re-BUS

You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Śmierć i przemiana w dramatach Williama Butlera Yeatsa

Author: Ewa Wąchocka

Citation style: Wąchocka Ewa. (2014). Śmierć i przemiana w dramatach Williama Butlera Yeatsa. "Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" (Vol. 24, iss. 2 (2014), s. 29-48).

Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
Biblioteka Uniwersytetu Śląskiego
Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
FOLIA LITTERARIA POLONICA 2(24) 2014

Ewa Wąchocka[1]

Śmierć i przemiana w dramatach Williama Butlera Yeatsa

„Przedmiotem sztuki nie jest prawo będące rodzajem śmierci, lecz prawo będące pochwałą życia" – pisał Yeats w 1904 roku, w eseju poświęconym etycznym regułom dramatu[2]. Zaskakiwać mogą te słowa pod piórem pisarza, który samą śmierć i metafizykę śmierci uczynił jednym z najważniejszych tematów swojej teatralnej twórczości. Trudno je też jednak uznać za coś na kształt autorskiego *credo*, nie tylko ze względu na stosunkowo wczesną datę publikacji tekstu, ale przede wszystkim dlatego, że większą część swoich dramatów, tę najciekawszą, miał dopiero napisać. Naturalnie, można zauważyć, że podobnie jak Maurycy Maeterlinck i inni symboliści, Yeats podzielał owo szczególne poczucie tragizmu, które wiązało się z postrzeganiem egzystencji w perspektywie jej końca. To jednak tylko jedna płaszczyzna (niebagatelna zapewne) możliwej interpretacji, tym bardziej, że temat ten – co w istocie mnoży interpretacyjne tropy – jak najściślej koreluje z rozwojem jego dramaturgiczno-teatralnych poszukiwań[3].

---

[1] Prof., e-mail: ewachocka@wp.eu. Zakład Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice.

[2] W.B. Yeats, *Główne zasady*, przeł. T. Pyzik, [w:] *O dramacie. Od Hugo do Witkiewicz*a, red. E. Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1993, s. 175.

[3] W ostatnio wydanych publikacjach eksponuje się z jednej strony związek dramaturgiczno-teatralnych poszukiwań i eksperymentów Yeatsa z wypracowywaniem własnej estetyki teatru symbolicznego oraz z ruchem odnowy teatru europejskiego, z drugiej – z problematyką filozoficzną jego poezji. Zob. A.N. Jeffares, A.S. Knowland, *A commentary on the collected plays of W.B. Yeats*, Stanford University Press, Stanford 1975; D.R. Clark, R. Clark, *W.B. Yeats and the theatre of desolate reality*, Catholic University of America Press, Washington, D.C. 1993. W jedynej polskiej monografii Yeatsa autorstwa Wandy Krajewskiej ewolucja dramatycznej formy silnie osadzona jest w biografii pisarza i w kontekście jego działalności teatralnej (W. Krajewska, *William Butler Yeats*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1976). Interesujące omówienie reformatorskich idei Yeatsa przynosi tekst Ewy Partygi, *Uobecnić i ukryć tajemnicę: związki między teatrem i rytuałem w koncepcjach teatralnych Bolesława Leśmiana i Williama Butlera Yeatsa*, [w:] *W stronę rytuału. Od Yeatsa do Węgajt*, red. M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999.

W pierwszych dramatach śmierć ma wymiar heroiczny, nabiera też jawnie symbolicznej wymowy jako akt przezwyciężenia woli i sił życia w imię wyższych wartości. W tamtym czasie, pod koniec XIX i w początkach XX wieku, Yeats był mocno zaangażowany w ruch irlandzkiego odrodzenia narodowego, aktywnie włączył się w prace Irlandzkiego Towarzystwa Teatralnego, przekształconego następnie w Abbey Theatre, nic dziwnego więc, że jego wczesne utwory dla teatru zawierały takie rozwiązania fabularne, które eksponując akt ofiary, mogły służyć umacnianiu tożsamości narodu. W *Księżniczce Kasi* (pierwsza wersja – 1892 rok) tytułowa bohaterka oddaje cały swój majątek, by ratować chłopów od klęski głodu i wykupić dusze tych, którzy je sprzedali w zamian za możliwość przetrwania. Występuje nie tylko przeciwko kupcom ciemiężycielom, pokazanym jako istoty demoniczne, działać musi również wbrew naturze ciemiężonych chłopów, gdyż ci bez żadnego oporu przystają na to, żeby za gwarancję chleba ich dusze zamieniły się w strzygi, upiory i błędne ognie, „w zwierząt i gadów postacie". Zamkniętej w świecie idealistycznych pojęć Księżniczce trudno zrozumieć to ślepe przywiązanie do życia: „Jak można za kupę / Złota oddawać duszę? Czyż mogiła / Jest czymś tak strasznym?", choć odpowiedź, jaką otrzymuje od jednego z kupców, stanowi bezbłędną w swej prostocie i oczywistości wykładnię życiowego realizmu: „Jedni ją sprzedają / Ponieważ pieniądz się błyszczy, a inni/ Ponieważ czują przestrach przed mogiłą"[4]. Gdy skarbiec się wyczerpuje, a transakcja nie przynosi oczekiwanego wybawienia, Księżniczka Kasia zaprzedaje własną duszę – i umiera, oddając życie za swój lud.

W późniejszej o dziesięć lat sztuce *Cathleen, córka Houlihana* motyw śmierci jako ofiary, powiązany tym razem z dążeniami wolnościowymi Irlandczyków, potraktowany został mniej dosłownie, jako zapowiedź, przeczucie nieuchronnego losu. W przeddzień swojego ślubu pan młody zostawia narzeczoną, by pójść za wezwaniem starej kobiety, symbolicznie personifikującej Irlandię, i przystąpić do rozpoczynającego się właśnie powstania. Michał jest jednym z wielu, którzy podążając za tajemniczym głosem, dają się uwieść wizji bohaterskiego czynu, wyobrażeniu młodej i pięknej Irlandii, a naprawdę – pewnej śmierci. Powtarzane refrenicznie słowa pieśni:

> Będą o nich mówić zawsze,
> Ludzie będą słuchać ich zawsze[5].

akcentują nienaruszalny sens pośmiertnej chwały, prymat zbiorowej ludzkiej pamięci nad pojedynczą ludzką egzystencją, ale słychać w nich też echo kultury cel-

[4] W.B. Yeats, *Księżniczka Kasia*, przeł. J. Kasprowicz, [w:] *Arcydzieła europejskiej poezyi dramatycznej*, t. II, Towarzystwo Wydawnicze E. Wende i Spółka, Lwów – Warszawa 1912, s. 92–93.

[5] W.B. Yeats, *Cathleen, córka Houlihana*, przeł. Z. i L. Porembscy, [w:] *Dramaty*, wybór i oprac. T.W. Brzozowski, Świat Literacki, Warszawa 1994, s. 28, 29.

tyckiej, w której śmierć na polu walki miała szczególne znaczenie, była bardziej honorowa aniżeli śmierć w domu. Takim samym profetycznym śpiewem Nike spod Cheronei w *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego zwiastuje klęskę powstańców, jednak w jej proroctwie wyżej od przyszłej sławy liczy się cena przelanej dla potomnych krwi. Kod narodowej ideologii nie jest zresztą jedynym tropem, jaki podsuwa ukazane w utworze Yeatsa zderzenie wartości, z punktu widzenia dzisiejszego odbiorcy tropem może nawet nie najbardziej interesującym. Podobnie jak w *Księżniczce Kasi,* nietrudno dojrzeć w *Cathleen, córce Houlihana* – charakterystyczny dla wielu jego późniejszych dramatów – uniwersalny topos miłości i śmierci, połączonych nierozdzielnym węzłem, oryginalnie modelowany tyleż w warstwie zdarzeniowej, co w poetyckiej metaforyce i obrazowaniu.

Choć obie sztuki mają źródło w irlandzkich legendach, które stanowią matrycę ich symbolicznych treści, to jednocześnie w myśl narodowościowych koncepcji Yeatsa każda na swój sposób przypomina wydarzenia historyczne z dziejów Zielonej Wyspy. Mimo baśniowej stylizacji w tragicznej opowieści z *Księżniczki Kasi* można widzieć odniesienie do wielkiej klęski głodu, jaka wskutek zarazy ziemniaczanej nawiedziła kraj w latach czterdziestych XIX wieku, zaś w postaciach bezwzględnych diabłów-kupców – czytelną aluzję do zaborczej polityki współczesnych pisarzowi Anglików. Historyczny kontekst i konkret zdecydowanie wyraźniej, bez literackich osłonek, rysują się natomiast w *Cathleen, córce Houlihana,* utrzymanej zasadniczo w realistycznej poetyce. Tym, co roznieca patriotyczną kampanię wśród młodzieży, czyli kluczowym dla struktury akcji momentem jest irlandzkie powstanie z 1798, któremu początek dało lądowanie Francuzów w Killala, i nie przypadkiem właśnie w pobliżu tej miejscowości autor umieścił akcję swojego utworu.

Dla idei śmierci jako samopoświęcenia prymarne znaczenie ma więc cel, który ją uświęca, oraz pożytek, jaki przynosi tym, dla których ofiarę się ponosi. Ale w ujęciu Yeatsa tak racjonalnie umotywowana staje się zarazem aktem transcendencji, uruchamia bowiem mitotwórczą wyobraźnię, zapewniając zmarłym miejsce w zbiorowej pamięci. Yeats nie tylko przecież wykorzystał w obu sztukach ludowe podania, unaocznił również w konstrukcji i poetyckim słowie sam proces kreacji mitu bohaterskiego. Pieśń, którą śpiewa Cathleen („Będą o nich mówić zawsze, / Ludzie będą słuchać ich zawsze"), na sposób metaliteracki antycypuje unieśmiertelnienie poległych powstańców w świadomości przyszłych pokoleń, podobnie jak cnoty i poświęcenie Księżniczki Kasi sławić będzie zakochany w niej młody poeta Alleel[6]. Początkowo więc w dramaturgii Yeatsa to historia w niewyszukany, choć przejrzysty sposób uzasadnia możliwość

[6] Śmierć Księżniczki, co szerzej analizuje Harold Orel, staje się też początkiem duchowej przemiany chłopów (H. Orel, *The Development of William Butler Yeats: 1885–1900*, University of Kansas Publications, Lawrence 1968,s. 76–79).

przekroczenia śmierci, czy też raczej – jak świadczą rozważane tutaj teksty – historia przekuta już w legendę, przemieszana z legendą lub przez legendę wyparta. W miarę jednak kształtowania własnej idei i estetyki teatru symbolicznego konstytutywną rolę zacznie odgrywać mit – przede wszystkim mit zakotwiczony w rodzimej tradycji, stopniowo coraz chętniej, programowo wręcz łączony również z przekazami mitycznymi i teatralnymi konwencjami innych kultur.

Yeats poznał podania ludowe od służby w domu swojego dziadka i kiedy zajął się twórczością literacką, w nich szukał „znaku rozpoznawczego dla własnej kultury, czegoś, co mogłoby ją wyróżnić spośród całej reszty anglojęzycznego świata". Jak dobitnie rzecz ujmuje inny Irlandczyk, Seamus Heaney, „był to świadomie kontrkulturowy wybór skierowany przeciwko racjonalizmowi i materializmowi późnowiktoriańskiej Anglii"[7], a więc próba ożywienia magicznej wizji świata zamkniętej w irlandzkich zwyczajach i wierzeniach. W przytoczonym przez Heaneya fragmencie autobiografii pisał Yeats, kreśląc przy okazji topografię źródeł swojego teatru:

> Mieliśmy w Irlandii fantastyczne historie, które znał, a nawet śpiewał prosty lud, czyż nie możemy więc wprowadzić tych historii pomiędzy ludzi wykształconych, na powrót odkrywając to, co nazwałem «sztukami stosowanymi literatury», czyli związki literatury z muzyką, mową i tańcem […][8].

Nie sposób oczywiście rozplątać sieci nawarstwień kulturowych, ale pamiętać trzeba o naturalnym, ścisłym związku mitów irlandzkich z mitologią celtycką, z której się wywodzą. W nurcie tej tradycji głównymi postaciami mitów są bogowie śmierci. Zarówno w micie boskim, jak i w bohaterskiej legendzie, podkreśla Stefan Czarnowski, przede wszystkim sławiona jest śmierć – śmierć, którą umiera ofiara względnie bohater dramatu świątecznego, a zatem rytualna albo przynajmniej tragiczna[9]. Zasadniczą cechą patronów wszelkich świąt jest ich podwójna – ludzka i duchowa, boska – natura. „Jako ludzie zamieszani w wydarzenia życia ludzkiego, są to dawni bogowie. Jako bogowie, są to dawni ludzie, czyli umarli"[10]. Bogowie prowadzą na przemian żywot ludzki i byt duchów odcieleśnionych, a więc zmarłych. Przykładem może być Etáin, wróżka, a jednocześnie kobieta zrodzona z kobiety, hybrydyczna postać z pogranicza światów, tym bardziej warta odnotowania, że porwanie Etáin przez boga jest wyobrażeniem

---

[7] S. Heaney, *Yeats jako przykład?*, [w:] *Znalezione – przywłaszczone. Eseje wybrane 1971–2001*, przeł. M. Heydel, wybór A. Pokojska, Znak, Kraków 2003, s. 81.

[8] Tamże, s. 85.

[9] S. Czarnowski, *Dzieła*, t. III: *Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii*, oprac. N. Assorodobraj, S. Ossowski, PWN, Warszawa1956, s. 17.

[10] S. Czarnowski, *Dzieła*, t. IV: *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk, bohater narodowy Irlandii*, oprac. N. Assorodobraj, S. Ossowski, PWN, Warszawa 1956, s. 122.

– szeroko zresztą rozpowszechnionym – śmierci ludzkiej. Podobną dwoistością odznacza się również Cuchulain, bohater kilku dramatów Yeatsa, które tworzą odrębny cykl. Jest on uznawany za wcielenie boga słońca Luga, co nie przeszkadza, że Lug wiedzie własny żywot jako bóg, mimo że przybrał człowieczą postać. Z kolei według innej wersji mitu Cuchulain ma być synem Luga, chociaż formalnie za jego ojca uważa się Sualtama, jednego z wodzów Ulsteru.

Yeats pełnymi garściami czerpie z mitu, jednak bez nadmiernej troski o jego wierne i pełne odtworzenie. Oszczędnie wplata do swoich tekstów najważniejsze fakty z biografii Cuchulaina – jak walka z kobietami szkockimi i ich królową Aoife, którą pokonał, spłodzenie z Aoife syna Conloacha, zaślubiny z Emer, służba u Conchubara, wreszcie pojedynek i nieświadome zabicie syna, który przybył po latach, by pomścić matkę. Co z punktu widzenia konstrukcji literackiej ciekawsze, dowolnie też zmienia chronologię wydarzeń mitu. W pierwszym dramacie cyklu, *Na wybrzeżu Baile* (1904)*,* tragiczną historię Cuchulaina otwiera ostatni epizod z jego życia, czyli wymuszona przez Conchubara i jego dwór walka z własnym synem. W finale, ustami Błazna, przedstawiony zostanie epilog tego fatalnego pojedynku: „Jest tam w dole! Teraz znów w górze. Idzie na głęboką wodę. Duża fala. Zakryła go. Nie mogę go teraz dojrzeć. Zabijał królów i gigantów, ale fale pokonały go, fale pokonały go!”[11]. Yeats rozpoczyna zatem swoją wariację na kanwie mitu o Cuchulainie od ukazania śmierci głównego bohatera, następnie w kolejnych częściach zwartą kreską rysuje jego losy, by (u kresu życia) zakończyć cykl lirycznym monologiem, który wypowiada Cuchulain tuż przed śmiercią:

> Gdzieś tu się unosi
> Kształt, który przybiorę, gdy będę umarły.
> Mej duszy pierwsza postać, miękka i pierzasta.
> Czy to nie dziwna jest postać dla duszy
> Wielkiego wojownika?[12]

Cykl można wobec tego traktować jako kompozycję zamkniętą, której punktem wyjścia, jak i zwieńczeniem jest śmierć Cuchulaina, tyle że udramatyzowana w dwu odmiennych wariantach. Dramaturg nie posługuje się jednak techniką retrospektywną, jakby się mogło wydawać, lecz tworzy finezyjną mozaikę: tnie mit jak kartkę papieru na wiele kawałków różnego kształtu, a potem wybiera te elementy, które pasują mu do zobrazowania własnej interpretacji, dodaje inne i w ten sposób powstaje swoisty kolaż – rodzaj układanki, którą odbiorca musi sobie sam złożyć. W ostatniej części cyklu, *Śmierci Cuchulaina* (1939), znajduje

[11] W.B. Yeats, *Na wybrzeżu Baile*, przeł. T.W. Brzozowski, [w:] *Dramaty*, dz. cyt., s. 62.
[12] Tamże, s. 200.

się wzmianka, która arbitralnym gestem twórcy w jakimś sensie spina całość, wiąże fabularnie poszczególne ogniwa i poświadcza jedność postaci:

> Ty jesteś Aoife, matka mego syna.
> Spotkałem ciebie przy Jastrzębim Źródle,
> Pod uschniętymi drzewami. A potem
> Zabiłem syna na wybrzeżu Baile[13].

Słowa te równie dobrze można czytać re-konstruując sytuację w świecie przedstawionym, świecie mitu, jak też w perspektywie autorskiej. Cuchulain zaznacza ciągłość swojej literackiej egzystencji przedstawionej we wcześniejszych tekstach dramatycznych Yeatsa, autor przypomina je publiczności i, tak jak jego bohater, żegna się z życiem.

W świetle wspomnianej przed chwilą specyficznej jednorodności celtyckich kultów łatwo zrozumieć, dlaczego Yeats tak rozkłada proporcje między dramatyczną reprezentacją a narracją, by z burzliwej historii życia Cuchulaina odegrać na scenie te epizody, które tematyzują motyw śmierci. W sztuce *Przy źródle jastrzębia* (1917), jako Młodzieniec, przybywa on do cudownego źródła w nadziei, że wypicie źródlanej wody zapewni mu nieśmiertelność. Spotyka tam Starca, który już od pięćdziesięciu lat usiłuje – daremnie – zaczerpnąć magicznej wody. Utrwalona w wielu kulturach świata symbolika źródła i jego życiodajnych mocy – świadomości duchowej, mądrości, siły życiowej, wiecznego żywota, cudownego pokrzepienia – spotyka się tu z równie wiekową konfiguracją antytetycznych postaci, uosabiających dwie fazy ludzkiego życia, jego zaranie i zmierzch. W wierzeniach Celtów rozpowszechniony był kult świętych źródeł, łączył się zaś z kultem dobroczynnej matki – ziemi. Źródło zresztą już w starożytności powszechnie czczono jako istotę żywą i w swej naturze boską. Było miejscem świętym, symbolizującym czystość, płodność i obfitość; było obiektem wiary w to, że wydobywająca się z ziemi woda jest darem bóstw podziemnych i ma właściwości lecznicze[14].

Yeats, odkąd zaczął nadawać idei teatru narodowego szerszy wymiar, pragnąc odnaleźć jego miejsce pośród innych teatrów europejskich, konsekwentnie poszukiwał paralel między symbolami różnych kultur, głównie między najbliższą mu kulturą celtycką a kulturą grecką i Wschodem. Oprócz transformacji uniwersalnych wzorców symbolicznych istotne w tym wypadku okazało się coś jeszcze, mianowicie adaptacja obcej konwencji scenicznej, przejętej na użytek staroirlandzkiego mitu. *Przy źródle jastrzębia* należy bowiem do cyklu „czterech sztuk dla tancerzy", dla których inspiracją była estetyka japońskiego teatru nō.

---

[13] Tamże, s. 197.

[14] H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Muza, Warszawa 2001.

Najważniejszym dramaturgicznie elementem sztuki jest zapożyczony z nō rytualny taniec, który wykonuje na scenie przebrana w postać jastrzębia Strażniczka Źródła. Taniec o głębokiej, choć z natury trudnej do zwerbalizowania wymowie, który zdaje się łączyć Starca, Młodzieńca i Strażniczkę Źródła w jakimś tajemnym kręgu egzystencjalnego doznania. Warto zauważyć, że praktyka Yeatsa oparta na przyswajaniu transkulturowych symboli i wspólnej symbolistom wierze w możliwości pozaracjonalnego poznania, bliska jest temu, co na gruncie teorii nieświadomości zbiorowej postulował Carl Gustaw Jung. Obu przyświecał podobny w gruncie rzeczy cel. Jung zajmując się w swojej pracy psychoterapeutycznej analizą złożonych symboli religijnych i badaniem ich początków, pragnął w ten sposób sprawić, by ludzie byli zdolni do „ponownego przeniesienia [się] w stan, w którym będą mogli myśleć symbolicznie”[15]. Yeats używał w tym celu sceny, mitu uobecnionego i aktualizowanego przez symbolikę obrazów i słowa.

Archetypowe źródło zostało jednak w omawianym dramacie najwyraźniej odczarowane, pozbawione uświęconej mocy przez charakterystyczne dla mitologii irlandzkiej wyobrażenia na temat śmierci, w efekcie zaś jego znaczenie uległo radykalnemu przewartościowaniu. Zdecydowanie odmienny jest już punkt wyjścia, bowiem źródło, którego wody łakną obaj mężczyźni, jest martwe, „dawno już wyschło” i pokrywają je stare liście. Znajduje się, co więcej, u wejścia do *sidhe* – celtyckiej krainy podziemi, królestwa zmarłych („jeśli Sidhe potrzebują strażnika, by czasem / Oczyszczał źródło i odganiał bydło”). Zgodnie z celtyckimi wierzeniami doniosłą rolę w doświadczeniu człowieka odgrywała możliwość poznania i „przejścia” do świata umarłych niezwiązana z koniecznością śmierci fizycznej. Możliwość taką stwarzała śmierć obrzędowa, do której zaliczały się np. wędrówki błędnych żeglarzy. Innym sposobem było wtajemniczenie – aby dostać się za życia na tamten świat należało zjeść owoce Jarzębiny Wiedzy i Natchnienia, wypić wodę ze źródła, nad którym rosła jarzębina lub zjeść pstrąga, który karmił się jej owocami. Okolica, w której rosła Jarzębina Wiedzy, miała być identyczna z krainą zmarłych, w ten sposób wtajemniczony stawał się człowiekiem, który dotarł do samych źródeł życia i przynosił stamtąd jego poręczenie. Był podobny do boga i do zmarłego, nadal jednak pozostawał żywy[16]. Sytuacja w dramacie Yeatsa nawiązuje do tych mitycznych przekonań, wskazujących na płynność granicy między życiem a rzeczywistością śmierci – zamiast owoców jarzębiny są „orzechy i liście trzech leszczyn”, które spadają do źródła. Wiara w odrodzenie się źródła i jego cudowne właściwości, jaką żywią obaj bohaterowie, wydaje się pokrewna obrzędom przejścia, które miały zapewniać ciągłość życia indywidualnego. Ale zarazem świadczy o odwróceniu dawnego porząd-

[15] C.G. Jung, *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, przeł. R. Reszke, Wrota, Warszawa 1998, s. 297.

[16] S. Czarnowski, *Dzieła*, t. III, dz. cyt., s. 132–138; A.D. Rees, *Celtic Heritage*, Grove Press, New York 1961, s. 321–350.

ku wartości, gdyż zarówno Starzec, jak Młodzieniec pokładają nadzieję nie tyle w poznaniu krainy zmarłych, ile w dostąpieniu życia wiecznego. Odwołując się do utrwalonej w irlandzkich mitach symboliki, Yeats nadaje jej odmienną interpretację, która – dzięki konwencjom teatru nō – zamyka w uwyraźniony teatralnie cudzysłów odwieczne iluzje życia poza prawami czasu, biologii, przemijania, i z pewnością trafniej przemawia do świadomości współczesnego odbiorcy. Już zresztą w jednym z pierwszych jego dramatów *The Land of Heart's Desire* (*Utęskniony raj*) jak mydlana bańka rozwiewa się marzenie o nieskończoności życia doczesnego. Jego bohaterka chce powtórzyć niezwykły krok pewnej irlandzkiej księżniczki, która idąc za tajemniczym śpiewem „dotarła do czarodziejskiej krainy, gdzie nikt się nie starzeje"[17], lecz w przeciwieństwie do postaci z legendy, gdy ma już przestąpić próg domu – umiera.

Końcowa pieśń Muzyków jest więc wyrazem akceptacji życia w jego ziemskim kształcie i namacalnej realności, akceptacji podszytej wszakże ironią, skoro „Dureń – bo któż – głosi chwałę / Źródła, gdzie suche kamienie"[18]. Próżne okazuje się poszukiwanie tajemnicy nieśmiertelności na ziemi. Starzec w trakcie tańca Strażniczki Źródła usypia, a następnie, zasłonięty czarną kotarą, schodzi ze sceny. Umiera. Sen – w uniwersalnym języku symbolicznym od dawien dawna kojarzony ze śmiercią – oraz konwencjonalny znak teatru nō współtworzą jedno i to samo znaczenie. Cuchulain zaś, zahipnotyzowany tańcem – co wedle Jungowskiej wykładni archetypów można tłumaczyć jako zawładnięcie przez siły nieświadomości albo wręcz utratę duszy – rzuci się w wir życiowych przygód, ruszając za wezwaniem dzikich kobiet pod wodzą Aoife. Nadzieja na ziemską nieśmiertelność jest tylko złudzeniem. Może również dlatego motyw nieśmiertelności duszy i wędrówki pośmiertnej stale będzie powracać w kolejnych utworach dramatycznych Yeatsa? W *The Hour Glass* (*Klepsydra*), *Zmartwychwstaniu*, *Jaju czapli*, *Czyśćcu* czy *Śmierci Cuchulaina*.

Tę różnicę ujęcia ludzkiej egzystencji w perspektywie doczesnej i w perspektywie transcendencji doskonale widać, gdy zestawi się ze sobą dwa obrazy śmierci ulubionego bohatera Yeatsa. Choć oba jednakowo przełamane zostały dystansującymi elementami teatru niskiej plebejskiej proweniencji, jeden ukazuje śmierć jako ostateczne przecięcie tragicznych perypetii i życiowych doświadczeń, drugi – jako mozolną wędrówkę, intymny rytuał przechodzenia na „tamtą stronę". W pierwszej odsłonie, *Na wybrzeżu Baile*, która jest przetworzeniem końcowego epizodu mitu celtyckiego, Cuchulain, zmuszony do posłuszeństwa królowi Ulsteru, Conchubarowi, na mocy złożonej przysięgi wierności podejmuje wyzwanie na pojedynek z obcym przybyszem i w rezultacie pozbawia życia swo-

[17] W.B. Yeats, *The Land of Heart's Desire*, [w:] *The Collected Plays*, Macmillan, New York 1972, s. 55.

[18] W.B. Yeats, *Przy źródle jastrzębia*, przeł. L. Engelking, [w:] *Dramaty*, dz. cyt., s. 112.

jego syna. Sztuka Yeatsa bywa często porównywana przez krytyków z *Królem Edypem* Sofoklesa, istotnie jest bowiem przykładem świadomego nawiązania do wzorca antycznej tragedii. Jak Edyp wskutek niewiedzy zabija ojca, tak Cuchulain zabija syna. Edyp poznawszy prawdę, oślepia się. Cuchulain w akcie rozpaczy walczy z morskimi falami, widząc w nich pod wpływem czarów ludzi i pokonany przez nie – ginie. Podobnie też jak Sofokles, wprowadza Yeats postać, która odkrywa tajemnicę pokrewieństwa. Tylko Ślepiec– niczym potomek Terezjasza – zna tragiczną prawdę, którą wyjawia zbyt późno.

O ile jednak nad losem Edypa ciąży wyrok bogów, a decyzje i posunięcia bohaterów są działaniem przeciwko przepowiedni: grą ludzi z bogami, o tyle w historii Cuchulaina motorem poruszającym tryby tragedii jest rozgrywka pomiędzy ludźmi. Edyp i jego rodzice uczynili wszystko, aby zapobiec spełnieniu się słów wyroczni. Cuchulain tymczasem, można powiedzieć, staje się ofiarą swoiście rozumianej *hýbris*, swojego krewkiego temperamentu oraz glorii wojownika – wodza i zwycięzcy. Przed laty, pokonawszy kobiety szkockie, zmusił ich królową Aoife do zaspokojenia trzech jego życzeń. Jedno z nich zakładało, że spędzi z nim noc i urodzi mu syna – to ono właśnie zaważyło na dalszych losach bohatera. W celtyckim micie, tak jak odczytuje go Yeats, można tym niemniej dopatrzyć się działania fatum na podobieństwo greckiej koncepcji tragizmu. Świadczyć by o tym mogła powtarzalność rodzinnego dramatu, również bowiem Cuchulain był wyzwany do walki ze swoim ojcem (choć do niej nie doszło), a przede wszystkim interwencja złych duchów, czary, które w przekonaniu Cuchulaina wpłynęły na jego decyzję o przyjęciu wyzwania rzuconego mu przez syna Aoife. Tyle, że zgoda na pojedynek i fakt, iż zostanie on rozegrany, okazują się ostatecznie następstwem napięć i stosunków władzy panujących między ludźmi, zatem sprawą ambicji i honoru. Cuchulain długo broni się przed podjęciem walki, w końcu, pod naciskiem Conchubara i innych królów ulega, podporządkowując się woli większości. Nic bodaj mocniej nie przekonuje o takim przemieszczeniu w układzie motywacji niż oświadczenie samego Cuchulaina, które będzie momentem rozstrzygającym w podjęciu decyzji. Nie wiedząc jeszcze, kim naprawdę jest jego przeciwnik, zapewnia, że tak jak ojciec zabiłby jego, również on uśmierciłby swego syna, jeśli przyszłoby mu z nim walczyć. Gdyby więc nie to, że okazał się sprawniejszym wojownikiem, najpewniej to on by zginął w pojedynku. Dominacja motywacji ludzkiej nad boskimi zrządzeniami – motyw klątwy pojawi się dopiero w późniejszym ogniwie cyklu, w przywołanej już sztuce *Przy źródle jastrzębia* – niewątpliwie przekłada się na sposób, w jaki Yeats przedstawił śmierć celtyckiego bohatera.

Jako literackie naśladowanie mitu historia Cuchulaina jest historią tragiczną. Jednak przesunięcie akcentu na ludzkie namiętności i dążenia pociąga za sobą osłabienie wzniosłości mitycznej opowieści, nawet jeśli jeszcze nie prowadzi w tym wypadku do deheroizacji postaci. Nieodrodnym elementem takiej

waloryzacji jest dodatkowo równoległa akcja komiczna. Rolę chóru przejmują tu dwie postaci rodem z teatru ludowego albo też szekspirowskiego – Błazen i Ślepiec – które dźwigając na swych barkach ciężar narracji i komentarza, wprowadzają właściwą tej konwencji aurę błazenady, pospolitości w stosunku do tego, co dzieje się w głównym planie. Spór z powodu ukradzionego kurczaka to kontrapunkt wobec powagi wydarzeń rozgrywających się w tym samym czasie poza sceną, tak jak próba wymuszenia uległości na Błaźnie jest parodystyczną analogią do sytuacji Cuchulaina. Zarówno drobny złodziejaszek, jak mityczny bohater nie chcą złożyć przysięgi posłuszeństwa, która ograniczyłaby ich wolność. Relacja między postaciami ludowymi, ubranymi dla odróżnienia od postaci świata mitycznego w maski, które nadają im groteskowy wygląd, staje się więc ironicznym przeniesieniem stosunków władzy panujących na królewskich dworach. Zderzanie na sposób szekspirowski akcji poważnej z elementami komicznymi nie jest zresztą w dramaturgii Yeatsa czymś odosobnionym. Identyczna jak w *Na wybrzeżu Baile* postać Błazna występuje w moralitecie *The Hour Glass*, gdzie na zasadzie dysonansu – który pozwala przemycić czasem prawdziwą mądrość – neutralizuje napięcie oczekiwania na bliską śmierć. Bliższym gatunkowo i stylistycznie świadectwem może być natomiast *Jajo czapli* z tego względu, że komizm ponownie wdziera się w tradycyjną strukturę celtyckiego mitu. Groteskowym obrazem pospolitej natury świata, świata ludzkich interesów, jest tu zwłaszcza pojedynek dwóch pijanych królów, w którym bronią są nogi stołowe, a jeden z walczących ginie, mimo że przedtem pięćdziesiąt razy starli się ze sobą na miecze. Zwycięzcę, króla Congala, czeka zresztą nie lepszy los, bo za garść miedziaków zostanie zakłuty rożnem przez błazna Tomcia Głupka.

W sztuce *Na wybrzeżu Baile* właśnie do Błazna i Ślepca należy ostatnie słowo. To oni opisują rozpacz Cuchulaina po stracie syna, gniew i szaleństwo zwracające się przeciwko ludziom z najbliższego otoczenia, szaleństwo będące oznaką częściowego powrotu nieświadomości, by znów odwołać się do symboliki Jungowskiej, w odwecie za tragiczną *anagnorisis*; wreszcie walkę z falami. Tak wyobrażona śmierć – przepowiedziana wcześniej przez Trzy Kobiety – w poetyckim obrazie ujawnia cały dramatyzm i osobliwe piękno walki. Wróżki odczytały ją z popiołów w misie, które ukazały strop domu trawiony przez ogień – Cuchulain ginie pokonany przez morze. Czy to odwrócenie żywiołów coś zmienia, czy ma jakieś znaczenie? Chyba jedynie takie, że stłumieniu uległa moc czarów, funkcjonujących bardziej w charakterze cytatu dawnej obrzędowości irlandzkiej i zwyczajów. Śmierć Cuchulaina pozostaje symbolicznym domknięciem – domknięciem wzniosłym – jego życiowej drogi, konsekwencją własnych decyzji, a także kaprysów przeznaczenia, które zawsze determinują działanie protagonisty mitu bohaterskiego. Dzięki temu zaś –paradoksalnie – że wpisana została w tok opowieści dwu włóczęgów, którzy już za chwilę pójdą grabić opustoszałe domy, jest wyrazem świata duchowego, świata namiętności, wielkich aspiracji i tragicznych

w skutkach wyborów, przeciwstawionego namacalnemu światu ludzkich spraw powszednich.

Inny wymiar śmierci ukazuje druga część tej dylogii, pomimo uderzającego na pierwszy rzut oka paralelizmu zakończeń. Jarmarczna piosenka niczym brechtowski song oddziela, jak poprzednio, narrację mitu od codziennej rzeczywistości (rzeczywistości współczesnej Yeatsowi ze względu na polityczne aluzje do powstania wielkanocnego z 1916 roku), sprowadzając jednocześnie mityczne postacie do poziomu figur parodii. Zanim pieśń ironiczną metateatralną kodą zamknie dramat, a bohater opuści scenę – scenę życia – przejdzie różne kręgi doświadczeń, odmierzających krok po kroku i zarazem opóźniających w nieskończoność proces umierania. Na dwa tygodnie przed śmiercią Yeats napisał wiersz *Cuchulain potępion*. Jest to wyobrażenie Cuchulaina zstępującego pomiędzy cienie, przedziwny rytuał poddania się, rytuał przejścia od życia do śmierci, którego sens utwierdza jednak pieśń, odmienność sztuki. Dramat *Śmierć Cuchulaina* powstał w tym samym 1939 roku i autobiograficzny podtekst z pewnością musiał mieć wpływ na ukształtowanie samego tematu. Poeta tak kondensuje wydarzenia odpowiadające ostatniej części mitu, ażeby – z pomocą nowych wątków – maksymalnie wydłużyć w scenicznym czasie tę jedną sytuację: rozstanie z życiem. Bohater spotyka postacie, z którymi los niegdyś go już zetknął, przede wszystkim kobiety – Aoife, kochankę Eithne, żonę Emer, pod koniec pojawia się także bogini wojny Morrigu. Jego śmierć ma dwojakie oblicze, heroiczne i pospolite, czy właściwie absurdalne. Cuchulain, ciężko raniony w walce z sześcioma przeciwnikami, pragnie umrzeć w postawie stojącej, jak przystało na wojownika, przywiązawszy się do kamienia. Ale na przekór bohaterskiemu prawu mitu zginie z ręki Ślepca, który za dwanaście pensów nagrody zabije go tym samym nożem, którym wcześniej (w sztuce *Na wybrzeżu Baile*) zarżnął kurczaka. Widz poznaje tę sekwencję wydarzeń w odwrotnej kolejności, najpierw więc Ślepiec-kat spełni swoją powinność, a dopiero po chwili opowieść Morrigu odtworzy scenę z pola bitwy. Pierwsze wyobrażenie będzie efektownie spotęgowane przez pełen „uwielbienia lub tryumfu" taniec Emer wokół umownie przedstawionej głowy Cuchulaina, drugie pointuje owa jarmarczna pieśń w finale.

Przetworzony przez Yeatsa motyw ściętej głowy ma długą tradycję w starych legendach i zwyczajach Celtów. Ścinanie głów wrogom było jednym z obrzędów inicjacyjnych związanych z pasowaniem młodzieńca na dorosłego mężczyznę. W średniowiecznym eposie irlandzkim (*Fled Bricrend*, czyli *Uczta Bricriu* oraz *Feis tige Bricrend – Święto domu Bricriu*), także w eposie walijskim (*Mabinogionie*) występują sceny obcinania głowy, która wszakże w cudowny sposób natychmiast odrasta, co wskazuje na ścisłą współzależność celtyckiego zwyczaju dekapitacji z wiarą w reinkarnację[19]. Motyw „ściętej głowy" był także bardzo

[19] J. Rosen-Przeworska, *Religie Celtów*, Książka i Wiedza, Warszawa 1971, s. 186–190.

popularny w sztuce. Zachowane do dziś rzeźby *en ronde bosse* w kamieniu, przedstawiające głowy bez tułowia, niekiedy dwu- trzy- lub czterotwarzowe, nie są czymś osobliwym ani wyjątkowym, gdyż podobny ornament wykorzystywany był także w sztuce zdobniczej, w naczyniach z brązu, biżuterii, w wyrobach złotniczych, w monetach i medalach, a przedmiotom tym najprawdopodobniej przypisywano moc odsuwania nieszczęścia od człowieka, który je nosił. Jeśli nawet tak nie było, to ścięte głowy – o których symbolicznym znaczeniu świadczą zarówno źródła ikonograficzne, materiał archeologiczny, jak i przekazy pisane – miały przypominać o nieśmiertelności duszy, o możliwości wielokrotnych wcieleń, wyobrażały szlachetną śmierć i zmartwychwstanie w nowej inkarnacji.

Do tej symboliki nawiązuje taniec w *Śmierci Cuchulaina,* nowocześnie stylizujący „igrzyska ku czci i uciesze zmarłych" w dawnej kulturze celtyckiej[20]. Głowa bohatera, podobnie jak sześć głów tych, którzy go ranili, umieszczonych w tle, ma formę abstrakcyjnego znaku, czarnego prostopadłościanu. Przeciwnie taniec Emer – nasycony niezwykłą ekspresją, żywiołowością, łączącą sprzeczne emocje, gniew i pełne czci oddanie, może kojarzyć się z jakimś rytualnym obrzędem („Obiega krąg głów trzy razy"). Yeats w reformatorskim dążeniu do odnowienia teatru uprzywilejowywał sceniczne środki wyrazu, muzykę i taniec, zwłaszcza w sztukach dla tancerzy, intensyfikując funkcję tańca, który mógł być zarówno dopełnieniem poetyckiego słowa, jak jego ekwiwalentem. W ostatnim dramacie poety upodabnia się on pod względem techniki do zapoczątkowanego i rozsławionego przez Isadorę Duncan tańca współczesnego, kładącego, jak wiadomo, nacisk na pokazanie emocji oraz opowieść. Dzięki tej innowacji taneczna suita zyskuje w sztuce rangę równoważnego dramaturgicznie komponentu. Na plan języka gestów przenosi myśl o wieczności, nieco wcześniej zamkniętą w krótkiej, pięciowierszowej strofie. W przeczuciu zbliżającej się śmierci Cuchulain doznaje mianowicie czegoś w rodzaju samotranscendencji, poruszony wizją autonomiczności swej duszy, jej pierwszą postacią „miękką i pierzastą", gdy oddzieli się od ciała. Taniec zatem, w zgodzie z modernistycznymi pojęciami estetycznymi, umożliwia przekazanie tego, co niewyrażalne, co jako przedmiot wiary, a nie racjonalnej interpretacji rzeczywistości, od zarania ludzkości mieściło się w sferze symbolu. Rzec można, uobecnia perspektywę nieśmiertelności duszy, tak jak postać bohatera unieśmiertelni w pamięci ludu pieśń.

Taniec ze „ściętą głową" ma swój pierwowzór w ukończonej cztery lata wcześniej sztuce *Pełnia księżyca w marcu*, która tym razem wiąże okrucieństwo śmierci z nadzieją odrodzenia. Ofiarą tajemniczego obrzędu jest tu Świniopas; zamiast miłosnej pieśni, mającej zjednać serce Królowej, opowiada on historię o kobiecie, która poczęła dziecko za sprawą jednej kropli krwi, gdy ta dostała się do jej łona. Królowa, jak bezduszna księżniczka Turandot z baśni Gozziego,

[20] Tamże, s. 166.

straciła już wielu innych śmiałków, przeto za zuchwalstwo karze go obcięciem głowy. Zmysłowy taniec, jaki za chwilę wykona, jest więc w istocie powtórzeniem, wzbogaconą sceniczną ilustracją zapowiedzianego uprzednio scenariusza. Ten zaś – niemalże repliką przytoczonego za mitologią irlandzką wątku o królowej, która zatknęła głowę swojego kochanka na słupie. Historia owego niezwykłego zapłodnienia kryje w sobie jakby siłę działania fatum. Poznawszy ją, Królowa bez chwili wahania decyduje się skazać Świniopasa, niedoszłego kochanka, po czym wpada w rytm obłąkańczego tańca, który niedwuznacznie imituje akt poczęcia. Inaczej niż w *Śmierci Cuchulaina* obiekt adoracji nie jest tu reprezentowany przez abstrakcyjną formę, ręce Królowej-tancerki skąpane są w czerwieni, a jej suknię pokrywają czerwone plamy, chociaż – podkreślają didaskalia – „przedstawione nierealistycznie". Na jej zachowanie ma wpływ magiczne działanie księżyca – Świniopas przychodzi w czasie marcowej pełni, ponieważ jest pewny, że tylko w taką noc można pokonać złą władczynię – wyzwalające ukryte ludzkie instynkty i popychające do wykonania orgiastycznego tańca z krwawiącą głową. Ruchy Królowej przypominają zalotny taniec kochanków, lecz sama scena sprawiać może dość makabryczne wrażenie. Pieśń, której nie zaśpiewał Świniopas żywy, wykona teraz jego Głowa głosem jednego z Inspicjentów. Powraca w niej, po raz trzeci, obraz mordu, obiegowa figura kochanka zabitego przez kochankę – Jill, która trzyma wyrwane serce Jacka i niczym Astrea zawiesza je na niebie[21].

Yeats nie tylko z właściwym sobie zamiłowaniem do interkulturowych kontaminacji zestroił w tym dramacie symbole z różnych mitologii, ale w jednym ekspresyjnym obrazie tańca Erosa i Tanatosa zawarł powszechne w dawnych kulturach połączenie śmierci i odrodzenia. Oddany sugestywnie akt poczęcia odnieść można do częstej w mitach celtyckich sekwencji zdarzeń, gdzie narodziny i śmierć stanowią dwa ogniwa powiązane ze sobą bliskością czasową i/lub relacją przyczynowo skutkową. Narodziny, które następują zaraz po śmierci, symbolizują odrodzenie, ale też reinkarnację. Mity, w których występowała unia śmierci z początkiem nowego istnienia, ziemskiego lub pozagrobowego, należały do typowej symboliki świąt związanych z cyklicznym przechodzeniem jednej pory roku w następną, tak więc marcowa pełnia księżyca w sztuce Yeatsa ma głębokie uzasadnienie jako archaiczny ślad więzi człowieka z makrokosmosem. W samej Królowej zaś można widzieć spadkobierczynię wielkich heroin legend celtyckich, podtrzymujących „pamięć pradawnego bóstwa kobiecego, którego władza nad światem i mężczyzną wypływa nie tylko z sił naturalnych kobiety,

[21] Słowa wypowiadane przez Drugiego Inspicjenta pod koniec dramatu „Czego nie ma ta, której księżyc znakiem" mogą być kluczem do rozszyfrowania pierwotnego symbolu, z którego korzystał Yeats. W ikonografii alchemicznej, którą długi czas się fascynował, wyobrażeniem Luny, czyli Księżyca, była królowa, przemieniona po wyjściu za mąż za króla w postać obojnaka. (W.B. Yeats, *Pełnia księżyca w marcu*, przeł. T.W. Brzozowski, [w:] *Dramaty*, dz. cyt., s. 142).

z uosobienia najistotniejszych mocy przyrody, ale także ze zniewalającej siły miłości, jaką wzbudza ona w mężczyźnie”[22]; siły zarazem twórczej i niszczącej.

Gra ze ściętą głową naturalnie przywodzi też na myśl skojarzenia literackie z biblijną Salome, postacią chętnie portretowaną przez literaturę (i malarstwo) końca XIX i początku XX wieku, bodaj najbardziej znaną w wersji z dramatu Oskara Wilde'a (1892). Wspólny tym wyrosłym z różnych źródeł adaptacjom jest temat erotycznej fascynacji, przybierającej perwersyjną formę – jak Salome do martwego oblicza Jokanaana, tak Królowa w kulminacyjnym momencie tańca „przyciska usta do ust głowy”. Fascynacja i pożądanie u Wilde'a jednakże okazują się siłą jedynie destrukcyjną. W istocie, lata świetlne dzielą te dwa ujęcia, co nawiasem mówiąc, niezbicie pokazuje też odrębność nowoczesnego modelu teatru Yeatsa. Pocałunkowi Salome towarzyszy długi monolog-wyznanie bohaterki, od początku do końca utrzymany w stylu melodramatycznej eksklamacji. Yeats tymczasem wpisuje dramat w wysoce skonwencjonalizowaną teatralną formę, sztukę teatru czyni przedmiotem estetycznego oglądu, ponieważ taniec, z góry i precyzyjnie zaprojektowany jako występ (wykonać ma go tancerka), jest rodzajem scenicznej repetycji mitycznego scenariusza, czyli przytoczonej na wstępie opowieści. Bogatszy o znajomość zasad teatru nō, wyzyskanych w pracy nad sztukami dla tancerzy, wprowadza także pomysłowe rozwiązanie z użyciem chóru, złożonego z dwóch Inspicjentów, w celu odtworzenia śpiewu uciętej głowy i Królowej. Kiedy Królowa tańczy w rytm dźwięków bębna, chór przechwytuje jej tekst. Zabieg taki stosowany jest w sztukach nō; wtedy, gdy główny aktor *shite* wykonuje taniec, jego kwestie automatycznie przejmuje chór. Yeats nieco tylko modyfikuje ten techniczny chwyt w ten sposób, że jeden Inspicjent śpiewa zarówno partię Królowej, jak i partię głowy, podczas gdy drugi mimiką i słowem wyraża reakcje obojga.

Miłość, śmierć i życie pośmiertne układają się u Yeatsa w uniwersalną triadę, tak, ażeby poprzez pamięć mitu umożliwić dotarcie do pokładów nieświadomości zbiorowej odbiorców. Podjęcie problematyki eschatologicznej stwarza po temu może nawet lepszą okazję, choć jest z pewnością większym wyzwaniem, o tyle że miłość, jakkolwiek przebrana w archaizujący kostium, zawsze odsyła do powszechnych, znanych ludziom doświadczeń. Tym bardziej, gdy przybiera tak różnorodne odmiany i inkorporuje różne konwencje przedstawiania miłości, jak dzieje się w jego dramatach. Ma wyraz idealny – w *The Only Jealousy of Emer* (*Jedyna zazdrość Emer*) tylko dzięki wyrzeczeniu Emer pogrążony w letargu Cuchulain nie zostanie wciągnięty do *sidhe*, krainy cieni, i powróci do świata żywych. Melancholijno-elegijny, jak w *The Shadowy Waters* (*Cieniste wody*), i romantyczno-tragiczny – w *Deirdre*. Wyklęci kochankowie w pierwszej z wymienionych sztuk, złączeni włosami bohaterki, wraz z załogą statku niczym błędni

[22] J. Gąssowski, *Mitologia Celtów*, WAIF, Warszawa 1979, s. 49–50.

żeglarze będą płynąć po morzu, aż osiągną nieśmiertelność. W *Deirdre* dzieje miłości „silniejszej ponad wszystko", wysnute z irlandzkiej tradycji ludowej, przypominają z jednej strony celtycką legendę o Tristanie, Izoldzie i królu Marku, z drugiej – Szekspirowską historię Romea i Julii. Z obawy przed poślubieniem starego króla, któremu zawdzięcza wychowanie, Deirdre ucieka ze swym kochankiem, a gdy po zwabieniu w pułapkę Naoise zostanie podstępnie zabity – idzie w jego ślady i przy ciele zamordowanego popełnia samobójstwo. W ostatnim dramacie tragiczny splot miłości i śmierci pozbawiony jest dotychczasowej idealizacji i patosu. Wprawdzie Cuchulainowi dane będzie zobaczyć raz jeszcze trzy kobiety, które kochał i które jego kochały; wprawdzie stara Aoife przywiąże go swoim welonem do kamienia, chcąc pomóc mu umrzeć, lecz zarazem ma to przecież być zemsta za syna, którego bezwiednie zabił.

Wyobrażenie idei nieśmiertelności pociągało konieczność sięgnięcia do głębszych obszarów zbiorowej *psyche*, z tego względu przede wszystkim, że na skutek procesów cywilizacyjnych i społecznych zatarły się dawne religijne pojęcia o rzeczywistości. Yeats mógł mieć niezawodne oparcie w wierzeniach Celtów, w których życie pozagrobowe ufundowane było zarówno na wierze w reinkarnację dusz, jak i na przekonaniu o nieśmiertelności duszy. Obie te zasadniczo sprzeczne możliwości są dla niego raczej szyfrem niż jakimkolwiek „gotowym" rozwiązaniem, szyfrem służącym wyrażeniu samego przeświadczenia o nieostateczności śmierci fizycznej, konkretyzowanego w szerszym przekroju tradycji kulturowych. Figuralną ekspozycją pierwszej z dróg byłby w *Śmierci Cuchulaina* rozpoznany przez bohatera obraz duszy, która oddziela się od ciała jeszcze za życia. Przemiana w nowe wcielenia natomiast pozostaje głównie sprawą reprezentacji językowej, ilustrują ten ład przeistoczeń częste w strukturze poetyckiej dramatów motywy zwierzęce, astrologiczne oraz zaczerpnięte z ludowej demonologii, jak choćby w *Księżniczce Kasi* strzygi, upiory i „gadów postacie", w które obróciły się dusze chłopów. Szczególnie interesującym przykładem może być *Jajo czapli,* ponieważ wydarzenie reinkarnacji wpisane jest bezpośrednio w fabułę sztuki. Wcielenie w nową, zwierzęcą postać jest karą, jaką bóg Wielka Czapla wymierzył królowi Congalowi za obrazę swojego majestatu i czci kapłanki Attracty. Zwycięski władca wydaje mianowicie ucztę, w trakcie której, łamiąc zakaz, pragnie spożyć jajo czapli, aby dostąpić udziału w bóstwie. Kunsztowna intryga – zamiana jaja czapli na kurze, zamach na dziewictwo podejrzanej o ten podstęp kapłanki, trzykrotne starcie Congala z Czaplą, starcie człowieka z bogiem – prowadzi nieuchronnie do wypełnienia się proroctwa. Nie pomogą zapewnienia siedmiu wojowników, iż nie naruszyli czystości Attracty, ani jej oświadczenie, że spędziła noc ze swym oblubieńcem Czaplą, a więc że przez seksualne zjednoczenie przypieczętowane zostało małżeństwo hierogamiczne. Na nic zda się także próba połączenia się Attracty ze śmiertelnikiem, ażeby dla ratowania króla przed klątwą i spodleniem począć nowe życie. Congal narodzi się ponownie – lecz ze związku osła z oślicą.

Temat reinkarnacji opiera się w sztuce Yeatsa nie tylko na wierzeniach celtyckich i irlandzkich, swój kształt obrazowy i metaforyczny zawdzięcza w sporej mierze filozofii hinduskiej. Dość wspomnieć o Łabędziu Wieczności – odpowiedniku Czapli – którego postać przybiera Brahma i który na początku każdej epoki składa Złote Jajo. A cóż dopiero mówić o przebogatej znaczeniowo symbolice jaja, funkcjonującej w hinduizmie i w wielu kulturach świata[23]. Do tego jeszcze koniec tej historii wydaje się transformacją mitu greckiego o królu Midasie, któremu Apollo przyprawił ośle uszy, czy znanego wątku z *Przemian* Owidiusza. Przemiana w osła kładzie piętno na bohatera, który „chciał zajść za daleko"[24], choć zgodnie z hinduskim prawem reinkarnacji może być początkiem kolejnych wcieleń w dążeniu do osiągnięcia doskonalszego istnienia. Uderza przy tym w opowieści wprowadzającej fantazmat, jakim jest byt pozaziemski, dosadnie zaznaczona seksualność. Jak wiadomo, Jung korzeni procesu symbolotwórczego upatrywał w procesach popędowych, ale tworzenia symboli nie sprowadzał jedynie do wyrażania (pośrednią drogą) seksualizmu, akcentując konieczność uwzględnienia perspektywy duchowej[25]. Nie inaczej przedstawia się mechanizm sublimacji w tej i innych sztukach irlandzkiego pisarza: erotyka w zwarciu często ze zniszczeniem i agresją, na wyższym poziomie uogólnienia, to prymarna struktura rządzącej życiem energii. Szyfry Yeatsa są złożone i – na co niejednokrotnie wskazywano – bywa, że trudne do rozwikłania. Jednak pod wielowarstwową symboliką kryje się prawzór rudymentarnych, stłumionych dziś przeżyć i zbiorowej wyobraźni odbiorców. Symbol, przypomina Jung, „obiecuje więcej niż odsłania"[26]. Tak należy odczytywać podejmowaną przez Yeatsa kwestię reinkarnacji – jako drogi, dzięki której poprzez kolejne wcielenia, dzięki zdobytym w nich nowym doświadczeniom i doznanym cierpieniom, możliwe jest osiągnięcie doskonałości i połączenie z Anima Mundi.

Niezależnie od swoistości kulturowych znaków zagadnienie nieśmiertelności duszy i wędrówki pośmiertnej ma dla Yeatsa uniwersalny, ponadkulturowy wymiar: stanowi centrum poetycko-filozoficznej refleksji o ludzkim przeznaczeniu. Tak dzieje się z całą pewnością w przedostatniej jego sztuce – *Czyśćcu*, gdzie temat ten przybiera dojrzałą, choć zawikłaną postać. Elementy chrześcijaństwa, buddyzmu, filozofii platońskiej oraz Kabały, wyrosłej na gruncie metafizycznej nauki Żydów i łączącej wątki ezoteryczne i mistyczne, składają się na obraz pokuty, jaką przebywa człowiek po śmierci. Zbłąkaną duszą jest duch kobiety, która spłodziła syna ojcobójcę. Uwięziona w ponownym odtwarzaniu życia, musi powtórnie przeżyć tamtą pamiętną noc i wydarzenia, które popchnęły jej syna do

[23] Zob. *New Age: encyklopedia Nowej Ery*, oprac. S. Bednarek, W. Bockenheim, J. Jastrzębski, Astrum, Wrocław 1996, s. 18

[24] C.G. Jung, *Życie symboliczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2010, s. 131.

[25] Tamże, s. 294–296.

[26] Tamże, s. 239.

morderstwa. Winę usiłuje zmazać również Starzec, jej syn, obserwujący w oknie rodzinnego domu zjawę kobiety. Nękany wyrzutami sumienia oraz wizjami, w których wciąż powraca scena w sypialni rodziców tuż przed poczęciem dziecka, chce uwolnić siebie i ducha zmarłej matki od zbrodni przeszłości. Zabije więc teraz swojego syna, sądząc, iż czynem tym zamknie tragiczne losy rodziny. Kolejna zbrodnia niczego jednak nie rozwiązuje, Matka wciąż stoi w oknie, pod dom znów podjeżdża wóz z pijanym ojcem, a jedynym wyjściem jest powtórzenie aktu poczęcia. Zbawcza nadzieja, by żywi mogli pomóc duchom zmarłych w odkupieniu win, przekreślona już została w *The Dreaming of the Bones* (*Sny kości*, 1919). W spotkanej na drodze parze nieznajomych Młody Człowiek dopiero poniewczasie rozpoznaje cienie legendarnych kochanków, pokutujących za grzeszną miłość i za zdradę kraju, tych samych, o których chwilę wcześniej opowiedzieli mu Obcy i Dziewczyna. A ponieważ nie wymówił słów przebaczenia, które uwolniłyby ich od cierpień, dalej będą się błąkać po świecie. W *Czyśćcu* ofiara krwi ma przerwać pokutny krąg powtórzeń, jednak na próżno, gdyż matka jeszcze wiele razy musi przeżywać swój upadek, aż do momentu, kiedy sama oczyści swoją pamięć.

„Człowiek żyje i umiera wiele razy między swymi dwiema wiecznościami" – pisał Yeats w *A Vision*[27]. Obraz uwięzionej duszy w *Czyśćcu* wiązać można i z buddyjską sansārą, i z mistyczną nauką Kabały, a z pewnością jest on jakimś odzwierciedleniem własnej koncepcji Yeatsa, zawartej w tym filozoficznym dziele. Według filozofii buddyjskiej, także według hinduizmu – by tylko przypomnieć – poszukiwanie wyzwolenia często trwa przez wiele kolejnych żywotów. Niektórzy osiągają całkowite oświecenie w trakcie swojego życia i dzięki temu dostępują wyzwolenia z pasma kolejnych narodzin, czyli sansāry. Inni muszą narodzić się ponownie, przejść przez reinkarnację, aby dalej prowadzić walkę o osiągnięcie doskonałości. Zgodnie zaś z prawem karmy – czynu tworzącego doświadczenie reinkarnacji – na każdą kolejną egzystencję ma wpływ egzystencja poprzednia; człowiek zbiera więc plon tego, co zasiał. W mistyce żydowskiej wyraźniej akcentuje się to, iż nie ma wiecznego potępienia, skoro – jak uczył twórca jednego z nurtów Kabały, Izaak Luria – cała materia pochodzi od Boga i do niego wraca. „Wszystko w świecie żyje i jest pełne dusz w różnych stadiach świadomości duchowej, a przez powtarzające się reinkarnacje każda rzecz stworzona wspina się po drabinie stworzenia aż do uwolnienia z koła narodzin"[28]. Yeats także sugerował w *Vision* następstwo faz czy stopni na drodze doskonalenia, zakładał jednak, że po śmierci dusza ludzka zaznaje powtórnie tego wszystkiego, co spotkało ją w życiu, ażeby odnaleźć skutki swoich czynów i wyciągnąć wnioski, po czym przechodzi przez życie w odwrotnym kierunku – od śmierci do narodzin,

[27] W.B. Yeats, *A Vision*, Macmillan, New York 1956, s. 268.

[28] A. Coudert, *Kabbala denudata*, [w:] *Historia filozofii zachodniej*, red. R.H. Popkin, Zysk i S-ka, Poznań 2003, s. 380.

w taki sposób, jakby to był negatyw fotografii. Dopiero po nabraniu niezbędnego dystansu i spokoju przyjmuje nowe wcielenie. Wyobrażenia ujęte w tym systemie nie są zresztą najbardziej istotne dla odczytania sztuki na poziomie głębszych sensów integrujących percepcję odbiorców. Spoza okrutnej historii wyziera bowiem problem odkupienia i zarazem odpowiedzialności człowieka za siebie, który aby uwolnić się od grzechów przeszłości, musi na nowo przeżyć wydarzenia ze swojego życia[29].

Inaczej zatem można spojrzeć na przywołane na wstępie przeciwstawienie śmierci – i prawa życia. W czerpiących treści z irlandzkich mitów, stopniowo także z filozofii Wschodu, z wierzeń i symboliki innych kultur dramatach Yeatsa zaciera się opozycja. Życie i śmierć są dwiema przenikającymi się rzeczywistościami. Tę umowną przestrzeń wymiany tworzy transcendentny wymiar śmierci – ludzka pamięć, perspektywa wieczności, obecność duchów zmarłych w świecie doczesnym. Uaktualnieniu takiej właśnie możliwości odbioru w głównej mierze służy mityzacja, która nie sprowadza się do adaptacji mitycznych motywów. Dzięki wielopoziomowej symbolice polega ona natomiast na przypisaniu dramatom funkcji, jaką spełniał mit w społecznościach archaicznych, utrzymujących naturalne związki ze śmiercią. Symbol, w swoim działaniu bliski teorii Junga, wyraża i pozwala wniknąć w historyczne pokłady indywidualnej i zbiorowej *psyche*, ponieważ „nasza nieświadomość, tak jak nasze ciało, to zbiór reliktów i wspomnień z przeszłości”[30]. Idea „przekroczenia” śmierci i na mocy tego przywracania łączności z przeszłością kryje się też w samej strategii pisarskiej –wyrazem jej jest teatralne dzieło jako całość. W zgodzie z logiką wszelkiej adaptatorskiej operacji, Yeats przenosi wieczny czas mitu w teraźniejszy czas dramatu, odnawiany każdorazowo w akcie lektury lub scenicznym przedstawieniu. Ale tej fundamentalnej zasadzie przydał niejako własny znak firmowy. Wracając wielokrotnie do jednego bohatera, Cuchulaina – uśmiercanego i na nowo ożywającego – zapewnił mu nieśmiertelność równą tej, jaką ma on w micie.

Bibliografia

Biedermann H., *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Muza, Warszawa 2001.

Clark D.R., Clark R., *W.B. Yeats and the theatre of desolate reality*, Catholic University of America Press, Washington, D.C. 1993.

Coudert A., *Kabbala denudata*, [w:] *Historia filozofii zachodniej*, red. R.H. Popkin, Zysk i S-ka, Poznań 2003, s. 379–381.

Czarnowski S., *Dzieła*, t. III: *Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii*, oprac. N. Assorodobraj, S. Ossowski, PWN, Warszawa 1956.

[29] P. Ure, *Yeats*, Writers and Critics, Edinburgh – London 1963, s. 94–95.

[30] C.G. Jung, *Życie symboliczne*, dz. cyt., s. 56.

Czarnowski S., *Dzieła*, t. IV: *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk, bohater narodowy Irlandii*, oprac. N. Assorodobraj, S. Ossowski, PWN, Warszawa 1956.

Gąssowski J., *Mitologia Celtów*, WAIF, Warszawa 1979.

Heaney S., *Yeats jako przykład?*, [w:] *Znalezione – przywłaszczone. Eseje wybrane 1971–2001*, przeł. M. Heydel, wybór A. Pokojska, Znak, Kraków 2003, s. 76–98.

Jeffares A.N., Knowland A.S., *A commentary on the collected plays of W.B. Yeats*, Stanford University Press, Stanford 1975.

Jung C.G., *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, przeł. R. Reszke, Wrota, Warszawa 1998.

Jung C.G., *Życie symboliczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2010.

Krajewska W., *William Butler Yeats*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1976.

New Age: encyklopedia Nowej Ery, oprac. S. Bednarek, W. Bockenheim, J. Jastrzębski, Astrum, Wrocław 1996.

Orel H., *The Development of William Butler Yeats: 1885–1900*, University of Kansas Publications, Lawrence 1968.

Partyga E., *Uobecnić i ukryć tajemnicę: związki między teatrem i rytuałem w koncepcjach teatralnych Bolesława Leśmiana i Williama Butlera Yeatsa*, [w:] *W stronę rytuału. Od Yeatsa do Węgajt*, red. M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 13–38.

Rees A.D., *Celtic Heritage*, Grove Press, New York 1961.

Rosen-Przeworska J., *Religie Celtów*, Książka i Wiedza, Warszawa 1971.

Ure P., *Yeats*, Writers and Critics, Edinburgh – London 1963.

Yeats W.B., *A Vision*, Macmillan, New York 1956.

Yeats W.B., *Cathleen, córka Houlihana*, przeł. Z. i L. Porembscy, [w:] *Dramaty*, wybór i oprac. T.W. Brzozowski, Świat Literacki, Warszawa 1994, s. 17–31.

Yeats W.B., *Główne zasady*, przeł. T. Pyzik, [w:] *O dramacie. Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki, manifesty, komentarze*, red. E. Udalska, Warszawa 1993, s. 174–175.

Yeats W.B., *Księżniczka Kasia*, przeł. J. Kasprowicz, [w:] *Arcydzieła europejskiej poezyi dramatycznej*, t. II, Towarzystwo Wydawnicze E. Wende i Spółka, Lwów – Warszawa 1912.

Yeats W.B., *Na wybrzeżu Baile*, przeł. T.W. Brzozowski, [w:] *Dramaty*, wybór i oprac. T.W. Brzozowski, Świat Literacki, Warszawa 1994, s. 31–63.

Yeats W.B., *Pełnia księżyca w marcu*, przeł. T.W. Brzozowski, [w:] *Dramaty*, wybór i oprac. T.W. Brzozowski, Świat Literacki, Warszawa 1994, s. 131–143.

Yeats W.B., *Przy źródle jastrzębia*, przeł. L. Engelking, [w:] *Dramaty*, wybór i oprac. T.W. Brzozowski, Świat Literacki, Warszawa 1994, s. 97–113.

Yeats W.B., *Śmierć Cuchulaina*, przeł. T.W. Brzozowski, [w:] *Dramaty*, wybór i oprac. T.W. Brzozowski, Świat Literacki, Warszawa 1994, s. 189–204.

Yeats W.B., *The Land of Heart's Desire*, [w:] *The Collected Plays*, New York 1972, s. 51–73.

Ewa Wąchocka

Death and Transformation in William Butler Yeats' Drama

(Summary)

The article analyses the motifs of faith, sacrifice and transcendence as well as a variety of methods in which they are represented in the dramatic works of W.B. Yeats. The article also tackles the difficult theme of creating national myths through dramatic and political activity that Yeats was so keen to engage with. Additionally, Wąchocka discusses the mythological imagination in Yeats's drama in the context of the Celtic mythological tradition, pointing to how certain motifs and subjects (especially lives of gods and heroes) find their way into his plays. Wąchocka pays particular attention to the irrational, subconscious elements in Yeats's work, identifying a variety of traditions he was drawing his inspiration from. The article also discusses the topic of reincarnation, and the theme of return to life of Yeats's heroes, and interprets images and symbols used to represent them.
Key words: W.B. Yeats; Irish drama; Celtic revival; C.G Jung.

Biogram

Ewa Wąchocka – prof. dr hab., kulturoznawca, teatrolog; kierownik Zakładu Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się europejskim dramatem i teatrem XX wieku oraz teorią dramatu, zwłaszcza ewolucją form we współczesnej dramaturgii. Opublikowała monografie *Między sztuką a filozofią. O teorii krytyki artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza* (Katowice 1992), *Autor i dramat* (Katowice 1999), *Współczesne metody badań teatralnych* (Katowice 2003), *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie* (Kraków 2005). Redaktorka wielu książek, między innymi *Od symbolizmu do post-teatru* (Warszawa 1996), *Pohledy II – Punkty widzenia II* (Katowice – Olomouc 2004), *Teatr – media – kultura* (Katowice 2006), *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie* (Katowice 2009).