

*Lauren Arrington*¹

Irlandzki dramat Casimira Markiewicza: anty-imperializm i awangarda w Dublinie

Związki i podobieństwa między Polską a Irlandią nie są czymś zaskakującym. Jednak, jak się zdaje, niewiele pisze się i dyskutuje o tym ich etapie, kiedy w dziewiętnastym wieku rozwinęły się w Irlandii silne tendencje anty-imperialne. Wtedy to członkowie Irlandzkiego Bractwa Republikańskiego traktowali Polskę jako kraj bliźniaczy, doświadczający podobnego losu imperialnej podległości. A Polska odwdzięczyła się im tym samym². Chociaż związki dwóch krajów nie miały żadnego praktycznego wymiaru, to za ich symboliczną kulminację uznać można małżeństwo córki irlandzkiego arystokraty z Zachodu Irlandii z synem ziemiańskiej rodziny, mającej swoje posiadłości w zachodniej Ukrainie. Było to spotkanie Constance Gore Booth, przyszłej bojowniczką o wolność Irlandii, z malarzem i dramatopisarzem Casimirem Markiewiczem. Do spotkania tej pary doszło w pochłoniętym atmosferą *fin de siècle'u* Paryżu, gdzie oboje studiowali sztukę. W tym mieście, stolicy artystycznej awangardy, zarazili się bakcylem rewolucji w sztuce i w polityce, który zabrali ze sobą do Dublina, gdzie wspólnie zamieszkali w 1903 roku. W ciągu następnych dziesięciu lat malarstwo i sztuki teatralne Casimira Markiewicza powstawały pod coraz większym wpływem polityki. Formalnie utwory te związane były z rozwojem nowej koncepcji dramatu, który zaczął się już pojawiać w różnych zakątkach Europy. Ruch odnowy charakteryzowało przekonanie o tym, że dramat może być motorem zmian społecznych, że powinien być twórczością stawiającą wysokie wymagania intelektualne oraz taką, która nie stroni od eksperymentów formalnych. Wszystko to widać doskonale w pierwszej sztuce Markiewicza, napisanej po angielsku *Seymour's Redemption* w 1907 roku. Lecz wspomniane tu wątki wyrażone zostały najpełniej w jego melodramacie historycznym dotyczącym kwestii prawa Irlandii do wolności *The Memory of the Dead* (1910).

¹ Dr, e-mail: L.Arrington@liverpool.ac.uk. Uniwersytet w Liverpoolu, School of Histories, Languages and Cultures, Brownlow Hill, Liverpool, L69 7ZX.

² M. Kelly, *Irish Nationalist Opinion and the British Empire in the 1850s and 1860s*, „Past and Present” 2009, nr 204, s. 127–54.

Będąc już w Dublinie, Casimir i Constance pokazywali swoje obrazy na szeregu wystaw awangardowego malarstwa, które organizował George Russell, wielki propagator nowoczesnej sztuki w Irlandii. Szczególnie obrazy Markiewicza zasługują na uwagę, ponieważ ukazują, w jaki sposób wplatał on treści polityczne w swoją sztukę. Na przykład *The Cottage* (1905) przedstawia rachityczne drzewa rosnące wokół rozsypującej się wiejskiej chaty. Podobne motywy występują w jego *Landscape study* (obecnie w Hugh Lane Gallery w Dublinie). Można w tych obrazach widzieć pesymizm i brak nadziei, które charakteryzowały nastroje nie tylko w Irlandii, ale także w Polsce i panujące wśród osób zaangażowanych w sprawę odzyskania niepodległości przez te kraje. Inne tytuły jego dzieł również wskazują na polityczne konteksty interpretacyjne: *Sunset in the Village* i *Polish nocturne* – oba przywołują na myśl ideę ukrytej, stłamszonej państwowości. Natomiast *Sunrise on the Steppes* tchnie optymizmem, wskazując na Wschód i na Rosję, w której Markiewicz upatrywał szansy na odzyskanie niepodległości przez Polskę. Chyba najbardziej wymownym obrazem jest *A Village of Tolstoy*, ponieważ odnosi się nie tylko do znanego rosyjskiego pisarza, ale podkreśla fakt, iż ów arystokrata zdobył się na potępienie imperializmu.

Jeśli zgodzimy się, że obrazy Markiewicza niosą ze sobą ukryte przesłanie polityczne, to może należałoby również na nowo przyjrzeć się jego dramatom, które przeważnie uznawano za słabe i wtórne. Poważniejszej ocenie jego dramatopisarskiej twórczości nie sprzyjał fakt, że wczesne kontakty Markiewicza ze sceną miały wymiar rozrywkowo-amatorski: jego pierwszą rolą w życiu był Król Piratów w spektaklu na podstawie sztuki *The Pirates of Penzance* (1907), którą wystawiono, by wesprzeć cele charytatywne. Jednakże Markiewicz niemalże natychmiast rozpoczął poważną działalność w sferze kultury, zakładając w 1908 roku Independent Dramatic Company. Była to inicjatywa zrzeszająca profesjonalnych aktorów, zajmująca się wystawianiem sztuk w teatrze Abbey i w Gaiety, a spektakle spotykały się z żywym odzewem krytyki na terenie całego kraju. Pierwszą sztuką wystawioną przez to stowarzyszenie był utwór napisany właśnie przez Markiewicza pt. *Seymour's Redemption*³. Sztuka opowiada o rozterkach popularnego parlamentarzysty, Waltera Seymoura, który poświęca miłość swojego życia, Daphne, na rzecz małżeństwa – jego zdaniem – rokującego większe szanse na realizację politycznych ambicji. W akcie pierwszym Seymour i Daphne spotykają się ponownie i uczucie między nimi rozkwita na nowo. Rozpalony tym nowym doznaniem, Seymour zaczyna wygłaszać w parlamencie przemówienia o rewolucyjnej treści. Jak napisał recenzent „Irish Independent”, przemówienia te „wypełnione są po brzegi argumentami propagującymi wolną miłość i dążącymi do wprowadzenia

³ MJ, *The Theatre in Ireland*, „Manchester Guardian” (10.03.1908), s. 14. Pomoc Markiewicza okazała się nieoceniona na przykład przy takich przedsięwzięciach jak powstanie miejskiej galerii sztuki współczesnej założonej przez Hugh Lane'a.

zakazu zawierania małżeństw”, a do tego pomysłami na ulżenie pozbawionym pracy⁴. Chcąc ratować karierę polityczną Seymoura, jego doradca pisze list do Daphne, prosząc ją, by zerwała ze swoim kochankiem. Seymour jest załamany i w akcie trzecim widzimy, jak pani Seymour posyła po jego kochankę, za wszelką cenę próbując ponownie tchnąć życie w ich związek. W ostatnim akcie mamy do czynienia z wyraźnie egzystencjalnym ujęciem postaci. Jest tak zwłaszcza w tych fragmentach, w których prezentowana jest opowieść o psie przejechanym „przez motor pewnego milionera i uratowanym przez biedną kobietę, która z kolei zostaje ukarana za zakłócanie ruchu drogowego”. W tej dziwnej alegorii Seymour widzi najprawdopodobniej jakieś podobieństwa do własnego losu (kto wie, może identyfikuje się z psem), a sztuka kończy się sceną spotkania Seymoura z Daphne, które łamie obowiązujące zakazy. Recenzent „Manchester Guardian”, oceniając ten utwór, stwierdził, że „choć nie brak w nim inteligentnych pomysłów”, sztuka wymaga redakcji i przepisania niektórych fragmentów. Pomimo to, zdaniem recenzenta, Markiewicz nie powinien zrażać się do dalszego pisania, ponieważ już na pierwszy rzut oka widać, że „sztuka wyszła spod ręki pisarza inteligentnego i o rozwiniętej wyobraźni, który jeśli tylko będzie odpowiednio cierpliwy, z pewnością napisze jeszcze niejedną ciekawą utwór”⁵. Natomiast recenzja opublikowana w „Irish Independent” miała tytuł „sztuka problemowa” i wskazywała na usterki, jakich – zdaniem recenzenta – dopuścił się Markiewicz w planowaniu swojej fabuły. Przy okazji jednak recenzent zauważył, iż sztuka *Seymour's Redemption* należała do gatunku nowego dramatu spod znaku Ibsena. Już samo pobieżne spojrzenie na fabułę dramatu wystarczy, by stwierdzić, że podstawowym błędem, jaki popełnił Markiewicz, było wykorzystanie schematu sztuki psychologicznej w połączeniu z farsą o zacięciu społecznym. W szczególności chodzi o tę psychoanalityczną w swej funkcji metaforę przedstawiającą biednego psa, którego pojawienie się ma najprawdopodobniej pełnić rolę rozwiązania akcji. Jego wprowadzenie w rzeczywistości powoduje jedynie zamieszanie, osłabiając w efekcie polityczne przesłanie całego utworu.

Kolejna sztuka Markiewicza pt. *Dilettante* to kolejny krok w kierunku eksperymentu formalnego oraz jeszcze jedna prezentacja poglądów politycznych. Sztuka wystawiona w 1908 roku była koprodukcją Independent Dramatic Company i Theatre of Ireland (nowo powstałej instytucji teatralnej, która miała stanowić konkurencję dla Abbey Theatre). Anonimowy recenzent „Irish Times” orzekł, iż w tym przypadku mamy do czynienia „z utworem znacznie lepszym od *Seymour's Redemption*, mającym nowatorski temat zaprezentowany z dużą oryginalnością”⁶. Akcja rozgrywa się w domku myśliwskim w Szkocji i otwiera ją scena,

⁴ J.H. Cox, *A Problem Play*, „Irish Independent”, 10.03.1908.

⁵ M.J. *The Theatre in Ireland*, „Manchester Guardian”, 10.03.1908, s. 14.

⁶ *Count Markiewicz's New Play*, „Irish Times”, 03.12.1908, s. 6.

w której Lady Dering (w tej roli Constance Markiewicz) zapewnia Archibalda Longhursta (mężczyznę, który nie jest jej mężem) o swojej wiecznej miłości. Lord Dering umiera między pierwszym a drugim aktem, co zasadniczo ułatwiłoby Lady Dering rozwinięcie jej znajomości z Archibaldem, gdyby nie fakt, że ten ostatni związany jest z niejaką Ellą Watt, córką służącego. W dalszej części sztuki, czego nie dostrzegli niektórzy recenzenci, Lady Althea odkrywa tajemnicę pani Watt i doprowadza do sytuacji, w której Longhurst zmuszony jest do małżeństwa z nią. Ostatecznie między kobietami nawiązuje się nic przyjaźni, a także potrzeba potępienia niemoralnego Longhursta. Recenzent „Irish Independent” uznał, iż „w tej historii jest coś głęboko niemoralnego”. I chociaż docenił fakt, że mamy tu do czynienia ze sztuką z tezą, podkreślał, że „w sztuce z tezą należy precyzyjnie przedstawić ideę wyjściową, czego ten dramat nie czyni”⁷. Niektórzy biografowie Constance Markiewicz interpretują treść tego dramatu jako ukrytą aluzję do kłopotów w jej małżeństwie oraz do ochłodzenia relacji z Markiewiczem. Jednakże takie odczytania należy uznać za uproszczone i zbyt ogólne. W rzeczywistości jest bowiem tak, że jego wczesne sztuki ukazują po prostu silne kobiety-protagonistki i opowiadają o wolności jednostki i jej walce z oczekiwaniami społeczeństwa. Taki był właśnie temat *Seymour's Redemption*.

Chociaż *The Dilettante* wypada uznać co najwyżej za sztukę poprawną, to jest ona istotna, ponieważ ilustruje wzrastające zainteresowanie Markiewicza działalnością środowisk narodowych. Państwo Markiewicz po przeprowadzeniu się do Dublina od razu znaleźli się w kręgach związanych ze sferami rządowymi w Zamku Dublińskim. Jednakże przez udział w amatorskim ruchu teatralnym i za pośrednictwem przyjaciół poznanych dzięki George'owi Russellowi, zaczęli się utożsamiać z kołami radykalnych polityków walczących o niepodległość. Maire nic Shuibhlaigh, odtwarzająca rolę Elli Watt w *The Dilettante*, należała do grona założycielek Córek Irlandii – jednej z tych organizacji, które rozpowszechniały ideę oddzielenia się Irlandii od Zjednoczonego Królestwa. Constance Markiewicz wstąpiła w szeregi tej kobiecej i nacjonalistycznej organizacji na kilka miesięcy przed premierą sztuki. Casimir Markiewicz również rozbudowywał swoje kontakty polityczne, tworząc wokół siebie grono radykalnych współpracowników. Dzięki współpracy z różnymi teatrami poznał Seamusa O'Kelly'ego, poetę i dramaturga, który publikował ważne artykuły na łamach „Sinn Féin”. Zdaniem Bena Levinasa, „konsekwentnie łączył on treści o charakterze społecznym z konkretnymi postulatami reform”⁸. W swojej dalszej twórczości literackiej, tak jak miało to miejsce w przypadku *Seymour's Redemption* czy *The Dilettante*, Markiewicz wciąż poszukiwał nowych form wyrażania własnych po-

⁷ J.H. Cox, *Two New Plays*, „Irish Independent”, 04.12.1908, s. 4.

⁸ B. Levitas, *Theatre of Nation: Irish Drama and Cultural Nationalism 1890–1916*, Clarendon Press, Oxford 2002, s. 160.

glądów politycznych. W ramach współpracy z O’Kellym powstała jednoaktówka *Lustre*, której celem była estetyczna i polityczna prowokacja utrzymana w stylu Nowego Dramatu⁹.

Podobnie do Synge’a, Seamus O’Kelly próbował zastosować reguły Nowego Dramatu do komponowania osadzonych w wiejskim kontekście dramatów, które przynależały do nurtu irlandzkiego odrodzenia literackiego. W swoim najbardziej artystycznym wydaniu (u pisarzy takich, jak Synge, Padraic Colum i O’Kelly, a także u malarzy jak na przykład George Russell) artystyczny wymiar odrodzenia współtworzony był przez liberalizm przełomu wieków i zasadniczo bardzo konserwatywne idee lokalnego nacjonalizmu, który w irlandzkim chłopstwie widział ostoję wartości narodowych. *Lustre*, napisany wspólnie przez Markiewicza i O’Kelly’ego, wykorzystywał tematykę wiejską, by uwypuklić tragiczne skutki biedy i emigracji. Odwołania do *Jeźdźców do morza* Synge’a są w tym dramacie wyraźnie obecne: sztuka opowiada historię starej kobiety, Mrs Donnellan, która straciła wszystkie swoje dzieci poza jednym. Jeden z synów, „nieprzystępny i mroczny jak rodzina jego ojca”, zginął pod kołami pociągu. Inny „przepadł w Glasgow”, a córka zniknęła gdzieś w gąszczu „nowojorskich ulic” (najprawdopodobniej została prostytutką). Jedyne dziecko, które pozostało z matką, to ucieleśnienie chciwości i osoba pałająca żądzą zawładnięcia spadkiem za wszelką cenę („garnek błyskotek”). Jego postępowanie prowadzi do śmierci matki, która – co normalne w irlandzkim dramacie – symbolizuje cały kraj¹⁰. Ten współczesny, jak na owe czasy, temat dramatu O’Kelly’ego i Markiewicza, ubrany w kostium sztuki wiejskiej z okresu literackiego odrodzenia, można uznać za typowy utwór w repertuarze Theatre of Ireland. To teatralne stowarzyszenie powstało z myślą, by dostarczyć przeciwwagi dla wiejskich sztuk wystawianych w dużej liczbie w teatrze Abbey. Theatre of Ireland powołany został do życia przez grupę byłych aktorów teatru narodowego, jak chociażby Maire nic Shuibhlaigh. Sinn Féin szumnie ogłosiła, że Theatre of Ireland to alternatywa dla Abbey. Napisała przy tej okazji, że „teatr ten to nie zespół dostarczający teatralnej rozrywki. To grupa teatralna, której ambicje sięgają daleko. Jej celem pozostaje tworzenie teatru utrzymującego ciągły kontakt z prawdziwym życiem w kraju. Wykazuje ona gotowość, by zawsze stawiać czoła problemom społecznym i dylematom politycznym”¹¹.

Należy podkreślić, iż biografowie i historycy przyczyn rozpadu małżeństwa Markiewiczów upatrują w odejściu Constance od konserwatywnego środowiska

⁹ G. Marshal, „Introduction”, *Cambridge Companion to the Fin de Siecle*, red. G. Marshal, Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 4.

¹⁰ Dokładne daty premiery *Lustre* nie są znane, ale z dostępnej dokumentacji wynika, iż tekst napisany został między 1907 a 1908 rokiem. Zob.: S. O’Kelly, *Lustre*, red. G. Brandon Saul, „Éire-Ireland” 1967, nr 2.4, s. 53–71.

¹¹ Garach, *The Theatre of Ireland*, „Sinn Féin”, 7.12.1907, s. 3.

skupionego wokół Zamku Dublińskiego i przyjęciu poglądów radykalnie separatystycznych. Jednakże, śledząc ewolucję dramatów Markiewicza, da się zaobserwować rozwój formy, jak i przedstawianych poglądów politycznych, co zasadniczo pokrywa się z radykalizacją poglądów jego buntowniczej małżonki.

Poglądy polityczne, które odnajdziemy w dramacie *The Memory of the Dead* (1910), doprowadziły niektórych naukowców do przekonania, że sztukę napisała Constance Markiewicz. Jednakże – jak zauważa Stanislaus Markiewicz (pasierb Constance) w swoich pamiętnikach – sztuka ta powstała w efekcie małżeńskiej współpracy. We wcześniejszych dramatach (*Seymour's Redemption*, *The Dilettante* i *Lustre*) mieliśmy do czynienia z próbami przemykania politycznych poglądów za pośrednictwem formy o ciekawych walorach estetycznych. Natomiast *The Memory of the Dead* reprezentuje w twórczości autora zupełnie nowy gatunek: melodramat o tematyce narodowej, którego ambicją jest także zaprezentowanie zmian zachodzących w irlandzkich i polskich ruchach narodowyzwoleniczych.

Podobnie do wcześniejszych sztuk, *The Memory of the Dead* opowiada historię silnej i zdecydowanej kobiety. Sztuka rozpoczyna się od sceny, w której Nora Doyle i jej ojciec, Michael Doyle, zostają sami w wiosce opuszczonej przez wszystkich mężczyzn. Mężczyźni w sile wieku wyruszyli, by walczyć po stronie Francuzów w rebelii przeciw Anglikom. Francuski pułkownik (którego grał J.M. Carré) odwiedza chatę Doyle'ów, poszukując przewodnika po Donegalu. Zmierza na spotkanie z Napper Tandyem, jednym z emigrantów którzy w 1798 zza granicy planowali powstanie przeciw Anglikom. Nora Doyle (grana przez Constance Markiewicz) przebiera się w męski strój i zgłasza się do pełnienia tej funkcji. Po drodze spotykają ранego żołnierza, którym kobieta postanawia się zająć. Natomiast porucznik podąża dalej samotnie, by w końcu spotkać się z Dermodem O'Dowdem, za którego niedawno Nora wyszła za mąż. Akt trzeci tej sztuki dzieje się rok po opisanych tu wydarzeniach. Okazuje się, że O'Dowd nie wrócił do domu po zakończeniu walk, a Nora pogodziła się z faktem, iż jest wdową. Jednakże po wiosce grają plotki, iż jej mąż okazał się zdrajcą. Nora nie potrafi uwierzyć w jego zdradę i ostatecznie jej wiara zostaje nagrodzona, kiedy O'Dowd powraca do domu. Występuje w przebraniu wędrownego żebraka, by zmylić brytyjskich żołnierzy. Odwiedza swoją chatę (przebranie powoduje, iż nie zostaje rozpoznany), siada przy kominku i podsłuchuje rozmowę, z której dowiaduje się o plotkach na swój temat. Właśnie zbiera się do wyjścia, poruszony i obrażony tym, co usłyszał, kiedy okazuje się, że dom otoczyli brytyjscy żołnierze. Ginie od kuli jednego z nich, a Nora zostaje aresztowana, ponieważ próbuje nie dopuścić do tego, by żołnierze zabrali jego ciało. To właśnie do zmarłego męża kieruje swój monolog:

Mężu, nie zginąłeś na darmo. Przysięgam na twoją niewinnie wylaną krew, którą poświęciłeś dla kraju, a także na twoje czyny, o których wszyscy jeszcze

usłyszą, na twe serce patrioty oraz na twoją miłość do mnie, mój drogi mężu. Przyrzekam, że wychowam nasze dziecko tak, by mogło kontynuować twoje dzieło, by żyło dokładnie tak, jak ty żyłeś i by umarło tak, jak i ty umarłeś – jako bohater w oczach swojego narodu. Wiem że znajdą się tysiące ludzi, którzy będą w sercu nosić pamięć o tobie jako największą świętość, a także wspominać będą twoją miłość do tego kraju. To właśnie dzięki tej miłości uda im się odbudować wolną Irlandię¹².

Eksponując tak tragiczne zakończenie, autor *The Memory of the Dead* dokonuje przełamania typowej konwencji melodramatu po to, by nadać mu charakter zbliżony do dramatu martyrologicznego spod znaku *Cathleen, córka Houlihana* autorstwa Yeatsa i Lady Gregory. Sztukę Markiewicza należy uznać za radykalną prezentację poglądów politycznych, które rzucają wyzwanie programowi prezentowanemu przez partię Sinn Féin. Partia ta nieustannie angażowała się w dyskusje na temat militarnego oporu przeciw Brytyjczykom, sensowności udziału w oficjalnych wyborach, a także roli kobiet w walce o niepodległość. W *The Memory of the Dead* podkreśla się konieczność stworzenia wspólnego frontu walki, potrzebę działania, a nie przemawiania, a także zasadność wprowadzenia równouprawnienia kobiet w łonie ruchu niepodległościowego (z ust Nory pada takie zdanie: „Jeśli w Irlandii jest tylu mężczyzn gotowych ginąć za kraj, to należy pamiętać, że jest tu przynajmniej tyle samo kobiet gotowych na takie poświęcenie”¹³).

Radykalizm sztuki można było również poznać po jej recepcji. Zwróciła ona na siebie uwagę tajnego oddziału brytyjskiej policji, który w sporządzonym raporcie napisał, że na spotkaniu skautów związanych z Sinn Féin (znanych jako Fian-na, których założycielami byli Bulmer Hobson i Constance Markiewicz) chłopcom kazano „obejrzeć sztukę napisaną przez księcia Markiewicza. Grają w niej między innymi członkowie Dublin Suspects”¹⁴. „Dublin Suspects”, o których mowa w raporcie, to fenianie Patrick McCartan, który grał księdza i Constance Markiewicz. Markiewicz nie była objęta inwigilacją, ale śledzono wszystkie jej spotkania z Hobsonem. W periodyku partyjnym „Sinn Féin” poeta James Stephens chwalił język tego dramatu za to, że „był wartki i giętki”, a także podkreślał walory kompozycyjne pierwszego aktu sztuki. Nie podobało mu się natomiast to, że Markiewicz porzuca w pewnym momencie tematykę powstańczą: „cała śmiertelna walka o niepodległość nie została przecież podjęta tylko po to, by zakończyć się raczej niesmaczną intrygą na wiejskiej prowincji. W odstawkę poszedł heroizm i romantyczne ideały, a zamiast nich widz ze zdziwieniem przygląda się zwykłej satyrze

¹² C.D. Markiewicz, *The Memory of the Dead: a romantic drama of '98 in three acts*, Tower Press, Dublin 1910, s. 10.

¹³ Tamże, s. 45.

¹⁴ *Précis of reports relative to secret societies* (1911–1912), National Archives CO94/13.

i narzekaniu”¹⁵. Dla porównania gazeta „Irish Nation and Peasant”, która niejednokrotnie zajmowała się przemilczanymi bądź niewygodnymi dla Sinn Féin tematami, chwaliła sztukę dokładnie za to, za co Stephens ją krytykował, pisząc: „tematy tu podejmowane są całkiem istotne dla dzisiejszej sytuacji”¹⁶.

Markiewicz zacytował w swojej sztuce słynne zdanie z *Cathleen, córka Houlihana* Yeatsa i Lady Gregory: „Francuzi lądują w Killala”¹⁷. Tamta sztuka z powodzeniem wykorzystywała alegorię. Chciałabym na koniec postawić tezę, że *The Memory of the Dead* również ma potencjalnie tylko, by stać się alegorią ilustrującą politykę w ówczesnej Irlandii (w szczególności podziały rysujące się wewnątrz Sinn Féin), ale także, by odnieść się do politycznej sytuacji w Polsce. Pamiętajmy, że Markiewicz wyjechał z Irlandii w 1913 roku i podjął pracę jako korespondent wojenny na Bałkanach. Tam wstąpił do armii rosyjskiej i walczył w pierwszej wojnie światowej. W tym czasie Mikołaj II obiecał Polakom wolność w zamian za ich lojalność wobec imperium. Być może Markiewicz zdecydował się na walkę zbrojną, licząc, że te zapewnienia zostaną spełnione. Jednak jego inklinacje antyimperialistyczne odrodziły się z pełną siłą tuż po rewolucji lutowej w 1917 roku, kiedy to znów powrócił do problematyki irlandzkiej niepodległości. Markiewicz jest również autorem manifestu pt. „Irlandiya”, który ukazał się jako część serii zatytułowanej „Wolność i braterstwo między narodami”, redagowanej przez zaprzyjaźnionego polskiego nacjonalistę urodzonego na Ukrainie. Tematyka serii obejmowała zagadnienia związane z Ukrainą, Polską, omawiała też sytuację grup narodowościowych istniejących w granicach imperium austro-węgierskiego, a także problemy północnych sąsiadów Rosji. Manifest Markiewicza był jedynym tekstem, który dotyczył kraju w zachodniej Europie – czyli Irlandii. Sugerował w swoim tekście, że sytuacja jego ojczyzny podobna jest do polskiej walki o niepodległość:

Oby odwieczna walka Irlandczyków o wolność i demokrację toczona w trakcie wielkiej wojny została wreszcie nagrodzona sukcesem. Oby liberalni przywódcy zasiadający w angielskim parlamencie przyznali Irlandii prawo do wolności w sferze polityki w tak szerokim zakresie, jaki gwarantuje ustrój demokratyczny. Oby znaleźli właściwą drogę wyjścia z impasu wywołanego oporem Ulsteru w imię pełnej niezależności. Tylko wtedy zatrzyma się wielka fala emigracji i tylko wtedy Irlandczycy zamieszkujący odległe kraje będą mieli szansę powrotu do wolnej ojczyzny. To byłaby właściwa nagroda za wszystkie cierpienia, które spotkały ten naród, tak samo jak ustanowienie niezależnej

¹⁵ J. Stephens, *Count Markiewicz's Plays*, „Sinn Féin”, 23.04.1910, s. 2.

¹⁶ Firin, *The Independent Dramatic Company at the Abbey: „The Memory of the Dead”*, „Irish Nation and the Irish Peasant”, 23.04.1910, s. 1

¹⁷ W.B. Yeats, *Cathleen, córka Houlihana*, przeł. T.W. Brzozowski, [w:] W.B. Yeats, *Dramaty*, Świat Literacki, Warszawa 1994, s. 28.

i wolnej Polski, z którą łączą nas braterskie więzy oporu, byłoby nagrodą dla niej¹⁸.

W tym samym roku, w którym wydany został jego manifest, Markiewicz wystawił *The Memory of the Dead* w Teatrze Polskim w Moskwie, którego był artystycznym dyrektorem. Sztukę pokazano również w Warszawie w 1919 roku. Markiewicz przebywał w stolicy Polski między 1918 a 1932 rokiem. Śledząc rozwój poglądów politycznych Markiewicza, możemy dostrzec, iż jego pobyt w Dublinie miał kluczowe znaczenie dla rozwoju formy i treści jego irlandzkiego dramatu politycznego. Twórczość Markiewicza ewoluowała od umiarkowanie popularnych eksperymentów z nowoczesnym dramatem (*Seymour's Redemption* i *The Dilettante*) do bardzo dobrze napisanych eksperymentalnych sztuk wpisujących się w nurt narodowej dramaturgii Odrodzenia Irlandzkiego. To właśnie stąd pochodzi forma, za pośrednictwem której mógł on wyrażać tragedię swojego narodu.

Przełożył Michał Lachman

Bibliografia

- Firín, *The Independent Dramatic Company at the Abbey: „The Memory of the Dead”*, „Irish Nation and the Irish Peasant”, 23.04.1910, s. 1.
- Kelly M., *Irish Nationalist Opinion and the British Empire in the 1850s and 1860s*, „Past and Present” 2009, nr 204.
- Levitas B., *Theatre of Nation: Irish Drama and Cultural Nationalism 1890–1916*, Clarendon Press, Oxford 2002.
- MacWhite E., *A Russian Pamphlet on Ireland by Count Markiewicz*, „Irish University Review” 1970, nr 1, s. 98–111.
- Markiewicz C.D., *The Memory of the Dead: a romantic drama of '98 in three acts*, The Tower Press, Dublin 1910.
- Marshal G., *Introduction*, [w:] *Cambridge Companion to the Fin de Siecle*, red. G. Marshal, Cambridge University Press, 2007, s. 1–13.
- Précis of reports relative to secret societies (1911–1912)*, National Archives CO94/13.
- Yeats W.B., *Cathleen, córka Houlihana*, przeł. T.W. Brzozowski, [w:] W.B. Yeats, *Dramaty*, Świat Literacki, Warszawa 1994, s. 17–31.
- Garach, *The Theatre of Ireland*, „Sinn Féin”, 7.12.1907, s. 3.
- Count Markiewicz's New Play*, „Irish Times”, 3.12.1908, s. 6.

¹⁸ E. MacWhite, *A Russian Pamphlet on Ireland by Count Markiewicz*, „Irish University Review” 1970, nr 1, s. 110.

- Cox J.H., *Two New Plays*, „Irish Independent”, 4.12.1908, s. 4.
Cox J.H., *A Problem Play*, „Irish Independent”, 10.03.1908.
M.J., *The Theatre in Ireland*, „Manchester Guardian”, 10.03.1908, s. 14.
Stephens J., *Count Markievicz's Plays*, „Sinn Féin”, 23.04.1910, s. 2.
O'Kelly S., *Lustre*, red. B.G. Saul, „Éire-Ireland”, 1967, nr 2.4.

Laurence Arrington

Casimir Markievicz's Irish Drama: anti-imperialism and the avant-garde in Dublin

(Summary)

The article traces the lives of the daughter of the landed class in the West of Ireland, Constance Gore Booth and a son of a Polish aristocratic family, Casimir Markievicz. She, the future Irish revolutionary, he a painter and playwright, through marriage and fruitful collaboration, managed for a period of time to mingle politics and art as well as the political and historical experiences of the Polish and Irish nations. The article traces these mutual interconnections, by looking at a number of plays and paintings by Casimir Markievicz and by analyzing the political and social engagements carried out by Constance Gore Booth. In case of Markievicz and his plays the article interestingly shows how he was able to connect the contemporary, Ibsenian, form of what was then called “New Drama” with coded messages concerning the current politics and his own political views. What is more, Arrington carefully traces the elements of the thesis play and melodrama in his works, reconstructing from authentic reviews of the period the impact they made both on the reviewers and political commentators of the day. Additionally, the article not only paints an interesting picture of the literary Dublin of the inter-war period but also shows how Markievicz's writing refers to and borrows from the canonical works of such playwrights as Synge, Yeats and Lady Gregory.

KEY WORDS: Irish drama; Celtic Revival; Casimir Markievicz; Constance Gore Booth

Biogram

Lauren Arrington jest wykładowcą literatury irlandzkiej na Uniwersytecie w Liverpoolu. Opublikowała *W.B. Yeats, the Abbey Theatre, Censorship and the Irish State: Adding the Half-Pence to the Pence* (Oxford University Press, 2010). W 2015 roku ukaze się jej biografia poświęcona Constance i Casimirowi Markiewiczom (*Revolutionary Lives: Constance and Casimir Markievicz*, Princeton University Press).