiętać o różnicach kulturowych. Uwagi te okazały się być kluczowe i miały ogromny wpływ na późniejszy rozwój teorii literatury (Theisen, 2006: 506).

❧ U Szekspira liczy się bohater i targające nim emocje, zaś w dramacie klasycystycznym bohater jest całkowicie podporządkowany regułom dobrego smaku, moralności i prawdopodobieństwa.

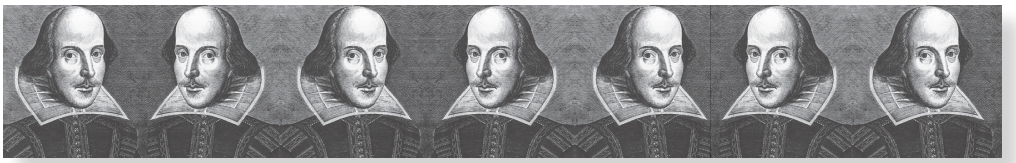
Opinie Schlegla znalazły uznanie w oczach Gottholda Ephraima Lessinga (1729–1781), który często go cytował, a sam wyrażając uznanie dla twórczości elżbietańczyka, posunął się jeszcze dalej. W latach 1759–1765 Lessing publikował listy o literaturze, które rzekomo były adresowane



do przyjaciela. W liście siedemnastym z 1759 roku, z całą mocą stwierdził, że *Otello, Hamlet* czy *Król Lir* wywierają na publiczności teatralnej tak samo mocne i niezatarte wrażenia jak *Edyp* Sofoklesa. Szekspir dalece przewyższał Corneille'a, ikonę teatru francuskiego, i to on – zdaniem Lessinga – powinien być wzorem dla powstającej sceny niemieckiej, gdyż może jej zapewnić sztuki uniwersalne, ponadczasowe i bohaterów, z którymi widownia teatralna może się identyfikować (Lamport, 1990: 25).

Dla Voltaire'a takie opinie i sformułowania były absolutnie nieakceptowalne, toteż dość szybko i ostro zareagował, publikując *Appel à toutes les nations de l'Europe* (1761), gdzie potępił wszelkie modne tendencje głoszące wyższość literatury i kultury angielskiej. Z wielką satysfakcją zauważał, że twórczość Szekspira nie jest znana w całej Europie, a to dobitnie świadczyło o tym, że kultura europejska jako taka, odrzuciła coś tak dziwacznego jak teatr elżbietański. Aby wykazać dlaczego sztuki stratfordczyka nie mogą być grane nigdzie indziej poza Anglią, Voltaire'a przedstawił czytelnikom obszerną i szczegółowa analizę *Hamleta*, pod tytułem "Plan de la tragédie d'Hamlet". Tutaj próbował udowodnić, że historia Hamleta, która miała ogromny klasyczny potencjał, w interpretacji Szekspira była niczym więcej niż pijacką wizją, wstrętną ohydą, gdzie bohaterowie piją, kłócą się, popadają w obłęd, a w końcu nawzajem zabijają. A wszystko to na scenie, która przecież powinna być miejscem uczuć wyższych, wzniosłych i czystych (Voltaire, [1761] 1967: 64–76).

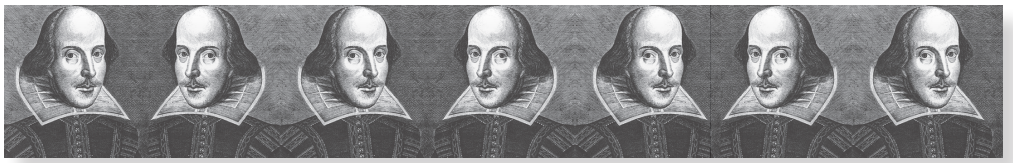
Te wypowiedzi z kolei spotkały się z ostrą ripostą ze strony Samuela Johnsona (1709–1784), który skwitował je, stwierdzając że są to jedynie „[m]ałostkowe zaczepki ciasnego umysłu" (Johnson, [1765] 1996: 60 i 63). Dla Johnsona, Szekspir był przede wszystkim poetą, który podaje czytelnikowi „zwierciadło", dzięki któremu może on skonfrontować się z rzeczywistością i twórcą najwspanialszych postaci, które były „[p]rawdziwym potomstwem zwykłej ludzkości" ([1765] 1996: 57).



Szekspir zaludnił karty swoich dzieł bohaterami, którzy byli ludźmi z krwi i kości, a widownia w naturalny sposób mogła identyfikować się z ich rozterkami, ambicjami czy dylematami moralnymi. Pod tym względem, angielski dramatopisarz daleko przewyższał francuskich klasyków, którzy byli w stanie jedynie kopiować od siebie nawzajem pomysły na bohaterów, w minimalny jedynie sposób je modyfikując, zgodnie z obecnie panującą modą (Johnson [1765], 1996: vol. 4: 57, 59, 79). Argumenty zawarte w eseju Johnsona dotarły i do Polski. Już trzynastego sierpnia 1766 roku, *Monitor* – pierwsze polskie regularnie wydawane czasopismo – opublikowało esej w formie listu, podpisany przez niejakiego Teatralskiego, a traktujący właśnie o trzech jednościach w teatrze. Już w pierwszym akapicie, ukrywający się pod pseudonimem Ignacy Krasicki (1735–1801) odrzucił zasadność i konieczność stosowania reguł trzech jedności, powołując się przy tym na autorytet Dr Johnsona i cytując fragmenty z jego pracy. Niestety głos ten, w sytuacji kiedy narodowa scena polska znajdowała się w powijakach, niewiele przyczynił się do spopularyzowania twórczości Szekspira w naszym kraju (Rudnicka, 1995: 37–40).

Lata sześćdziesiąte XVII wieku odegrały kluczową rolę w procesie adaptacji Szekspira w kulturze niemieckiej.

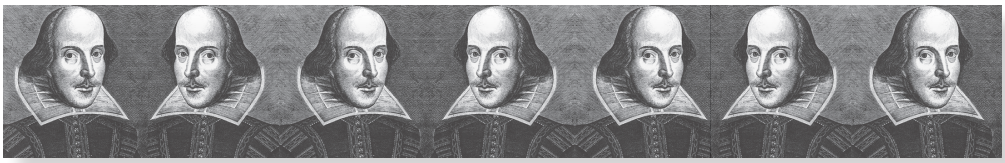
Lata sześćdziesiąte XVII wieku odegrały kluczową rolę w procesie adaptacji Szekspira w kulturze niemieckiej. Rosnące zainteresowanie jego twórczością można wytłumaczyć pojawieniem się pierwszych, popularnych tłumaczeń. Christoph Martin Wieland (1733–1813) rozpoczął pracę nad tekstem Szekspirowskim w 1762 z mocnym postanowieniem przetłumaczenia całego kanonu, powstrzymując się od ingerencji w oryginał. Dramaty elżbietańczyka w jego tłumaczeniu zostały opublikowane w latach 1762–1766 i cieszyły się ogromnym powodzeniem wśród czytelników. Christian Felix Weisse (1726–1804), który początkowo kwestionował sens tłumaczenia całego kanonu, sam przetłumaczył dwie sztuki: *Ryszarda III* (1759) i *Romea i Julię* (1767). Wkrótce okazało się, że były to najczęściej adaptowane na scenę niemiecką teksty (Wieland [1762], 1911: 566).



Bez wątpienia tłumaczenia, które wyszły spod pióra Wielanda i Weissego, przyczyniły się do popularyzacji Szekspira w Niemczech, ale to krytyka literacka Gottholda Lessinga opublikowana *Hamburgische Dramaturgie* (1767–1769) na trwałe zakotwiczyła repertuar stratfordczyka w teatrach niemieckich. W 1767 roku Lessing otrzymał posadę dyrektora artystycznego w nowo utworzonym Teatrze Narodowym w Hamburgu. Jako że w tym czasie nie wystawiano żadnej sztuki elżbietańczyka, Lessing nie miał możliwości pisania o Szekspirze w sposób bezpośredni, ale piętnując słabości francuskich klasyków często odnosił się do jego sztuk, stawiając je za przykład i cały czas podkreślając zalety jego pióra. Tym sposobem ów wybitny krytyk teatralny zachęcił następne pokolenia pisarzy Goethego, Herdera, Schillera, aby szukali inspiracji w Szekspirze.

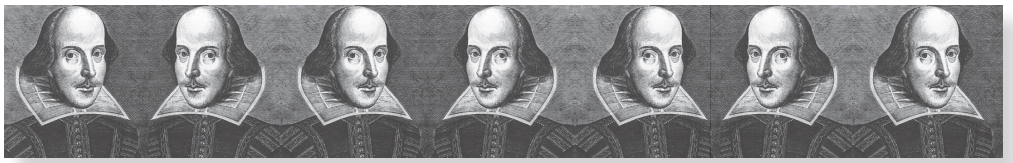
W Niemczech w 1769 roku Szekspir został wyniesiony ponad Corneille'a, Racine'a, a nawet samego Voltaire'a, we Francji zaś wkroczył na deski Comédie Française. Do tej pory francuscy pisarze traktowali Szekspira jako źródło inspiracji – materiał który pozwoli im nieco zmodyfikować ich własne myślenie o teatrze. Jednakże, wraz z tłumaczeniem La Place'a, licznymi esejami krytycznymi, a przede wszystkim dzięki wizytom Davida Garricka (1717–1779), gwiazdy sceny londyńskiej i znakomitego aktora szekspirowskiego, przygotowany został grunt pod wystawienie adaptacji szekspirowskiej. We wrześniu 1769 roku na scenie paryskiej pokazano *Hamleta* w przeróbce Jeana-Françoisa Ducisa. Pomimo dokonanych w tekście zmian i skrótów, *Hamlet* Ducisa wciąż był rewolucyjną rzeczą w XVIII-wiecznej Francji. Mimo iż Denis Diderot (1713–1784) dość ironicznie stwierdził, że prędzej zdzierży szekspirowskie „potwory" niż stworzone przez Ducisa „strachy na wróble". Te „strachy" pozostały w repertuarze Comédie Française aż do 1851 i doczekały się 203 wystawień (Golder, 1997: 3 i 179–86).

Rok 1769 był rzeczywiście przełomowy w historii recepcji Szekspira w Europie, a wydarzenia, które miały miejsce



w Anglii, ostatecznie zapewniły mu niezbywalne miejsce w panteonie najlepszych dramatopisarzy europejskich. W roku 1769 na Wyspach Brytyjskich opublikowano *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare* autorstwa Elizabeth Montagu (1718–1800), a David Garrick zorganizował w Stratfordzie huczny jubileusz szekspirowski. Już w podtytule eseju Montagu jasno oznajmiała, że jej celem jest wykazanie „błędnych interpretacji" przedstawionych przez Voltaire'a i ostateczne ich odrzucenie, co znacznie przyczyniło się do popularności pracy. Zjadliwe komentarze filozofa doczekały się równie ironicznej i ciętej riposty, co tym samym podważyło jego przytłaczającą dominację w świecie krytyki teatralnej. W opinii autorki, właśnie Anglicy potrafili słuchać „muzy tragicznej" i bez większej trudności wychwycić kiedy przemawiała ona „językiem naturalnym", poruszając ludzkie serca, a kiedy „sztucznym dialektem" podszytym „[u]przedzeniami pewnego narodu lub zasłyszanym na dworze królewskim" (Montagu, [1769] 1810: xviii). Dlatego też ulubieńcy Voltaire'a, Corneille i Racine'a, musieli ustąpić miejsca Szekspirowi, „[s]amorodnemu geniuszowi i znawcy serc ludzkich" (xviii). Michael Dobson w pracy pt. *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation, and Authorship, 1660–1769* (2007), analizującej rozwój uwielbienia dla Szekspira w Anglii, zwraca szczególną uwagę na fakt, iż esej Montagu został wymieniony przez Davida Garricka w jego *Odzie,* wygłoszonej i opublikowanej na rozpoczęcie jubileuszu Szekspira. Tutaj, z wielką pasją nawoływał, aby ci, którzy nie są wystarczająco mocno utwierdzeni w swoim „uwielbieniu" dla Szekspira i przekonani o jego ponadczasowym geniuszu, sięgnęli właśnie po tę pracę, gdzie znajdą wszelkie argumenty na to, że właśnie Anglia dała światu „największego dramatopisarza" (Garrick, [1769] 1996: 256).

Jubileusz 1769 roku był wydarzeniem absolutnie spektakularnym, a kulminacyjny moment nastąpił, gdy Garrick, wskazując teatralnym gestem na portret Szekspira, wyniósł go na ołtarze i ogłosił obiektem kultu narodowego. Szeks-

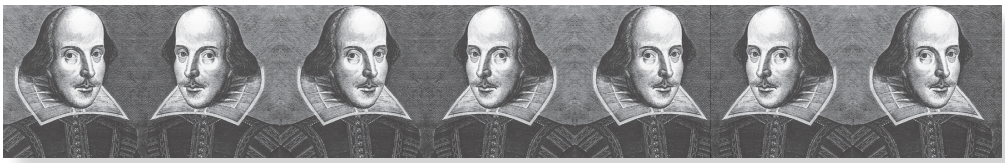


pir został przedstawiony jako „Magik", który mając „[n]aturę za przewodnika", stworzył i zaludnił światy (Garrick, [1769], 1996: 345, 349).

Czytanie, interpretowanie i wystawianie Szekspira po raz kolejny zostało proklamowane jako swego rodzaju świecka religia wyspiarzy. Wydarzenia związane z obchodami jubileuszu mogą wydawać się ogromnie komercyjne i naiwnie nacjonalistyczne jednakże, jak pokazuje Michael Dobson, ów jubileusz nie tylko „[s]tał się wygodnym punktem przełomowym w historii akcesji Szekspira na tron literatury angielskiej", ale również „[p]odsumował cały proces przemiany Szekspira w poetę narodowego" (Dobson, 2001: 223). Opublikowany tekst *Ody* został wydany razem z edycją, ułożonych chronologicznie, dzieł poety, co dodatkowo przyczyniło się do wzmocnienia kultu dramatopisarza. W 1769 roku w Stratfordzie, Szekspira ogłoszono ikoną kultury i literatury narodu, który rósł w siłę, rozwijał sie gospodarczo i zdobywał kolejne terytoria kolonialne. Znak równości został postawiony pomiędzy aspiracjami Wielkiej Brytanii do dominacji na międzynarodowej arenie politycznej a nieokiełznaną wyobraźnią elżbietańskiego dramatopisarza. Już wtedy wieszczono również rozprzestrzenienie się kultu stratfordczyka na Wschód (Dobson, 2001: 223, 226–227). Rzeczywiście wieści o tym wydarzeniu dotarły poza Londyn, Paryż czy Berlin. I tak, *Wiadomości Warszawskie* poinformowały polskich czytelników o Stratfordzkim Jubileuszu już 26 września tego samego roku.

❧ W 1769 roku w Stratfordzie, Szekspira ogłoszono ikoną kultury i literatury narodu, który rósł w siłę, rozwijał sie gospodarczo i zdobywał kolejne terytoria kolonialne.

Nie był to dla Polski pierwszy kontakt z elżbietańskim dramatopisarzem i jego dziełami. Choć, jak zaznacza wielu wybitnych polskich badaczy zajmujących się obecnością Szekspira w kulturze polskiej, to chyba on pierwszy dowiedział się o Polsce niż Polska o nim. W samym *Hamlecie* jest przynajmniej kilka odniesień do naszego kraju, a postać Poloniusza ma swój wzorzec w traktacie Wawrzyńca Goślickiego *De optimo senatore*, który w roku 1598 został

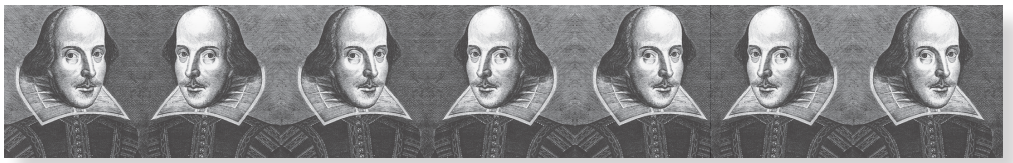


przetłumaczony na język angielski. Częste użycie takich słów jak „szczur" czy „mysz", zdecydowanie może oznaczać odniesienia do legendy o Królu Popielu, która została przytoczona przez Marcina Kromera w jego kronice *Polonorum* (1555) przetłumaczonej na angielski i opublikowanej trzykrotnie pomiędzy 1560–1570 (Kowzan, 1993: 120–121; Kujawińska Courtney, 2001: 48–51). Można się pokusić i o dalsze poszukiwania podobieństw pomiędzy Hamletem a legendą o Królu Popielu. Obie historie rozpoczynają się od pogrzebu prawowitego władcy, oparte są na relacjach pomiędzy bratankiem a wujem. Obie mają wplecione w swoją strukturę sceny uczty i otrucia (Wiszniowska-Majchrzyk, 1996: 116–117).

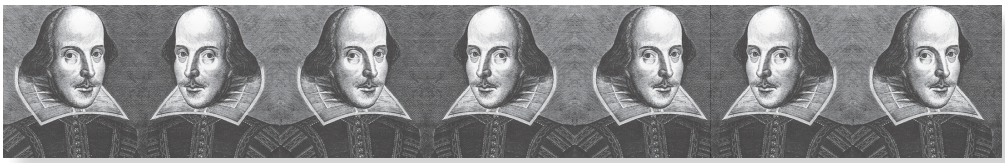
Pomysł Szekspira, aby stworzyć w sztuce ciekawy polsko-norwesko-duński trójkąt i wysłać Fortynbrasa na wojnę z Polską ma również swoje umocowanie w dziełach historycznych będących w obiegu w czasie powstanie sztuki. *The World of Kingdoms and Commonwealths*, angielskie tłumaczenie dzieła Joannesa Botero *Mundus Imperium* ukazało się w 1601 roku i zawiera cały rozdział dotyczący Danii i Polski z elementami zbyt podobnymi do historii Hamleta, aby je zignorować (Wiszniowska-Majchrzyk, 1996: 116). Tyle o Polsce u Szekspira, natomiast sam autor do obiegu kultury polskiej zaczął powoli wchodzić w XVII wieku, a na dobre rozgościł się w następnym stuleciu.

Prace cytowane

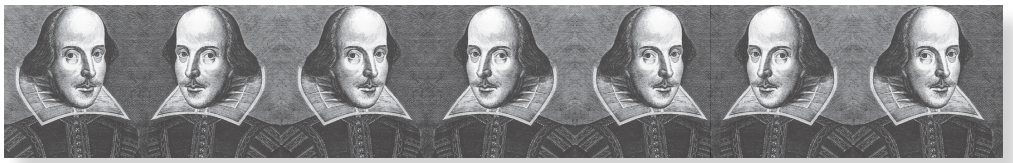
- Barber, Giles. „Voltaire and the English: Catalogue of an Exhibition", w: *Voltaire and the English*, Haydn Mason (red.), Banbury: Cheney & Sons Ltd., 1979: 161–192.
- Bristol, Michael. „Shakespeare: the Myth", w: *A Companion to Shakespeare*, David Kastan (red.), Oxford: Blackwell Publishing, 1999: 489–502.



- Brockett, Oscar. *History of the Theatre*, Needham Heights: Allyn & Bacon, 1999.
- Carlson, Marvin. *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, Westport, London, Greenwood Press, 1998.
- Davies, Anthony. „Antony and Cleopatra", w: *The Oxford Companion to Shakespeare*, Dobson, Michael i Stanley Wells (red.), Oxford: OUP, 2001: 15–19.
- Dobson, Michael. *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation, and Authorship, 1660–1769*, Oxford: Clarendon Press, 2001.
- Dobson, Michael i Stanley Wells (red). *The Oxford Companion to Shakespeare*, Oxford: OUP, 2001.
- Dryden, John. "All for Love", w: *William Shakespeare. The Critical Heritage* vol. 1, Brian Vickers (red.), London–New York: Routledge, [1678], 1995: 163-185.
- Garrick, David. „Jubilee Ode", w: *William Shakespeare. The Critical Heritage* vol. 4, Brian Vickers (red.), London–New York: Routledge, [1769], 1996: 256–267.
- Golder, J.D. *Shakespeare for the Age of Reason: The Earliest Stage Adaptations of Jean-François Ducis 1769-1792*, Oxford: The Alden Press, 1992.
- Gunny, Ahmad. *Voltaire and English Literature: A Study of English Literary Influences on Voltaire*, Banbury: Cheney & Sons Ltd, 1979.
- Heistein, Józef. *Historia literatury francuskiej*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1997.
- Johnson, Samuel. „The Preface", w: *William Shakespeare. The Critical Heritage*. vol. 5, Brian Vickers (red.), London–New York: Routledge, [1765], 1996: 39–127.
- Jonson, Ben. „To the memory of my beloved, The AUTHOR Master William Shakespeare", w: *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Stanley Wells i Gary Taylor (red.), Oxford: Clarendon Press, [1623], 1994: xlv–xlvi.
- Kennan, Patricia i Mariangela Tempera (red.). *International Shakespeare: The Tragedies*, Bologna: CLUEB, 1996.
- Kowzan, Tadeusz. „Polska w *Hamlecie*, *Hamlet* w Polsce", *Dialog* 10 (1993): 120–130.
- Kujawińska Courtney, Krystyna. *„Th'Interpretation of the Time". The Dramaturgy of Shakespeare's Roman Plays*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1992.
- —. „'Interpret in the Name of Shakespeare': National Cultures and Polish Sources", w: *Cuadernos de Filologia Inglesa: Numero Monografico: More European Shakespeares.* 7.2 (2001): 41–58.



- Lamport, Francis. *German Classical Drama. Theatre, Humanity and Nation 1750–1870*, Cambridge: CUP, 1990.
- La Place, Antoine-Pierre-Antoine. *Discours sur le Théâtre*, Paris, 1745.
- LeWinter, Oswald. *Shakespeare in Europe*, Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
- Marsden, Jean. *The Re-imagined Text. Shakespeare, Adaptation, & Eighteenth-Century Literary Theory*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1995.
- Monaco, Marion. *Shakespeare on the French Stage in the Eighteenth Century*, Paris: Didier, 1974.
- Montagu, Elizabeth. *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare, Compared with the Greek and French Dramatic Poets; With some Remarks upon the Misrepresentations of Mons. de Voltaire*, London: Harding and Wright, 1810 [1769].
- Murray, Barbara. *Restoration Shakespeare: Viewing the Voice*, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 2001.
- Pemble, John. *Shakespeare Goes to Paris. How the Bard Conquered France,* London–New York: Hambledon, 2005.
- Pope, Alexander. „The Preface", w: *William Shakespeare. The Critical Heritage*. vol. 2, Brian Vickers (red.), London–New York: Routledge [1725] 1995: 404–414.
- Rudnicka, Jadwiga (red.). *Ignacy Krasicki. O języku ojczystym, teatrze i edukacji. Wybór z „Monitora" (1765–1772)*, Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych, 1995.
- Rymer, Thomas. „A Short View of Tragedy", w: *William Shakespeare. The Critical Heritage,* vol. 2, Brian Vickers (red.), London–New York: Routledge, [1693] 1995: 28–30.
- Schlegel, Johann. *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs*, Leicester: Leicester University Press, 1964 [1741].
- Theisen, Bianca. „The Drama in Rags: Shakespeare Reception in Eighteenth-Century Germany", w: *Modern Language Notes* 121.3 (2006): 505-513.
- Theobald, Lewis. „Shakespeare Restored", w: *William Shakespeare. The Critical Heritage*. vol. 2, Brian Vickers (red.), London–New York: Routledge, [1726] 1995: 426–442.
- Vickers, Brian. *William Shakespeare. The Critical Heritage.* vol. 1–6, London–New York: Routledge, 1995.
- Voltaire. „Appel à toutes les nations de l'Europe", w: *Voltaire on Shakespeare*, Theodore Besterman (red.), Geneve: Institut et Musee Voltaire, [1761] 1967: 69–74.



- Wieland, Christoph. *Gesammelte Schriften.* vol. 1–10, Berlin: [1762], 1911.
- Wiszniowska-Majchrzyk, Marta. „*Hamlet* in Poland. Poland in *Hamlet*", w: *International Shakespeare: The Tragedies*, Patricia Kennan i Mariangela Tempera (red.), Bologna: CLUEB, 1996: 113–125.

Agnieszka Szwach

A Short History of How the „Sweet Swan of Avon" Became the Icon of European Literature

The article aims to show and analyse how initial, tentative idolatory attitudes towards Shakespeare, expressed by Ben Jonson in the First Folio ode 'To the memory of my beloved, The AUTHOR Master William Shakespeare', saw their full realization in the eighteenth century Europe. It is argued that bitter criticism launched against the Bard by the staunch advocators of French classicism, such as Voltaire and Thomas Rymer, only helped to boost bardolatory trends and securely set Shakespeare on the road to become a literary and cultural icon. Moreover, as early as the end of seventeenth century John Dryden already announced that Shakespeare had long ago reached the status of "Political Church and State". Numerous editions of Shakespeare's works that emerged in the first half of the eighteenth century strengthened the feeling that the 'word' of the Bard is sacred. That overlapped with deep dissatisfaction of theatre audiences which were offended by outlandish Restoration adaptations of Shakespeare plays and demanded to see great dramas of Elizabethan stage unadapted and intact. Further, the enthusiasm with which German critic embraced the English playwright, granting him the position of the 'Nordic genius,' changed the reading of the Bard into new secular religion.