

Maria Jolanta Olszewska*

Wobec fatalizmu Losu
(Stanisław Wyspiański *Kłątwa* – John Millington Synge
***Jeźdźcy do morza*).**

Szkic

Kłątwa Stanisława Wyspiańskiego (1869–1907) i *Jeźdźcy do morza* (*Riders to the Sea*) Johna Millingtona Synge’a (1871–1909) powstały prawie w tym samym czasie. Pierwszy z dramatów drukowany był w „Życiu” krakowskim (nr 15–16 z 15 VIII 1899 roku) i jeszcze w tym samym miesiącu ukazał się w wydaniu książkowym; drugi został napisany w roku 1902 (prapremiera odbyła się w roku 1904). Obaj autorzy należeli do wybitnych artystów przełomu wieków XIX i XX w.¹ W swej twórczości obok sztuki słowa uprawiali inne dziedziny sztuki: Polak był malarzem, Irlandczyk muzykiem. Z powodzeniem można nazwać ich poetami dramaturgicznymi. Obaj, cierpiący z powodu śmiertelnych chorób, żyli krótko i intensywnie, a ich twórczość, której nie da się zamknąć w wąskiej formule, w znaczący sposób wpłynęła na rozwój literatur narodowych. Byli rzecznikami sztuki symbolicznej, nastawionej na „wyrażanie tego, co niewyraźalne”, obdarzonej mocą kreacyjną, w którą wpisany jest określony projekt metafizyczny i u podstaw której sytuuje się szczególne doświadczenie ontologiczne. Sztuka ta, powołująca nowe byty na zasadzie *creatio ex nihilo* (łac. stworzenie z niczego), w pogrążonym w permanentnym kryzysie świecie modernistycznym pełniła funkcję epistemologiczną i jednocześnie aksjologiczną.

Taka postawa estetyczna tłumaczy, dlaczego obaj twórcy nastawieni byli na innowacyjność, na ciągłe poszukiwania wiarygodnego języka, formy, konwencji, za pomocą których najlepiej mogliby wyrazić nurtujące ich problemy. Ich utwory, wyrastające z osobistych doświadczeń, fascynacji, czy wręcz obsesji, można

* Prof. dr hab., mj.olszewska@uw.edu.pl, Uniwersytet Warszawski, Instytut Literatury Polskiej, Zakład Literatury i Kultury II Połowy XIX wieku, 00-927 Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28.

¹ T.R. Henn, *General Introduction*, w: J.N. Synge, *The Complete Plays*, ed. by T.R. Henn, Bloomsbury, Londyn 1963, s. 1–78. G.S. Bamgbose, *Naturalist Aesthetics in John Millington Synge’s*, „Humanicus” 2013, nr 8, <http://www.humanicus.org/> [dostęp 22.04.2015].

odczytywać jako ważny głos w wielkiej dyskusji, jaką poeci toczyli ze sobą, z własnym życiem, światem i Bogiem. Wyspiański i Synge, pisząc utwory dramatyczne i dążąc do ich inscenizacji, współuczestniczyli w tworzeniu nowoczesnego teatru², realizującego ideał teatru sakralnego, misteryjnego i z ducha tragicznego, stawiającego sobie za cel objawienie tego, czego nie można dostrzec „na jawie”, co wymaga wejścia w inny wymiar rzeczywistości – artystycznej, tworzącej opozycyjny porządek wobec chaosu³. W myśl tej koncepcji:

Utwór sceniczny tworzy się w istocie po to, żeby przypomnieć człowiekowi, na jakim świecie żyje i jaką wagę mają czyny, których dokonuje. Słowem, funkcja dramatu jest wyjaśnieniem widowni, jak należy patrzeć na ludzkie poczynania⁴.

Główne motywy omawianych dramatów: wina – grzech – kara – ofiara w połączeniu z poczuciem tragizmu ludzkiej egzystencji, sprowadzonej do najprostszych ludzkich sytuacji (miłości, zdrady, zbrodni, zemsty), a przede wszystkim z doświadczeniem okrucieństwa i fatalizmu losu (rodzącego cierpienie i prowadzącego ostatecznie do zagłady wielkich wartości i do śmierci), pozwalają je wpisać w obręb sztuki modernistycznej; sztuki złożonej, pełnej dramatycznych napięć i wewnętrznych sprzeczności, nacechowanej aporetycznością. Podstawowa różnica między interesującymi nas utworami Wyspiańskiego i Synge’a tkwi w rozmaitych sposobach wypełnienia wzorca dramaturgicznego, w tym przypadku jednoaktówki, co łączy się przede wszystkim z istnieniem fabuły o określonym kształcie scenicznym, z układem działań i faktów, skupiających się wokół ośrodka kompozycyjnego, przeważnie jednej węzłowej sytuacji wyznaczonej przez zdarzenie probiercze. Zrozumiałe staje się, że:

Niejasność tych dzieł zasadza się [...] na nieprzejrzystości znaczeń, która wynika z tzw. samozwrotności znaków i ich układów, kierującej uwagę w pierwszym rzędzie na ukształtowanie struktury dzieł. Byt niejasny dramaty zawdzięczają kompozycji obrazów, zacierającej bezpośrednią referencjalność, nie tylko czy nie tyle na poziomie pojedynczych znaków, co ich sekwencji i wzajemnych związków. Skutkiem tego niejasność ogarnia globalne sensory utworów⁵.

² W przypadku Wyspiańskiego był to krakowski Teatr Miejski, Synge’a – dubliński The Abbey Theatre.

³ Zob. koncepcję O. Ortwin, *O teatrze tragicznym*, w: tenże, *Pisma krytyczne*, t. I: *O Wyspiańskim i dramacie*, oprac. J. Czachowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 83 i nast.

⁴ N. Chiaromonte, *Granice duszy*, przeł. S. Kasprzysiak, wybór i oprac. S. Kasprzysiak, P. Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 350–351.

⁵ M. Bukowska-Schiemann, „*Ja w śnie narodu przeklętym, uśpiony*”. *Stanisława Wyspiańskiego dramaty – sny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1994, s. 7–8.

Jak sugeruje Thomas Rice Henn, badacz twórczości Synge'a, „jeśli chcemy zrozumieć duchowość spektaklu, musimy starać się odtworzyć w wyobraźni coś z życia wyspiarzy, jakie Synge widział na przełomie XIX i XX wieku”⁶. Dyrektywę tę z powodzeniem można również odnieść do *Kłątwy* Wyspiańskiego. Oba utwory rozgrywają się w środowisku wiejskim. W *Kłątwie* „rzecz się dzieje w Gręboszowie”⁷, a na scenę wprowadzeni zostają chłopci z podtarnowskiej wsi. Tak w didaskaliach prezentuje się opis miejsca wydarzeń: „Na plebani. Głęb zasłonięta, przez całą szerokość, domem na podmurowaniu; przed dworkiem ogródek, opłocony sztachetkami” (K 6). Mamy opis pokoi na plebani, potem opis ogródka i zagonu ziemniaków. W tyle sceny Wyspiański usytuował mały drewniany kościół ocieniony lipami. A dalej: „Z tyłu, poza plebańskim dworkiem, grunt podnosi się z wolna, pochyło, później dość stromo, aż kończy się wałem, który ponad strzechą domu wysoko garbem się znaczy; tamtędy wiedzie ścieżka w pole, na gór” (K 6). Całość wiejskiego krajobrazu przepalona jest piekielnym, żarzącym słońcem, którego ostry blask przenika przestrzeń wsi, ukazując pejzaż zniszczony przez suszę.

W *Jeźdźcach do morza* akcja toczy się wśród rybaków na wyspach Aran, które Synge pod wpływem swego przyjaciela Wiliama Butlera Yeatsa wprowadził do literatury⁸. To mała grupa trzech skalistych, wapiennych, odizolowanych

⁶ T.R. Henn, dz. cyt., s. 33.

⁷ S. Wyspiański, *Kłątwa. Tragedia*, nakładem Autora, Kraków 1905, s. 5; wszystkie cytaty z utworu według tego wydania z podaniem skrótu K i numeru strony.

⁸ J.M. Synge 1871–1909: „On December 21, 1896, at the Hotel Corneille in Paris, Synge met poet and dramatist William Yeats. During the meeting, Yeats recommended that Synge leave Paris and move to the Aran Islands off the west coast of Ireland. In Yeats' own words, as set forth in his preface to *The Well of the Saints*, he said, «Give up Paris. ... Go to the Aran Islands. Live there as if you were one of the people themselves; express a life that has never found expression». Eventually Synge did so, with the best possible results. His first stay on the Aran Islands occurred in the spring of 1898; it was repeated at intervals during the next four years. He continued to winter in Paris, but the study of Irish life and literature became central to his work. On the rocky, isolated islands, Synge took photographs and notes. He listened to the speech of the islanders, a musical, old-fashioned, Irish-flavored dialect of English. He conversed with them in Irish and English, listened to stories, and learned the impact that the sounds of words could have apart from their meaning. The first fruit of Synge's Aran experience was *The Aran Islands*, written in 1901 but unpublished for the next six years. The Irish writer and teacher Daniel Corkery, in his *Synge and Anglo-Irish Literature*, saw the Aran essays as crucial to Synge's development. «[These papers] are valuable for their own sake as descriptive of the consciousness of the people. They are perhaps more valuable still for the insight they give us into Synge's own consciousness, his fundamentally emotional nature». Corkery also commented, «Sometimes I have the idea that the book on the Aran Islands will outlive all else that came from Synge's pen». Elaborating on the themes of the isolation and simplicity of the islanders' lives and the desolation of their landscape, Synge, according to Robin Skelton's *The Writings of J.M. Synge*, uncovers the «heroic values» and the «awareness of universal myth» with which the islanders enrich their lives. Skelton also judged that Synge uses the islanders as raw material for the creation of images and values... which point towards the importance of reviving, and maintaining, a particular sensibility in order to make sense of the predicament of humanity”. <http://www.poetryfoundation.org/bio/j-m-synge> [dostęp 21.04.2015].

od stałego lądu wysepek: Inishmore, Inishmaan i Inishee, położonych na Atlantyku między wybrzeżem Galway a Clare. Ziemia jest tu uboga i kamienista, niewielkie pola przecinają kamienne mury, a na brzegu leżą zwały zgniłych wodorostów. Nie ma tu drewna na opał, torfu ani trawy dla koni. Przedłużające się burze sprawiają, że wyspy przez długi czas stają się niedostępne, a brak regularnych połowów zagraża ludziom głodem. Synge w swej sztuce doskonale odtworzył atmosferę oddalonej od świata i ludzi wysepki Aran o surowym skalistym pejzażu: „Wysepka w pobliżu brzegów Irlandii. Kuchnia w chacie rybackiej z sieciami nieprzemakalnymi płaszczami, kołowrotkiem, kilkoma świeżymi deskami, stojącymi przy ścianie etc.”⁹. Przez cały czas trwania spektaklu nieprzerwanie, wręcz i uporczywie słuchać szum morza i wiatru, przenikający swym dźwiękiem całość świata i współgrający z surowością pejzażu wyspy.

W obu sztukach przestrzeń sceniczna jest zamknięta, nieprzyjazna człowiekowi, transfigurująca z obszaru życia w nieludzkie terytorium osaczenia i śmierci. W *Kłątwie* spieczona upałem ziemia zamienia się w pustynię, w sztuce Synge’a morze, dawca życia i śmierci, to jednocześnie śmiertelnie groźny żywioł. Dramaturdzy umieścili swych bohaterów w surowym krajobrazie. Wydawać by się mogło, że tak ukształtowana przestrzeń sceniczna pełni funkcję właściwą dramatowi naturalistycznemu, czyli przede wszystkim służy charakterystyce środowiska. Niewątpliwie punktem wyjścia dla obu dramaturgów jest obserwacja rzeczywistości i umiejętność odtwarzania życia chłopskiego zgodnie z zasadami konwencji naturalistycznej (*brutal realism*), która przyzwyczaiła odbiorcę (widza lub czytelnika) do skupienia uwagi na charakterystycznych funkcjach terenu dramatycznego i jego potencjalnym udziale w uzyskiwaniu efektu prawdopodobieństwa. W dramacie naturalistycznym miejsce, w którym rozgrywają się wydarzenia, motywuje zachowanie postaci, co pozwala – dzięki zastosowanej metodzie „szkieł powiększających” – zbudować na scenie wiarygodny obraz życia wieśniaków. Zolowski postulat uczynienia z teatru (a także – literatury) „studium” czy „obrazu życia” prowadzi do dominacji referencyjnego stosunku do rzeczywistości i potencjalnych ujęć werystycznych nad ekspresyjną funkcją sztuki. Niewątpliwie w interesującym nas przypadku zarówno Wyspiański, jak i Synge świat sceniczny budują wśród realiów codzienności. Realizm scenografii współgra z czynnościami wykonywanymi przez bohaterów, którzy na początku spektaklu zajmują się najzwyklejszymi sprawami gospodarskimi i troskami dnia codziennego. W sztuce Synge’a „Catleen, dziewczyna około lat dwudziestu, kończy właśnie zagniatą ciasto i kładzie je na blachę na ogniu, po czym wyciera ręce i zaczyna praść na kołowrotku. Mała Nora wścibia głowę przez drzwi” (J 16). Pierwsze sceny w *Kłq-*

⁹ J.M. Synge, *Jeźdźcy do morza (Riders to the Sea)*, przeł. M.M. Misińska, w: *Dramaty irlandzkie*, „Dialog. Najlepsze z najlepszych”, Instytut Książki, Warszawa–Kraków 2011, s. 16 (przedruk za: „Dialog” 1957, nr 3, s. 69–75). Dalej cytaty według tego wydania, oznaczone skrótem J, z podaniem numeru strony.

twie rozgrywają się przy pracach w polu; wydaje się, że mamy do czynienia z obrazkiem obyczajowym. Tak więc postacie zarówno w *Jeźdźcach do morza*, jak i *Kłątwie* wykreowane zostały w myśl zasad realizmu, który pozwala umiejscawiać je w określonych ramach czasu i miejsca, a ta konkretność daje gwarancję prawdziwości efektu scenicznego i staje się fundamentem tragizmu, którego stopień zależy od poczucia rzeczywistej wartości sprawy, za jaką bohater zastawia swe życie. Wykreowanie naturalistycznego obrazu świata nie jest jednak celem działań obu dramaturgów.

Zarówno Wyspiański, jak i Synge, budując swój warsztat teatralny, kładli nacisk na inne funkcje miejsca dramatycznego niż rekonstrukcja *milieu*, szczególnie na wydobycie walorów nastrojowych i nadanie im znaczeń symbolicznych, a nawet filozoficznych. Przyziemne problemy, którymi początkowo żyją bohaterowie, błędną w obliczu wielkiego ludzkiego cierpienia, a to otwiera analizowane sztuki na kwestie losu i przeznaczenia, a w konsekwencji – zła i dobra. Surowy obraz świata wiejskiego współgra z „wiejską wyobraźnią”, *the folk imagination* – jak pisał Synge w przedmowie do *The Playboy of the Western World*, która w obu sztukach buduje szczególną poetyckość świata scenicznego. Wyspiański i Synge postępują podobnie jak William Szekspir, który zawsze widział rzeczywistą przestrzeń wydarzeń i to ona stawała się „pierwszą” sceną dla jego sztuk. Wybór miejsca akcji ze ściśle zespoloną z nim dramatyczną poetyckością ma znaczenie zasadnicze dla odczytania sensu utworów, gdyż cała logika tekstu związana jest z terenem akcji, odpowiednim dla poety, malarza, muzyka i myśliciela. Celem działań dramaturgicznych zarówno Wyspiańskiego, jak i Synge’a stawało się dążenie do ujawnienia ukrytych sił działających w postaciach, rzeczach i krajobrazie. Kompozycja przestrzeni sugeruje zatem uniwersalne znaczenia. Stąd należy mówić o wbudowanej w te sztuki filozofii miejsca, stanowiącego dla obu twórców problem malarski i jednocześnie poetycki, co znajduje uzasadnienie w określonym sposobie widzenia, odczuwania i wartościowania świata. Obaj twórcy

łączą postulat swoistego realizmu w komponowaniu, umotywowaniu i konsekwencji miejsc wprowadzonych do dramatu z żądaniem, aby złożona z nich przestrzeń posiadała potencję symbolicznego uogólniania, aby stanowiła umotywowanie dla wypowiedzi, których związek z fabułą dramatu bywa często bardzo luźny¹⁰.

Podsumowując te rozważania, należy podkreślić, że sceniczne obrazy plebani (*Kłątwa*) i izby rybackiej (*Jeźdźcy do morza*) oraz otaczającego je krajobrazu,

¹⁰ E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972, s. 20.

w wyniku utajonego napięcia budowanego przez scenografię, powinny być odczytywane w kategoriach widzialnego symbolu miejsca. W obu sztukach, dzięki wykorzystaniu syntetycznych środków artystycznego wyrazu, doszło zatem do zbudowania nowej jakości estetycznej, co wiąże się z poszerzaniem znaczeń utworów oraz logiką konstrukcji artystycznej¹¹. Dlatego przestrzeń sceniczna od momentu rozpoczęcia spektaklu ożywa, zaczyna współgrać z aktorami¹². Przypomnijmy, że podobnie rzecz przedstawia się w tragedii greckiej, która zawsze miała dwa wymiary: ponadczasowy, ale również konkretny, ściśle związany z danym miejscem i epoką. Bohaterowie sztuk Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypide-sa noszą wyraziste „piętno” antycznej Grecji, rzecz można, że świat sceniczny jest przepojony klimatem jej wierzeń, obyczajów oraz atmosfery duchowej. Konflikt rodzi się z mitu, z przepowiedni, z wierzeń. Tragikom udało się odsłonić archetypowe warstwy w człowieku i przez odwołanie się do najbardziej pierwotnych reakcji ludzkich zbudować tragedie na podłożu archetypowym – na namiętnościach: pożądaniu, miłości, zbrodni i śmierci, które ujawniają się z całą siłą w sytuacjach granicznych. Istotą takiego tragizmu jest metafizyka bólu i cierpienia, rodząca się z poczucia utraty związanej z zagładą wielkich wartości, czyli utratą życia w całej jego wielowymiarowości i komplikacji.

W sztukach Wyspiańskiego i Synge’a na scenie wśród realiów wiejskich Gręboszowa i Aran rozgrywa się walka wolnej woli z koniecznością, co uruchamia myślenie kategoriami tragicznymi. Ostatecznie Wyspiański i Synge nadają swym wiejskim obrazom dramatycznym czytelną pozaczasowość. Przecucie ludzkiej tragedii budzi się już wraz z pierwszym scenicznym obrazem, a każda kolejna scena dodatkowo je pogłębia. Tragedia wyraża się tu głównie – jak wspomniano – przez klimat miejsca, mającego co prawda swój odpowiednik w rzeczywistości, ale funkcjonującego jako widzialny symbol, budowany w ten sposób, aby uświadomić odbiorcy, że sztuką rządzi logika tragediowa, a jej celem nie jest nakreślenie obrazka obyczajowego, lecz wyrażenie poczucia tragiczności ludz-

¹¹ I. Sławińska, *O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego*, w: taż, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1960, s. 165–171, 184; por. E. Miodońska-Brookes, dz. cyt., s. 19–20.

¹² Doskonale w kontekście twórczości Wyspiańskiego ujął to Tadeusz Makowiecki (*Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 56, 160), pisząc: „Pragnięcie ujęcia istoty jakiejś rzeczywistości, chęć pełnego odgadnięcia kogoś czy czegoś i chęć ukazania odgadniętego, wyłuskanego jądra jakiejś istniejącej już, określonej postaci czy zdarzenia – musiało jak ognia unikać dwu niebezpieczeństw: nieprawdy szablonu i nieprawdy fikcji. W jednym kryje się martwość niezróżnicowania, w drugim – nicość. Przyjęta, zmechanizowana formuła na ujęcie pewnych rzeczywistych zjawisk i wytwory łatwo pobudliwej imaginacji [...] – oba te krańce grożą nieuchronnie oderwaniem od rzeczywistości, od prawdy. Chęć odgadnięcia danej rzeczywistości wywołuje potrzebę nieoddalania się od niej, ale oparcia się na niej, a trzymanie się rzeczywistości w sztuce nazywamy przecież realizmem”.

kiego istnienia¹³. W struktury obu utworów wpisany jest zatem mit tragiczny, co sprawia, że mamy do czynienia z tragediami ludowymi, osadzonymi w tradycji tragizmu w podstawowym, Arystotelesowskim tego słowa rozumieniu, doskonale realizującymi poczucie tragicznego losu¹⁴. Taka lektura sztuki Wyspiańskiego, a dotyczy to również utworu Synge'a, pozwoliła Tadeuszowi Boyowi-Żeleńskiemu dostrzec podobieństwo między współczesną podtarnowską wsią a antycznym światem, o czym tak pisał:

To małe społeczeństwo, jakie stanowi wieś ze swoim nieskomplikowanym ustrojem, ten przewodnik dusz – niby król starodawny – na czele, na widowni, w której życie prywatne wgląda cała gromada; ta wiara w związek czynów człowieka ze zjawiskami natury – **to wszystko stawia nas dość blisko dramatów edypowych**. Nie potrzebował Wyspiański stylizować ani przekształcać życia: wystarczyło mu, z genialną prostotą, ująć je w pewnym tonie, abyśmy, **nie opuszczając ani na chwilę wsi polskiej, znaleźli się w teatrze Sofoklesa**¹⁵.

¹³ Temu zagadnieniu poświęciłam pracę – M.J. Olszewska, *Tragedia ludowa według Wyspiańskiego*. «Kłątwa» i «Sędziowie», w: taż, «*Tragedia chłopska*». *Od W.L. Anczyca do K.H. Rostrowskiego. Tematyka – kompozycja – idee*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 2001, s. 191–244. Partie artykułu dotyczące *Kłątwy* Wyspiańskiego odwołują się do zaprezentowanej tam analizy tragedii artykuł opiera się głównie na uzupełnionych, rozpoznaniach i wnioskach zaprezentowanych w tej książce.

¹⁴ S. Wyspiański opatrzył *Kłątwe* podtytułem „tragedia”, kładąc nacisk na obecność pierwiastków metafizycznych, ale też elementy zewnętrznej faktury i twórcze wykorzystanie konwencji artystycznej. Analiza form kompozycyjnych, wnikliwie przeprowadzona przez I. Sławińską (*Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, nakładem Towarzystwa Naukowego, z zasiłkiem Prezydium Rady Ministrów i Ministerstwa Oświaty, Toruń 1948, s. 73–117) na materiale czterech utworów dramatycznych Wyspiańskiego noszących podtytuł „tragedia” (dwóch „greckich” i dwu „ludowych”) pokazała, że różni je nasilenie elementów refleksyjnych, sentencjonalnych, lirycznych i epickich. Za czynniki decydujące o wyodrębnieniu tragedii utworów dorobku Wyspiańskiego poza obecnością pierwiastków metafizycznych uznać należy za Sławińską także formę i funkcję słowną. *Kłątwe* i następnie *Sędziów*, sztuki wyzwolone spod władzy antycznej konwencji (mocno ograniczonej do dwu wystąpień chóru – gromady wieśniaków i udratyzowanej relacji w *Kłątwie*), cechuje duża koncentracja dramaturgiczna, brak elementów epickich, powściągliwość liryczna, słaba refleksyjność przy silnej dialektyce nasycającej dialog. Również *Jeźdźcy do morza*, jak zauważył T.R. Henn (dz. cyt., s. 38), w swej strukturze zawierają elementy tragedii antycznej, takie jak obecność fatum, przeczcucie czegoś złego, rytuał elegii dla jednego i wielu zabitych, lament kobiet, które tworzą chór, uwolnienie napięcia w akceptacji losu, przeznaczenia, klęski. Utwór ten jest oparty na arystotelesowskiej tradycji jedności czasu, miejsca i akcji. Jego akcja rozgrywa się w jednym miejscu (wyspa), rozpoczyna się i kończy w tym samym dniu, a toczy wokół tragicznego losu (doli, fatum) rodziny Mauryi. Struktura, język liryczny, obrazy, struktura i najwyższy symbol pozwalają podnieść sztukę do rangi tragedii. *Jeźdźcy do morza* przedstawiają tragiczną wizję irlandzkiego życia, która w ramach spektaklu, podobnie jak w *Kłątwie*, nabiera wartości uniwersalnych.

¹⁵ T. Boy-Żeleński, *Kłątwa*, w: tenże, *Pisma*, t. XX: *Flirt z Melpomeną. Wieczór trzeci i czwarty*, red. H. Markiewicz, tom oprac. J. Kott, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 149, podkr. – M.J.O.

A zatem na scenie widzowie oglądają „wieś w sztuce, nie zaś wieś przez sztukę podpatrzoną”¹⁶, czyli, przywołując sformułowanie Ostapa Ortwina: wieś i jej mieszkańcy zostali zamknięci w kręgu sztuki. W takiej też optyce należy odczytywać te obie sztuki, zbudowane tak, aby wyrazić „pewne tragiczne idee, które wyrastały z pewnego pojmowania ludzkiego życia”¹⁷, co we współczesnym świecie nie wymaga już odległości w przestrzeni i w czasie i co pozostaje w zgodzie z dążeniem do demokratyzacji tragizmu. Bohaterowie nie muszą już być wywyższeni w społecznej hierarchii ani umieszczeni w historycznej przeszłości, dlatego w obu omawianych sztukach występuje bohater z ludu¹⁸. Tragedia modernistyczna nie wymaga zatem antycznego sztafażu, ponieważ może toczyć się wszędzie, nawet w ubogiej rybackiej izbie lub na wiejskiej plebani, gdzie zwykły człowiek zatopiony w codzienności walczy ze swym przeznaczeniem, stając twarzą w twarz z fatum.

Uruchomienie logiki tragediowej w obrębie *Klątwy* i *Jeźdźców od morza* nie oznacza dążenia do realizacji prototypu tragedii, czyli powrotu do form tradycyjnych, usankcjonowanych przez wiekową obecność w kulturze, ahistorycznych, syntetycznych i stałych¹⁹. Ma to swoje znaczenie w kontekście wielowiekowego „sporu o tragedię”, sprowadzającego się do poszukiwań definicji tragedii jako formy historycznie nieziennej, realizującej „rdzenne” cechy tego gatunku²⁰. Problem tragedii, od czasów starożytnych „niepokojący i zawily”, twórcy modernistyczni rozwiązywali zgodnie z duchem epoki, w której kwestiom związanym ze sztuką wielką nadawano priorytetowy charakter. Tragedia modernistyczna w swej synkretycznej formule stała się, zgodnie z dążeniem twórców tej epoki, próbą przezwyciężenia fragmentarycznego sposobu myślenia na rzecz budowania całościowej wizji bytu, o ile jest to w ogóle możliwe w rozbitym, nękanym moralnymi konfliktami świecie współczesnym²¹. Droga do zrozumienia trage-

¹⁶ A. Łempicka, *Wyspiański, pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 64.

¹⁷ H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo „Hominum”, Bydgoszcz 1997, s. 116.

¹⁸ H. Filipkowska, *Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa 1973, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 29, 39.

¹⁹ M.J. Olszewska, *Wyspiańskiego koncepcja sztuki*, w: taż, «Tragedia ludowa»..., s. 191–213.

²⁰ I. Sławińska, *Problem tragedii w końcu XIX w.*, w: taż, *Tragedia w epoce Młodej Polski...*, s. 8–34. Zob. H. Życzyński, *Teoria dramatu*, nakładem Księgarni „Kresy”, Cieszyn 1922 (rozdz. 2. *Tragedia*, s. 90–115). Obecnie na temat tragedii i tragizmu obszernie pisze M. Dybizbański, rozdz. 1. *Tradycja i projekcja - średniowieczne misterium czy starożytna tragedia?* oraz rozdz. 2. *Warsztat tragediopisarza drugiej połowy XIX wieku*, w: *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 15–66 i 67–116. W zbiorze pt. *Tragedia w okresie Młodej Polski i Dwudziestolecia Międzywojennego*, (wybór i oprac. M. Kozłowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2006) mamy zbiór najważniejszych wypowiedzi na temat tragedii w interesującym nas okresie historycznym.

²¹ Z. Bienkowski, *Modelunki. Szkice literackie*, Czytelnik, Warszawa 1966, s. 11.

dii modernistycznej, podlegającej nieustannym przeobrażeniom estetycznym, powinna prowadzić przez rozumienie jej struktur. Dlatego w analizach tragedii końca wieku XIX i początków wieku XX za każdym należy razem odtwarzać system wartości obowiązujący w danym kręgu kulturowym i „ukazywać historycznie zmienne wyznaczniki «dostojeństwa» tragedii w świadomości estetycznej pokoleń i epok”²². Przy okazji tragedii Wyspiańskiego tak na ten temat pisał Stanisław Lack:

Powiedzmy od razu: nie mówimy o budowie tragedii w ogólności. Takiej budowy abstrakcyjnej nie ma. Można mówić o tragedii, to znaczy, że w każdej tragedii znajdują się pierwiastki tragiczne, ale nie można mówić o budowie tragedii, bo każda tragedia z konieczności jest zbudowana inaczej. Dlatego każda tragedia, krytycznie, domaga się własnej teorii. Pojęcie „budowa” odpowiada pojęciu „teoria”. Nie wszystkie dramaty są tragediami, aby zrozumieć i pojąć estetykę danej tragedii, trzeba odtworzyć teorię danej tragedii, czyli „trzeba budowę tragedii poznać i trzeba poznać zasady artystyczne, na których się budowa opiera. Łatwo pojąć, jaka jest różnica: mówimy, że trzeba stworzyć teorię, a nie receptę, a nie regułę, choćby to była recepta Wyspiańskiego, do której Wyspiański jakby musiał się stosować [...]. To jednak nie wszystko: budowę tragedii pojmiemy, jeśli zrozumiemy, dlaczego taki przebieg wypadków jest konieczny, dlaczego nie mógł być inny, tzn. na jakich podstawach artystycznych opiera się i stoi”²³.

Dlatego każdą z tych tragedii, tak Wyspiańskiego, jak i Synge’a, należy omówić osobno.

*Klątwa*²⁴

Początek *Klątwy*, podobnie jak *Króla Edypa* Sofoklesa lub *Ifigeni w Tau-rydzie* Eurypidesa, rozpoczyna obraz budujący nastrój tajemniczości i grozy. Przerazająca susza i straszna zaraza, które dotknęły Teby, lub cisza morska, która stała się przekleństwem dla wojsk achajskich udających się pod Troję, nie są

²² M. Janion, *Tragizm*, w: taż, *Tragizm, historia, prywatność. Prace wybrane*, red. M. Czermińska, t. 2, Universitas, Kraków 2000, s. 135; J. Kleiner, *Tragizm*, w: tenże, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i oprac. A. Hutnikiewicz, PWN, Warszawa 1981, s. 655–667; por. I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, s. 8 i nast.; por. taż, *Spór o tragedię redivivus*, w: taż, *Sceniczny gest poety...*, s. 267–289.

²³ S. Lack, *Studia o St. Wyspiańskim*, zebrał i przedm. poprz. dr S. Pazurkiewicz, Księgarnia A. Gmachowskiego, Częstochowa 1924, s. 262, 264.

²⁴ Zob. M.J. Olszewska, «Ludowa» tragedia «plebańska» – «Klątwa», w: taż, «Tragedia ludowa»..., s. 214–224.

przypadkowe, należy je odczytywać jako znak gniewu Boga, materializującego się w świadomości człowieka w postaci suszy, zarazy lub ciszy. Wieś w *Kłątwie* zamieniła się w pustynię: „ziemia się sparła; nie puści. [...] Spalony grunt do krzty. – Ziemia nie puści. – Skała!” (K 7, 11). Natura – zła, przepalona żarem posuchy, pożółkła („[...] strzępy suche marniejącego, pnącego bobu [...] krzaki malw badylaste, rozkwitłe i zgasłe, w łachmanach liści przepalonych w słońcu” – K 6) – staje się *dramatis personae*. W swej recenzji Boy-Żeleński doskonale scharakteryzował ten nastrój grozy:

Od pierwszych scen ten od tygodni trwający żar, który czujemy jak gdyby rozpylony w powietrzu, wytwarza atmosferę nerwową, podnieconą. Zdania, jakie ludzie wymieniają z sobą, są twarde, nieżyczliwe; z każdego słowa gotowa jest wybuchnąć kłótnia, przekleństwo, jest to jak gdyby psychoza skwaru, która ogarnia coraz bardziej wszystkich²⁵.

Ponieważ człowiek jest częścią porządku kosmicznego, podobnie jak w Sofoklesowym *Królu Edypie*, winny i niewinny musi cierpieć tak samo i podlegać tej samej karze. Nad „Gręboszowem” zawisło okrutne niebo. Być może „z odpustu Boga / Ziemia spiekotą stęgła” (K 9) – oto Bóg, tak jak starożytna Dike, dochodzi swych praw, jeżeli nie przez ludzi, to w wyniku nieodpartego działania praw Natury. „Czas bierze odwet” na gromadzie, tak jak na antycznym Edypie, za zło wyrządzone przez ludzi nawet w ich niewiedzy. Tak jak mieszkańcy Teb mieszkańcy Gręboszowa również starają się bezskutecznie rozpoznać przyczynę klęski²⁶. W świecie tragedii, tak Wyspiańskiego jak Synge’a, brak jest wyroczni, która wskazałaby winnego nieszczęściu. Cierpienie początkowo w bohaterach budzi agresję, będącą źródłem obsesji szukania winy u innych. Złe przecucia przyjmują w tej tragedii postać kławy, która uruchamia mechanizmy tragizmu²⁷. Grzeszny czyn (Ksiądz – Młoda, Dziewka – Parobek) musi zgodnie z koncepcją logiki tragicznej prowokować dalsze czyny bezbożne. Za grzechem i winą, takie przekonanie dzielają bohaterowie „tragedii galicyjskich”, postępuje kara, która rodzi cierpienie. Wyspiański, opisując grzech i odpowiedzialność zań, położył nacisk na to, co straszne i co wywołuje lęk przed karą za występki. W świecie starożytnym grozę w ludziach budziły Erynie, w *Kłątwie* żar posuchy rodzi w wyobraźni skojarzenie z ogniem piekielnym i wiecznym potępieniem. Młoda

²⁵ T. Boy-Żeleński, dz. cyt., s. 152.

²⁶ Z. Marković, *Pojęcie dramatu u Wyspiańskiego*, ze słowem wstępnym prof. S. Dobrzyckiego, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań–Warszawa–Wilno–Lublin 1924, s. 121–123; na temat nadmiernej motywacji zaciemniającej obraz w *Kłątwie* pisze T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Akademia Umiejętności, nakładem Fundusza Nestora Bucewicza, Kraków 1916, s. 96.

²⁷ A. Czabanowska-Wróbel, *Magia słowa i milczenia w «Kłątwie»*, w: taż, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 101–114.

stopniowo zyskuje świadomość tego, że popełniony przez nią grzech cudzołóstwa stał się źródłem gniewu Boga – Natury – Losu. Podobnie jak w tragedii antycznej, również w świecie Wyspiańskiego panuje przekonanie, że idea sprawiedliwości musi zostać przywrócona: na planie wyższym realizują ją nieznanne człowiekowi transcendentne siły, na planie ludzkim – sam człowiek, który kieruje się własnymi motywami.

Gromada na czele z Sołtysem postrzega plebanię jako przestrzeń skażoną grzechem, a zatem przeklętą. W tragedii antycznej znaki wysyłane przez niebo były wyraźnie czytelne, w *Kłątwie* niebo kryje swą Tajemnicę. Gromada, Sołtys, Pustelnik i Ksiądz kojarzą Boga tylko z karą za grzechy. Pokutę i żal za grzechy zastępuje ofiara prześlągalna. „Młoda na stos. [...] Taka jest konieczność, Bóg wymaga, aby przywrócić porządek przez siebie ustanowiony, który ludzie naruszyli. Młoda dorasta do zrozumienia tej konieczności i do decyzji złożenia okupu – ofiary”²⁸. Okrutne słowa Księdza: „Na stos niech wstąpią [...] dzieci, ona byłaby wtedy ocalona” (K 66) Młoda przyjmuje nie jako wyrok, ale jako drogę wskazaną ku ocaleniu. Bohaterce przeciwstawiony został Ksiądz, który staje się przedmiotem „ironii losu”. Nie mogąc zapanować nad pokusami ciała, złamał przysięgę złożoną Bogu. Swym grzesznym postępowaniem naruszył ład moralny, przekraczając granice etyczne wytyczone przez Boga. Żyjąc w grzechu od lat, przestał odróżniać dobro od zła. W ten sposób skazał na potępienie nie tylko siebie, ale również Młodą i dzieci oraz całą wiejską gromadę.

Młoda, podobna w kreacji do królowny Wandy z *Legendy*, jest kobietą „z krwi i kości”, „kipiąca siłą i gorącością krwi”²⁹. Jak zauważył Boy-Żeleński: „ta kobieta o prostym a gorącym sercu, żyjąca na plebani, w kręgu zarazem zbrodni i świętości, w atmosferze, w której opary zmysłowych pożądań mieszają się z dymem kościelnych kadzideł [...], to dziecko Ziemi, wyrosłe «jako te w borze bujne zioła», to gospodyni całą gębą, która umie «rozewrzeć pysk» na dziewczkę, co jej na «honor dziecok» nastąpiła”³⁰. Już na wstępie obelgi i wyzwiska skierowane przez Młodą do ludzi pracujących w polu prowadzą do pierwszego konfliktu. Ludzie porzucają pracę, wyklinając Księdza i Młodą: „Zwiedłś ludzi do złego! / Grzesznico, – Bóg cię skarże!” (K 10). Wkrótce klątwa pada z ust Dziewki, o klątwie mówią także Sołtys i Pustelnik. Młoda w chwili swego przebudzenia – w „tragicznym oświeceniu” – zrozumiała, że to Bóg żąda od niej zadośćuczynienia. „Młoda własną myślą, moralną oceną swojej winy dochodzi do decyzji, katastrofa (śmierć) wynika z jej «dramatu inteligencji». I to samopoznanie – nie śmierć – jest w utworze momentem «oczyszczenia»”³¹. Co prawda, to inni nasunęli Młodej myśl o klątwie, ale w jej świadomości poczucie konieczności złożenia ofiary z siebie i dzieci rodzi

²⁸ A. Łempicka, dz. cyt., s. 59.

²⁹ T. Makowiecki, dz. cyt., s. 160.

³⁰ T. Boy-Żeleński, dz. cyt., s. 162.

³¹ I. Sławińska, *Tragedia...*, s. 79; por. Z. Marković, dz. cyt., s. 35–36, 47–50.

się samo, a utwierdzone jest podsłuchaną rozmową Księdza z Matką. Stąd zrozumiałe stają się jej słowa: „Żem śmiertelnego grzechu winą / skalana, – wyznaje – to może – ze mnie – trza – ofiary – – ?” (K 40).

Konflikt w *Kłątwie* nie sprowadza się, jak widać, do wymiarów ludzkich, lecz dotyczy relacji: człowiek – bóstwo³². „Tragedia grecka [a także dramat Wyspiańskiego – uzupeł. M.J.O.] wskazuje na boskie lub abstrakcyjne siły decydujące o losie człowieka poza nim samym i to decydujące bezapelacyjnie”³³. Pomimo że w świecie tragedii nic nie dzieje się bez woli bogów, to jednocześnie nic jednak nie wydarza się bez zgody człowieka, i dlatego w czynie Młodej w nierozzerwalny tragiczny węzeł splatają się wolność z koniecznością. Człowiek realizuje się przez działanie i za wszystko, co czyni, musi ponieść konsekwencje. „Tragedia żyje działaniem, implikuje heroizm. Tragedia zbudowana wokół pewnego czynu do spełnienia zakłada afirmację człowieka”³⁴. Młoda staje się podobna do bohatera tragicznego, który w chwili tragicznego rozpoznania dorasta do swego losu, z godnością odpowiada na Boskie wezwanie, mówiąc: „patrz, jako serce dla Cię stroję...” (K 94). Wystrojona w odświętne szaty, dumnie, wręcz hardo, kroczy na rozpalony przez gromadę na jałowym polu stos i dla przebłagania Boga rzuca nań to, co ma najcenniejszego – własne dzieci. Młoda, podobnie do Edypa z tragedii Sofoklesa, czyni z suszy (kłątwy bogów) własną sprawę i tak jak on bierze odpowiedzialność na siebie i cały świat. Tym samym rozpoczyna tragiczny protest „przeciw” granicom ludzkiej egzystencji. Ofiara z dzieci, choć najczystsza (temu służy symbolika trzech gołębi jako znaku boskiego miłosierdzia i przebaczenia), nie wydaje się jej jeszcze pełna. Dlatego wyrzeka się także własnego życia. Chwyta pochodnię z ofiarnego stosu i w szaleńczym biegu podpala wieś. Ostatecznie ginie ukamienowana na stopniach plebani. Śmierć Młodej, tak jak Edypa w Kolonos, nie oznacza pogodzenia się ze światem i Bogiem. Bohaterka do końca pozostaje harda, twardo sprzeciwia się gromadzie, czyniąc ją współodpowiedzialną za popełnione zbrodnie. Tak więc w świecie *Kłątwy* nikt nie pozostaje bez winy, co potwierdzają są słowa Pustelnika w ostatniej scenie tragedii: „Padajcie o ziem głową!! / Bóg mówi – Słowo!!! *pioruny*” (K 117).

Zakończenie utworu zbudowane jest w bliskiej ekspresjonizmowi poetyce grozy. Na efekt ten zwróciła uwagę między innymi Aniela Łempicka, twierdząc, że: „To połączenie zimnej dyscypliny formy z niesamowitością tematu tragedii i *pandemonium* jej finału daje efekt wstrząsający – arcyzmem utworu i burzą treści innej jeszcze natury niż dająca się wyrazić dyskursywnym językiem idea czy idee”³⁵. W zakończeniu tragedii Młoda urasta do rangi sumienia wsi, a jej ofiara

³² J. de Romilly, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 156–160.

³³ Tamże, s. 160.

³⁴ Tamże, s. 161–162.

³⁵ A. Łempicka, dz. cyt., s. 63.

(można się tu dopatrzeć paralelizmu z męką Chrystusa) prowadzi ku oczyszczeniu zarówno jej, jak i całej gromady. W ostatniej scenie spektaklu nie bunt przed kolejnym Boskim znakiem – burzą (klamra spinająca tekst dramatyczny: susza – burza), tylko pełne pokory przyklęknięcie wiejskiej wspólnoty, stojącej się teraz kościołem, czekającej na słowo Boże, prowadzi do kataraktycznego wstrząsu, który nowocześnie rozumiany oznacza odzyskanie „kontroli nad żądaniami instynktownymi. Tendencje, które były źródłem [...] niepokoju, zostały bowiem bądź wyładowane, bądź na tyle złagodzone i osłabione, że mogą łatwo zostać poddane kontroli świadomości”³⁶.

W *Studium o Hamlecie* Wyspiański wyeksponował rolę świadomości, do wartościowując tym samym ludzkie poznanie, które nakierowane jest najpierw na siebie, a następnie, dzięki osiągniętej „wiedzy tragicznej”, na innych ludzi i świat. Pojęcie tragedii połączył Wyspiański z dramatem inteligencji, wydedukowanym przez niego na podstawie lektury Szekspirowskiego *Hamleta*. Tragedię, osadzoną na fundamencie tradycji, powiązał z postacią Ducha-Ojca, natomiast dramat inteligencji z Hamletem, jego wewnętrznym dramatem, dojrzewaniem do rozpoznania własnej sytuacji w świecie. Eschatologiczna wymowa *Kłątwy* związana jest przede wszystkim z budzeniem się głosu sumienia w Młodej dzięki osiągniętej samoświadomości. Z bezpłodnej, grzesznej egzystencji wyrrywają ją nie tylko przekleństwa gromady, ale przede wszystkim gniew Boga, który wzywa ją na sąd. Młoda, idąc na stos, może powtórzyć za Szekspirowskim Hamletem: „To już pewność! Śmierć, i Los, i Koniec, który sam Bóg wyznaczył”³⁷. I dodaje: „sąd wasz z wami odbywam”³⁸. Na słowa Pustelnika: „Bóg z wami” (K 87) odpowiada hardo: „Bóg nade mną. [...] Bogu się patrzy dań – / ofiarę niosę – wiedzę sama [...] Czas jest, że wiem, co Bóg przeklina. / Czas, bym się sługą stała godną / i krew uhamowała” (K 88). Przed podjętą decyzją już nikt, nawet Pustelnik, nie powstrzyma Młodej: „Chcę by się wielka stała / rzecz – tam. [...] Mojej Niedoli ja żniwiarka. [...] wiem o stosie; / tem jednym duszę zbawię” (K 91–92). Dobrowolnie przyjęta ofiara-śmierć potwierdza wiarygodność jej czynu. Mówi pewna siebie: „Żywa, przez ogień pójdę żywy, / przeniosę ból i żar straszliwy, / bądźże ty litościwy” (K 94).

Ogniowi piekielnemu, którym straszyl Ksiądz, w zakończeniu tragedii przeciwstawiony został oczyszczający ogień z zapalonego na ugorze stosu i podpalonej od niego wsi³⁹. Symbolika ognia została tu wzmocniona przez symbolikę burzy i piorunów, zapowiadających teofanię. Ogień i ulewa w *Kłątwie* – blask

³⁶ B. Dziemidok, *Katharsis jako kategoria estetyczna*, „Studia Estetyczne” 1971, t. 8, s. 43.

³⁷ S. Wyspiański, *Hamlet*, w: tenże, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski, t. XIII, Kraków 1961, s. 113.

³⁸ Tamże, s. 116.

³⁹ T. Makowiecki, dz. cyt., s. 176, 182, 211.

i woda – stają się bezpośrednim objawieniem Transcendencji⁴⁰. W ten sposób „w elementach tego wiejskiego dramatu, uzupełnionych wyobraźnią poety, Wyspiański umiał dostrzec żywe wcielenie tragedii greckiej, w aktorach jego ujrział, mocą swej twórczej wizji, owego «polskiego Edypa» i «polską Antygonę», o których mówi Konrad w *Wyzwoleniu*”⁴¹. W swej walce z Bogiem-Losem Młoda pozostaje duchowo wolna i ta wolność daje jej siłę do walki o swoją godność w oczach Stwórcy.

Jeźdźcy do morza

Również w przypadku *Jeźdźców do morza* świat wydaje się realny, ale w trakcie trwania spektaklu w ciągu realistycznych scen następuje wyraźne pęknięcie, przez które prześwieca inna, obca rzeczywistość – transcendentna wobec ludzkiej świadomości. Rybacy, zamieszkujący wyspę Aran, skazani są na nieustanną, zażartą walkę z siłami natury. Ludzie nie mogą obejść się bez morza, ponieważ to ono jest ich głównym środkiem przetrwania, ale jednocześnie okazuje się nieobliczalnym i bezlitosnym żywiołem, dlatego zamienia się w śmiertelną pułapkę. Główna bohaterka sztuki – Maurya, stara kobieta, kolejno traci męża, teścia i sześciu synów – ich wszystkich pochłania morze. Młody kapłan pokazuje Norze, młodszej córce Mauryi, pakunek zawierający koszulę i pończochę Michale’a. Cathleen i Nora próbują ukryć paczkę przed matką, ale nie są w stanie ugasić jej niepokoju, zwłaszcza że w drogę wybiera się jej ostatni syn, Bartley, który zamierza popłynąć do Connemery na jarmark, aby tam sprzedać konie i zdobyć środki do życia dla rodziny. Matka nie chce się zgodzić na tę wyprawę, ma bowiem złe przeczucia. Martwi ją postawa syna: „Naprawdę ciężko to będzie, kiedy ty utoniesz, jak inni. Jak będziemy żyć? Dwie dziewczyny i staruszka nad grobem?” (J 18). I dodaje ze smutkiem: „Czy ten człowiek nie jest twardy i okrutny, kiedy nie chce słuchać słów starej matki, która nie chce go puścić na morze” (J 18). Odpowiedź Cathleen wydaje się brutalna, ale zgodna z logiką życia na wyspach: „Takie jest już życie młodego człowieka, że wypływa na morze. Któż by tam słuchał starej kobiety, kiedy powtarza w kółko jedno i to samo?” (J 18). Nikt nie chce słuchać lamentu Matki, przestrzegającej syna przed wyzywaniem losu. Betley opuszcza jednak dom i wyrusza w podróż, wypowiadając na pożegnanie słowa: „Niech Bóg was błogosławi”. Maurya kwituje to stwierdzeniem: „Poszedł już, Boże, mniej nas w swej opiece, bo więcej nigdy go nie zobaczymy. Poszedł już, a gdy zapad-

⁴⁰ D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Pax, Warszawa 1990, s. 73, 74, 75.

⁴¹ T. Boy-Żeleński, dz. cyt., s. 148.

nie czarna noc, nie będę miała żadnego syna” (J 18). Catleen ma żal do Matki, że ta pozwoliła Bartleyowi odejść bez błogosławieństwa. Czyni jej wyrzuty i pyta ze smutkiem: „Dlaczego nie chciałaś dać mu swego błogosławieństwa, gdy stał w drzwiach i oglądał się? Czyż nie wystarczy już nieszczęście w tym domu?” (J 18). Maurya pod wpływem tych słów wychodzi z domu, mając nadzieję, że uda jej się jeszcze wręczyć synowi chleb na drogę i dać mu swe błogosławieństwo.

Wtedy to Nora i Catleen, które rozpoznały rzeczy zmarłego brata Michaela, dywagują nad jego samotną śmiercią. Tym bardziej im go żal, ponieważ jego ciało morze zniosło na Północ i nie ma tam nikogo bliskiego, kto by go opłakał i pochował, „chyba te czarne kormorany nad morzem” (J 19). Jego los prowokuje Norę do smutnej refleksji nad losem ludzkim w ogóle: „I czy to nie żalosne, że po tym człowieku, wielkim wioślarzu i rybaku został tylko kawałek koszuli i jedna pończocha?” (J 19). W tym samym czasie powraca Maurya, której nie udało się wręczyć Barneyowi chleba. Co więcej żegnając go, w na pół sennym, jakby prorockim widzeniu ujrzała przyszłość syna. Tak o tym opowiada córkom: „Posłałam na dół, do źródła, i stanęłam odmawiając modlitwy. Wtedy pokazał się Bartley, jechał na kasztance, a siwek za nim. (*podnosi ręce do góry, jakby zakrywając oczy przed jakimś widokiem*) Chryste Panie, mniej nas w swojej opiece [...] Zobaczyłam samego Michaela. [...] Jechał konno galopem, a przed nim Bartley na kasztance. Chciałam rzec «Szczęść ci Boże», lecz coś zdławiło mi słowa w gardle. Przejechał szybko mimo i powiedział «Niech ci Bóg błogosławi», a ja mu nic odrzec nie mogłam. Płacząc spojrzałam na siwka, a na nim jedzie Michael – piękne na nim ubranie i nowe buty na nogach” (J 20). Maurya przeczuwa, że przeznaczony najmłodszemu synowi los musi się dopełnić. Dlatego z płaczem mówi: „Teraz znów zginie Bartley – wezwijcie tu Mamona i z jasnych desek zróbcie dobrą trumnę, bo ja ich nie chcę przeżyć. Miałam męża, i ojca mojego męża i sześciu pięknych synów w tym domu – sześciu pięknych chłopców, chociaż ciężkie były porody. Kilku nich znaleziono, kilku nie znaleziono, ale wszyscy odeszli...” (J 20). W tych słowach Matki zawiera się przeczucie śmierci Bartleya, który w drogę wybrał się w koszuli Michaela, co w tych scenach tragedii nabiera symbolicznej wymowy.

Gdy Maurya o tym mówi, w tym samym momencie sąsiedzi wnoszą położone na desce ciało Bartleya przykryte żaglem. Prawda okazała się okrutna, to siwek strącił go do morza. Stara, doświadczona przez los kobieta w momencie *anagnorisis* zyskuje wiedzę tragiczną i rozpoczyna swój „tragiczny protest”. Zwracając się do ludzi, którzy płaczą i lamentują, z rezygnacją stwierdza: „Wszyscy już odeszli i morze nic mi już więcej zrobić nie może... I nikt mi już teraz nie każe zostawać i płakać, i modlić się, gdy wicher uderzy z południa i będzie słyhać fale na wschodzie i na zachodzie, i wielki zamęt, gdy się zetną. I żaden głos już mnie nie wezwie na brzeg, bym przyniosła święconej wody w ciemną noc po Samhain, i obojętne mi będzie, jak wygląda morze, gdy zawodzą inne kobiety [...]” (J 21). Przy wtórującym jej płaczu kobiet Maurya wykonuje znak krzyża i rozpoczyna modlitwę

żałobną – egzekwie nad zmarłymi synami. Dokonuje rytuału poświęcenia Bartleya wodą święconą. Następnie rozkłada powoli ubranie Michaela, również kropi je święconą wodą, po czym pusty kubek odwrócony do góry dnem stawia na stole, a na stopach Bartleya kładzie ręce – po raz ostatni wykonuje taki pożegnalny, pogrzebowy gest, mówiąc: „teraz znajdę wielki odpoczynek, a z pewnością czas już po temu. Wreszcie znajdę teraz wielki odpoczynek, i spokojny sen w długie noce po Samhain, choć do jedzenia będziemy miały trochę wilgotnej mąki, a czasem cuchnącą rybę” (J 21–22). Z desek, które Maurya kupiła dla Michaela, zostanie zbita trumna dla Bartleya. Okazało się, że Matka zapomniała o gwoździach – „bardzo to dziwne, że nie pomyślała o gwoździach, choć już niejedną widziała trumnę” (J 22). Okazuje się, że Maurya jest już tylko starą i zmęczoną ciągłym płaczem kobietą. Nie musi niczego pamiętać, ani o nic się martwić. Pewna jest jednego, że „teraz są wszyscy razem. Już koniec. Oby Bóg wszechmogący miał zmiłowanie nad duszą Bartleya i Michaela, i duszą Sheamusa i Patcha, i Stepheną, i Shawna (*pochylając głowę*) i oby miał zlitowanie nad moją duszą, Noro, i nad duszą każdego, który jeszcze został żyw na tym świecie” (J 22). Zamykające spektakl słowa Mauryi: „I czegoż więcej chcieć możemy ponad to? Nikt nie może żyć wiecznie i to musi nam wystarczyć (*Maurya kłęka ponownie gdy kurtyna powoli opada*)” (J 22) mają głęboki sens symboliczny, podobnie jak jej gest przykłonienia, będący wyrazem całkowitego poddania się losowi.

Bohaterowie sztuki Synge’a nie mogą osiągnąć szczęścia i cieszyć się spełnionym życiem. Los kobiet na tej wyspie jest straszny, podobnie jak Maurya, wyprawiają one mężów, teściów, synów na morze i czekają na nich po to, aby ich pochować, kiedy ci giną samotnie w morskich czeluściach. Morze w tej sztuce jest jak zazdrosne pogańskie bóstwo, które nieustannie żąda dla siebie ofiary, ale ta nie ma charakteru odkupieńczego. Akcent feministyczny zarówno w *Kłótnie*, jak i *Jeźdźcach do morza* okazuje się niezwykle ważny, ponieważ wzmacnia efekt tragiczny. Mężczyźni wyruszają w podróż po to, aby zdobyć środki do życia, ale szybko zamienia się ona w wędrówkę ku śmierci. Okrutny dotyk losu staje się także udziałem kobiet i może nawet bardziej, ponieważ muszą one dalej żyć. Nikt w tym okrutnym świecie nie uniknie swego losu. Stąd podróż nabiera w sztuce Synge’a wartości symbolicznej – staje się figurą życia, a jej celem jest śmierć wprawiająca bohaterów w „bojaźń i drzenie”. Maurya jako kobieta przeżywa ostre urazy psychiczne, po kolei na śmierć wyprawia swoich mężczyzn, co sprawia, że widzi ona życie, włączając w to macierzyństwo, jako zamkniętą przestrzeń rozczarowania, bólu i rozpacz, a zatem w całej jego negatywności – w ciemnych, tragicznych barwach⁴². Tylko śmierć daje szansę na wyzwolenie i ucieczkę z tego zaklętego koła nieszczęść. Tak wykreowany obraz świata w *Jeźdźcach do morza* unaocznia nierozzerwalną więź między żywymi i umarłymi. Poczucie daremności walki z losem, fatalizm, ponu-

⁴² T.R. Henn, dz. cyt., s. 40.

rość, rozpacz i depresyjność przenikają cały tekst Synge'a. Każda scena tej tragedii dodatkowo pogłębia jeszcze poczucie nicości ludzkiej egzystencji i bezsens walki z Losem. Odpowiedzią człowieka może być, tak jak w micie Syzyfa, zgoda na swój los, któremu daje się przeciwstawić tylko wytrwałość i szlachetność, wynikającą z dumnie przez człowieka przyjętych wyroków fatum.

To doświadczenie przez bohaterów działania nieznanymi, okrutnymi siłami, które stają się osnową konfliktu tragicznego w tej sztuce, sprawia, że mamy do czynienia z wizją świata opartą na radykalnym przekonaniu, że ludzkim losem rządzi fatalizm, oparty na wierze w działanie złej doli, czyli niezidentyfikowanej siły niezależnej od woli człowieka a determinującej jego życie przebiegające w kategoriach konieczności i przymusu. Fatalizm oznacza, że istnieje dokładnie jeden możliwy scenariusz rozwoju przyszłych zdarzeń, stąd wszelkie działania zmierzające do zmiany tego stanu rzeczy okazują się bezskuteczne, a człowiek pozostaje bezradny w swoich zmaganiach z Losem. Natura/morze działa niezależnie od człowieka. Na pytanie, dlaczego w jego odmętach poginęli wszyscy mężczyźni, odpowiedź jest tylko jedna i kategoryczna: ponieważ tak musiało być. Maurya rozumiała, że żaden człowiek nie ma wpływu na los, który go dotyka i niszczy swym okrucieństwem.

Kontekstem dla sztuki Synge'a – protestanta – jest nauka o predestynacji. Stąd w przypadku *Jeźdźców do morza* należałoby mówić o fatalizmie teologicznym. Takie przeświadczenie o strukturze świata, w którym na człowieka został wydany przez Boga wyrok, kojarzy się z antycznym wyobrażeniem losu jako Ananke, czyli bogini, która powstała na samym początku i swymi ramionami objęła cały wszechświat. Rodzeństwo Ananke i Chronos splecione są jako dwie pierwotne siły – losu i czasu. Nad tą ślepą, bezosobową siłą w tragedii Synge'a nikt nie ma kontroli – nawet Bóg wydaje się daleki, ukryty, obcy, milczący i ostatecznie w świadomości bohaterów zostaje utożsamiany ze ślepą siłą fatum. Tak więc w świecie *Jeźdźców do morza* człowiek pozbawiony został prawa wyboru. Maurya i jej rodzina doświadczają tego, że potęga konieczności tożsama ze śmiercią nie dopuszcza żadnego oporu, w tym świecie nikt nie jest wolny, dlatego zamienia się on w przysłowiową pułapkę na myszy. Fatum, będące „figuracją tragicznego pochodzenia zdarzeń”, jest tu, jak w tragedii antycznej, jednocześnie przyczyną i skutkiem⁴³. W zakończeniu sztuki Maurya wyraża milczącą zgodę na własny, okrutny los, mając świadomość, że jedyną jej winą jest to, że się w ogóle urodziła. Poczucie nieuchronności złego, przymusu konieczności, jarzma przeznaczenia, budzące w człowieku lęk a wizualizujące się w postaci niemilkącego szumu morza, przepajającego obrazy dramatyczne, buduje nastrój, będący tu nośnikiem sensu⁴⁴.

⁴³ S. Lack, *Achilleis*, w: tenże, *Studia o Wyspiańskim*, s. 95.

⁴⁴ J. Schmidt, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. B. Sęk, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 1996, s. 102.

Tragedia zawsze spełnia się w porządku metafizycznym. „Tragizm nie może wstąpić na ziemię – namiętność nie ma charakteru fatalności, jeśli nie jest ani kławtą, ani darem bogów”⁴⁵. Zarówno *Kłątwa*, jak i *Jeźdźcy do morza* potwierdzają ważne dla filozofii tragedii stwierdzenie, że żadne zdarzenie samo przez się nie jest tragiczne; a takie znaczenie zyskuje dopiero wówczas, gdy staje się znakiem transcendencji. Nie bez znaczenia dla kształtu dramaturgicznego omawianych tekstów pozostaje fakt, że ich akcja toczy się wśród wspólnoty wiejskiej, wśród ludzi o tej samej pierwotnej mentalności, którzy pod żarliwą religijnością ukrywają głęboko pozostałości wierzeń pogańskich. To właśnie pod ich wpływem tak chętnie godzą się na złożenie Bogu ofiary. Stwórca w tych tragediach to okrutny Bóg ze Starego Testamentu, groźny jak Natura – karzący Jahwe, Sędzia, domagający się zadośćuczynienia za grzechy w ofiarach z ludzi. Starotestamentowa kara Boża za grzechy nacechowana jest niebywałym okrucieństwem, czego dowodem są takie zdarzenia jak chociażby biblijny potop, zniszczenie Sodomy i Gomory, plagi egipskie, zagładza Egipcjan w Morzu Czerwonym czy zarazy. Ostatecznie Stwórca utożsamiany jest tu z fatum, co uzasadnia obecność w tych sztukach logikę zła⁴⁶.

Tragedia modernistyczna przez obecność w jej strukturze filozofię sytuacji granicznej dawała możliwość postawienia pytania, podobnego do tego, jakie zada wkrótce Paul Ricoeur: co to znaczy żyć w świecie tragicznym, w którym zło jest nieusuwalną cechą świata, „winą bytu”⁴⁷. Śmierć w skali tragediowej staje się doświadczeniem poznawczym. W chwili *anagnorisis* dochodzi do rozpoznania metafizycznej istoty świata, co nierozzerwalnie łączy się z procesem samopoznania, rozumianego jako umiejętność umieszczenia siebie w przyjętej metafizycznej perspektywie. Tak więc tragedia w myśleniu dwudziestowiecznym jawi się jako najwyższa postać samopoznania człowieka w „sytuacjach granicznych” i staje się sposobem patrzenia na sprawy ludzkie w optyce eschatologicznej. Odczuwamy w niej i oceniamy los ludzki (Eric Bentley)⁴⁸. Tak rozumiana nacechowana fatalizmem metafizyka nadaje tym tragediom surowy ton, ale również wzniosłość, która w każdej scenie tragedii wraz z rosnącą grozą wydarzeń potężnieje, co ujawnia prawdę o świecie jako okrutnej grze metafizycznej. Najwyższą tajemnicą tragedii jest zło, będące pierwotną, nieusuwalną cechą świata, postrzeganą jako wina bytu. Zagadką świata pozostaje Bóg i ku tej Tajemnicy wspina się zarówno bohaterka *Kławy* Wyspiańskiego, jak i *Jeźdźców od morza* Synge’a, aby w chwili

⁴⁵ I. Sławińska, *Filozofia teatru*, „Dialog” 1961, nr 5, s. 50.

⁴⁶ Tamże, *Tragedia...*, dz. cyt., s. 55–56; por. J. de Romilly, rozdz. *Aktualność i zaangażowanie*, w: tamże, *Tragedia grecka*, s. 151–155.

⁴⁷ E. Bieńkowska, *Tragedia i mit tragiczny w filozofii Pawła Ricoeura*, „Twórczość” 1971, nr 4, s. 90, 92.

⁴⁸ T. Pyzik, *Teoria tragedii. Ze studiów nad koncepcją tragedii w angielskich i amerykańskich badaniach literackich po II wojnie światowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1976, s. 116.

anagnorisis otrzymać od Losu katastrofalny cios. Tragiczna czy też fatalistyczna teologia ściśle powiązana z wizją świata „bez teodycei”, mająca swe podstawy w „ludowej” metafizyce, nadaje tym tragediom szczególny kształt i wymowę.

Wobec okrucieństwa Natury – Losu – Opatrzności człowiekowi, będącemu nic nie znaczącym epizodem kosmicznego trwania, pozostaje tylko ocalenie swej godności przez opowiedzenie się za apriorycznie istniejącym systemem wartości. Przegrana z Losem okazuje się wówczas pozorna, a człowiek w swych zmaganiach z fatum zyskuje świadomość tragiczną, co zmusza go do ciągłego sprawowania „sądu” nad światem i sobą. Bohaterowie Wyspiańskiego i Synge’a pozostają w bezpośrednim związku ze swym przeznaczeniem i dlatego zawsze nad nimi unosi się śmierć⁴⁹. Tak więc ostateczną miarą wielkości człowieka w tym tragicznym świecie okazuje się jego postawa wobec spraw ostatecznych⁵⁰. Prawdę o sobie i świecie poznaje w sytuacji granicznej.

Wyjaśnienie „co to jest człowiek” może być dane w chwili zbliżenia ze śmiercią [...], w odsłanianiu przed Bogiem prawdy zdobytej we własnej świadomości. Prawdy o swej pozornej wielkości i nędzy bytowania, prawdy wypełniającej młodość nieskazoną złem, prawdy o ocaleniu od zła przez miłość. Dochodzenie do prawd o sobie jest właśnie czynem człowieka. [...] Czyn to akt woli uruchamiający pracę w sumieniu, odsłaniający prawdę człowieka. [...] to [...] kierowanie się ku jedności z wolą Boga, Boga odnajdywanego w sobie, a nie w kreacji społecznego porządku⁵¹.

Młoda hardo zмага się z Losem, wyzywając go, a Maurya godzi się z nim i milcząco, w cierpieniu, bez słowa skargi znosi to, co jej przyniósł. Zetknięcie się bohaterów z ich własnym przeznaczeniem jest tym momentem w tragedii, który najbardziej poraża swą wzniosłością. Można powiedzieć, że dzięki wiedzy tragicznej bohaterowie osiągnęli szczyt doskonałości duchowej, która nadaje im cechy nieludzkie. Tragizm w *Kłątwie* i *Jeźdźcach do morza* nie jest czymś sztucznym, lecz jest postrzegany jako wiecznie żywe prawo egzystencji. „Jest jakby prawem ciężenia ku zatraceniu, tym silniej w przepaść ciągnącym, im bliższym życie i jego wartość swego szczytu, przepychu, rozkwitu, potęgi”⁵². Stąd obecna w tych tragediach prawda, że „istnieć po ludzku, to znaczy żyć pod Sądem nieustającym. Każdy moment życia, każde poruszenie woli, każdy czyn muszą być spełniane w poczuciu słuszności

⁴⁹ J. Kleiner, *Tragizm dwoistego oblicza czynu w „Edypie królu”*, w: tenże, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i oprac. A. Hutnikiewicz, PWN, Warszawa 1981, s. 549, 555; zob. też na ten temat obszernie pisze S. Kołaczkowski, *Los i postawy moralne bohaterów*, w: tenże, *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, Wydawnictwo Fiszer i Majewski, Poznań 1922, s. 74–10.

⁵⁰ J. Kleiner, dz. cyt., s. 656. 303; Z. Marković, dz. cyt., s. 67–77

⁵¹ M. Bukowska-Schiemann, *Wyspiański. Warianty odbioru*, w: *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński, J. Popiel, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1994, s. 30–32.

⁵² S. Kołaczkowski, dz. cyt., s. 71.

i odpowiedzialności”⁵³. Prawdę o życiu można zdobyć, tak jak Młoda z *Kłatwy* oraz Maurya z *Jeźdźców do morza*, tylko w osobistym, wręcz intymnym, doświadczeniu cierpienia, które prowadzi ku nowej świadomości – „tragicznej”. A zatem „tragizm w tych utworach nie jest czymś, co wynika z pewnego układu zdarzeń i charakterów ludzkich. [...] jest rezultatem zetknięć i zderzeń bohaterów z treściami metafizycznymi, Bogiem, Losem, śmiercią itp. Jest jakimś niepojętym, opacznym lub sprawiedliwym – sprawiedliwością irracjonalną, wyższą – prawem, które na tym pograniczu ludzkiego i metafizycznego bytu włada, sądzi i rozstrzyga”⁵⁴.

Samotność Młodej, kroczącej na ofiarny stos, a później umierającej na stopniach plebani, i samotność Mauryi, lamentującej nad zwłokami syna, obaj poeci dramaturgiczni, polski i irlandzki, czynią kwintesencją ludzkiego życia. Śmierć i cierpienie zmywają z duszy człowieka to, co złe i nikczemne. Dzięki nim dochodzi do uwznioślenia bohaterów w ich człowieczeństwie. Sztuki Wyspiańskiego i Synge’a w ten sposób przekształcają się w misteryjny teatr śmierci. Brutalna świadomość nieuchronności spraw ostatecznych nadaje ludzkiemu życiu sens i wartość, zabarwiając go jednak głębokim pesymizmem.

Zakończenie

Pomimo realizmu obecnego w omawianych sztukach nie mamy do czynienia z tragediami społecznymi. Tragicy antyczni nie pisali tragedii społecznych i politycznych ani nie budowali wewnętrznych pejzaży psychicznych swych bohaterów, ponieważ celem ich działań dramaturgicznych stało się ukazanie działania fatum – siły będącej poza ludzkim zasięgiem, której moc znacznie przewyższa możliwości człowieka⁵⁵. O kształcie tragedii Wyspiańskiego i Synge’a przesądza, podobnie jak w przypadku tragedii greckich, głębsza idea. Aby do niej dotrzeć, należy przypomnieć o kwestii, jaką podniósł Wyspiański w *Studium o Hamlecie*⁵⁶. Jak zauważyła to badaczka twórczości autora *Wesela*:

dramat jest więc czymś wypadkowym między istnieniem transcendentnym i procesem rozumowania i przeżywania, jaki przechodzi artysta, odgadujący ów byt transcendentny. Jest także utrwalonym procesem poznania, odkrywaniem prawdy o sobie i o świecie otaczającym. Spektakl teatralny jest zaś użyciem dramatu w funkcji ar-

⁵³ E. Miodońska-Brookes, „Zdobycie co dzień Boga i siebie na nowo” (*Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego*), w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Wydawnictwo Towarzystw Naukowych KUL, Lublin 1991, s. 21–22.

⁵⁴ S. Kołaczkowski, dz. cyt., s. 74–75.

⁵⁵ Zob. definicja tragedii wg A. Nicolla, cyt. za: T. Pyzik, dz. cyt., s. 131.

⁵⁶ Obszernie na ten temat pisze I. Sławińska, *Tragedia...*, s. 75 i nast.

gumentu sądowego, sądzeni są wszyscy, którym ten dramat zerwie maskę: aktorzy, widzowie, krytycy, którzy o tym dramacie pisać będą, sam twórca także, poprzez ten dramat, zbliżający do prawdy, czynnie siebie kształtujący⁵⁷.

W strukturze analizowanych tu sztuk – w *Klątwie* i *Jeźdźcach do morza* – zauważalne są elementy charakterystyczne dla tragedii antycznych, przy czym zbliżają się one do „małych sztuk”, jednoaktówki, miniatury tragicznej, przypominającej sztuki Maurice’a Maeterlincka, realizują poetykę maksymalnej kondensacji, co nie pozostaje bez wpływu na ukształtowanie jedności czasowo-prze-strzennej tych utworów. To, co najważniejsze, wydarzyło się już w przedakcji, a na scenie pokazywany został tylko moment rozstrzygający. Akcja jest równie prosta, dająca streścić się w kilku zdaniach, uboga w konkrety jak tragedia antyczna, ma charakter pretekstowy.

Wpisanie omawianych utworów w formułę jednoaktówek pozwala na realizację zasady trzech jedności, co sprawia, że dochodzi do niezwyklej kondensacji czasu i przestrzeni, co zdecydowanie wzmacnia efekt tragiczny i co jednocześnie pogłębia nastrój grozy, przerażenia i śmierci. Aby powstała tragedia, w tekście musi się pojawić pierwiastek irracjonalny, związany z motywem Losu. Widzowi wydaje się, że nad światem pokazanym na scenie ciąży olbrzymia siła miażdżąca ludzi, wobec nieuchronności której bohaterowie pozostają całkowicie bezradni. Również ważną rolę w każdej z omawianych tragedii odgrywa moment zwrotny w psychicznym procesie dojrzewania bohaterów do swego losu, czyli *anagnorisis*, w którym osiągają oni wiedzę tragiczną, co oznacza pełne poznanie swego przeznaczenia. To bolesne dorastanie do zrozumienia własnego losu buduje w sztukach dramat inteligencji. Motywacja w tragedii ma charakter metafizyczny, a w dramacie inteligencji przyczynowo-skutkowy, będący wykładnikiem racjonalnego myślenia o świecie⁵⁸. Momentem szczególnym w sztuce jest *anagnorisis*, czyli moment, w którym dochodzi do zetknięcia się tragedii i dramatu inteligencji, co Ewa Miodońska-Brookes tak skomentowała:

Tragedia to także pole działania przypadku płaczącego ludzkie myśli i ludzkie czyny, to pole działania sił nieznanych, budzących grozę [...]. Dramat zaś to dzień, który płoszy widma i mary, dla umysłu inne przynosi dowody, ogląda nie tylko myśli, ale i czyny tymi myślami zbudzone, zmienia proporcje i sposób widzenia tego, co pokazała tragedia – noc. Ostatecznie dramat to dzieje człowieka w sobie samym szukającego sankcji własnych czynów, człowieka noszącego w sobie pragnienie prawdy, misję demaskowania wszelkiego udawania⁵⁹.

⁵⁷ E. Miodońska-Brookes, dz. cyt., s. 12–13.

⁵⁸ I. Sławińska, *Tragedia...*, s. 75–77.

⁵⁹ E. Miodońska-Brookes, *Studia...*, s. 15.

Konflikt tragiczny w utworach Wyspiańskiego i Synge'a powstaje zatem w wyniku działania sił: wolności (moralnej postawy człowieka) i konieczności (transcendentnych sił niezależnych od ludzkiej woli). Kontekstem dla tych sztuk są wielkie tragedie antyczne – Ajschylosa, szczególnie *Prometeusz w okowach*, oraz *Król Edyp* Sofoklesa, które rozgrywają się w kręgu największych problemów moralnych. W przypadku *Klątwy* i *Jeźdźców do morza* mamy do czynienia z nowoczesną lekturą tragedii antycznej niezmiennie uznawanej przez twórców za najwyższy wzorzec dramatopisarstwa. Bohaterowie Wyspiańskiego i Synge'a zmagają się ze światem realnym, z trudną codziennością, ale również ze światem transcendentnym wobec ich świadomości, który okazuje się dla nich absolutnie niepojęty i jednocześnie straszny, gdzie działają siły, wobec których człowiek pozostaje bezbronny. Jednocześnie tragedia człowieka, który jest przeciwieństwem wszechświata, rozgrywa się wewnątrz tragedii świata przyrody. W *Klątwie* jest to tragedia spalonej słońcem, wysuszonej ziemi, w *Jeźdźcach do morza* – żywiołu wody.

Bibliografia

- Bamgbose Gabriel Sunday, *Naturalist Aesthetics in John Millington Synge's*, „Humanicus” 2013, nr 8, <http://www.humanicus.org/> [dostęp 22.04.2015].
- Bieńkowska Ewa, *Tragedia i mit tragiczny w filozofii Pawła Ricoeura*, „Twórczość” 1971, nr 4, s. 88–99.
- Bieńkowski Zbigniew, *Modelunki. Szkice literackie*, Czytelnik, Warszawa 1966.
- Bukowska-Schiellmann Miłoslawa, „*ja w śnie narodu przeklętym, uśpiony*”. *Stanisława Wyspiańskiego dramaty – sny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1994.
- Bukowska-Schiellmann Miłoslawa, *Wyspiański. Warianty odbioru*, w: *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński, J. Popiel, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1994, s. 7–47.
- Chiaromonte Nicola, *Granice duszy*, przeł. S. Kasprzysiak, wybór i oprac. S. Kasprzysiak, P. Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Czabanowska-Wróbel Anna, *Magia słowa i milczenia w Klątwie*, w: *taż, Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 101–114.
- Dybizbański Marek, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku: wzorce i odstępstwa*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.
- Dziemidok Bohdan, *Katharsis jako kategoria estetyczna*, „Studia Estetyczne” 1971, t. 8, PWN, Warszawa 1971, s. 29–52.
- Filipkowska Hanna, *Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Forstner Dorothea OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Pax, Warszawa 1990.
- Henn Thomas Rice, *General Introduction*, w: J.N. Synge, *The Complete Plays*, ed. by Thomas Rice Henn, Londyn 1963, s. 1–78.
- Janion Maria, *Tragizm, historia, prywatność. Prace wybrane*, t. 2, red. Małgorzata Czermińska, Universitas, Kraków 2000.

- Kitto Humprey Davy Findley, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 1997.
- Kleiner Juliusz, *Tragizm*, w: tenże, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i oprac. A. Hutnikiewicz, PWN, Warszawa 1981, s. 655–667.
- Kleiner Juliusz, *Tragizm dwostego oblicza czynu w «Edypie królu»*, w: tenże, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i oprac. A. Hutnikiewicz, PWN, Warszawa 1981, s. 547–555.
- Kocur Mirosław, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
- Kołaczkowski Stefan, *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, Wydawnictwo Fiszer i Majewski, Poznań–Warszawa 1922.
- Lack Stanisław, *Studia o St. Wyspiańskim*, zebrał i przedm. S. Pazurkiewicz, Księgarnia A. Gmachowskiego, Częstochowa 1924.
- Lempicka Aniela, *Wyspiański, pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
- Makowiecki Tadeusz, *Poeta – malarz: studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.
- Marković Zdenka, *Pojęcie dramatu u Wyspiańskiego*, przedm. S. Dobrzycki, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań–Warszawa–Wilno–Lublin 1924.
- Miodońska-Brookes Ewa, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.
- Miodońska-Brookes Ewa, „Zdobytaj co dzień Boga i siebie na nowo...” (*Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego*), w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Wydawnictwo Towarzystw Naukowych KUL, Lublin, 1991, s. 235–263.
- Olszewska Maria Jolanta, *Tragedia ludowa według Wyspiańskiego. «Klątwa» i «Sędziowie»*, w: *«Tragedia chłopska». Od W. L. Anczyca do K.H. Rostworowskiego. Tematyka – kompozycja – idee*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 2001, s. 191–244.
- Ortwin Ostap, *Pisma krytyczne*, t. I: *O Wyspiańskim i dramacie*, oprac. J. Czachowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.
- J.M. Synge 1871–1909, <http://www.poetryfoundation.org/bio/j-m-synge> [dostęp 21.04.2015].
- Pyzik Teresa, *Teoria tragedii. Ze studiów nad koncepcją tragedii w angielskich i amerykańskich badaniach literackich po II wojnie światowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1976.
- Romilly Jacqueline de, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Sinko Tadeusz, *Antyk Wyspiańskiego*, Wydawnictwo G. Gebethner i Spółka, Kraków 1916.
- Sławińska Irena, *Filozofia teatru*, „Dialog” 1961, nr 5, s. 87–98.
- Sławińska Irena, *O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego*, w: tenże, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1960.
- Sławińska Irena, *Tragedia w epoce Młodej Polski: z zagadnień struktury dramatu*, nakładem Towarzystwa Naukowego, Toruń 1948.
- Synge John Millington, *Jeźdźcy do morza (Riders to the Sea)*, przeł. M.M. Misińska, w: *Dramaty irlandzkie*, „Dialog. Najlepsze z najlepszych”, Warszawa–Kraków 2011, s. 16–23.
- Schmidt Joël, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. B. Sęk, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 1996.
- Wyspiański Stanisław, *Klątwa. Tragedia*, nakładem Autora, Kraków 1905.

Tadeusz Żeleński (Boy), *Kłątwa*, w: tenże, *Pisma*, t. XX: *Flirt z Melpomeną. Wieczór trzeci i czwarty*, red. H. Markiewicz, tom oprac. J. Kott, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 149–162.

Tragedia w okresie Młodej Polski i Dwudziestolecia Międzywojennego, wybór i oprac. M. Kozłowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2006.

Życzyński Henryk, *Teoria dramatu*, nakładem Księgarni „Kresy”, Cieszyn 1922, s. 90–115.

Maria Jolanta Olszewska

**Facing the fatalism of Fate (Stanisław Wyspiański *Kłątwa* [Curse]
– John Millington Synge *Riders to the Sea*). Sketch**

(Summary)

The article presents an analysis of two literary works – *Kłątwa* [Curse] by Stanisław Wyspiański (1869–1907) and the *Riders to the Sea* by John Millington Synge (1871–1909), examined in the context of elements characteristic of ancient tragedy present in their structure. As a result, although both plays are set in the countryside, they go beyond the naturalistic convention and are more reminiscent of tragic miniatures. They employ the poetics of maximum condensation. Both *Kłątwa* and *Riders to the Sea* are a modern reading of ancient tragedy, consistently recognised by the authors to be the highest form of playwriting. Wyspiański's and Synge's characters are struggling with the real world, with the difficulties of everyday life, but also with the world transcendent to their consciousness, which turns out to be incomprehensible and terrifying at the same time, where forces of Fate rule, to which man is vulnerable. Synge's heroine surrenders to fate, while the character in *Kłątwa* stands up for herself and fight. Each of them defends her human dignity in her own way.

Słowa kluczowe: Los; tragizm; tragedia; walka; przeznaczenie; godność; strach; ofiara

Keywords: Fate; tragic; tragedy; fight; destiny; dignity; fear; sacrifice