

# Suočavanje sa zlom. Tragedije Stanisława Wyspiańskiego *Kletva* i *Suci*

## I.

Stanisław Wyspiański (1869. – 1907.) bio je slikar, dramatičar i pjesnik koji je od svih poljskih stvaralaca u vlastitoj praksi najpotpunije realizirao ideju modernističke umjetnosti.<sup>1</sup> Prije svega bio je veliki reformator kazališta i drame u duhu Velike kazališne reforme koja je težila obnovi kazališne umjetnosti i njezinoj autonomiji. Uz slikarsku se djelatnost Wyspiańskog usko veže njegovo pjesničko i dramsko stvaralaštvo u kojemu je, odbacujući konvencije građanskog kazališta, uglavnom realizma, razvijao za modernizam karakteristične oblike avangardne umjetnosti: impresionizam, ekspresionizam, simbolizam i nadrealizam. Njegove drame, koje su najčešće pribirale formu kazališnih partitura, realizirale su ideje koje svoje korijene izvode iz antičkog „novog teatra” – „ogromnog”, „tragičnog”, „misterijskog”, utemeljenog prije svega na ideji vagnerovskog totalnog djela (*Gesamtkunstwerk*). Najpotpuniju je viziju idealnog kazališta Wyspiański uključio u *Studiju o Hamletu* (1904). Brzo je stekao reputaciju „totalnog stvaraoca” „dramskog pjesnika”, „umjetnika teatra” i „genijalnog inscenatora”, obdarenog vizionarskom imaginacijom.<sup>2</sup>

Dramsko stvaralaštvo Wyspiańskog obuhvaća različite ideje novih kazališnih formi i pokušaja reformiranja kazališne scene. Objava *Legende* (1897) i *Meleagra* (1898) Wyspiańskom nije donijela veće priznanje. Situacija se promijenila nakon izdavanja *Varšavljanke* (*Warszawianka*, 1898). Godine 1899. objavljeni su njegovi novi komadi *Protezilej* i *Laodamija* (*Protesilas* i *Laodamia*), *Kletva* (*Kłątwa*) i *Lelewel*, a godine 1900. *Legija* (*Legion*). Godina 1901. donijela je *Svadbu* (*Wesele*), godina 1903. *Oslobođenje* (*Wyzwolenie*), *Ahileja* (*Achileis*) i *Boleslava Smjelog* (*Bolesław Śmiały*), a zatim nove obrade *Legende* (*Legenda II*),

*Novembarske noći* (*Noc listopadowa*) i *Akropolis*. Sljedećih se godina Wyspiański uglavnom bavio dovršavanjem svojih ranije započetih djela te skiciranjem novih. Godine 1907., u godini njegove smrti, pojavile su se *Skalka*, *Odisejev povratak* (*Powrót Odysa*), *Suci* (*Sędziowie*) i prerada *Cyda* Pierra Corneillea. Posmrtno je 1910. godine objavljen njegov prijevod Voltairove *Zaire*. *Sigismund August* (*Zygmunt August*) ostao je nedovršen. Vrlo raznorodna i neobično bogata slikarska, dramska i književna baština Wyspiańskog nastala je u tek nešto više od desetak godina njegova stvaralačkog života. Unatoč teškoj bolesti (umro je od sifilisa) i teškim materijalnim uvjetima nije prestao raditi sve do svoje smrti. Mnogi se njegovi planovi u području likovne, dramske i scenske umjetnosti ni do danas nisu ostvarili.

U dramama Wyspiańskog nemoguće je na precizan način izdvojiti jednu temu s obzirom na to da se različiti motivi uzajamno isprepleću u nadasve čudnovatoj logici njegove umjetnosti. Tematika njegovih drama vrlo je izdiferencirana i vremenski široka: zahvaća od legendarnih i ranopovijesnih vremena sve do Wyspiańskom suvremenog doba. *Varšavljanke* i *Legija* započeli su seriju drama s nacionalnom tematikom u kojima se dramatičar poduhvatio za poljsku kulturu važnog problema romantičkog nasljeđa. U *Svadbi* je hrabro demaskirao idejne i umjetničke posljedice pojednostavljenog tretiranja tradicije, koja se, zahvaljujući ideologizirajućim interpretacijama, pretvara u jezik mrtvih simbola. Svoj dramatičan spor oko Poljske i za „poljsku dušu” vodio je u *Novembarskoj noći* i *Oslobođenju*. Naročitu idejnu dopunu tih nacionalnih drama donose *Boleslav Smjeli*, *Skalka* i *Akropolis*. Pored drama, koje ulaze u nacionalnu struju, Wyspiański je ostavio četiri tragedije – *Meleager*, *Protezilej* i *Laodamija*, *Kletva* i *Suci*, koji se prilično slobodno oslanjaju na antičke tragedie, te parafraze homerskog mita u *Odisejevu povratku*. Tematika tih djela odnosi se na univerzalne egzistencijalne istine. Wyspiański, koji se pozivao na vlastite estetičke sudove, iskazivao je sklonost prema ahistorijskim analizama, ili prema čitanju velikih klasičnih djela s gledišta suvremenosti, uzimajući u obzir iskustva suvremenog čitaoca, a ne rekonstrukciju misli zna-

<sup>1</sup> Monografiju o S. Wyspiańskom kao umjetniku napisala je M. Popieł, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007.

<sup>2</sup> J. Błoński, *Wyspiański wielokrotnie*, ur. M. Sugiera, M. Borowski, prev., J. i K. Błońscy. Kraków 2007, 29-67.

menitih stvaralaca iz različitih epoha. U toj perspektivi čitao je njemu važna djela – Sofoklova *Kralja Edipa*, *Hamleta* Williama Shakespearea, Corneilleova *Cyda* te *Dušni dan* Adama Mickiewicza. Wyspiański je, kao što je vidljivo, bio univerzalni stvaralac, ali je istodobno bio duboko uronjen u ono što je poljsko i narodno.

Wyspiański je bio svjestan važnosti uloge scene inscenacije. U svojim je djelima težio spajanju svih kazališnih materijala, što je karakteristično za totalna djela zasnovana na ideji sinteze umjetnosti. Ne samo da je i sâm režirao, nego je istodobno za svoje komade projektirao koreografiju, kostime, scenografiju i svjetlo. Kontemplirajući kulturno važno umjetničko djelo, kao što su slika, kip, goblen, arhitektonski spomenik, povijesno mjesto kojih je promatranje u njemu kao umjetniku pobuđivalo stvaralačku moć, počinjao je konstruirati vlastitu povijest koja se odigravala u prostoru „otvorenog kazališta”. Na taj način na kazališnoj sceni nastajala je *ex nihilo* nova stvarnost. Inovativnost te dramaturgije temelji se i na činjenici da se u različitim komadima koristio različitim umjetničkim postupcima. To su, primjerice: personifikacija pjesme u *Varšavljanke*, politički pamflet s dijalogom sastavljenim prema modelu jaslica u *Svadbi*, oniričke vizije *Akropolis* ili *Legije*, realizam seoskih slika u *Kletvi* i *Sucima*, koji tvore temelj tragične vizije, pjastovska arhaizacija u *Boleslavu Smjelom*. Gledaoca iznenađuje inovativna ideja poput kazališne igre oživljenih kipova i goblena u katedrali na Wawelu u *Akropolisu* ili slike Jana Matejka u *Svadbi*, postupak „teatra u teatru” u *Novembarskoj noći* i *Oslobođenju* ili operiranje antičkim motivima, usko isprepletenim s nacionalnim u *Novembarskoj noći*, koja se odigrava u prostoru varšavskog parka Łazienki.

Stvaralaštvo Wyspiańskog ne da se svesti na jednu usku estetsku formulu.<sup>3</sup> On je bio umjetnik koji je neprestance tražio nove oblike izražavanja kako bi se nosio s egzistencijalnim i metafizičkim pitanjima koja su ga mučila. „Maska” teatra Wyspiańskog originalna je, bogata i raznolika, sakralna, ritualno-misterijska i antinaturalistička – zadivljuje svojom teatralnošću, odnosno korištenjem jezika svih kazališnih materijala. To je maska tragičnog, sakralnog, metafizičkog i totalnog teatra. Wyspiańskijevu teoriju drame valja prvenstveno tražiti u samim njegovim djelima koja se rukovode vlastitom estetskom logikom.

Pristupajući istraživanjima dramskog opusa Stanisława Wyspiańskog, valja uvidjeti sljedeće činjenice: suočeni smo s iznimno opsežnim i teškim problemima unutar piščeva djela, golemom kritičkom literaturom kojoj bi trebalo ostati vjernim, te

<sup>3</sup> M. Bukowska-Schiemann, „...ja w śnie narodu przeklętym, uśpiony...”. *Stanisława Wyspiańskiego dramaty-sny*, Gdańsk 1994, str. 7. i dalje.

potrebom odabira istraživačkog postupka kojim bi u specifičnim uvjetima jamčili provjerljivost i pouzdanost zaključaka.<sup>4</sup>

## II.

U bogatom dramskom opusu Stanisława Wyspiańskog značajno mjesto našle su dvije „pučke” tragedije: *Kletva* i *Suci*.<sup>5</sup> *Kletvu* valja uvrstiti među rana djela Wyspiańskog, nastala nakon njegovih intenzivnih putovanja po Francuskoj, u razdoblju fascinacije grčkom tragedijom i srednjim vijekom. *Kletvu* i prvi nacrt *Sudaca* autor je stvorio neposredno nakon tragedija *Meleager* i *Protezilej i Laodamija*, napisanih u konvenciji antičke tragedije. *Kletva*, tiskana u krakovskom časopisu „*Życie*” (br. 15–16 od 15. kolovoza 1899.), objavljena je istoga mjeseca u knjižnom izdanju (izdanje 1901.). Ideja o *Sucima* rodila se prilično rano, gotovo paralelno s *Kletvom*. Samuelov monolog, koji čini tragičnu jezgru djela, vjerojatno je napisan kao prvi, i to u skraćenoj verziji. Konačna i dovršena verzija pojavila se tek 1907. godine, pa bi stoga ovo djelo trebalo biti posljednje u pjesnikovu opusu. Idejno-umjetnička koncepcija, prezentirana u djelu, i metode njegove konstrukcije dopuštaju da se ova drama smjesti u blizinu kasnih djela Wyspiańskog – prije svega *Odisejeva povratka*, u kojemu *Pjesma sirena* iz posljednjeg čina te *Sigismund August* igraju važnu interpretativnu ulogu. *Kletva*, uz antičke tragedije *Meleager*, *Protezilej i Laodamija* te *Varšavljanke*, predstavlja važnu ekspoziciju stvaralaštvu Wyspiańskog, dok se *Suci* – tekst koji je pjesnika pratio cijeli život – u ovom slučaju mogu iščitati kao epilog, kao presuda samom sebi i vlastitom stvaralaštvu.<sup>6</sup>

*Kletvu* i *Suce* možemo vidjeti kao jedan od glasova u velikoj raspravi koju autor vodi sa samim sobom, svojim životom, svijetom i Bogom, podvrgavajući ih oštrom sudu, u uvjerenju da ne postoje etički neutralni činovi. Motivi krivnje – grijeha – kazne – žrtve, spojeni s osjećajem tragičnosti ljudske egzistencije, svedeni su u te dvije „narodne” tragedije na najjednostavnije ljudske situacije: ljubav, izdaju, zločin, osvetu, patnju i smrt, upisuju te drame u kontekst čitava piščeva razvedena stvaralaštva, punog dramskih napetosti i unutarnjih proturječja. Ni jedno djelo Wyspiańskog, uključujući i *Kletvu* i *Suce*, nije moguće ograničiti na gotovu formulu.

<sup>4</sup> E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1972, str. 5.

<sup>5</sup> M. J. Olszewska, „Tragedia ludowa” według Stanisława Wyspiańskiego ‘Kłątwa’ i ‘Sędziowie’”, [u:] eadem, *Tragedia chłopska. Od W. L. Anczyca do K. H. Rostworowskiego. Tematyka-kompozycja-idee*, Warszawa, 2000, str. 191-244.

<sup>6</sup> M. Prussak, *Sędziowie*, [u:] eadem, *Po ogniu szum wiatru cichego*. *Wyspiański i mesjanizm*, Warszawa, 1993, str. 141.

Vrhunac poljske estetičke misli o tragediji i tragizmu pada na kraj 19. stoljeća i u prve godine 20. stoljeća. Wyspiański se, poput autora s prijelaza 19. u 20. stoljeće, udaljio od govora o tragediji „općenito”, tj. od traženja idealnog žanrovskog modela sukladno nuputcima Aristotelove *Poetike*, u korist suvremene tragedije, realizirane prema individualno prihvaćenim pravilima.

Od petnaestog je stoljeća svaka generacija pokušavala iznova prepisati Aristotelov tekst interpretirajući ga ili proširujući. No, prema mišljenju znamenitog kritičara Johna Gassnera nikada nije izrečeno ništa što bi apsolutno i jasno iskoračivalo s one strane predrasuda ili težnji određenog razdoblja, naroda ili skupine *littérateurs*, gledaoca ili čitaoca. Čini se da već i sâm pokušaj definiranja tragedije izaziva sve veću zabunu među kritičarima i dramatičarima. U svakom slučaju, tragedija nije u svakoj zemlji i kod svakog pisca sasvim ista. Sâm Sofoklo, kojega većina kritičara smatra idealnim tragičarem, nije slijedio nikakav model.<sup>7</sup>

Prepoznajući postojanje „problema tragedije” u svakoj od književnih epoha, valja pretpostaviti nužnost njegovog rješavanja pozivanjem na tada postojeće norme, odnosno u vezi s aktualnom estetikom.<sup>8</sup> Shvatilo se da „u povijesti kazališta postoji malo tako suptilnih i teško dostižnih vrijednosti kao što je tragizam”, napisao je Piotr Mitzner u knjizi *Tragizam u poljskom kazalištu dvadesetog stoljeća*.

Ništa se ne rađa tako rijetko kao prava tragedija. Naime, ona nastaje ili kao remek-djelo ili uopće ne nastaje. Kada je nema, na pozornici se ore ili smijeh ili suze, stvarni likovi lutaju proživljavajući vlastite nesreće. Da bi se dogodila tragedija, potrebni su naročito povoljni uvjeti. Dakako, ona se ne zadovoljava samo određenim tipom kazališne tradicije. Mora se pojaviti umjetnik s tragičnim osjećajem za svijet. (...) I publika mora osjetiti tragediju, kolektivni heroj epohe mora poduzeti veliki duhovni napor.<sup>9</sup>

Zato su mladopoljski umjetnici u svom promišljanju tragedije i tragizma, što vrijedi i za „narodnu tragediju”, izišli iz uskih okvira normativnog i genološkog mišljenja. Odabir žanra opravdavan je tretmanom književnosti kao činom spoznavanja svijeta, tipičnim za to doba, što objašnjava njezin filozofski i prije svega epistemološki karakter. I Wyspiański, Orkan, Kasprowicz i Staff, stvarajući „narodne tragedije” prema shemi: krivnja – kazna – žrtve, bili su uvjereni da njihova djela, u skladu s prihvaćenom etičkom i estetičkom koncepcijom –realizirajući filozofiju tragedije – moraju

težiti specifičnoj spoznaji. U tom razdoblju uloga tragedije ne završava samo na manifestiranju estetskih, nego istodobno simbolizira postojanje izvanestetskih vrijednosti. Otkrivanje načina na koji neki umjetnik spoznaje svijet nije bilo lišeno utjecaja posebnog značenja koje taj žanr pridaje rješavanju egzistencijalnih, ideoloških i metafizičkih problema. Modernistička tragedija nastala je na temelju borbe za vrijednosti. Zato je bila – o čemu svjedoče, pored ostalog, kritički tekstovi Ostapa Ortwin, Stanisława Lacka ili Stanisława Ortwin – važan pokušaj stvaranja aksiološkog jezika, a time i aksiološkog univerzuma u svijetu lišenom „središta smisla”.<sup>10</sup>

Stoga, kada se razmišlja o tragediji s kraja 19. stoljeća i početka 20. stoljeća, uzimajući u obzir njezino iznimno mjesto u kontekstu onodobne književnosti, potrebno je svaki put rekonstruirati sustav vrijednosti koji dominira danim kulturnim krugom i otkrivati povijesno promjenjive odrednice tragedije u estetskoj svijesti dane epohe. Stoga je Stanisław Lack, jedan od vodećih kritičara toga doba, povodom tragedije *Suci* Wyspiańskog, napisao:

Recimo odmah – ne govorimo o strukturi tragedije općenito. Ne postoji takva apstraktna struktura. Možemo govoriti o tragediji, odnosno o tome da u svakoj tragediji postoje tragični elementi, ali ne možemo govoriti o građi tragedije, jer je svaka tragedija nužno građena na drukčiji način. Zato svaka tragedija, gledajući kritički, traži svoju teoriju. Pojam ‘građnja’ odgovara pojmu ‘teorija’. Nisu sve drame tragedije – da biste razumjeli i pojмили estetiku dane tragedije, potrebno je rekonstruirati njezinu teoriju, primjerice, trebate stvoriti teoriju *Sudaca*. Ona je u *Sucima* prisutna i valja je iščitati, tj. morate spoznati strukturu tragedije i umjetnička načela na kojima se njezina konstrukcija temelji. Razliku je lako shvatiti: kažemo da treba stvoriti teoriju, a ne recept, ne pravilo, pa makar to bio i recept Wyspiańskog, recept kojega se Wyspiański, kako se čini, morao pridržavati (...). No, to nije sve: shvatit ćemo strukturu tragedije ako shvatimo zašto je nužan baš takav tijek događaja, zašto ne može biti drukčiji, tj. na kakvim se umjetničkim temeljima zasniva.<sup>11</sup>

Zbog graničnosti situacije koja je upisana u njezinu strukturu, tragedija je u kazališnoj praksi otvorila mogućnost korištenja misterijskih i moralitetnih tehnika. Za ova razmatranja važna postaje tvrdnja da pojmovi kao što su tragedija, misteriji i moralitet imaju izvangenološki karakter i obuhvaćaju izvanestetsko značenje, koje se odnosi na problematiku aksiološke motivacije ljudskog postojanja, na etička i svjetonazorna pitanja, na istinu, na

<sup>7</sup> J. Gassner, *Perspektywy nowej tragedii*, „Dialog” 1971, nr 6, str. 129.

<sup>8</sup> I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Zagadnień struktury dramatu*, Toruń, 1948, str. 8.

<sup>9</sup> P. Mitzner, *Tragizm w teatrze polskim XX wieku*, „Odra” 1981, nr 9, str. 31.

<sup>10</sup> M. Wehrli, *Wartość i bezwartościowość w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4, str. 288-289.

<sup>11</sup> S. Lack, *Studia o St. Wyspiańskim*, zebrał i przedmową poprzedził dr Stanisław Pazurkiewicz, Częstochowa 1924, str. 262, 264.

*sacrum*. To omogućuje otvaranje tragičke umjetnosti prema široko shvaćenoj metafizici i traženje opravdanja za događaje koji se ne mogu objasniti prirodnim zakonima, što treba smatrati temeljnim principom koji organizira konstrukciju, način postojanja, stil djela i konstruira njegovu specifičnu literarnost i teatralnost.

Autor je *Svadbe* neprestance kao umjetnik tražio nove oblike izražavanja ne bi li postavio temeljna egzistencijalna i metafizička pitanja koja su ga mučila. Osvrnimo se na još jedan suvremeni sud o njegovim djelima:

Dvosmislenost djela Wyspiańskog temelji se na neprozirnosti značenja, koja proizlazi iz tzv. samousmjerenosti znakova i njihovih odnosa, usmjeravajući pozornost ponajprije na oblikovanje strukture djela. Svoje dvoznačno postojanje drame duguju kompoziciji slikâ, koja briše izravnu referencijalnost, ne samo ili ne toliko na razini pojedinačnih znakova, koliko njihovih sekvencija i međusobnih odnosa. Zbog toga dvoznačnost zahvaća i globalna značenja djela.<sup>12</sup>

Wyspiańskijevu teoriju drame treba tražiti prvenstveno u njegovim djelima koja se vode vlastitim zakonima i logikom. Unatoč brojnim, ali raspršenim teorijskim stavovima samog autora, često izrečenim uzgredno, osim drama koje je moguće rekonstruirati prije svega na temelju njegove korespondencije – poglavito s Lucjanom Rydelom i Józefom Mehofferom, intervjua i velike studije o Shakespeareovu *Hamletu* objavljene potkraj života – teško je pouzdano definirati njegove poglede na pitanja drame i kazališta. Jer – kako ispravno ističe Miodońska-Brookes

(...) ti su iskazi nekonzistentan materijal, često čak i iznutra proturječan, koji registrira promjene u pogledima autora *Svadbe* na pitanja drame, kazališta i umjetnosti. Pokušaji da se zaključci koji proizlaze iz analize pjesnikovih dramskih tekstova usporede s njegovim izjavama i komentarima kriju mnoge zamke, jer su te izjave izražene jezikom dalekim od preciznosti i nedvosmislenosti.<sup>13</sup>

Wyspiański, koji, kako je tvrdio, nikada nije preuzeo nikakvu teoriju drame i koji se oslanjao na vlastite, jedinstvene prosudbe i dojmove, bio je sklon ahistorijskoj analizi – čitanju velikih i klasičnih djela sa stajališta suvremenosti, uzimajući u obzir iskustva „današnjeg” čitaoca, a ne rekonstrukciju misli vrsnih umjetnika. U toj je perspektivi čitao velike grčke tragedije: Sofoklova *Kralja Edipa*, Shakespeareova *Hamleta*, Corneilleova

<sup>12</sup> M. Bukowska-Schiemann, op. cit., str. 7-8; usp. Z. Marković, *Pojęcie dramatu u Wyspiańskiego, ze słowem wstępnym prof. S. Dobrzyckiego*, Poznań – Warszawa – Wilno – Lublin, 1924, str. 14-15.

<sup>13</sup> E. Miodońska-Brookes, op. cit., str. 8.

*Cida*, pa čak i Mickiewiczev *Dušni dan*. Valja „(...) jednom riječju pokazati”, pisao je Rydelu, „koliko je suvremene poezije u Mickiewicza, baš kao što je ogromno u Słowackog”.<sup>14</sup> Nije izostavljao ni djela suvremenika poput Wagnera, Hauptmanna (*Hanusia*) i Maeterlinckove tragedije. Stoga je drama autora *Kletve* autonomna i integralna pojava koja ne postoji u konfrontaciji s povijesnim kontekstom. Na temelju uvida Miodońska-Brookes može se stoga pretpostaviti da je u Wyspiańskog

(...) riječ ‘drama’, izgleda, prvenstveno povezana s postojanjem određene fabule, sustava djelovanja i činjenica okupljenih oko nekakva kompozicijskog središta, pretežito jedne čvorne situacije. [...] Tu situaciju pjesnik crpi iz Biblije, mitologije ili povijesti. Ponekad situaciju zamjenjuje nekim jasnim kompozicijskim načelom, primjerice antitetičnošću, kontrastirajući izgled pojedinih dijelova kompozicije (...). Tek tri čimbenika – aktualni oblik, anegdotalni sadržaj fabule i proces njihova oblikovanja od strane umjetnika – čine cjelinu koju Wyspiański definira kao dramu.<sup>15</sup>

Također nikada ne zaboravlja naglasiti njezin kazališni aspekt. Zahvaljujući tome, tekst je svojim oblikom blizak kazališnoj partituri – uvijek je pisan s obzirom na pozornicu i publiku koja sudjeluje u stvaranju „kazališta-hrama”, „ogromnog teatra” i „tragičnog, koji ima slojeviti karakter i koji je ukorijenjen u drevnim misterijsko-religioznim ritualima”.<sup>16</sup>

U kazalištu-hramu povijest ne vlada nad dramskom književnošću. (...) Ravnina izjednačavanja uspostavlja se posebnom vrstom ‘komunikacijske situacije’, u kojoj gledalac igra ulogu *mysty*, ‘milošću je obdaren’ svjedok ili sudionik misterijske drame, koji istodobno proživljava euforične osjećaje sjedinjenja s kolektivom.<sup>17</sup>

Mogućnosti kazališta – što u koncepciji Wyspiańskog ima fundamentalnu važnost – nisu diktirane potrebom suočavanja sa životom i njegovim realijama. On svjesno istupa protiv klasičnih pravila estetike, kršeći načela *decorum*:

<sup>14</sup> List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 20 IV 1897 r. [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, teksty listów oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, [w:] *Stanisław Wyspiański, Listy zebrane*, Kraków 1979, sv. II, dio. 1, *Listy i Notatnik z podróży*, str. 449.

<sup>15</sup> E. Miodońska-Brookes, op. cit., str. 10.

<sup>16</sup> O. Ortwin, *Utopie o dramacie*, [u:] idem, *O Wyspiańskim i dramacie*, obradila J. Czachowska, Warszawa 1969, str. 75-78; idem, *O teatrze tragicznym* [u:] idem, *O Wyspiańskim i dramacie*, str. 83 i dalje; usp. S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański (wydanie pośmiertne)*, Warszawa 1912, str. 22; usp. *List S. Wyspiańskiego do L. Rydla*, z 22-23 I 1897 r. i 11 VII 1897 r., [u:] *Stanisław Wyspiański...*, str. 423-425 i 487-489.

<sup>17</sup> M. Rawiński, *Dramaturgia polska 1918-1939*, Warszawa, 1993, str. 98.

I opet, usuprot klasičnim načelima estetike, riječ je o slici svijeta obdarenoj uzvišenošću, koju ovdje, bez obzira na bilo kakve izvanjske čimbenike koji određuju društveni položaj likova u drami, uspostavlja njihov odnos prema životu i drugim ljudima, suočava ih s posljednjim stvarima. Wyspiański tu spaja dvije tradicije europske kulture. U shemu klasične tragedije uvodi starokršćanski motiv sjedinjenja *sublimitas* i *humilitas*.<sup>18</sup>

Junaci obiju tragedija, a posebice *Sudaca*, služe se arhaičnim i poetskim jezikom pozivajući se na poznate biblijske slike. Jezik, tretiran na idealistički način kroz svoju poetsku frazu, definitivno se razlikuje od kolokvijalnog, dijalektalnog jezika korištenog u ranijim dramama. Na taj način, tretirajući jezik na poseban način, pjesnik mu daje obilježja visokog stila, on postaje izvorom patosa i uzvišenosti u drami.

Svijet *Kletve* i *Sudaca* suvremeni je svijet. Radnja se odvija na selu, što nije bez značenja za tumačenje ideje koja leži u temeljima tih dvaju djela. Wyspiański je u svom stvaralaštvu, baš kao i Shakespeare, uvijek vidio stvarni prostor zbivanja koji se na taj način pretvarao u prvu „pozornicu” autorovih djela. Zato odabir mjesta i njegova dramatičnosti ima fundamentalnu važnost, a cjelokupna logika teksta vezana je uz konkretan prostor, primjeren bilo pjesniku, slikaru ili misliocu. Postupak konkretiziranja prostora istaknut je u *Kletvi* u didaskalijama, uz napomenu: „stvar se događa u Gręboszówu”, u *Sucima* pak u općenitijem obliku: „stvar se događa na selu”, no iz te činjenice Wyspiański ne izvodi nikakve zaključke koji bi upućivali na naturalističku dramu. Naime, naizgled se čini da bi tako oblikovan scenski prostor mogao obavljati funkciju karakterističnu za naturalističku dramu, onu koja je recipijenta navikla da pozornost usmjerava na karakteristične funkcije dramskog prostora i njegovo potencijalno sudjelovanje u postizanju učinka vjerojatnosti. U naturalističkoj drami mjesto događanja, odnosno *milieu*, motivira ponašanje likova, što omogućuje da se na pozornici stvori vjerodostojna slika života, u skladu s postulatom Émila Zole da kazalište treba biti „studija života”, a što dovodi do prevlasti referencijalnog odnosa prema stvarnosti nad ekspresivnom funkcijom umjetnosti. Međutim, cilj dramaturških postupaka Wyspiańskog nije stvaranje naturalističke slike svijeta. Njegova namjera nije bila da rekonstruira okoliš, već da iz ruralnog krajolika izvuče valere raspoloženja i da im simboličko značenje. Realizam, u kojemu su dvije „galicijske tragedije” naišle na oslonac, posjeduje posebnu dimenziju – u ovom slučaju ne donosi

<sup>18</sup> M. Prussak, op. cit., str. 146; I. Sławińska, *O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego*, [u:] eadem, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960, str. 169-181; usp. Z. Marković, op. cit., str. 139 i dalje.

iluzivnost i „što je još važnije, ne budi žive asocijacije, ne izaziva dojam stvarnosti, nego nudi zamjenske elemente u obliku približnih fragmenata dobro poznate stvarnosti, one koja postoji, koja je živa i koja lako ulazi u niz asocijacija s okolnom stvarnošću”.<sup>19</sup> Pjesnik se u *Kletvi* i *Sucima* odmiče od antičkog okoliša (*Meleagar*, *Protezilej* i *Laodamija*) i gradi svoj dramski svijet unutar realija svakodnevice. Polazište pjesnikova umjetničkog djelovanja postaje njezin fragment koji ima svoju referencu u slici nečega što posjeduje svojstvo egzistencije, ali pjesnik pritom izbjegava izrazito realistične pristupe, čija bi uporaba mogla imobilizirati npr. mjesta ili ljude u jednodimenzionalnosti njihova postojanja – u izgradnji jednodimenzionalne aktualnosti.

U *Kletvi* i *Sucima* radnja se odvija na selu, ali je, u skladu s onim što je ranije rečeno, slika suvremenog sela (stvarno: Gręboszów i Jabłonica) preoblikovana posredovanjem osvještene umjetničke kreacije. Na pozornici gledaoci vide „(...) selo u drami, a ne selo viđeno kroz dramu [istaknula M. J. O]”.<sup>20</sup>

Tako su selo i njegovi stanovnici zatvoreni u „tamnici komada”. Slika sela postoji tu na sličnim načelima kao i svijet antičke tragedije. Monumentalizacija i sakralizacija u „pučkim” tragedijama Wyspiańskoga, baš kao i u antičkim tragedijama, ne postiže se odabirom mjesta i seoskih junaka, nego na drukčijim načelima i na drugoj razini. Problematika u tragediji nije samo univerzalna, nego je i konkretna, što jamči vjerodostojnost tragičkog učinka. Stupanj tragizma zavisi od osjećaja stvarne vrijednosti cilja za koji junak riskira život. Samo suštinski i stvarni sukob može kod gledoca izazvati psihološki odgovor. Grčka tragedija ima dvije dimenzije: bezvremensku, ali i konkretnu, usko vezanu uz vrijeme u kojem je nastala. Likovi Eshila, Sofokla i Euripida nose „žig” svog doba, svojih vjerovanja, običaja i duhovnog ozračja svog vremena. Sukob se rađa iz mita, proročanstava, grčkih vjerovanja i usko je povezan s atmosferom antičke Grčke. Tek u čovjekovu odnosu prema sudbini nalazimo odraz vječnosti.<sup>21</sup> Upravo je takvu sličnost između suvremenog sela nedaleko Tarnówa i antičkog svijeta uočio Tadeusz Boy-Zeleński:

To maleno društvo, koje čini selo sa svojim nimalo složenim ustrojem, s tim predvodnikom duša na čelu – nalik na drevnoga kralja – u gledalištu, tamo gdje

<sup>19</sup> T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa, 1969, str. 157-158; por. O. Ortwin, *Konstrukcja teatru Wyspiańskiego*, [u:] idem, *O Wyspiańskim...*, str. 146 i dalje; usp. Z. Marković, op. cit., str. 133-134.

<sup>20</sup> A. Lempicka, *Wyspiański, pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków, 1973, str. 64.

<sup>21</sup> I. Sławińska, *Tragedia...*, str. 55-56; usp. J. de Romilly, *rozd. Aktualność i zaangażowanie*, [u:] eadem, *Tragedia grecka*, prev. I. Sławińska, Warszawa, 1993, str. 151-155.

gomila zaviruje u privatni život; ta vjera u povezanost ljudskih djela i prirodnih pojava – sve nas to dovodi u **priličnu blizinu edipovskih drama**. Wyspiański nije trebao stilizirati ili preoblikovati život: bilo mu je dovoljno da ga, s genijalnom jednostavnošću, registriira u određenom tonu pa da se, **ne napuštajući ni za trenutak poljsko selo, nademo u Sofoklovo kazalištu** [podcrtala M. J. O.].<sup>22</sup>

I upravo u takvom svjetlu treba čitati te dvije „galicijske tragedije“, konstruirane na način da izražavaju „(...) određene tragične ideje koje su izrasle iz određenog razumijevanja ljudskog života“.<sup>23</sup>

*Kletvom* i *Sucima*, koje je pjesnik stvorio kako bi najbolje izrazio „(...) tragičnu misao što leži u (...) [njihovim] fundamentima“, vlada zakon tragedije, kojemu je stran logičan sustav, utemeljen na načelima uzroka i posljedice.<sup>24</sup> Stoga se vođenje spороva zbog prividne nekoherencije, dvoznačnosti ili višeznačnosti fabularnog sloja i s tim u vezi formalnih problema, dvoznačnosti semantike komada (etičke ideje) čini prilično neutemeljenim i istraživački slabo učinkovitim. Primjerice, Stefania Skwarczyńska je u svom istraživanju tragedija Wyspiańskog otkrila višeslojnu strukturu *Kletve*, detaljno ističući elemente naturalističkog, ekološkog, religioznog i simboličkog, antičkog – tragedije Sudbine, romantičnog pa čak i avangardnog kazališta, najavljujući teatar Pirandella, Witkacyja, Artauda.<sup>25</sup>

Na nekoherentnost Wyspiańskijeve koncepcije tragedije ukazuje Stefan Kołaczkowski u radu *Stanisław Wyspiański. O tragediji i tragizmu*. Prisutnost antičke tragedije istraživač zamjenjuje društvenom tragedijom (praznovjerja, zaostalost), koja je za njeга povezana s metafizičkom tragedijom.<sup>26</sup> Aniela Łempicka sugerirala je potrebu da se odrede pravila za čitanje djela i da se ona organiziraju s filološkog gledišta (filološka propedeutika) kako bi se povećala interpretativna nosivost teksta.<sup>27</sup> Stanisław Pigoń predložio je da se analiza tragedije Wyspiańskog prenese na teren provjerljivih, stvarnih referenci, ističući, na primjer, da Wyspiański nije poznavao realije seoskog života. Tražeći analogije s Mickiewiczovim *Duśnim danom*, proizašle – prema istraživaču – iz sličnosti dvaju arhaičnih narodnih obreda, pokušao je rekonstruirati umjetnička načela *Kletve*.<sup>28</sup>

Moguće je ukazati na raznovrsne primjere različitih, često iznenađujućih čitanja, poput pokušaja Claudea Backvisa da *Kletvu* usporedi s pričama Ljeskova i Turgenjeva, kao i *Sudaca* koje je Paul Fechter čitao uspoređujući ih sa Chagallovom slikom. Ona nedvojbeno otkrivaju dvoznačnosti i proturječnosti koje počivaju u fabuli obiju pučkih drama Wyspiańskog, ali ih ne objašnjavaju.<sup>29</sup> Amimetičke i psihološke „galicijske tragedije“: svojom strukturom, ideologijom, stilom primarno su podređene filozofiji tragedije kao autonomnog umjetničkog djela i zahtijevaju usvajanje drukčijih istraživačkih kriterija, proizašlih iz perspektiva koje su predložili, pored ostalih, Kitto i de Romilly pri čitanju i analiziranju grčkih tragedija, koje mogu pomoći u definiranju suštine koncepcije drame koja leži u njezinu temelju, a time i ideje djela.<sup>30</sup>

Wyspiański je svojim umjetničkim djelovanjima pridavao posebnu važnost. Unatoč raznolikosti elemenata, struktura, oblika itd., ona ne ostaju uzajamno strana, već stupaju u međusobne odnose, stvarajući koherentnu estetsku sintezu, koju na okupu drži važeći zakon tragijsko-misterijske logike, koja radnji, fabularnim situacijama i likovima daje specifičan, često tako „nekoherentan“ oblik i koja ima svoje opravdanje u ciljevima drugačijim od naturalističke drame, a to je doživljaj *katharsis*. To potvrđuje navedene opaske o funkcioniranju stvarnosti u tragedijama Wyspiańskog. Naizgled služeći mimetičkoj, a zapravo ispunjavajući estetsku funkciju, treba ih opisivati samo na razini estetskih generalizacija, čime se, međutim, ne deprecionira njihova vrijednost, jer prema pjesnikovu uvjerenju: „(...) svijet kulture posjeduje istu snagu inspiracije kao i svijet prirode“.<sup>31</sup> „Tragedije Wyspiańskog teže **estetskoj sintezi** [pjesnik se ne bavi analitikom – op. ur. M. J. O.]; odgovornost čovjeka za vlastiti život u njima dinamički je element koji pokreće začarani krug krivnje, kazne i katarzične metamorfoze“.<sup>32</sup> Stoga *Kletva* i *Suci* stvaraju drukčiju estetsku i ideološku kvalitetu od seljačkih obiteljskih drama, koje se približavaju tragediji i tragizmu narušavajući konvencije naturalističke drame i transformirajući realnu sliku sela u tragični mit. U „galicijskim tragedijama“ Wyspiańskog osnova su, međutim, modeli tragedije i misterija, a temeljnu kulturnu podlogu predstavlja velika europska umjetnost, počevši od antike i srednjeg vijeka. *Kletva* i *Suci* prožeti su, slično kao i antička tragedija, dubokom dramatikom,

<sup>22</sup> T. Boy-Żeleński, *Kłątwa*, [u:] idem, *Flirt z Melpomeną. Wieczór trzeci i czwarty*, [u:] idem, *Pisma, t. XX*, ur. H. Markiewicz, svezak ur. J. Kott, Warszawa, 1963, str. 149.

<sup>23</sup> H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, prev. J. Margański, Bydgoszcz, 1997, str. 116.

<sup>24</sup> Ibidem, str. 117.

<sup>25</sup> S. Skwarczyńska, *Struktura dramatyczna „Kłątwy” Wyspiańskiego*, [w:] eadem, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa, 1970, str. 76-87.

<sup>26</sup> S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, Poznań – Warszawa, 1922, str. 143-151.

<sup>27</sup> A. Łempicka, op. cit., str. 63-75.

<sup>28</sup> S. Pigoń, *St. Wyspiańskiego „Kłątwa” jako dramat obrzędowy*, [u ist:] *Studia literackie*, Kraków 1951.

<sup>29</sup> C. Backvis, *Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, sv. 3-4, str. 378-404.

<sup>30</sup> H.D.F. Kitto, op. cit., str. 8-9.

<sup>31</sup> L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu*, Warszawa, 1986, str. 304.

<sup>32</sup> J. Nowakowski, *Wyspiański. Studia o dramatach*, Kraków, 1972, str. 332.

koja „nije dodana vrijednost, nego nužnost”.<sup>33</sup> Antički tragičari ne grade unutarnje psihičke krajolike svojih junaka, već cilj njihovih dramaturških postupaka postaje prikazivanje

(...) nečega nalik na unutarnje mehanizme života, onoga kako bogovi djeluju. A to se može uvjerljivo prikazati samo ako čitava struktura komada vibrira životom. Naše postromantičarske ili čak postrenewsansne misaone navike nagone nas da pretpostavimo, i bez razmišljanja o tome, kako je tema Sofoklove drame jednostavno Elektra. Veći dio komada utvrđuje nas u tom uvjerenju. Međutim, kad počnemo naslućivati da je stvarna tema mnogo šira, da je riječ o svojevrsnom prirodnom ili neizbježnom djelovanju Dike, koje se može opaziti u pripovijesti o Elektri, tada sve u komadu odjednom oživi, čitava njegova struktura poprima u mnogo većem stupnju obilježja svrhovitosti. Zahvaljujući refleksivnim, didaktičnim pjesmama ili replikama, ovu je široku temu Sofoklo mogao povezati s proučavanjem Elektrina karaktera, ali to tada ne bi bila helenska metoda. Odnosno vjerojatno je riječ o tome da je općenitiji smisao ugrađen u strukturu komada – i upravo iz tog razloga stvar može izbjeći našoj pozornosti: ne očekujemo baš toliko i vidimo samo ono što očekujemo.<sup>34</sup>

Oblik „galicijskih tragedija” određen je dubljom idejom, baš kao i u slučaju Sofoklova *Kralja Edipa*, kojemu se Wyspiański toliko divio na pariškim scenama:

Pozivajući se na pogrešna pravila, *Ajasa* i *Trahinjanke* slabo ćemo razumijeti. U svakom slučaju, ti komadi [kao što su *Kletva* i *Suci* – bilj. M. J. O.] možda nam neće izgledati tako dobri kao ostali. Međutim, kada znamo što je njihova stvarna tematika, oni postaju mnogo razumljiviji i izazivaju mnogo dublji dojam. Ni ostale drame neće izgubiti ništa na svojoj dramatici, niti će emocije koje izazivaju biti slabije kada shvatimo da Sofoklo [baš kao i Wyspiański – bilj. M. J. O.] ne samo da je pisao sjajne drame, nego je – zahvaljujući njihovoj kvaliteti – izrekao i neke razumne i važne stvari.<sup>35</sup>

Tragedija se ne tiče društvenih i političkih problema, ona samo otvara najvažnija pitanja, suočavajući čovjeka s beskonačnošću i tajnom postojanja. Zbog toga za konstruiranje njegovih vlastitih komada Wyspiańskijevi osobni interesi za antičku kulturu, a posebice fascinacija grčkom tragedijom i Homerovim epovima, imaju fundamentalno značenje.<sup>36</sup> Za dramskog je pjesnika grčka tragedija bila

najvišim umjetničkim dostignućem. „Kada bi taj čovjek”, pisao je oduševljeno nakon što je vidio zastor koji je dizajnirao Siemiradzki u Gradskom kazalištu u Krakovu, „razumio Eshila i zapamtio scene u kojima se pojavljuje Darijev duh i gdje Kserkso očajava; – Ili kada bi vidio uvodnu Prometejevu scenu, u kojoj ga ‘genij smrti’ i ‘sila’ prikiju za stijenu; kada bi u Euripidu upoznao srdačnu tugu Hekube i trojanskih žena – Alkestide, Fedre, Io koje leže na ruševinama Troje i očajavaju. – Bože moj, što da kažem, da još nisam prikazao Antigonu, Tiresiju, kralja Edipa. – Ništa od svega toga ta zavjesa, koja dolazi iz Italije, ne najavljuje (...)”.<sup>37</sup> Wyspiański nije vidio pravi izvor tragedije u antičkom okolišu. Zbog te činjenice jasno je zašto je lik Tragedije na zastoru „(...) promašen i odaje dojam običnog talijanskog modela, ali ne i lika koji bi svakom gestom ili pokretom uspijevao pobuditi *strah i sažaljenje*”.<sup>38</sup> Za pjesnika-slikara koji je tvrdio da „(...) postoji samo jedna divna drama na svijetu, a to je *Kralj Edip* [istaknula M. J. O.]” i ton te „Edipovske opsesije”, uz istodobni kritički stav pjesnika prema ostalim Sofoklovim dramama (termin Leona Płoszowskog), prožet će sva njegova djela, ono što se računa jesu sažetost, ekonomičnost grčke drame, zgušnjavanje vremena, prijanjanje kompozicije teksta i scenskih uvjeta.<sup>39</sup> Ti poželjni antički dramski obrasci autoru *Kletve* nisu tek dramska kvaliteta sama po sebi, nego i nosioci filozofije djela. „Ono što na mene djeluje”, napisao je u jednom od svojih pisama, „(...) samo mi drama može dati. *Furcht und Mitleid!!!*”<sup>40</sup> U drugom je pismu napisao:

Za mene je **drama jedan trenutak, jedan dan** – inače ne razumijem dramu, i ako se radnja ne odvija u jednom danu, uvijek imam neki dojam nedovršenosti, odgođenosti, slikovitosti koja me nervira, bijesa kojega bih se rado riješio. Što se tiče te teme – samo Grčka i opet Grčka – možda joj previše naginjem, ali dok govorim, ne mogu odoljeti svojoj želji i svom ukusu [M. J. O.].<sup>41</sup>

Wyspiański se toj koncepciji drame vratio nekoliko godina kasnije: „Dakle, ja naglašavam riječ *snažno*. I danas se zalažem za kratkoću, ali cilj je *jedinstvo radnje i mjesta*, pa taj dojam svodim na *kratkoću*, no neka se glumac koji *govori* izbrblja,

<sup>33</sup> H.D.F. Kitto, op. cit., str. 167.

<sup>34</sup> Ibid, str. 167.

<sup>35</sup> Ibid, str. 175.

<sup>36</sup> T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Kraków, 1916, pogl. 1 *W świetle Homera*, str. 4-33, pogl. 2 *Między tragikami greckimi*, str. 34-42; usp. L. Eustachiewicz, *Antyk Wyspiańskiego na tle porównawczym*, „Pamiętnik Literacki” 1969, sv. 1, str. 3-21; usp. J. Nowakowski, *Wstęp*, [u:] S. Wyspiański, *Achilleis. Powrót Odysa*, ur. J. Nowakowski, BN, str. I, nr 248, Wrocław – Łódź, 1984, str. III-LXXXII.

<sup>37</sup> List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 6 III 1895 r., [u:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego...*, str. 280-281.

<sup>38</sup> Ibid, str. 279.

<sup>39</sup> List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 30 XI 1896 r., [u:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego...*, str. 395; Vidi: L. Płoszowski, *Zagraniczne doświadczenia teatralne Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 3-4, str. 491.

<sup>40</sup> List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 11 VII 1897 r., [u:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego...*, str. 485.

<sup>41</sup> List S. Wyspiańskiego do L. Rydla z 10 IV 1893 r., [u:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego...*, str. 232.

neka izrekne sve što je neizrečeno, neka iskaže, i to će biti *jezično snažna stvar*.<sup>42</sup> Prema pjesnikovu mišljenju, ako „glumac odveć razmišlja i usporava riječi da ne prevrši ‘mjeru’”, onda, „gledalac ostaje čitav i tek kasnije, kasnije može se probuditi, štoviše, možda bi i plakao, možda je plakao (...) drhtao i strepio...”<sup>43</sup> Prema mišljenju Wyspiańskog, prava drama treba u gledaocu izazvati takve osjećaje da se „čovjek dok sluša, sažaljeva i boji (...) Želim se naizmjenice bojati, drhtati i sažaljevati”.<sup>44</sup> Prema pjesnikovu mišljenju drama ne može biti zbir labavih scena. Kategorije kratkoće i sažetosti određuju njezinu vrijednost, istodobno utječući i na tragični učinak, koji jamči vjerodostojnost cilja tragedije – katarzičnih radnji koje Wyspiański visoko cijeni.

Wyspiański je to pitanje detaljnije razradio u svojoj *Studiji o Hamletu*. Prema ovdje predstavljenoj koncepciji, koju prihvaćamo u skladu s čitanjem studije o Hamletu Miodońska-Brookes,

drama je stoga rezultanta transcendentnog postojanja i procesa rasuđivanja i doživljavanja kroz koji umjetnik prolazi, u pokušaju da odgonetne transcendentno postojanje. Također, utvrđenim je procesom spoznaje, otkrivanjem istine o sebi i svijetu koji ga okružuje. Kazališna se predstava koristi dramom kao sudskim argumentom, sudi se svima kojima je ta drama strgnula masku: glumcima, gledaocima, kritičarima koji će pisati o toj drami i samom stvaraocu koji će se kroz tu dramu približiti istini, djelatno je oblikujući.<sup>45</sup>

Pojam je tragedije Wyspiański povezao sa suvremenom „dramom inteligencije”, deduciranom iz iskustva čitanja Shakespeareova *Hamleta*. „Tragediju”, nastalu na temelju antičke tradicije, Wyspiański povezuje s likom Oca-Duha, a „dramu inteligencije” s Hamletom, njegovom unutarnjom dramom, njegovim sazrijevanjem sve do prepoznavanja vlastite situacije u svijetu. „Tragedija” se odvija u prostoru noći, tame, koja bi, kao vrijeme misterija i legendi, trebala biti njezino pravo vrijeme.<sup>46</sup> S druge strane, vrijeme „drame”, vrijeme djelovanja razuma i inteligencije danje je svjetlo. Doba dana izražava motivaciju, koja postaje važnim signalom određenog načina viđenja svijeta i glavnim izvorom razlike između tragedije i drame. Motivacija je u „tragediji” metafizička, dok je u „drami inteligencije” to uzrok i posljedica, što upućuje na racionalno promišljanje svijeta.<sup>47</sup>

Istodobno, ona omogućuje uvođenje psiholoških elemenata i psihološki tip motivacije u strukturu

teksta. Suvremena tragedija bliža je „drami inteligencije” nego klasičnim uzorima, jer je eksponent sukoba misaoni proces protagonista koji, lutajući i griješeći, više ne može u potpunosti vjerovati samom sebi. Za pjesnika je poseban trenutak u umjetnosti *anagnorisis*, tj. trenutak u kojemu se tragedija i „drama inteligencije” susreću i uvjetuju jedna drugu. Inteligencija – prema pjesnikovu mišljenju – kroz sukcesivne stupnjeve razvoja može pokazati i ostvariti isto ono što u nekom trenutku čini antička Sudbina, pogađajući junaka u trenutku katastrofe. Međutim, Wyspiański ne apsolutizira nijednu od sila, već samo govori o njihovu međusobnom potencirajućem djelovanju. Miodońska-Brookes tumači ideje autora *Studije o Hamletu*:

I tragedija je polje djelovanja slučaja koji isprepliće ljudske misli i ljudska djela, to je polje djelovanja nepoznatih, zastrašujućih sila (...). Drama je, s druge strane, dan koji plaši duhove i noćne more, donosi razumu drukčije dokaze, vidi ne samo misli, nego i radnje probuđene tim mislima, mijenja proporcije i način viđenja onoga što je tragedija – noć – pokazala. U konačnici, drama je priča o čovjeku koji u sebi samom traži sankcije za vlastite postupke, čovjeka koji pronosi žudnju za istinom, misiju razotkrivanja svagkog pretvaranja.<sup>48</sup>

Shodno prihvaćenoj koncepciji tragični sukob u tragediji Wyspiańskog nastaje kao posljedica djelovanja sila: slobode (čovjekova moralnog stava) i nužnosti (transcendentnih sila neovisnih o ljudskoj volji). Tako unutar dramske strukture pjesnik spaja različite poretke, izražavajući različite vizije svijeta. Prema toj koncepciji čovjek nikada neće biti „gospodar” spoznaje i vlastite volje, jer on nije jedini koji vlada svijetom, što jasno i izričito shvaća u trenutku „tragičnog prepoznavanja”, odnosno susreta sa Sudbinom. Te stvari pjesnik dodatno promišlja u kontekstu: kazalište – svijet i umjetnost – svijet, odnosno na pozadini zapažanja o naravi kazališta. Za njega se drama može u potpunosti ostvariti samo kazališnim uprizorenjem pred licem gledaoca koji proživljava željeni *Frucht und Mitleid*.<sup>49</sup>

Navedene je obrasce Wyspiański upisao u zamišljenu dramsku formu, utemeljenu na načelima jedinstva vremena, mjesta i radnje, potkrijepljenu stilom dalekim od sentencioznosti. Među navedenim kategorijama od temeljne je važnosti **vrijeme** – njegova kratkoća i kondenzacija za kojom pjesnik tako snažno žudi: „jedan dan, jedan tren”.

Seriya jukstapozicija tih dviju riječi ukazuje na njihovu sinonimičnost i, ujedno, metaforičnost; obje označavaju samo vrlo kratko vrijeme koje zahtijeva ili lavinu događaja, ili odustanak od događajnosti u korist proživljavanja, tvoreći zasebnu, zatvorenu cje-

<sup>42</sup> List S. *Wyspiańskiego do L. Rydla* z 9 II 1897 r., [u:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego...*, str. 437-438.

<sup>43</sup> Ibid, str. 438.

<sup>44</sup> Ibid, str. 439.

<sup>45</sup> E. Miodońska-Brookes, op. cit., str. 12-13.

<sup>46</sup> T. Sinko, op. cit., str. 42.; usp. E. Miodońska-Brookes, op. cit., str. 14-17.

<sup>47</sup> I. Stawińska, *Tragedia...*, str. 75-77.

<sup>48</sup> E. Miodońska-Brookes, op. cit., str. 15.

<sup>49</sup> Ibid, str. 16-17.



linu. (...) Vremenska kratkoća upregnuta je u službu izgradnje dramskih efekata, ona ne znači ekonomičnost umjetničkih sredstava, ona je zapravo u suprotnosti s potrebom da se dramski likovi 'do kraja izbrbljaju'. Čini se da je Wyspiański više zainteresiran za stvaranje dojma, pa čak i privida kratkoće vremena u drami, te konačno za izdvajanje vremenskog segmenta u kojem se može govoriti o **jedinstvu problema, situacije i iskustva**. [istaknula M. J. O.]<sup>50</sup>

Distinktivne značajke nisu samo stvar književne konvencije, aktualiziranja forme proizašle iz fascinacije antičkom tragedijom, već su osnovna komponenta tragičnih kvaliteta, jer u dvama razmatranim komadima Wyspiańskog postaju nositeljicama filozofije tragizma. Tragedija u svom dvostrukom obliku koju je autor *Sudaca* stvorio na poseban način vrednuje emocionalnu stranu čovjeka koja je sastavni dio njegova doticaja sa svijetom i drugim ljudima, kao i odnosa s Bogom: „(...) to su koncentrirane drame, koje izostavljaju uvodne, prigodne trenutke, ali istodobno traže da se pokaže punina unutarnjeg života (...)”.<sup>51</sup>

### III.

Ovakva estetska koncepcija s jedne strane smješta „narodne” tragedije Wyspiańskog u polje definirano velikom tradicijom, koju pjesnik tako snažno cijeni, ali im s druge strane otvara put prema suvremenosti. Filozofija tragične forme i riječi povezana je s autorovim uvjerenjem da je moderna tragedija najviši oblik ljudske samospoznaje u „graničnim situacijama”. Za autora je *Kletve* najveći misterij tragedije zlo, shvaćeno kao mana ili ljaga postojanja. Pjesnikova religioznost, adogmatska, ikonoklastička, povezuje ta djela u cjelinu i prikazuje svijet *Kletve* i *Sudaca* u univerzalnoj dimenziji.<sup>52</sup>

*Kletva* je važna ekspozicija njegove dramaturgije.<sup>53</sup> Radnja *Kletve* odvija se u seoskom okruženju („stvari se događaju u Gręboszówu”), dok se na pozornicu uvode seljaci iz sela blizu Tarnówa. U didaskalijama je mjesto događanja minuciozno prikazano: „U župnom dvoru. Dubina cijelom širinom zaslonjena zidanom kućom; ispred kurije vrt, ograden plotom”.<sup>54</sup> Slijedi opis prostorija župnog dvora, vrta i krumpirišta. U stražnjem je dijelu pozornice

Wyspiański postavio malenu drvenu crkvu u sjeni lipa. I dalje: „Straga, iza župnog dvora, tlo se polagano podiže, ukošeno, zatim prilično strmo, sve do nasipa koji tvori visoku grbu iznad slamnatog krova kuće; tuda vodi put u polje, na ugar” (K 6). Cijeli seoski krajolik spaljen je žarkim suncem čiji oštar sjaj proniche u scenski prostor sela. Vrućinom spržena zemlja pretvara se u pustinju: „Tlo je spaljeno do srži. – Zemlja ne pušta. Stijena!” (K 7, 11). Prostor u *Kletvi* zatvoren je i neprijateljski nastrojen prema ljudima. Priroda u drami postaje *dramatis personae* i u svijetu tragedije igra osnovnu ulogu. Radnja *Kletve* odvija se na jednom mjestu (selo), počinje i završava istog dana, a vrti se oko tragične sudbine Mlade. Ono najvažnije (Svećeničko zavodenje Mlade) dogodilo se već u predradnji, a na sceni je prikazan samo prijelomni trenutak. Radnja je jednostavna, može se sažeti u nekoliko rečenica i vodi prema tragičnom svršetku. Prve scene odvijaju se tijekom rada u polju. Prizemni problemi s kojima likovi u početku žive ubrzo će izbljediti pred velikom ljudskom patnjom, koja se veže uz pitanja krivnje i kazne, sudbine i predestinacije, te pokreće u *Kletvi* razmišljanje utemeljeno na tragičnim kategorijama. Predosjećaj ljudske tragedije javlja se već s prvom scenskom slikom, ali svaki sljedeći prizor dodatno ga produbljuje. Tragedija se ovdje izražava prvenstveno kroz atmosferu mjesta, koje ima svoj ekvivalent u stvarnosti, ali koji funkcionira kao vidljivi simbol. Okrutno nebo nadvilo se nad selo. Možda je „Božjom milošću / zemlja užarena” (K 9). Bog, poput antičke Dike, ostvaruje svoja prava – ako ne posredstvom ljudi, onda djelovanjem zakona Prirode. Sudbina se, kao i u antičkom Edipu, osvećuje seoskoj zajednici za zlo koje su ljudi počinili i bez svog znanja. Stanovnici Gręboszówu, baš kao i stanovnici Tebe, pokušavaju prepoznati uzrok Božjeg gnjeva. U svijetu tragedije Wyspiańskog ne postoji proročište koje bi identificiralo krivca i razotkrilo uzroke prirodne katastrofe. Patnja budi agresiju i pretvara se u opsesiju traženja krivnje u drugima. U toj tragediji loši predosjećaji poprimaju oblik kletve koja aktivira mehanizme tragizma. Prema koncepciji tragičke logike, grijeh preljuba (Svećenik – Mlada, Djeva – Seljački sluga) mora roditi zlo. Već na samom početku uvrede koje Mlada upućuje ljudima što rade u polju dovode do prvog sukoba. Ljudi napuštaju posao, proklinjući Svećenika i Mladu: „Navela si ljude na zlo! / Grešnico, Bog će te kazniti!” (K 10) Ubrzo kletva pada iz usta djevojke, o žrtvi govore i Soltis, i Pustinjak. Wyspiański je naglasio strah od Božje kazne. Iako su drugi bili ti koji su Mladu podmetnuli ideju o kletvi, ona osjeća da je njezin grijeh preljuba postao izvorom Božjega gnjeva koji od nje zahtijeva kompenzaciju. Zato se ispovijeda: „Kriva sam zbog smrtnog grijeha / okaljana (...), možda – bih se – žrtvovati – trebala?” (K 40) Junakinji se suprotstavlja Svećenik, koji

<sup>50</sup> Ibid, str. 50.

<sup>51</sup> Ibid, str. 197.

<sup>52</sup> T. Terlecki, *Samotny, uniwersalny geniusz z Krakowa*, [u:] *Stanisław Wyspiański. Studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim*, 7-9 czerwca 1995. pod red. naukową E. Miodońskiej-Brookes, Kraków, 1996, str. 11.

<sup>53</sup> M. J. Olszewska, op. cit., str. 191-144.

<sup>54</sup> Svi citati prema izdanju *Kletve* iz 1905. uz navođenje kratice i broja stranice. S. Wyspiański, *Kłątwa. Tragedia*, Kraków 1905, str. 6.

postaje predmetom „ironije sudbine“. Nesposoban obuzdati tjelesna iskušenja, prekršio je zakletvu Bogu. Svojim grešnim ponašanjem, prelazeći etičke granice koje je postavio Bog, narušio je moralni poredak, a živjeći godinama u grijehu, prestao je razlikovati dobro od zla. Na taj način osudio je na prokletstvo ne samo sebe, nego i mlade, i djecu, te čitavu seosku zajednicu. Mlada zna da nakon grijeha slijedi kazna. Svećenik želi izbjeći odgovornost za svoje postupke i okriviti Mladu, osuđujući je na vječno prokletstvo.

Mlada žena jednostavna, topla srca, polako sazrijeva do točke u kojoj shvaća svoju sudbinu. U antičkom su se svijetu ljudi užasavali Erinija, u *Kletvi* vrelina suše budi asocijacije na paklensku vatru i vječno prokletstvo. Skupina na čelu sa seoskim poglavarom doživljava župni dvor kao prostor okaljan grijehom, a samim time i kao ukleti prostor. U antičkoj tragediji znaci koje šalje nebo jasno su čitljivi, dok u *Kletvi* nebo skriva Tajnu. Seoska zajednica, pod utjecajem učenja Pustinjaka i Svećenika, vjeruje u Boga kao okrutnog Suca koji prijeti kažnjavanjem zbog grijeha. Grijeh u *Kletvi* ima iskonski, ontološki karakter (iskonski grijeh) i nije povezan s antičkom „tragičnom krivnjom“ (*hamartia*). Kao i u antičkoj tragediji, i u svijetu Wyspiańskog postoji uvjerenje da se harmonija mora obnoviti na višem planu, gdje je ostvaruju transcendentne sile nepoznate čovjeku, i na ljudskom planu koji je okaljan grijehom. Seoska zajednica vjeruje da samo žrtva pomirnica može iskupiti zlo. Djecu, koja su plod grijeha, treba spaliti na lomači jer su uvrijedili Boga. Mlada sazrijeva kako bi shvatila nužnost. Svećenikove okrutne riječi – „Pustite djecu na lomaču (...), ona bi se tada mogla spasiti“ (K 66) – Mlada ne prihvaća kao osudu, nego kao put prema spasenju.

Konflikt se u *Kletvi* ne svodi na ljudske dimenzije, nego na odnos između čovjeka i božanstva. U grčkoj tragediji Fatum odlučuje o sudbini čovjeka mimo njega samog, ništa se ne događa bez volje bogova. U svijetu *Kletve* ništa se ne događa bez čovjekova pristanka, pa se zato u činu Mlade, u neraskidivom, tragičnom čvoru isprepliću sloboda i nužnost. Čovjek je prisiljen snositi posljedice za sve što napravi. Po uzoru na tragičnog junaka koji u trenutku *anagnorisis* dorasta do svoje sudbine, Mlada dostojanstveno odgovara na Božji izazov, govoreći: „Gledaj, kako srce za Tebe krasim...“ (K 94). Svečano odjevena, ponosno korača prema lomači koju je zajednica zapalila u jalovu polju i da bi izmollila Boga, baca na nju ono što je za nju najdragocjenije – vlastitu djecu. Mlada, baš kao i Edip iz Sofoklove tragedije, prebacuje problem suše na svoja leđa i poput njega preuzima odgovornost za počinjeno zlo.

Žrtva djece, iako najčišća i od Boga prihvaćena – što vizualizira simbolika triju golubica – Mladaj se ne čini savršenom jer joj ne znači pomirenje sa

svijetom i Bogom. Zato se žena odriče vlastitog života. Zgrabi baklju sa žrtvene lomače i u ludoj jurnjavi selom pali druge kolibe. Selo se pretvara u veliku, goruću, žrtvenu lomaču koja seže do neba. Junakinja se do kraja ponosno suprotstavlja zajednici, okrivljujući je za grijeh ubijanja djece i čineći je suodgovornom za počinjene zločine. U svijetu *Kletve* nitko nije besprijekoran. Grijeh je sveprisutan. Mlada postaje savješću seoske zajednice. Bijesni stanovnici kamenuju je do smrti na stubištu župnog dvora koje se pretvara u žrtveni oltar. Njezinu žrtvu, baš kao i Abelovu, Bog prihvaća, dok se u svijesti gledalaca počinje povezivati s Kristovom žrtvom. U posljednjem prizoru tragedije Wyspiańskog Bog iskazuje svoje milosrđe, o čemu svjedoče Pustinjakove riječi: „Glave na zemlju!! / Bog govori – Riječ!!! gromovi“ (K 117).

Tragičko značenje *Kletve* povezano je ponajprije s buđenjem glasa savjesti u Mladaj, zahvaljujući samosvijesti koju postiže. Savjest za Wyspiańskog ima eshatološku dimenziju. Mlada biva izvučena iz svoje grešne egzistencije ne samo zahvaljujući kletvama zajednice, nego prije svega Božjem gnjevu koji je poziva na sud. Odlazeći na lomaču, Mlada odlučno govori: „Bog nada mnom“ (K 88). Prije nego što donese odluku, nitko je neće zaustaviti, pa kaže: „Želim da se dogodi velika stvar /– tamo“ (K 91–92). „Živa, živa ću kroz oganj proći, / prenijeti bol i strašnu žegu, / milostiv budi“ (K 94). Paklenom ognju, kojim joj je Svećenik prijetio, suprotstavlja se pročišćavajuća vatra s lomače zapaljene na ugaru i u selu kojega je potpalila. Simbolika pročišćavajuće vatre u tragediji Wyspiańskog pojačana je zahvaljujući simboličnom groma koji najavljuje teofaniju na kraju tragedije. U borbi s Bogom-Sudbinom Mlada ostaje slobodna i ta sloboda volje daje joj snagu da se izbori za vlastito dostojanstvo u očima Stvoritelja. Patnja uzrokovana grijehom postaje spoznajnim iskustvom. Za Wyspiańskog ne postoji drugi način iskupljenja. U trenutku *anagnorisis* dolazi do prepoznavanja biti svijeta koja je neraskidivo povezana s procesom samospoznaje, shvaćenim kao sposobnost postavljanja sebe samog u prihvaćenoj metafizičkoj perspektivi. Mlada kao tragička junakinja može s uspjehom stati uz bok Edipu, Antigoni i Hamletu.

#### IV.

Problem zla vratit će se još naglašenije u *Suci-ma*. Krivotvorenje istine, o čemu svjedoči tragična sudbina Dziada, Natana, Jewdoche i Samuela, mora dovesti do brisanja podjele između dobra i zla. „Istina će vas osloboditi“ – te riječi svetoga Ivana Evanđelista (Iv 8, 32) trebale bi biti provodni motiv *Sudaca*. Istina, čija je važnost malena, donosi čovjeku patnju, ali je istina koja ima veliku važnost – smrtonosna. Zato je nju, prema mišljenju Wyspiań-

skog, nemoguće tražiti, ona se mora naslutiti: to je moguće zahvaljujući dubokom religioznom iskustvu, subjektivnom, nimalo nužno sankcioniranom autoritetom Crkve i bez znakova oficijelnosti ili dogmatizma. Prema mišljenju autora *Sudaca*, Istina mora svoje temelje imati u onome koji sudi. Zato je nemaju zemaljski suci, koji je ne traže u sebi – oni samo pretresaju činjenice. S obzirom na individualni karakter problema, slučaj u *Sucima* namjerno ostaje nejasan, zbrkan i zamagljen. U toj „pučkoj” tragediji još važniju ulogu nego u *Kletvi*, koja je nastala ranije, igra sfera ljudske podsvijesti, apsurdnosti događaja, dvoznačnosti i nedorečenosti, nedostatak jasnih, čitljivih zaključaka. Sâm naslov tragedije slabo je čitljiv, što dodatno otežava određivanje teme djela i njegovih protagonista. Jer, Pjesniku nisu važni seoski suci koji se pojavljuju u završnici. U njegovu svijetu pravi i vjerodostojni sudac samo je Bog. O tome govori i njegovo ranije *Oslobođenje*, gdje kazalište postaje sud, a publika suci. Autor *Svadbe* do kraja života nije odustao od koncepcije: kazalište – predstava – sud, „čiji je glavni cilj prikazati proces otkrivanja istine, razotkrivajući svaku neistinu”. Pjesnik bira situacije koje igraju ulogu iskušenja kojemu trebaju biti podvrgnuti likovi drame. Fabula *Sudaca*, baš kao i *Kletve*, ima značenje preteksta. Njezina melodramatičnost i njezine veze s popularnom književnošću (koristi se poznatim, stalnim motivima) tek su prividne. *Suci* su ponajprije izraz religioznih iskustava umjetnika u koja su upisana njegova fundamentalna egzistencijalna iskustva i s njima povezani temeljni pojmovi: život, smrt, grijeh, kazna, pokora, patnja, žrtva itd. Stoga se interpretacijski čini ispravnim ako u središte problematike djela postavimo sljedeće: prijelaz kategorije sudbine u kategoriju poziva, te s tim u vezi pitanja postojanja i odgovornosti, istine i laži, propasti i spasa, smrti i uskrsnuća, što rezultira dijalogom između Vječnog suca i čovjeka. *Suci* se odvijaju u prostoru malene seoske krčme, među pučkim junacima: seoskim Židovima, Dziadom, Jukleom – narodnim prorokom, zavedenom djevojkom Jewdochom, običnim Vojnikom – pjevačem i seoskim sucima. Na kraju se pojavljuje seoski svećenik. Riječ je o seoskom svijetu daleko od civilizacije, zatvorenom u svom krugu, koji se tijekom predstave pretvara u svijet tragedije. „Narodnost” upisana u formalne strukture tog komada daje opisanoj problematici eshatološku dimenziju kojoj pjesnik teži, kao i ton primjeren tragediji. Boy-Želeński bio je oduševljen komadom:

*Suci* Wyspiańskog. Kakvo čudo, kakvo remek djelo! Kako se u ovoj malenoj krčmi u sat vremena, osim drame nekoliko ljudskih srca, pred našim očima odvija vjekovni sukob dviju rasa, dvaju naroda i dvadeset godina seljačke sudbine, i sve ono što židovska duša, poetična i distancirana, može ponijeti, i sve što iz nje može vonjati najneljudskije i najprljavije – gotovo je nepojmljivo. A nad tim su morem nepravde

i mržnje dva simbola pomirenja: pjesma Vojnika, isprepletana s melodijom Joasove violine i taj smrtonosni pokrov koji pokriva dvije nevine žrtve. (...) Čistoća i ljepota završetka, kada se stari Samuel kaje pred lešom svoga sina, dok svećenik, a prije njega i dječak sa zvonom, ulazi u tu židovsku krčmu da pripremi Jewdochu za smrt, ne može se usporediti ni sa čime.<sup>55</sup>

Prvi prizori tragedije temelje se na „isprekidanom”, snažno emocionalno nabijenom dijalogu dviju osoba, u čijoj se strukturi mogu pronaći neke značajke kompozicije jaslica, kojom se pjesnik koristio ranije u *Svadbi* i *Oslobođenju*. Ljudi se susreću, dolazi do oštre izmjene replika, a onda se razilaze. Replike su ispunjene značenjima širim od jednostavnih značenja riječi. Kao da su lakonske rečenice koje izgovaraju likovi samo vanjski znak, vrhunac kompliciranih procesa. Tekst se referira na nešto izvan njega samog, sugerira skrivene napetosti i emocije među likovima. U tijesnu prostoriju krčme mogu se smjestiti razni ljudi. Nedovršeni, jednosplošni, aluzivni dijalozi, izgrađeni vrlo šturo korištenom dramskom riječi, isprekidani tišinom punom značenja, ispunjeni scenskim pokretom i gestama, sadržavaju cjelokupnu prošlost likova (Dziadova propast i gubitak imovine, raspad obitelji, sirotinjska sudbina Jewdoche, drama njezina zavoda i napuštanja od strane Natana, priča o rođenom i ubijenom izvanbračnom djetetu) i sadašnjosti (Natanov i Samuelov plan ubojstva Jewdoche, Dziadove namjere, priča o Vojniku) i njihovim osjećajima, željama, načinima razmišljanja. Istodobno, svojom dijalektički obilježenom, razlomljenom strukturom ti dijalozi dobro odražavaju višeznačnu strukturu svijeta. Dakle, situacija u *Sucima* gradi se nasilnim i naizgled nasumičnim nizanjem događaja, ne razvijajući radnju prema načelu uzroka i posljedice, nego u skladu s logikom tragedije.

Brzi i diskontinuirani razvoj radnje organiziran je u „krčmarskoj tragediji” (izraz Tadeusza Sinke) promjenom ritmičkih tokova upisanih u strukturu drame. Zato je i jezik djela podređen pravilima poezije. Pjesnik je svjesno odustao od unošenja idiolekata u djelo – jezik drame ne oponaša govor nijedne društvene ili nacionalne skupine. Pravilan izbor riječi postavljenih u različite kontekste, koji naglašava i ističe njihovu semantičku višeznačnost (npr. poigravanje riječima: „tiho”, „kriv”, „sud”), uvođenje kontrasta i antiteza (npr. prizor svade između Jewdoche i Natana prati idilična pjesma, Natanove priče o velikim gradovima, Joasov san o sunčanom Jeruzalemu), pjesnikovo često korištenje intonacije, metafore, anakoluta, elipse, inverzije, stanke, višetočjem, razbijanjem toka pjesme namjerno upisanim proznim umecima – svim tim

<sup>55</sup> T. Boy-Želeński, op. cit., str. 225.

sredstvima pjesnik gradi različite, međusobno nespojive ritmove u tragediji, gradeći njezinu polifoničnost: radnja drame odvija se na više razina i svaki od likova ima svoju viziju svijeta i Boga, svatko drukčije sudi sebi i drugima.

Kao u zrcalu, likovi se gledaju ne bi li vidjeli kako riječi koje se zrcale u tuđim iskazima poprimaju suprotno značenje, ostvaruju se na nenamjeran način, često ih čak kompromitiraju. Stvarnost se u *Sucima* pretvara u svijet poluistina i likovi su na to osuđeni: svatko vidi nešto drugo i govori o nečem drugom. Simbolički tretirana gesta reprezentativna za dani lik postaje znakovitim izvorom moralne istine o likovima. Pjesnik ističe dvosmislenost likova: nemilosrdnost Samuela (izvrstan početni dijalog između Natana i Joasa predstavlja njegove dvije različite pojave: bogatog trgovca, kriminalca, ali i nježnog oca i pobožnog Židova), siromašne Jewdoche, bolesne od ljubavi, mržnje i očaja, Natana, koji je personifikacija zla, lišen etičke osjetljivosti i bilo kakve metafizičke tjeskobe, slijepog osvetoljubivog Dziada koji nakon toliko vremena ne traži oprost, nego osvetu za sve zlo, okrivljujući druge za vlastitu nesposobnost i slabost karaktera. U tragičnim scenama koje slijede ritam pojačava ili stišava na osnovama kadence ili antikadence, što dobro odražava kaotičnost događaja, sve do kulminacije napetosti u scenama koje se odvijaju istovremenim prizorima: Samuelov razgovor s Joasom, koji se odvija pred očima gledatelja i, ujedno, ubojstva Jewdoche „izvan kulisa”. Na taj način pjesnik razrješava sukob koji je u djelu povod za razvijanje glavne teme. U trenutku kada Jewdocha umire, smrt dostiže i Joasa – nedužno dijete čista srca, za koje nije bilo mjesta u svijetu u kojem vladaju „vučji zakoni”. Sa stajališta je razvoja radnje njegova smrt posljedica neizlječive bolesti. No u tragediji intriga tretirana kao povod služi otkrivanju glavne teme tragedije, a time i otkrivanju mehanizama i zakona koji vladaju svijetom.

U iščitavanju semantike djela posebno je važna tema Božjeg suda, koja se ponavlja od prvih prizora, i koja je čitljiva u kontekstu Wyspiańskijeve koncepcije moralne odgovornosti čovjeka za vlastite postupke. Iz te eshatološke perspektive otkriva se primarno značenje lika seoskog prostaka Juklea koji svojim učenjem o božjem gnjevu i rajskoj nagradi, sudu i kazni, na Samuelovu kuću navlači „novu” tragediju. Ispostavlja se da je on „glavna” osoba tragedije u spomenutom smislu da su kod Wyspiańskog svi likovi glavni i potrebni.<sup>56</sup> Prema Jukleovu mišljenju: „On bdije nad svijetom koji zna za svaku njegovu muhu i za svaku se osvećuje. Oko za oko. Ruka za ruku. On! Gospod nad vojskama, koji je Jedan. A iza Njega stoje krilata prijestolja, i krilati

kerubini, i krilati serafini, i krilati anđeli, i krilati arhandeli, svi sa željeznim oštrim mačevima”.<sup>57</sup>

Stalni motiv – Posljednji sud – provlači se kao lajtmotiv kroz cijeli komad, baš kao i u *Smaku svijeta!* Kasprowicza, dajući navedenoj tragediji posebno značenje i istodobno gradeći strašnu pozadinu za djelovanje junaka koji žive u stalnom osjećaju blizine nadolazeće Apokalipse. Ova činjenica pobuđuje tjeskobu junaka, uzalud je Samuel i Natan zaglušuju svakodnevnom vrevom, Dziad vašarskim molitvama, a Jewdocha plačem. Božjim glasnogovornicima u tragediji postaju dva lika koja se međusobno dopunjuju: Joas – nevino dijete i Jukli – obični seoski trgovac, budala i čudak. Oni vide i čuju ono što drugi ne žele vidjeti. Zato riječ „gledati” u tekstu „krčmarske tragedije” dobiva posebnu semantiku, postajući sinonimom za griznju savjesti. Joas i Jukli dobili su dar „čitanja” istine i laži – vide ono što drugi ne vide („Vidim”, Sdz., 9), uočavajući tako pravu mjeru stvari. Natanove se ironične riječi upućene Joasu sada čine opravdanim: „Imate li Boga u krčmi? / Ti bijedniče?” (Sdz., 9). I dodaje: „Mislite da Bog razgovara s vama?” (Sdz., 9). Na to Joas, uvjeren u svoju ispravnost, odgovara: „Da Bog preko mene upozorava / protiv kazne koja kasni” (Sdz., 9). Pun poniznosti, mali violinist, naoružan simbolički označenim violinama – oružjem, duboko vjerujući u božansku moć i pravdu, instinktivno osjeća zlo koje je zavladao dušama bliskih ljudi. Kao što je već spomenuto, u tragediji Stvoritelj gleda iz druge perspektive nego ljudi. „(...) Bog bira jače oružje / sam bira, kao i Davidu” (Sdz., 10) – te se riječi ostvaruju u tragičnoj Joasovoj sudbini, kojega je Bog učinio harfistom – Davidom u prostoru seoske gostionice. Baš kao što su Davidovi „novi proroci” izgubili njegovu harfu, Joas je izgubio svoju voljenu violinu. Iako ga je u zemaljskoj dimenziji ubila surova svakodnevica i istina o vlastitom ocu, na metafizičkom planu tragedije pokazao se pobjednikom i pobijedio zlo. Njega, suptilno i nježno dijete najčistijeg srca, Jahve je izabrao za žrtvu. Tu je otkupiteljsku ulogu maleni glazbenik prihvatio dobrovoljno, duboko vjerujući da će taj čin u starom grešniku probuditi savjest. U opsežnom monologu istoznačnom s „uzvišenim trenutkom” – *anagnorisis* – Samuel sazrijeva do onog stupnja u kojemu počinje razumijevati svoju sudbinu. Djetetovu svjedočanstvu mora priznati vrijednost apsolutne istine – istine srca. Joas, svezan čvorom tragične ljubavi sa svojim ocem i Bogom, od te ljubavi umire, ali upravo mu je ta ljubav dala dar vidovitosti. Duhovna zrelost malog seoskog violinista učinila ga je posrednikom između materijalnog, ljudskog svijete-

<sup>57</sup> S. Wyspiański, *Sędziowie. Tragedia*, Kraków [b.r. wyd.], str. 37-38; svi citati prema navedenom izdanju, nakon tog citata u tekstu signiram (Sdz., X), tako da Sdz. označava kraticu naslova, a X broj stranice.

<sup>56</sup> S. Lack, op. cit., str. 273.

ta, „brloga vučjih mravinjaka” (Sdz., 9) i transcendentnog svijeta. Ispunjavajući funkcije medija, dječak postaje Božjim posrednikom u otkrivanju Istine. Joas je u tragediji dijete, ali u isto vrijeme on to nije. Smrt je cijena koju je mali violinist morao platiti za svoj izbor, međutim, u tragediji ona isto-dobno ima spasonosni karakter.

Joasovo sazrijevanje ostvaruje se u tragediji na drugom planu, tamo gdje se on transformira u Davida kojeg je spominjao. Tako spaja značajke djeteta „upućenog u tajnu” i djeteta „tajne”, odnosno simboličkog, koje u dodiru s Transcendencijom stječe neljudska znanja te, baš kao i umjetnik, „gleda” i „vidi” drukčije. Stoga glazba u djelu ima posebnu ulogu (simbolika violine usporediva je s onom Davidove harfe), svojom savršenom harmonijom uvodi u sferu *sacrum*. Svijest o zlu i grijehu (dvostruki očev i bratov zločin, Jewdocha, intriga oko ubojstva djevojke, pokušaj uplitanja Joasova bliskog prijatelja Vojnika – pjevača) uzrokuje „pucanje” violinskih žica i njihovu šutnju, odnosno dječakovu smrt. Očeva i Natanova trgovačka praksa, ništavnost ljudskih prosudbi razotkrivaju strašne riječi presude koju Joas upućuje svom ocu.

Joasovim ulaskom u tom naročitom trenutku završava ovozemaljsko istraživanje i započinje stvarna tragedija. „Što se tiče spoznavanja istine, ono se ovdje ne odvija sporo,” kako piše Lack, „ni mukotrpno, ni pomno i istraživački: Joas ne spoznaje istinu na taj način, njega istina pogađa kao grom. Posredni pak načini na koje bi običan um došao do istine mogli bi biti zanimljivi, ali to bi bio drukčiji Joas, to bi bila drugačija radnja.”<sup>58</sup> Zbog toga se njegova smrt u drami o kojoj je riječ ne može razmatrati u kategorijama čudesnosti ili svjedočenja istine s obzirom na to da je riječ o njezinu iznenadnom otkrivenju.<sup>59</sup> Sukladno zakonima djela Istina u *Sucima* pogađa poput groma: Joas je Oca ugledao u Istini. I kao kod antičkog Edipa, istina mu prži oči i oduzima život. Umjetnik – violinist – dijete postaje neumoljivim sucem vlastita oca. Oslobođena je „Saulova pećina” – počinje strašni Božji sud.

(*pokazuje na oca*)

On je kriv. Govori Gospodin:

grom će vas spalit’.

Zbog vašeg zla koje ste tu posijali!

Govori Gospodin: tućom umlatit’

sve pleme što živi;

u tren ga sasjeć’.

Govori Gospodin:

on je zločinac.

(*strašnim glasom*)

On je kriv!!! (Sdz., 57)<sup>60</sup>

„Istina zahtijeva svoja prava preko Joasa i istog Joasa ubija.”<sup>61</sup> Mali sudac izriče presudu, a njegovom smrću započinje drugi sud – Samuelov sud. Pobuna sina protiv oca, koja podsjeća na biblijsku Absalomovu pobunu protiv Davida (signalizirana je zazivanjem imena „O moj Absalome!”) i Joasova smrt – žrtva najčišćeg srca („Umro je – umro je”, Sdz., 59), postaje šokom u duši starca Samuela i kao svjetlost para mu savjest jer je, u skladu s logikom djela, otkrio da je u tom trenutku poništena ljudska mjera stvari, što mu „(...) omogućuje da vidi paradoksalnu situaciju oca kojemu sudi njegov sin, sud u kojem sudac postaje žrtvom presude.” U trenutku katastrofe pogađa ga udarac od ruke jednog sina, a zbog drugog sina. Samuel je u „tragičkom prosvjetljenju” vidio da je započeo strašni Božji sud nad njim i njegovom kućom. Priznaje da je sudjelovao u ubojstvu Jewdoche: „Ja sam kriv za tu smrt” (Sdz., 59). Zbog Joasove smrti i šutnje njegova divnog violinista, što se u tragediji iščitava u smislu Božjeg znaka, Samuel se otkriva istinska spoznaja, koju je njegov sin posjedovao posredstvom dara muziciranja, a time i komunikacije s Bogom koji ga je za borbu protiv zla opremio drukčijim oružjem. U tom trenutku prelazi ljudske granice. On prije svega pati kao otac i čovjek. Do istine ga ne vodi sjaj vlastite duše, nego vatra smrti. U toj vatri vidio je Boga na Sinaju, da bi u svom velikom plačljivom monologu postavio Bogu dramatična pitanja: „Može li ga čovjek kriviti?” i „Može li Bog i čovjeku biti dužan?”: „i Bog mi duguje (*pokazuje na sina*) tu smrt – Bog mi duguje!” (Sdz., 59). U Samuelovoj svijesti vaga ljudske i božanske pravde bila je u ravnoteži: jedna je smrt, po njegovu mišljenju, otkupila drugu. Joas, koji je morao obaviti tragičan izbor između Istine i svog oca, stao je na stranu Boga, odbacivši zemaljsku, očinsku ljubav. Ali svojom je smrću – žrtvom „prisilio” Samuela da javno otkrije svoj grijeh i posvjedoči očinsku ljubav. Međutim, on razumije da je njegova situacija izvrtanje Abrahame sudbine i da u tom slučaju Stvoritelj, u gesti milosrđa, neće zaustaviti ruku koja ga kažnjava. Ovaj se ulomak djela može interpretirati kao da se Božje milosrđe objavljuje preko Njegovih činova pravdnosti (kazne). Samuel, u trenutku kada „(...) strašne vatre krvlju sijevaju / u savjesti svijetle” (Sdz., 60), zna da od odgovornosti i istine nema bijega. Čovjekov život prolazi u stalnoj svijesti o perspektivi Božjeg suda koji čeka. Bog, koji ima pravo zahtijevati od njega poslušnost i povjerenje, u *Sucima* je nepojmljiv. Ono što postaje važno u toj tragediji nije sama presuda, već način na koji se tragedija ispunjava. Samuelovo žaljenje i prigovaranje Bogu polako se smiruju i pretvaraju u molitvu

<sup>58</sup> S. Lack, op. cit., str. 266.

<sup>59</sup> Ibid, str. 266.

<sup>60</sup> Filološki prijevod D. B. U izvorniku: „(*wskazuje ojca*) / On winien. Mówi Pan: /piorun was spali. /Za wasze zło, któreście

tu posiali! /Mówi Pan: gradem wybije, wszystko plemię, co żyje; /w godzinę zwalę. / Mówi Pan: on jest zbrodzień. / (*glosem straszny*) / On winien!!!” (Sdz., 57). (Op. prev.)

punu poniznosti – okajanja. On još samo moli Stvoritelja za milost i oprost. Fragment židovskog vapaja, koji počinje u množini, izražavajući mesijanim izabranog naroda, završava dubokim, pokorničkim žaljenjem, osobnim priznanjem:

(...)  
Jahve! Jahve!  
Zbog mog strašnog grijeha  
U prašinu padam, na koljena  
I glavom udaram o prag.  
Jahve! Ti Bog si.  
Svemoćan si Gospodin.  
Ti, koji svog si slugu Abrahama  
nagnao na žrtvenu lomaču,  
i zatražio da žrtvuje sina,  
sa Sarom oplodenog Izaaka,  
svrati u moj grobljanski dom,  
gdje izbio je smrtni čas  
(Sdz., 61).<sup>62</sup>

U tragičnom trenutku *anagnorisis* pretvara u Samuelovoj svijesti prostor krčme u brdo Sinaj, gdje mu je dopušteno vidjeti Boga u svoj Njegovoj gruboj i okrutnoj moći. Zatim doziva Mojsija u pustinji i Abrahama na žrtvenu lomaču. I on se sâm u tom trenutku pretvara u Abrahama, a Joas u Izaka. U sakraliziranom liku malog violinista mogu se pronaći paralele s biblijskim likovima: Abel – Izak – Krist, ostvarujući arhetip najčišće žrtve Pravednika. Njegova smrt postaje znakom Božje prisutnosti u svijetu, svjedočanstvom pobjede života nad smrću i konačno ispunjenjem čina društvene pravde. Stari Židov ima osjećaj potpune bespomoćnosti jezika, u kojem, gradeći nespretan iskaz, ne umije izraziti svoju tugu, niti izraziti veličinu Boga. Suočen sa žrtvom Joasa – Krista i grižnjom savjesti – Samuelova priznanja, demaskirana je vašarska vjera Dziada, okićenog medaljama i kronicama, Natanova zločinačka priroda, Jewdochina nevjerica, prizemnost i uskogrudnost seoskih sudaca: Učitelja, Načelnika, Suca i Apotekara. Na kraju svog velikog monologa – plaća stari Židov još samo moli Boga:

(...)  
Izreći Riječ  
Nad glavom očevom:  
Da htio si mi uzeti sina (Sdz., 62)<sup>63</sup>

Na tu Božju riječ čekala je prestravljena gomila na kraju *Kletve*. Okupljeni u malenoj krčmi, izmučeni osjećajem krivnje, ljudi traže milost utjehe. I prema Joasovu proročanstvu u prvom razgovoru s Natanom:

(...)  
On [Bog] diže se svuda;  
Uzalud ti svaka žalba na  
Njega, koji će ti sudit'  
(...)  
Zato Pravda pobjeđuje  
Zlo. Jer Bog na svoje misli  
(...)  
(Sdz., 9, 10)<sup>64</sup>

U prizoru kojim završava tragedija – kada se Samuel naginje nad sinovljevo tijelo, a umirućoj Jewdochi pristupa svećenik s popudbinom, Krist skriven u euharistiji donosi ljudima utjehu. U perspektivi završetka postaje jasna paralela između Joasa i Krista, koji svojom žrtvom potvrđuje otkupiteljsku snagu ljubavi: „SVI (*ostaju u tami, gdje sa šabasnog prozora odsjaj svijetla iza bijelog zastora*) (*s vrata prostorije pada tračak svjetlosti na umiruće*)” (Sdz., 63). Funkcija svijećnjaka i trake svjetlosti isprepliće se sa simbolikom vatre u čijem se obličju Bog objavio na Sinaju i Izakove žrtve na lomači u koju se pretvara židovska krčma. Na taj je način vizualna riječ ostvarena u kazalištu – u događajima i sudbinama ljudi, u scenografiji.

## V.

Bit tragične sudbine u objema tragedijama Wyspiańskog određena je teškim odnosom između čovjeka i Boga. Čovjek Wyspiańskog doživljava to u svakodnevnom, teškom životu. Na taj je način seljak-junak u svom traganju za Istinom mogao transcendirati vlastiti društveni status i postati čovjekom u univerzalnom smislu riječi, a njegova je sudbina potvrdila tragičnost ljudskog postojanja. Zato je tako važnu ulogu u dramskom djelu imao tragički proces, prikazan kao junakovo sazrijevanje prema spoznaji kroz patnju, iniciran odgovarajućim slijedom događaja koji čine logičnu cjelinu i koji su prikazani iz perspektive krajnjih iskustava. Tragedija Wyspiańskog približila se formuli modernističke tragedije, shvaćene kao najviši oblik ljudske samospoznaje u graničnoj situaciji, što potvrđuje vrijednost jezika tragedije kao vjerodostojnog alata za opisivanje stanja suvremene ljudske svijesti u procesu spoznavanja svijeta, Boga i zla. Kao svojevrsno metafizičko promišljanje stvarnosti i uz pozivanje na

<sup>61</sup> Ibid, str. 268.

<sup>62</sup> Filološki prijevod D. B. U izvorniku: „(...) / Jahweh! Jahweh! / Za ciężki mój grzech / upadam w proch, na kolana, / i głową uderzam o próg. / Jahweh! Ty Bóg. / Wszemocność posiadasz Pana. / Ty, coś Twego sługę Abrahama / powołał przez stos ofiarny / i żądał ubroczyć pierwaka, / splotzonego z Sary Izaaka / wejrzyj na dom mój cmentarny, / gdzie wybiła śmiertelna godzina” (Sdz., 61). (op. prev.)

<sup>63</sup> Filološki prijevod D. B. U izvorniku: „(...) / i wyrzec Słowo / nad ojca głową: / że chciałeś zabrać mi syna” (Sdz., 62). (op. prev.)

<sup>64</sup> Filološki prijevod D. B. U izvorniku: „On (Bóg) zrywa się wszędzie; / próżno byś ty nie pozywał / / Jego, co sądzić cię będzie. / (...) / Więc Sprawiedliwość zwycięża / Złe. Więc Bóg o swoich pamięta” (Sdz., 9, 10). (op. prev.)

cjelovitu viziju bića, ona je čovjeku, izgubljenom u kaosu suvremenosti, vraćala izgubljenom eshatološku dimenziju, čineći ga ujedno svjesnim da je njegovo postojanje dio šireg plana – Vječnosti

S poljskog jezika, prema rukopisu,  
preveo Dalibor BLAŽINA

## BIBLIOGRAFIJA

Backvis C., *Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 3–4, s. 378–404.

Błoński J., *Wyspiański wielokrotnie*, red. M. Sugiera, M. Borowski, tłum., J. i K. Błońscy. Kraków 2007.

Braun K., *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie i idee - zdarzenia*, Wrocław 1984.

Brzozowski S., *Stanisław Wyspiański* (wydanie pośmiertne), Warszawa 1912.

Bukowska-Schiellmann M., „...ja w śnie narodu przeklętym, uśpiony...”. *Stanisława Wyspiańskiego dramaty-sny*, Gdańsk 1994.

Eustachiewicz L., *Antyk Wyspiańskiego na tle porównawczym*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1.

Eustachiewicz L., *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu*, Warszawa 1986.

Gassner J., *Perspektywy nowej tragedii*, „Dialog” 1971, nr 6.

Kitto H.D.F., *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997.

Kołaczkowski S., *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, Poznań – Warszawa 1922.

Lack S., *Studia o St. Wyspiańskim*, zebrał i przedmową poprzedził dr Stanisław Pazurkiewicz, Częstochowa 1924.

Lempicka A., *Wyspiański, pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków 1973.

Makowiecki T., *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969.

Marković Z., *Pojęcie dramatu u Wyspiańskiego*, ze słowem wstępnym prof. S. Dobrzyckiego, Poznań – Warszawa – Wilno – Lublin 1924.

Miodońska-Brookes E., *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972.

Mitzner P., *Tragizm w teatrze polskim XX wieku*, „Odra” 1981, nr 9.

Nowakowski J., *Wstęp*, [do:] S. Wyspiański, *Achilleis. Powrót Odysa*, oprac. J. Nowakowski, BN, s. I, nr 248, Wrocław – Łódź 1984, s. III–LXXII.

Nowakowski J., *Wyspiański. Studia o dramatach*, Kraków 1972.

Olszewska M. J., „*Tragedia chłopska*”. *Od W.L. Anczyca do K.H. Rostworowskiego. Tematyka-kompozycja-idee*, Warszawa 2000.

Ortwin O., *O Wyspiańskim i dramacie*, oprac. J. Czachowska, Warszawa 1969.

Pigoń, St., *Studia literackie*, Kraków 1951.

Popiel M., *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007.

Prussak M., „*Po ogniu szum wiatru cichego*”. *Wyspiański i mesjanizm*, Warszawa 1993.

Rawiński M., *Dramaturgia polska 1918–1939*, Warszawa 1993.

Romilly J. de, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1993.

Sinko T., *Antyk Wyspiańskiego*, Kraków 1916.

Skwarczyńska S., *Struktura dramatyczna „Kłątwy” Wyspiańskiego*, [w:] eadem, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970, s. 76–87.

Sławińska I., *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960.

Sławińska I., *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948.

Stanisław Wyspiański. *Studium artysty*. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim, 7–9 czerwca 1995 pod red. naukową E. Miodońskiej-Brookes, Kraków 1996.

Wehrli M., *Wartość i bezwartościowość w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4.

Wyspiański S., *Sędziowie. Tragedia*, Kraków [b.r. wyd.].

Wyspiański S., *Kłątwa. Tragedia*, Kraków 1905.

Wyspiański S., *Listy zebrane*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa Kraków 1979.

Żeleński Boy T., *Pisma*, t. XX, pod red. H. Markiewicza, tom oprac. J. Kott, Warszawa 1963.

## SUMMARY

### FACING EVIL. THE TRAGEDIES OF STANISŁAW WYSPIAŃSKI THE MALEDICTION AND THE JUDGES

The article presents an analysis of Stanisław Wyspiański's two tragedies, *Kłątwa* and *Sędziowie*, in terms of the elements of ancient tragedy pertaining to their structure and considered universally by scholars as the ideal of playwriting. The importance that Wyspiański attached to tragedy as a genre, determined by the categories of unity of time, place and action, as well as the way of thinking about the world and human existence, is evidenced by his letters, notes and his *Studium o Hamlecie (A Study on Hamlet)*. Wyspiański created his particular variant of the modernist tragedy with its own epistemological goals and the language of axiology. His tragedies represent the philosophy of a borderline situation that allows the heroes to acquire tragic knowledge. Although both are set in the countryside, they go beyond the naturalistic convention and come close to a tragic miniature. The heroes of *Kłątwa* and *Sędziowie* bravely fight against God identified with Fate, thus defending their dignity. In this way, they rise to the rank of tragic heroes. The peasant hero in his quest to know the Truth transcends his social status and becomes a universal man. Therefore, the discussed tragedies of Wyspiański can be regarded as an in-depth metaphysical reflection on the world, which experiences, in Friedrich Nietzsche's words, the "death of God".

Key words: Stanisław Wyspiański, evil, tragedies, *Kłątwa*, *Sędziowie*, God, faith