

АНА АНДРЕЈЕВИЋ

ДРАМА У СТИХУ ЕНГЛЕСКОГ РОМАНТИЗМА

Ајсџракиј. Енглеска драма романтичарског периода јавила се као књижевно — историјска и жанровска опозиција класицизму. Сходно основним начелима слободне и анти — поетике, писци су драму у стиху сматрали основном формом изражавања односа према стварности. Класични теоријски закони драме мењају се у историјским и метафизичким драмама романтизма сходно индивидуализацији и објективизацији енглеских аутора. Значајни представници енглеске драме у стиху, Бајрон и Шели уграђивали су у драму властите идеје и уметничке циљеве.

Кључне речи. Романтизам, драма, стих, визија, побуна, индивидуалност, слобода.

ДРАМА У СТИХУ ЕНГЛЕСКОГ РОМАНТИЗМА

Више него иједан други књижевно-историјски правац, романтизам је уско повезан са друштвено — историјским променама које су се десиле крајем XVIII и почетком XIX века. Читава Европа била је укључена, ако не деловањем онда мислима у Француску револуцију, затим као њен производ у наполеонске ратове и најзад у више ослободилачких покрета који су се појавили у Европи: Пољској, Шпанији, Италији и Грчкој. Оваква дешавања су променила свест, пре свега интелектуалаца о постојећем поретку и схватању света. Учмалост у коју се запало у периоду класицизма и просвећености сада је била разбијена у парам парчад. Као опозиција класицизму и рушења заблуда о једном и заувек датом скупу правила којих се треба придржавати уздигао се покрет романтизам. Социјални потреси и национална кретања разбили су складно и рационално виђење света какво су књижевно обликовали класицисти и просветитељи. Романтичари, противно разуму и прецизном стилу пеничких облика уносе у књижевност осећај, појединачну интуицију и лирски „неред“.

Романтизам своју поетику гради негирајући класицистичке теоријске ставове. На тај начин настају радикалне промене у домену уметничког стварања које нису донеле нови систем правила, нову поетику. Као анти — поетика и она представља један вид поетике, скуп не толико усаглашених начела и мисли о проблемима књижевности. Антикласицизам није био генерални став романтичара. У Енглеској се прелаз са аристократске на грађанску културу (срж свих политичко — социјалних дешавања у Европи) извршио раније него у другим земљама, па је самим тим класицизам постао ствар прошлости и романтизам није имао тако изразит антикласицистички став као у Немачкој, Француској и осталим земљама где је борба за грађански облик културе била у пуном јеку. Један од разлога особености енглеског романтизма лежи у појављивању основних романтичарских тежњи још у периоду пре 1798. године, односно у периоду сентиментализма. Други разлог лежи у социјалним односима унутар земље и учешћу Енглеске у готово свим важним политичким превирањима у свету, када енглески интелектуалци изражавају кроз књижевност своје негодовање, па чак и побуну против друштвено — историјских околности. Стање у Енглеској и крупнији историјско — друштвени догађаји ван земље почињу јаче него икад да делују на писце. Расположење које је започето Француском револуцијом код енглеских се писаца испољавало различито: од бурног одушевљења до потпуног разочарања у друштво. Међутим, код свих се јављају сличне тежње у погледу књижевности и уметности. Иако прави индивидуалисти, енглески романтичари имају заједничке карактеристике, али не тако строго наметнуте и употребљаване да би чиниле покрет. Бајрон чак себе није видео као романтичара већ неокласицисту, будући да је обожавао Поупа.

Иако је песничка индивидуалност пронашла свој најбољи израз у лирској поезији, у првим деценијама XIX века драма такође постаје једна од основних песничких облика, погодних за изражавање стваралачког генија. Највећи романтичарски песници писали су драме: Бајрон и Шели, Пушкин и Љермонтов, Виктор Иго, Његош и други. Неки су чак драму стављали у врх хијерархијске лествице песничких облика. Зе Гетеа је драма једина одговарала тежњама модерног песника, за Хегела је она била највиши ступањ поезије и уметности уопште, а за Хазлита најстраственија врста поезије.

Овако доживљавање значаја драме типично је за романтичаре, а узроковано је драстичним положајем човека у друштву и историји. Сам склоп романтичарске свести и страшно доживљавање живота и смрти, коначног и бесконачног допринело је да драма буде схваћена као израз унутрашњих конфликта у човеку и самим тим постане најадекватнији облик изражавања песничке визије света. Иако је читав романтизам изграђен првенствено на опречности поетике класицизма, одбацивању вечних закона, па и правила драмског стварања, романтичари нису створили неки јединствени модел драме. Разлог лежи у романтичарском индивидуализму и субјективизму на основу кога су следили своје оригиналне замисли, као и у националним обележјима појединих европских земаља. Чак и антикласицистички ставови нису били свуда подједнако заступљени. Услед борбе романтичарског и класичног, Бај-

рон је истицао да се књижевност не може свести на само две супротне линије, јер се свако доба разликује од осталих. Сматрао је да се оваквом поделом спутава песничко стварање, па је чак бранио три драмска јединства као могућу рационалну драматургију. У неким својим драмама придржавао се ових правила, што не значи да им се покорио, већ је само истраживао различите стваралачке облике. Гете се смејао Бајрону што се он, који се никада ничему није прилагодио у животу сада покорио најгорем закону — о три драмска јединства (времена, места и радње).

Прве идеје о новом схватању драмског стваралаштва почеле су се јављати у XVIII веку. Изузев у Енглеској, европска позоришта су чувала свој аристократски карактер и укус класицизма из XVII века, те се почело тежити демократизацији и популаризацији позоришта, односно његовом приближавању најширим слојевима друштва. Романтичари теже за слободом, за неспутаним животом и стварањем, за изналажењем нових изражајних могућности насупрот устаљеним правилима. Та слобода стварања је била у вези како са демократизацијом друштва и културе, тако и позоришта. Тражили су укидање цензурисања драма и присуство публике из свих друштвених слојева. Пушкин је, на пример, тражио да се позориште врати на тргове да би опет имало народски карактер и да проговори језиком који народ разуме. Овакав начин слободе романтичари нису могли да остваре док се у позоришта не врате све социјалне класе. Иако су оваквим прохтевом најавили велике друштвене промене, остали су поражени, јер је демократско позориште за које су се залагали постало комерцијално, пучко у коме се ради зараде угађало укусу грађанске публике која је била жељна само лаке забаве. Романтичари су се дубоко разочарали овим неуспехом и повукли су се у веру, у уметност ради ње саме, у мистицизам и митове о прошлим временима. Како позориште постаје место за забаву из њега се повлачи романтичарски геније.

Став према функцији позоришта у друштву зависио је од историјске ситуације или од циљева класе којој песник припада. Једни су порицали делотворну моћ уметности у грађанском животу, а други су се својим делима укључивали у борбу за преображај друштва, као и борбу за национално ослобођење. Колриџ је схватио позориште као значајан чинилац друштвеног развоја и подстицај буђења националне свести. Одјек оваквих идеја налазимо на почетку XIX века у многим земљама, што најбоље објашњава разлог писања првенствено историјских драма које буде националну свест и припремају човека на друштвену стварност. Проблем је за романтичаре представљао одабир јунака за историјске драме. Грађанска драма XVIII века је на сцену извела свет свакодневног грађанског живота и њихове проблеме, за разлику од узвишеног света трагедије или смешног света комедије. Романтичари нису имали афинитета према свакодневном и обичном животу средњег сталежа и са презиrom су се односили према грађанској реалности (сама реч буржуј у погрдном значењу је романтичарска творевина). Увидевши менталитет обогаћене буржоазије, њихов скоројевићки укус, романтичари беже у светове неприступачне природе, егзотичних земаља, бајки, снова и далеке прошлости. Виљем Хазлит је говорио да савремени грађански живот од облачења до етичког понашања даје само једнообра-

зност, да у том свету нема емотивне тензије, нема контраста људског живота и понашања, што за њега представља основу драмске поезије. Романтичари смештају радњу својих драма у времена у којима се људска индивидуа могла уздићи изнад своје околине и доказати индивидуалност силином своје страсти и изузетношћу своје судбине. Зато су у историјској драми видели највише могућности за грађење својих светова из прошлости. Тежили су да у машти доживе прошлост, да схвате дух једне епохе, али у пракси више одлазе у те светове ради бекства од стварности коју нису подносили, те су у својим драмама заправо трагали за једним стањем душе, а не за историјским вредностима неког доба. У егзотичним световима пуним тајанства желели су да доживе узбуђења којих у стварности није било. У многим историјским драмама бекство у прошлост служило је откривању смисла постојања, човекове egzистенције у вечно променљивом свету. Овај став је био један од основних драматуршких принципа романтичарске историјске драме. Приказ индивидуалних судбина прожет дубљом идејом видимо у Бајроновим драмама: *Манфред*, *Марино Фалиери* и *Каин*, као и у Шелијевој *Ослобођени Прометјеј*. У оквиру прошлости размишљало се о моралним и филозофским проблемима људског живота. Колриџ је истицао да се у историјским драмама, кроз реалност која се прихвата као чињеница, мора изразити апсолутно, трајно у људској природи, заједничко свим људима. За њега сама радња није толико битна колико јединство вишег реда, односно принцип живота који све догађаје повезује. Под утицајем Шелинга и браће Шлегел, највећи енглески теоретичар романтизма — Колриџ истиче да је основни циљ драмског песništва присуство бесконачног у коначном, општег у појединачном, духа или идеје у материји или радњи драме.

Виљем Хазлит је сматрао да је циљ историјске драме узбуркати осећања, уздигнути читаво биће у нама, а то се може постићи само приказивањем живота једне индивидуе у вртлогу страсти и великих догађаја.

После многобројних ратова за ослобођење (у Италији, Шпанији, Грчкој, Пољској) све се више развија осећање за националну припадност и борбу, па и историјска драма све више служи јачању националне свести. „Да би драма била у правом смислу историјска потребно је — истакао је Колриџ — да приказује историју народа коме се обраћа.“¹ Међутим, ово пробуђено осећање за свој народ у савременим политичким трзавицама није могло бити представљено у позориштима.

Драма периода романтизма се најбоље може схватити ако се упореди са драмом XVIII века која је такође одбацила класицистичко — аристократско позориште, али је у великој мери остала доследна класицистичком драматуршком облику. Лилова драма *Лондонски џрговац* је, по речима самог аутора, требало да буде класична трагедија само блиска укусу грађанске публике. Грађани су желели да се њихови проблеми представе исто тако узвишено као у класицистичком позоришту. Романтизам укида овакав начин приступа драмској поезији тежећи развијању личних песничких способности, а не робовању наслеђених правила и управо се у

¹ Зденко Лешић, *Позориште и поезија*, Радио Сарајево, III програм, 1978. стр. 33.

разматрању овог проблема развија култ Шекспировог „природног генија“. Шекспирова природност се ценила насупрот извештачености рационалистичког укуса. Нови став према песничком стварању најбоље се види у др Џонсоновом *Предговору* Шекспировим делима из 1765. године:

„Дјело писца који се придржава метричких и драмских правила је врт, који је правилно обрађен, брижљиво засађен, прошаран сјеновитим мјестима и испуњен мирисом цвијећа. Шекспирово дјело је шума, у којој храстови шире своје гране и борови се пропињу у небо, мјестимице обрасла коровом и трњем, мјестимице уточиште миртама и ружама, па испуњава поглед величанственом раскоши и годи духу бескрајном разноликошћу.“²

Насупрот рационализму просвећености, све више преовлађује ирационалистичко схватање живота и стварања. У покрету *Sturm und Drang* (бура и надирање) у Немачкој, борба против рационализма и правила уметничког стварања донела је слободу људског духа и у уметности тражила присутност природног људског осећаја. Као пример стварања врхунских дела без робовања правилима истицали су Шекспира, посебно хвалећи његово неприхватање драмских јединстава времена и места без којих је такође створио изванредне драмске ситуације и доследно сценско приказивање. Поред ових вредности Шекспирових драма, романтичари су још истицали његово мешање трагичних и комичних елемената, лирских и епских и висок занос маште и осећања. Романтичари су заправо били како против правила тако и против слободне самовоље представника *Sturm und Drang*-а, те су за неким умереним принципом трагали управо у Шекспировим делима. Желели су да открију унутрашње стваралачке снаге које се налазе у његовим делима без обзира на недостатак стилског јединства. Огроман значај за разумевање Шекспирових дела има Аугуст Вилхелм Шлегел чија су тумачења утицала и на саме енглеске писце: Хазлита, Вортсворта, а највише Колрица. Шлегел је Шекспира описао не као природног генија, већ као свесног песника који је имао истанчаније схватање о драмском умећу него што му се приписује. Проучавајући Шекспира, романтичари нису тежили да из његових карактеристичних својстава изграде неки систем драматуршких норми који би им служио као узор кога се треба придржавати, већ су само желели да проникну у начин његовог проучавања света. Они су схватили специфичност елизабетанске епохе као и позоришта, захтева публике и били су свесни да се у ери романтизма то не може преликати, нити треба. Зато им је Шекспир служио само као инспирација, а не узор.

Одбацујући класицистичку драмску пристожност и вероватност онога што се описује, романтичари у драму и поезију уводе страственост. То није значило исто што и изазивање сажаљења и плача у грађанској драми XVIII века на коју су романтичари презриво гледали, али је неминовно да се олуја страсти романтичарског позоришта родила из претеране осећајности сентиментализма. Такође се идеја о природности говора јавила још у XVIII веку, што у романтизму постаје темељни прин-

² Исто, стр. 41.

цип драмског стварања. Природност су, међутим, романтичари везивали искључиво за слободно изражавање емоција. Тако је поводом гостовања енглеске позоришне трупе Чарлса Кембла у париском *Одеону* 1827. године, Александар Дима, један од вођа француског романтизма, написао:

„То је дакле, оно што сам тражио, што ми је недостајало, што је требало да дође; то су били људи театра који су заборавили да су театру; то је био стварни живот доведен до постојања снагом умјетности; истинитошћу ријечи и геста глумци су представљали божја створења, с њиховим врлинама, њиховим страстима, њиховим слабостима, а не хероје, извјештачене, немогуће, декламаторске, сентенциозне.“³

Романтичари су своје узоре тражили и налазили више у пучком театру где су, у јек друштвено-политичких промена, настале нове драмске форме попут мелодраме. Мелодрама није постепено развијала радњу, нити су емоције карактера мотивисане променама ситуација, већ се комад заснива на готовој емотивној ситуацији. Овакав принцип прихваћен је и у регуларној драми романтичара. Рецимо, Бајроновог јунака Манфреда одмах на почетку драме упознајемо као очајно биће жељно заборављања и смрти какав ће остати до краја. Занемаривање развика радње и психолошке мотивације поступака личности је оно што је драма романтизма највише наследила од мелодраме. Популарност мелодрама, са својим узбудљивим причама, тајнама, неизвесностима, смртоносним сплеткама, као и атрактивном сценском поставом, била је огромна. Међутим, романтичари су желели да својим драмама постигну нешто више од шока и напетости. „Романтичари су хтели у театар унијети поезију, и само кроз поезију тражити истину.“⁴

Грађанска драма XVIII века је била против драме у стиху због тежње ка истинитости живота и немогућности извођења на сцени, јер рима и стих руше позоришну илузију. Романтичари су, са друге стране, сматрали да је позориште огледало стварности, али се стварност у њему појављује у интензивнијем виду. Свет на сцени није реалан свет и зато му не смета поетски карактер, али како Виктор Иго каже: „стих се у позоришту мора одрећи сваког самољубља, свих претјераних захтева, сваког кићеперства; он мора бити слободан, отворен, све да изрази без извјештачености, у исти мах трезвен и надахнут, продубљен и неочекиван.“⁵ Чак и овакав стих даје драми поетски карактер. Романтичари заправо покушавају да врате поезију у позориште и да кроз поезију изразе симбол стварности. Шилер је рекао да ништа у позоришту није стварно, већ је само симбол стварности, тако да се поетичност у позоришту може остварити само у стиху.

„У најширем значењу, драма у стиху, је назив за сва драмска дела, независно од жанра, написана у било којој од метричких форми (грчка драма, елизабетанска драма, француска класицистичка драма итд.). Откад је прозни језик у већој мери ушао у драмску књижевност (у XIX веку), овај назив постаје ознака специфичног жанра који је језички, тематски и својим поетским патосом представљао својеврсну реакцију на

³ Исто, стр. 53.

⁴ Исто, стр. 58.

⁵ Исто, стр. 59.

прозаичност реалистичке и натуралистичке драме. Та реакција, међутим, започиње већ са романтичарима и њиховим односом према грађанској драми.⁶

Драме у стиху писане у Енглеској у доба романтизма имале су утицаја на каснију енглеску песничку драму Тенисона, Браунинга и других песника викторијанског и модерног доба.

Романтичари су другачије схватили илузију позорнице од поборника грађанске драме који су захтевали прецизно репродуковање стварности. Још је др Џонсон рекао да су гледаоци свесни од првог чина да је позорница само позорница, а глумци само глумци и да се гледаочева машта подаје песниковим замислима. Управо су се из тог разлога романтичари окомили на јединство времена и места у драми кога су се класицисти придржавали позивајући се на веродостојност радње и уклапање гледаоца у драмску илузију. Др Џонсон је поставио питање: „Зашто би било немогуће да један простор прво представља Атину а затим Сицилију, кад се одувек знало да тај простор није ни Атина ни Сицилија већ само позоришна сцена?“⁷ Романтичари су се често позивали на Џонсонов став и писали су драме не желећи да гледаоци у њих поверују као стварне, већ да заједно са песником учествују у радости стварања. Стварни живот нестаје у сферу поезије. Колриџ је доста писао о позоришној илузији и рекао да је она „свјесно одлагање невјерице за онај тренутак који конституише поетску вјеру“⁸, а да драма право узбуђење доноси кад потекне из саосећајне имагинације, а не из чулног виђења. Колриџ је критиковао модерну сценографију која акценат ставља на чулну упечатљивост и ремети истинску драмску илузију која мора бити изолована у сфери духа, а не чула. Драма мора дати наговештај о свету апсолутном, бесконачном и универзалном, а само поезија може да продре до тог значаја. Оваква Колриџева оцена драмске илузије само је водила негацији позоришта у чему је лежао парадокс романтичарског схватања драмске уметности.

Енглески романтичари, највише под утицајем Гетеа, праве разлику између драме као књижевног дела са једне, и позоришног комада са друге стране. Гете је писао:

„Писати за позориште ствар је своје врсте, и ко њу не познаје скроз-наскроз, боље је да се мане ње. Нека занимљива чињеница, мисли свак, биће занимљива и на даскама; али далеко од тога! — Могу ствари да буду сасвим лијепе за читање и лијепе за размишљање, али пренесене на даске изгледају сасвим другачије, и оно што нас је у књизи очарало можда ће нас са позорнице оставити хладне. Писати за позориште — то је занат који треба познавати, и тражи таленат који се мора имати. Оба та својства су ријетка, и где се не налазе удружени, тешко ће се родити нешто добро.“⁹

Највећи проблем за драмске писце романтизма је управо био како помирити поетско и оно што је у сфери духа са чулним медијем позоришта. Колриџ је сматрао да обраћање пажње на сценографију и костимографију може уништити духовно виђење драме, па је критиковао извођење Шекспирових драма у савременом енгле-

⁶ Речник књижевних термина, група аутора, Нолит, Београд, 1985, стр. 135.

⁷ Зденко Лешјић, *Позориште и поезија*, Радио Сарајево, III програм, 1978, стр. 63.

⁸ Исто, стр. 67.

⁹ Исто, стр. 69.

ском позоришту где се више пажње посвећивало визуелном. Чарлс Лем је такође оспоравао позоришну моћ да изрази поетски садржај Шекспирових драма, јер је мислио да се аутентична поезија не може свести на мерило „од крви и меса“. Не одступајући од изражавања индивидуалних идеја, страсти и осећања, романтичари нису могли побећи од себе у стварању ликова, како је то чинио Шекспир, већ су им увек давали нешто од своје личности. Оспоравајући драмски карактер Бајронових драма, Пушкин је рекао да је његов сваки лик добио неки део од песниковог снажног и мрачног карактера. Међутим, управо је та карактеристика створила оног бајроновског јунака и донела Бајрону репутацију највећег енглеског романтичара.

Енглески романтичари стварали су драмски свет од лирских визија човекове судбине, јер су једино на тај начин могли да изразе властиту осећајност. Управо из тог разлога многе драме нису успеле на позорници, али су многи романтичари и писали своје драме не мислећи на позориште већ само на личну инспирацију. Они су замишљали позориште у коме би могли да представе своје поетске визије без размишљања о чулном представљању. Још екстремније су идеално позориште видели једино у свести читаоца, како га је сам Бајрон назвао *mental theatre* — позориште ума. Писање овакве врсте драме, данас назване *closet drama*, датира још из античке Грчке и може се наћи у Платоновим дијалозима када говори о смрти Сократа. Након тога у Риму, Јулијус Цезар Страбо и Квинтус Цицеро пишу драме намењене приватном читању, а Сенекине драме су биле намењене за рецитовање међу пријатељима. У енглеској ренесанси та врста драме је била популарна међу литерарном елитом. Најважнији пример је дело *Мусџафа*, аутора Сер Фалка Гревила, а касније Милтонова драма *Самсон борац*.

Њихова поновна популарност, за саме писце не и за публику, јавила се управо из тежње за индивидуалним, поетским визијама песника, што се није могло усагласити са извођењем на сцени. Опадање интересовања публике за трагедије у стиху јавља се због окретања забавном елементу драме, односно комедији и мелодрами. Драматичари који су желели да пишу трагедије у стиху и да остану доследни сопственим идејама, морали су да се помире са чињеницом да пишу за читаоце, а не глумце и публику. Стих, као форму изражавања у драми, романтичари су одабрали, јер су сматрали да се у прози не могу изразити песникова осећања и његова надахнута машта. Драма у стиху је често асоцијација за озбиљност трагедије, те романтичарима даје уметнички разлог да пишу у овој форми. Драма у стиху је била доминантна форма драме у Европи — од грчких трагедија, Расинових драма и готово свих Шекспирових. Од енглеске ренесансе, заправо од Шекспира, већина драмских стихова је писана у метричкој форми белог стиха (*blankverse*), док су само делови били писани римованим стихом или прозом. Бланкверс је стих без риме и то петостопни јамб, који је настао у ренесансној Италији. Међутим, највећи процват је достигао у енглеској поезији и постао легитимни стих већине најзначајнијих песничких производа. Од Сарија, преко Саквила и Нортонa, Шекспира, Вебстера и Милтона, бланкверс је постао један од најеластичнијих метричких облика за које зна светска поезија. За време рестаурације јавила се мода римованог стиха, али је

кратко трајала и већ се у XVIII и XIX веку бланкверс поново користи у драми. Међутим, романтичарска драма у стиху, у склопу теорије о менталном позоришту, постаје само дужа поетска форма без додирних тачака са практичним позориштем.

Иако су желели да активно учествују у позоришту у коме би могли да шире своје идеје, да се боре за слободу уметности, да делују на народне масе, нико се од енглеских писаца романтизма није потпуно посветио драмском стварању. Окренули су се писању драма за „позориште ума“ из још једног разлога: закон о цензури (који је у Енглеској био на снази од 1737. до 1843. године) учинио је да све драме, намењене за извођење у позориштима *Друру Лејн* и *Ковениј Гарден* — једина два позоришта која су имала дозволу за извођење легитимне драме, морају бити политички контролисани и цензурисани. Иако су песници, пре свих Шели, слали своје драме позориштима у нади да ће се извести на сцени, знали су да због политичке и социјалне конотације неће имати успеха. „Позориште ума“, дакле, остаје једини начин да изразе своје револуционарне идеје у оквиру уметничког.

Пре стварања збирке песама *Лирске баладе*, Вортсворт (William Wordsworth, 1770–1850) и Колриџ (Samuel Taylor Coleridge, 1772–1834) су сањали да запоседну позорницу и замислили су заједничко драмско издање које би обухватило Вортсвортovu драму *Граничари* (The Borderers) и Колриџеву *Осорио* (Osorio), касније названу *Кајање* (Remorse). Концепт Вортсвортове драме *Граничари* била је Француска револуција. Није била изводљива на сцени, јер се радња губила у филозофским размишљањима, мотивација је била базирана на неверодостојној лаковерности, а највише је извођењу сметала нарација о далекој историји која уништава илузију садашње акције. Кроз пет чинова написаних у бланкверсу описана је судбина главних јунака за време владавине Хенрија III. Вортсворт је позајмио неколико слика из популарних готских романа, што ће остати карактеристичан елемент свих романтичарских драма: рушевине, пећине, дивље планине итд. Желећи да што јаче истраже патњу грешног, а племенитог човека, Вортсворт се служи својим песничким мајсторством у многим лирским деловима који представљају највреднији део драме. Да би нагласио моћ злих сила, Вортсворт своју радњу развија махом ноћу у атмосфери таме и тајанства.

У Колриџевим рукама трагедија у стиху *Кајање* не постаје класична прича о јунаку који због сопствене кривике или судбине доживљава пад. Колриџ оваквог протагонисту замењује апстрактним концептом — изгубљеним временом, пријатељством и односима које проузрокује трагичан јунак.

Колриџ је написао и историјску драму у бланкверсу *Пад Робесјера* заједно са Р. Саудијем која је инспирисана Француском револуцијом, а свим његовим драмама су заједничке сцене насиља, мрачни псеудоисторијски колорит са срачунатим ефектима ужаса, бујице страсти, хуљења и преовладавања дугих монолога. Елементи готског романа нису карактеристични само за Вортсворта и Колриџа, већ и за Бајрона, Китса и Шекија. Популарност готских романа је била толика да су се прерађивали за позориште, а њихова атмосфера је одговарала меланхоличном духу енглеских романтичара.

П. Б. Шели (Percy Bysshe Shelley, 1792–1822) је своје лирске драме *Ченчи*, *Ослобођени Прометеј* и *Хелада* писао инспирисан Француском револуцијом и свим ослободилачким покретима у Европи. У њима је дискутовао о љубави, слободи, политици, тиранији и у томе је био најгласнији од свих енглеских романтичара. *Ченчи* (Cenci) је његова најимпресивнија лирска драма, док су остале више драмске поеме. Душевно стање Беатриче, које се мења од борбе до хорора, од смртне одлучности и уздигнутог достојанства до мирне патње спојене са њеним страстима на крају, описано је сугестивним естетичким средствима као да је песник одгонетну тајне племенитог срца несрећне девојке. Иако је сама прича сурова и монструозна, Шели је успео да је ублажи снагом своје поезије.

Жеља за унапређењем друштва, укидањем тираније и владавином љубави на највишем степену се огледа у Шелијевој драми *Ослобођени Прометеј* (Prometheus Unbound). Лирска драма у четири чина, са дугим монолозима и дијалозима у бланкверсу, скоро је мистични израз романтичарске теме револта и слободе, уоквирене у класични мит о Прометеју. Ово је семантички сложена поема, понекад интензивно лирска, а понекад густо симболична, али увек богато сликовита и изванредно иронична као да изазива визије и стихове самог Ешила. Као полазну тачку за своју драму Шели је узео изгубљену, али познату Ешилову драму о Прометеју у којој се Прометеј мири са Зевсом. Шели није могао да прихвати овакав крај, већ као увек уздиже моћ воље, слободе и љубави која мора тријумфовати насупрот тиранији. Прометеј је за Шелија био симбол наде за евентуално свргавање система тираније, те зато и мења крај Ешилове драме.

Револуционарна тематика заступљена је и у Шелијевом драмском спеву *Хелада* (Hellas), написаном у бланкверсу, са којом је реаговао на почетак грчког устанка против Турака.

Романтичарска тежња за слободом, презирање правила, побуна против социјалног реда, поретка и ауторитета, иако уоквирена у библијску причу, изражена је и у мистерији *Каин* (Cain) Џ. Г. лорда Бајрона (George Gordon Lord Byron, 1788–1824). Каин није обичан побуњеник, већ симбол снаге и вере. Као ни у другим својим драмама, ни у *Каину*, Бајрон није успео, или није хтео, да се потпуно одвоји од своје личности која проговара из његових јунака. Бајрон износи своје идеје кроз Каиново негодовање наметнутим правилима живота, али такође покушава да остане веран Библији. Ове противуречне тежње су онемогућиле израстање Каина до титанског јунака какав Манфред јесте. Са једне стране, Манфред (Manfred) из истоимене драме је херој изолован од осталог човечанства и приказује велику духовну способност, док је са друге, он готски злочинац попут палог аристократског анђела кога прогања мистерија и који се усудио да уђе у царство забрањеног. Иако физички умире и доживљава пораз, Манфред духовно побеђује, јер је сачувао своју независност. Драма *Манфред* је близанац бољег свега тог века — Гетеовог *Фауста*.

„Лорд Бајрон — говорио је Гете — узео ми је мога Фауста и начинио га својим. Његове покретачке силе употребио је на свој начин, за свој сопствени циљ, тако да

ниједна од њих није остала иста, и то је нарочито разлог због кога се не могу довољно да надивим његовом генију.“¹⁰

Након драма о надљудским ликовима, Бајрон прелази са својих романтичарских тема на историјске, на писање својих *венецијанских трагедија*: *Два Фоскарија* (The Two Foscari) и *Марино Фалиеро* (Marino Faliero, Doge of Venice). У њима се испољава политички либерализам, јер је Бајрон у то време дошао у додир са организацијом Карбонари која је радила на ослобођењу Италије.

Потпуно супротну ситуацију у односу тираније и благости Бајрон нам представља у својој трагедији *Сарданапал* (Sardanapalus). То је најрегуларнија Бајронова трагедија, најпоетичнија и најискренија. У монарху Сарданапалу огледају се црте Бајроновог карактера више него у било којој његовој драми: сензуалност, љубав према уживању, гнев према тиранији и рату зарад освајања, скептицизам, интелектуални интегритет и могућност да дела за прави циљ. Снажно и смело написана, *Сарданапал* је последња Бајронова историјска драма. Драмама *Наследство* (Werner) и *Деформисан трансформисан* (The Deformed Transformed), Бајрон се враћа романтичарским темама.

У Бајроновим драмама сваки јунак тежи да достигне аутономност. Свих шест завршених драма теже, са променљивим успехом, да прикажу конфликт индивидуалне воље са снагама неизбежног и метафизичког. У најбољим симболичким драмама, сам Бајрон их је назвао метафизичким, нема ограничења неокласицистичке драме. Мит прометејског човека избија у први план. Дrame *Манфред* и *Каин* имају већу генијално — трагичну снагу него реалистичне драме *Сарданапал*, *Два Фоскарија* и *Марино Фалиеро*. Бајрон није могао да усаврши традиционалну драмску структуру и због тога постоје значајне стилске разлике између „метафизичких“ и неокласицистичких драма.

Бајронове драме су модерне трагедије постојећег егзистенцијалног револта, али нису у целини добро компоноване, осим неколико херојских чинова. Драма у стиху захтева унију поезије и говора што Бајронов таленат није успео да оствари. Ритам говорног језика се ретко чује у његовим драмама. Протагониста његових драма је човек из Бајронове идеалне визије — предан, активан и доследан својим осећањима. У структури драме ови су ликови отуђени од безначајног света, што их води побуни и смрти. Бајрон увек покушава да кроз конструкцију личног мита пронађе истрајну важност и врлину у безначајном свету, те је главна тема свих његових драма слобода у свим њеним видовима.

Огроман делокруг Бајронових драма, које се баве свим областима личног и друштвеног живота (људско искуство, политика, религија, економија, уметност, идентитет, физички деформитет), постаје очигледан када се заједно сагледају. Тако можемо схватити Бајронову употребу песничког гласа зарад борбе за слободу и бољи положај човека у друштву његовог доба.

¹⁰ Хиполит Тен, *Студије и есеји*, Култура, Београд, 1954, стр. 36.

Тема о побуни против тираније и моћи, која се јавља готово у свим романтичарским драмама, заступљена је и у драми Џона Китса (John Keats, 1795–1821) *Ото велики* (Otho the Great). Радња кроз коју се преплићу питања религије, патријархата, љубави, лудила, ратовања и племенитости завршава се трагично и по самог Отоа који није заслужио такву патњу, јер у аристотеловском смислу није начинио никакву трагичну грешку која би оправдала његову несрећу. У борби између добра и зла, одабиром добра, Ото не може да побегне мрачним силама које га окружују нити да их победи. Иако он сам не гине, зле силе су заувек уништиле његов живот — изгубио је сина уместо да буде наглашен због своје племенитости.

Драма периода романтизма можда није била погодна за извођење на сцени, није удовољавала укусима гледалаца, али је остала доследна оним најкарактеристичнијим елементима саме стилске формације. Одушевљење природом, дивљом и нетакнутом од стране цивилизације, истицање снажних и изолованих ликова, који се својом вољом супротстављају остатку друштва увек зарад вишег циља — слободе, љубави, знања као и мистерије која обавија људски живот и тежње да се у њу проникне основни су елементи свих драма енглеског романтизма. Ове карактеристике је било тешко изразити у прози тако да је стих био једини начин да се путем имагинације песници вину у интелектуалне сфере у потрази за вечитим идејама, као крајњим и најузвишенијим циљем уметности. Било да су до тог циља ишли утабаним путем класицистичке форме драме, попут Бајрона, или слободним, нераскрченим путем пуним корова и цвећа, попут Шелија, у свим романтичарским драмама огледа се тежња за изражавањем властитих визија човека и друштва далеко од реалног света од ког су бежали. Управо зато се у многим романтичарским драмама користе елементи готских романа да би се доживело нешто тајанствено, пуно опасности и неизвесности чега у тадашњем друштву није било. У свој имагинарни свет драматичари су пројектовали незадовољство, побуну и стварали су неки нови свет у коме ће прометејски, фаустофски човек успети да се сконцентрише на сопствене идеје. Својом вољом тај човек успеће да се супротстави демонима који спутавају слободу, знање и уметност, краљевима који своју моћ испробавају на обичним људима и боговима чијих се бичева плашио читавог живота. Вођен страстима, јунак романтичарских драма остаје чврсто при својим ставовима, иако то често води његовј пропасти. Чињеница да је тема готово свих драма овог периода била величање слободе насупрот тиранији у било ком виду, може се објаснити већ поменутиим историјским променама и мењањем погледа на свет у периоду романтизма.

Трагична грешка, због које по Аристотелу јунак доживљава трагичну судбину, код романтичара није ништа друго до високо цењена ексцентричност, индивидуалност, оно што их чини различитим од осталих људи, а истовремено и узвишеним појединцима. Они кроз личну патњу доводе човечанство до спознаје, усађују му идеје зарад којих треба бити кадар умрети. Такви су у суштини били и сами енглески романтичари чије су личне карактеристике уткане у свако њихово дело.

ЛИТЕРАТУРА

- Bajron, Džordž Gordon, *Izabrana dela*, Prosveta, Beograd, 1976.
Dabundo, Laura, *Encyclopedia of Romanticism, Culture in Britain, 1780s–1850s*, Routledge, London, 1992.
F. Ford, Newell, *The Poetical Works of Shelley*, Houghton, Mifflin Company, Cambridge Edition, 1974.
Hill, McGraw, *Encyclopedia of World Drama*, vol. I–IV, McGraw-Hill Book Company, London, 1972.
Hristić, Jovan, *Teorija drame*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1976.
Knight, G. Wilson, *Shakespeare's and Byron's Plays*, Quelle and Meyer, Heidelberg, 1959.
Lešić, Zdenko, *Pozorište i poezija*, Radio Sarajevo, III program, 1978.
Grupa autora, *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.
Ten, Hipolit, *Studije i eseji*, Kultura, Beograd, 1954.
Wooding, R.B. *Shelley, Modern Judgement*, MacMillan, London, 1968.

ANA ANDREJEVIĆ

ENGLISH ROMANTIC VERSE DRAMA

Summary

The changes in the nature of drama and particularly the historical decline of drama as a literary form, in the eighteenth and early nineteenth centuries correspond directly to the crisis of social class, which involved the transition — in England — from an aristocratic to a middle — class social order. In the framework of those social and also historical changes in Europe, English romantic verse drama gives the answer to the social reality through the vision of free and individualized characters. The pain, intensive sensitivity of the romantics, irrationality of the sublime ideas and the poetic style of the blank verse are the main characteristics of these dramas which diachronically influenced this genre in Victorian and modern era. Wordsworth, Coleridge, Shelley, Byron and others put the passionate individualist with his ideas of freedom and love in the center of dramatic action. Byron's dramas stand as the greatest and most articulate voice of Romantic drama.

Whatever its aesthetic merits or shortcomings, and however traditional scholars may situate it within the frames of literary history, Romantic drama occupies a critically important position in the social history of Romanticism but it also represents an important link in the development of verse drama from the Shakespeare to the modern age.

Key words. Romanticism, drama, verse, vision, rebellion, individuality, freedom.