BIBLIOTEKA POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNEGO, 2013 • 3
ISSN 1898-1593

EWA WĄCHOCKA
Uniwersytet Śląski

Irlandzki mit i teatr *nō* w dramatach Williama Butlera Yeatsa

William Butler Yeats na dobre już dołączył do artystów dwudziestowiecznej awangardy teatralnej – Jerzego Grotowskiego, Eugenia Barby, Petera Brooka – tyleż ze względu na swoje dążenie do odnowienia rytuału w teatrze, co poszukiwania interkulturowe[1]. Podobnie jak twórcy teatru międzykulturowego drugiej połowy wieku, Yeats szukał inspiracji w obcej tradycji teatralnej – konkretnych narzędzi i środków wzbogacających technikę i ekspresję aktorską, ale również rozwiązań przestrzeni scenicznej oraz samej scenografii. W dzisiejszym teatrze międzykulturowym, który jest kategorią niezwykle pojemną, nie ma uspójniającej definicji ani ściśle określonych granic, wykorzystuje się zarówno heterogeniczne konwencje – a więc sposoby regulowania relacji między sceną a widownią, możliwości konstruowania świata scenicznego, jak i różne, skodyfikowane zazwyczaj, techniki i formy wyrazu. Yeats, choć swoje idee powrotu do pierwotnych, rytualnych podstaw teatru oraz związanej z tym wymiany kulturowej rozwijał głównie na polu dramatu, mniej w realnie pojmowanej praktyce scenicznej, z powodzeniem – istotnie – w ten nurt się wpisuje. Z punktu widzenia przyjętej dziś praktyki teatralnej jego miejsce w tym nurcie może wydawać się niezupełnie oczywiste wyłącznie z jednego, dość prozaicznego i na pozór drugorzędnego

[1] Por. E. Fischer-Lichte, *The Intercultural Trend in Contemporary Theatre*, w: E. Fischer-Lichte, J. Riley, M. Gissenwehrer, red., *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign,* Wyd. G. Narr, Tübingen 1990, s. 11–22; I. Łabędzka, *Artaud, Yeats, Brecht i teatry Wschodu*, „Dialog" 1997, nr 5, s. 142–149; E. Partyga, *Uobecnić i ukryć tajemnicę: związki między teatrem i rytuałem w koncepcjach teatralnych Bolesława Leśmiana i Williama Butlera Yeatsa,* w: M. Sugiera, red., *W stronę rytuału. Od Yeatsa do Węgajt,* Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 13–38.

powodu. Pisarz nie podejmował podróży do odległych kultur, jak młodszy od niego o pokolenie Antonin Artaud, który zapoczątkował szlak antropologicznych wypraw do źródeł teatru, i jak mieli to w zwyczaju nie tylko późniejsi spadkobiercy Artauda. Zaś teatr *nō,* który wywarł tak wielki wpływ na jego estetykę, poznał za pośrednictwem tłumaczeń japońskich sztuk pióra Ezry Pounda, swego ówczesnego sekretarza i Ernesta Fenollosy; zebrane w tomie *Certain Noble Plays of Japan* wyszły w 1916 roku z jego przedmową.

Yeats wpisuje się w krajobraz teatru międzykulturowego przede wszystkim jako dramatopisarz, z pewnością więc współdecyduje o tym również tematyka sztuk i czerpana z wielu kulturowych magazynów symbolika. Można bez większej przesady powiedzieć, że właściwie nie miał teatru, w którym mógłby urzeczywistnić ideę wspólnoty, spotkania widzów, zbiorowego przeżycia poprzez udział w dramacie rytualnym. W Abbey Theatre w Dublinie (przekształconym z Irish Literary Theatre), którego był współzałożycielem, w którego pracach przez wiele lat brał aktywny udział i gdzie wystawił sporą część swoich sztuk, nie znajdował publiczności gotowej na ten rodzaj wspólnotowego doznania – doznania niezakotwiczonego jedynie w poczuciu narodowej jedności, lecz otwierającego się na świat innych kultur. Dlatego wielokulturowe poszukiwania Yeatsa związane z jednej strony z programem zbliżenia Irlandii do kultury europejskiej, sytuują się, z drugiej, w opozycji wobec – budującego wówczas swą tożsamość – teatru irlandzkiego, pielęgnującego jednorodną narodową tradycję kulturalną i opartego na wypróbowanych, tradycyjnych formach.

Punktem wyjścia tej innowacyjnej praktyki była własna kultura: mit, który odgrywał zasadniczą rolę w kształtowaniu idei i estetyki symbolicznego teatru Yeatsa. Przede wszystkim mit zakorzeniony w rodzimej tradycji irlandzkiej i dawniejszej, celtyckiej, później z powodzeniem łączony również z przekazami mitycznymi oraz teatralnymi konwencjami innych kultur[2]. W podaniach ludowych szukał poeta „znaku rozpoznawczego dla własnej kultury, czegoś, co mogłoby ją wyróżnić spośród całej reszty anglojęzycznego świata"[3]. W opublikowanej w 1926 roku autobiografii rzeczowo uzasadniał te partykularne zainteresowania, kreśląc tym samym topografię źródeł swojego teatru:

---

[2] O zainteresowaniu Yeatsa irlandzkimi mitami, legendami i wierzeniami świadczyć może wydany przez niego w 1888 roku zbiór *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* [Baśnie i gadki ludu wiejskiego Irlandii].

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

> 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 […][4].

Kopalnią tematów stały się dla pisarza zwłaszcza należące do tzw. cyklu ulsterskiego opowieści o Cuchulainie, wojowniku o niepospolitych atrybutach ciała i przymiotach ducha, który jest bohaterem kilku jego dramatów. Zarówno w kulturze celtyckiej, jak i staroirlandzkiej głównymi postaciami mitów są bogowie śmierci, a wyróżniającą cechą patronów wszelkich świąt wydaje się 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"[5]. Taką hybrydyczną postacią z pogranicza światów jest również Cuchulain, według jednej wersji mitu uznawany za wcielenie boga słońca Luga, według innej – za jego syna, chociaż formalnie ojcem Cuchulaina ma być Sualtam, jeden z wodzów Ulsteru. Yeats nie przepisuje mitu; choć czerpie z niego pełnymi garściami, to jednak bez nadmiernej troski o wierne odtworzenie uświęconych historii konstruuje mitopodobne albo alternatywne fabuły. 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, zaślubiny z Emer, służba u Conchubara, wreszcie pojedynek i nieświadome zabicie syna, który przybył po latach, by pomścić matkę. Dowolnie też zmienia chronologię wydarzeń. W pierwszej części cyklu, *Na wybrzeżu Baile,* tragiczne dzieje Cuchulaina otwiera końcowy epizod z jego życia: wymuszona przez Conchubara i jego dwór walka z własnym synem, której następstwem będzie samobójczy skok w morskie fale. Część ostatnia, *Śmierć Cuchulaina,* ukazuje intymny rytuał przechodzenia na „tamtą stronę", na przekór bohaterskiemu prawu mitu zakończony jednak w sposób zgoła groteskowy, Cuchulain zginie bowiem zakłuty nożem przez Ślepca.

Cykl stanowi więc kompozycję zamkniętą, której rozdziałem otwierającym, jak i zwieńczeniem jest śmierć protagonisty, udramatyzowana w dwu odmiennych wariantach. Technika retrospektywna ustępuje miejsca finezyjnej mozaice: dramaturg tnie mit jak kartkę papieru na wiele kawałków różnego kształtu, wybiera te elementy, które służyć mają zobrazowaniu jego

---

[4] Tamże, s. 85.

[5] S. Czarnowski, *Dzieła,* t. 4: *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk, bohater narodowy Irlandii,* przeł. A. Glinczanka, Wyd. PWN, Warszawa 1956, s. 122.

interpretacji, dodaje inne i w ten sposób powstaje swoisty kolaż. Rodzaj układanki, którą odbiorca może, lecz nie musi, złożyć sobie w nową całość. Wbrew pozorom metoda ta nie ma nic z dekonstrukcji, trudno wszak dekonstruować coś w sytuacji, gdy mit o Cuchulainie – jak najczęściej dzieje się z mitami – nie występuje w jednej kanonicznej wersji. Bliższa jest raczej adaptacji, w tym sensie jednak, w jakim adaptację można określić mianem „jednego z najstarszych mechanizmów kultury w ogóle"[6], na tej właśnie zasadzie funkcjonuje mit w opracowaniu greckich tragików. Ściślej rzecz biorąc, najistotniejszy wyznacznik tej metody stanowi – zgodnie z rozróżnieniem Henryka Markiewicza – transformacja fabularna (poprzez kondensację, eliminację, permutację, modyfikację i amplifikację poszczególnych mitów)[7].

Problem, jaki – transponując mity na współczesną mu scenę – musiał Yeats rozwiązać, polegał na tym, że spetryfikowane formy dramatyczne nie zapewniały uaktywnienia percepcji odbiorców na głębszym, nieświadomym poziomie, na czym mu najbardziej zależało. I rzecz oczywiście nie tylko w tym, że kultura celtycka ani też staroirlandzka nie znały teatru, choć ta pierwsza wytworzyła bogaty świat widowisk, wśród których centralne miejsce zajmowały obrzędy związane ze śmiercią. Yeats potrzebował zatem czegoś więcej, by mitologiczny przekaz uczynić środkiem zarazem indywidualnego oraz wspólnotowego przeżycia i w ten sposób narzucić widzom pożądany styl odbioru. Adaptowanie teatralnych form mogących wyrażać ponadczasowe i uniwersalne treści stało się najważniejszym artystycznie celem projektu przedstawienia na scenie heroicznych dziejów Irlandii, z Cuchulainem w roli głównej. W sztuce *Na wybrzeżu Baile* pomostem między rodzimą tematyką i europejskimi wzorcami było nawiązanie do greckiej tragedii, do jej fabularnej konstrukcji (*Król Edyp* Sofoklesa), porządku aksjologicznego, jak i modelu reprezentacji. Krokiem dużo bardziej radykalnym na drodze międzykulturowych poszukiwań Yeatsa miało się okazać odkrycie japońskiego teatru *nō*. W arystokratycznej formie *nō* znalazł elementy ludowe bliskie irlandzkiemu folklorowi – w tańcach, które odgrywają w tym teatrze tak ważną rolę, oraz w widzeniu jedności świata realnego i nadprzyrodzonego wywiedzionym z japońskich legend. W swoich początkach *nō* było bowiem widowiskiem ludowym, wyrastającym z estetyki prostego wiejskiego życia. Powstało z tańców i pieśni ludowych oraz tańców rytualnych wyko-

---

[6] A. Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina,* w: A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, red., *Intermedialność w kulturze końca XX wieku,* Trans Humana, Białystok 1998, s. 279.

[7] H. Markiewicz, *Literatura a mity,* w: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa,* Wyd. PWN, Warszawa 1989, s. 71.

nywanych w świątyniach, dopiero pod koniec czternastego wieku zostało przeniesione na dwór cesarski, tworząc zlaicyzowany gatunek dramatu o samurajach i stając się sztuką elitarną[8].

O ile sposób ujęcia mitu przyjmuje postać transformacji, o tyle zapożyczenie formy *nō* ma wszelkie znamiona adaptacji kulturowej – polega na wtopieniu tej formy w inną strukturę rodzajową oraz, co najistotniejsze, przemieszczeniu w inną przestrzeń kulturową. Ostateczny kształt dramatu rodzi się zatem w wyniku podwójnego przeniesienia, mitu i obcej, skodyfikowanej estetyki, przeobrażających się wzajem w jedną całość. Efektem połączenia irlandzkiej mitologii z teatrem Wschodu jest cykl *Cztery sztuki dla tancerzy,* oparty na klasycznych zasadach konstrukcji dramatów *nō* – *Przy źródle jastrzębia, The Only Jealousy of Emer* (Zazdrość królowej Emer), *Dreaming of the Bones* (Sny kości) oraz *Calvary* (Kalwaria), ale ślady fascynacji japońską estetyką ujawnia jeszcze kilka późniejszych utworów: *Zmartwychwstanie*, *Jajo czapli* czy *Czyściec.*

W sztuce *Przy źródle jastrzębia* Cuchulain jako Młodzieniec przybywa do cudownego źródła w nadziei, że wypicie źródlanej wody zapewni mu nieśmiertelność. Spotyka tam Starca, który już od pięćdziesięciu lat czeka cierpliwie i usiłuje – daremnie – przekonać się o jej magicznym działaniu. W wierzeniach Celtów rozpowszechniony był kult świętych źródeł, łączył się zaś z kultem dobroczynnej matki ziemi, ale – wypada dodać – już w starożytności źródło czczono jako istotę żywą i w swej naturze boską. Utrwalona w wielu kulturach świata symbolika jego życiodajnych mocy – świadomości duchowej, mądrości, siły życiowej, wiecznego żywota, cudownego pokrzepienia – tworzy w sztuce obraz o charakterze archetypu, sieć uruchamiających się niemal automatycznie odniesień, w powiązaniu z równie wiekową konfiguracją antytetycznych postaci, uosabiających dwie fazy ludzkiego życia, jego zaranie i zmierzch. Yeats, odwołując się do tego uniwersalnego języka symboli, jednocześnie zderzył go z pojęciami biegunowo odmiennymi. Archetypowe źródło zostało w jego dramacie najwyraźniej odczarowane, pozbawione uświęconej siły przez wprowadzenie charakterystycznych dla mitologii irlandzkiej wyobrażeń na temat śmierci, a przypisane mu sensy uległy znaczącemu przewartościowaniu.

Odmienny jest już koncept wyjściowy akcji, bowiem źródło, którego wody pragną zaczerpnąć obaj mężczyźni, jest martwe, „dawno już wyschło" i pokrywają je stare liście. Znajduje się, co więcej, u wejścia do *sidhe* – celtyc-

[8] A. Ziębiński, *Klasyczny teatr japoński*, „Pamiętnik Teatralny" 1974, z. 1, s. 17–70.

kiej krainy podziemi, królestwa zmarłych. 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[9]. Sytuacja w dramacie Yeatsa nawiązuje do tych mitycznych przekonań, wskazujących na płynność granicy między życiem a rzeczywistością śmierci, tyle że 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, wyraźnie wiąże się z występującymi w społecznościach tradycyjnych obrzędami przejścia, które miały zapewniać ciągłość życia indywidualnego. Ale świadczy zarazem o naruszeniu dawnego systemu wartości, gdyż zarówno Starzec, jak i Młodzieniec pokładają nadzieję nie tyle w poznaniu krainy zmarłych, ile w dostąpieniu życia wiecznego na ziemi. Ożywiona w ślad za irlandzkimi mitami i zwyczajami symbolika nabiera w opracowaniu autora innego niż kiedyś znaczenia, lepiej odpowiadającego umysłowości współczesnych odbiorców. Zaś dzięki konwencjom scenicznym *nō* interpretacja ta zamyka w uwyraźniony teatralnie cudzysłów odwieczne iluzje życia poza prawami czasu, biologii, przemijania.

Yeats buduje tę teatralną ramę, wykorzystując japońską technikę gry aktorskiej i inscenizacji. Rozplanowanie sceny w *Przy źródle jastrzębia*, jak i w pozostałych sztukach dla tancerzy, odwzorowuje wygląd sceny w *nō*, ale – ze względu choćby na ograniczoną przestrzeń – imitacja nie zmierza do odtworzenia całego układu architektonicznego. Nie ma na przykład typowego w tym teatrze pomostu, którym aktor, widoczny dla publiczności, musi przejść z „pokoju luster", gdzie kończy się ubierać, na scenę. W transponowaniu mitu na sytuację dramatyczną, czasu „wiecznego" na teraźniejszy,

[9] S. Czarnowski, *Dzieła,* t. 3: *Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii,* oprac. N. Assorodobraj, S. Ossowski, Wyd. PWN, Warszawa 1956, s. 132–138; A.D. Rees, B. Rees, *Celtic Heritage: Ancient Tradition in Ireland and Wales,* Grove Press, New York 1961, s. 321–350.

idealne zastosowanie znalazły natomiast konwencje przedstawieniowe – przeplatanie partii narracyjnych i śpiewanych. Jedynym właściwie elementem scenografii jest czarna tkanina z wymalowanym jastrzębiem, którą wnoszą na scenę muzycy i, śpiewając, równocześnie ją rozwijają lub zwijają. Falowanie kotary, wywołując wrażenie odrealnienia, staje się też oddzielną, wizualną akcją – w znaczeniu, jakie nadaje temu pojęciu Eugenio Barba – wyobrażającą lot ptaka[10]. Wyrafinowanego w swej prostocie obrazu dopełnia rozłożony na podłodze kawałek niebieskiego materiału, który oznacza miejsce spotkania postaci i definiuje czysto umownie miejsce gry. Inny stały element teatru *nō,* jakim jest zespół muzyczny składający się zawsze z tych samych instrumentów: fletu, dwóch bębenków oraz dużego bębna *taiko,* został jedynie nieznacznie zmodyfikowany. Akompaniujący ruchom tańczących aktorów trzej muzycy grają na gongu, bębnie i cytrze. Natomiast naśladowanie japońskiej techniki aktorskiej widoczne jest w układzie ciała i w sposobie zachowania się postaci, które poruszają się powoli i mało dynamicznie jak marionetki. Jeden przykład może być tu szczególnie wymowny. Hisao Kanze zauważa, że w *nō* „najciekawsze są te miejsca, w których aktor wcale nie działa" i wyjaśnia:

> Otóż rzecz polega na tym, że *shite*, działając, zataja stan spokoju swego serca. Od Dwóch Środków[11], przez ruch taneczny wykonywany w miejscu (*tachibataraki*), po różne rodzaje pantomimy (*monomane*) – wszystko jest techniką właściwą ciału. Ale między tymi elementami, wolne od nich, mieści się to, co się określa jako „miejsce puste" (*senu hima*), chwila, kiedy aktor nie działa (…)[12].

Yeats raz wprowadza takie właśnie „miejsce puste", na początku dramatu, kiedy „Starzec stoi przez chwilę nieruchomo na skraju sceny, głowę ma

---

[10] Barba wskazuje, że w przedstawieniu teatralnym akcje tworzy to wszystko, co ma związek z dramaturgią, a więc „nie tylko słowa i działania aktorów, ale także dźwięki, światła i zmiany w przestrzeni", wariacje rytmu i napięcia, które rozwija aktor, zmiany w warstwie muzycznej oraz rekwizyty. „Akcje to całokształt relacji – wszystkie interakcje między postaciami lub między postaciami a oświetleniem, dźwiękami, przestrzenią. Są tym wszystkim, co bezpośrednio oddziałuje na uwagę widza, na jego rozumienie spektaklu, na emocjonalną wrażliwość i odczucia kinestezyjne". (E. Barba, *Akcje w działaniu,* przeł. G. Janikowski, w: E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru,* Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005, s. 48)

[11] Dwoma Środkami Zeami nazywa taniec i śpiew – podstawowe techniki sceniczne w teatrze *nō.* (J.M. Rodowicz, *Aktor doskonały. Traktaty Zeamiego o sztuce nō,* Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 28–36)

[12] H. Kanze, *Żyjąc w nō: miejsce puste*, przeł. J. Rodowicz, „Dialog" 1980, nr 11, s. 133

pochyloną. Podnosi ją, kiedy rozlega się cichy dźwięk bębna. Kuca i porusza rękami, jakby rozpalał ogień"[13]. Aktor podejmuje więc działanie dopiero na akustyczny sygnał, dokładnie tak jak w teatrze japońskim, w którym dźwięki instrumentów wyznaczają początek i koniec sekwencji ruchowej powiązanej z konkretnym wydarzeniem.

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. Następująca po nim końcowa pieśń Muzyków przynosi wyciszenie i oznacza konieczność pogodzenia się z nieuchronnymi prawami natury, jest wyrazem akceptacji życia w jego ziemskim kształcie i namacalnej realności. „Dureń – bo któż – głosi chwałę/ Źródła, gdzie suche kamienie"[14]. Próżne okazuje się poszukiwanie tajemnicy nieśmiertelności na ziemi. Starzec w trakcie tańca Strażniczki Źródła usypia, a chwilę później, zasłonięty czarną kotarą, schodzi ze sceny. Umiera. Sen, w uniwersalnym języku symbolicznym od dawien dawna kojarzony ze śmiercią, i konwencjonalny znak teatru *nō* współtworzą jedno, 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.

Wielość poetyckich i wizualnych tropów w sztuce *Przy źródle jastrzębia* pokazuje, że Yeats, sięgając po symbole różnych kultur, poszukiwał paralel głównie między najbliższą sobie kulturą irlandzką (i celtycką) a kulturą grecką i Wschodem. Tak – idealistycznie niewątpliwie – pojmowana idea korespondencji nadaje istotnie współkulturowy charakter jego dojrzałej twórczości teatralnej. W sztukach dla tancerzy widać zwłaszcza przenikanie japońskiej tradycji myślenia symbolicznego i estetyki, ale – na przykład – w *Jaju czapli* można śledzić wpływy hinduizmu, a w *Czyśćcu* – żydowskiej kabały. „Tam gdzie łączą się ludzkie namiętności, powstaje symbol w Wielkiej Pamięci"[15] – pisze Yeats w eseju *Ideas of Good and Evil* (Idee dobra i zła), uznając symbol za intuicyjne pojęcie odnoszące się do najgłębszych uczuć człowieka (a nie pochodzące od Boga), dzięki któremu może on doświadczać

[13] W.B. Yeats, *Przy źródle jastrzębia,* przeł. L. Engelking, w: tegoż, *Dramaty,* wybór i oprac. T.W. Brzozowski, Wyd. Świat Literacki, Warszawa 1994, s. 101–102.

[14] Tamże, s. 112.

[15] W. Rulewicz, *W stronę rytuału,* w: W.B. Yeats, *Dramaty* …, s. 8.

nieskończoności. Symbole były dla dramatopisarza zasadniczą płaszczyzną percepcji teatralnego przedstawienia, percepcji, w której umysł odbiorcy ze stanu emocjonalnego napięcia miał przejść w absolutny spokój. W stan emocjonalnej równowagi, jaki umożliwiłby mu dotarcie do własnej głębokiej wiedzy i zarazem pozwolił doznać łączności z kolektywną Wielką Pamięcią. Zapośredniczenia tego rodzaju kontaktu ze sferą nieświadomego oraz partycypacji we wspólnym ludziom doświadczeniu transcendencji oczekiwał Yeats od swoich dramatów, w dobie przyspieszonych procesów cywilizacyjnych i społecznych, które doprowadziły do zaniku dawnego (religijnego w głównej mierze) sposobu odczuwania świata, usiłując sięgnąć do głębszych obszarów indywidualnej i zbiorowej *psyche*.

Praktyka Yeatsa oparta na przyswajaniu heterogenicznych tradycji teatralnych i szerzej: kulturowych oraz na wspólnej symbolistom wierze w możliwości pozaracjonalnego poznania, bliska jest temu, co na gruncie teorii nieświadomości zbiorowej zakładał Carl Gustaw Jung. Samo pojęcie Wielkiej Pamięci jako *residuum* pierwotnych, wspólnotowych przeżyć mocno spokrewnia się z nieświadomością zbiorową. Jung, jak wiadomo, nie traktował nieświadomości tylko jako magazynu doświadczeń indywidualnych, wypartych i infantylnych, ale również jako miejsce aktywności psychicznej, która jest bardziej obiektywna i znacząco różni się od doświadczenia indywidualnego, ponieważ łączy się bezpośrednio z filogenetycznymi, instynktownymi podstawami rodzaju ludzkiego. Nieświadomość zbiorowa – powtarzające się w wielu kulturach archetypy, symbole oraz archetypowe przedstawienia, czyli mity – stanowi składnicę dziedzictwa psychicznego i potencjału ludzkich społeczności. Obu, Yeatsowi i Jungowi, przyświecała podobna w gruncie rzeczy koncepcja i – jeśli można tak rzec – archeologia duchowości. 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”[16]. Z kolei zaś jego zainteresowanie światem tak zwanych ludów pierwotnych szło ściśle w parze z próbą potwierdzenia jego obserwacji na temat najdawniejszych pozostałości w życiu psychicznym współczesnego człowieka. Yeats w tym samym celu – ożywienia czy udostępnienia pierwotnych, wrodzonych treści – używał sceny, mitu uobecnionego i aktualizowanego poprzez symbolikę obrazów i słowa.

---

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

Doniosłą część tej kolektywnej pamięci stanowić miały wyobrażenia na temat śmierci, życia pozagrobowego, nieśmiertelności duszy. Podobnie jak *Przy źródle jastrzębia,* również kolejna z cyklu *Cztery sztuki dla tancerzy*, *The Only Jealousy of Emer,* swobodnie zespala irlandzką mitologię z formą *nō* dla wyrażenia koncepcji życia nadprzyrodzonego i oddziaływania na zapomniane lub odsunięte w toku społecznego rozwoju pokłady świadomości odbiorców poprzez konstrukcję, symbolikę i rytm. Cuchulain, przedstawiony na łożu śmierci, w otoczeniu żony i kochanki, ukazuje się jednocześnie jako duch. Podwójność nie jest wszakże figurą harmonijnego współistnienia istoty ziemskiej i niematerialnej istoty z zaświatów. W postaci umierającego bohatera w rzeczywistości kryje się bowiem Bricriu, zły duch z *sidhe* wywołujący niezgodę pośród bogów i ludzi, sobowtór zaś ma uosabiać Cuchulaina opętanego przez zakochaną w nim wróżkę Fand. Choć typowe elementy kompozycji scenicznej *nō* pozostały niezmienione (wykorzystane zostały nawet te same co w poprzedniej sztuce rekwizyty i instrumenty[17]), Yeats tym razem mocniej jeszcze powiązał tak pozornie odległe od siebie kulturowo światy. Taniec, którym wcześniej hipnotyzowała dziewczyna-ptak, teraz wykonuje postać przejęta wprost z irlandzkich podań, wróżka Fand przybywająca z krainy *sidhe*. Japoński kod taneczny, poddany tylko pewnej nieuniknionej stylizacji, i figuralna reprezentacja celtyckich jeszcze pojęć o rzeczywistości współdziałają, by tworzyć wspólny sens.

Wprowadzony w obu dramatach taniec stanowi modelowy wręcz przykład adaptacji obcej techniki wykonawczej i przeszczepienia jej w inny kontekst kulturowy. Jego wyrazowy idiom można jednak z pewnością lepiej uchwycić, odwołując się do tradycyjnej – jednej z kluczowych w estetyce japońskiej – kategorii *yūgen*. Oznacza ona tajemną głębię czy tajemnicze piękno, a odnosi się do czegoś absolutnego lub wiecznego, niemożliwego do oddania w racjonalnym opisie[18]. *Yūgen,* które znaczeniowo i funkcjonalnie mogłoby od-

---

[17] W.B. Yeats, *The Only Jealousy of Emer,* w: tegoż, *The Collected Plays*, Macmillan, New York 1972, s. 281.

[18] *Yū*, pierwszy składnik słowa *yūgen,* zwykle konotuje znikomość lub brak wyrazistości, w sensie negowania solidności samoistnego istnienia bądź sugerowania niesubstancjonalności, czy też dokładniej „rozrzedzenia" fizycznej konkretności w sferze rzeczywistości empirycznej. *Gen*, drugi składnik słowa, oznacza przyćmienie, mrok bądź ciemność. Jest to ciemność wywołana głębią tak rozległą, że posługując się fizycznym zmysłem wzroku, w żaden sposób nie możemy dotrzeć do jej krańców. Innymi słowy jest to taka ciemność, która panuje w obrębie głębi niepoznawalnej" (T. Izutsu, *Metafizyczne tło teorii nō*, przeł. z ang. M. Jakubczak, w: K. Wilkoszewska, red., *Estetyka japońska*, t. 1: *Wymiary przestrzeni,* Wyd. Universitas, Kraków 2001, s. 72).

powiadać łacińskiemu *sacrum*, wskazuje na metafizyczny aspekt rzeczywistości, czego obiektywnym, dostępnym zmysłom wyrazem są właśnie mity i symbole. Ale trudno też nie zauważyć, że sztuka tańca ze swej istoty wydobywa ponadkulturowe uniwersalia performatywności, poza tym oddziałuje dużo bardziej na naszą percepcję sensoryczną, co w jakiejś mierze sprzyja odbiorowi nawet tak złożonego, jak u Yeatsa, symbolicznego przekazu na poziomie poetycko-obrazowej całości, choć nie musi to pociągać za sobą rozumienia wszystkich składających się nań znaczeń. Taniec umożliwia szczególny rodzaj teatralnego przeżycia, mediacyjnego i zarazem jednoczącego, mimo iż funkcjonuje w dramacie jako zespół znaków zapożyczonych ze świata kultury, z którą nic tego dramatu bezpośrednio nie wiąże. Skrzyżowanie kultur zdaje się tu opierać na założeniu, że różnią się one w warstwie ekspresji, lecz są ze sobą porównywalne. „Jesteśmy Toż-Samym i Innym" – warto przypomnieć myśl Lévinasa, a inność Innego polega na tym, iż „pozostaje wobec Toż-Samego transcendentny"[19]. Na obszarze kulturowych interakcji obserwuje się ten sam problem: napięcie między swoim i obcym. Wystarczy rzut oka na dzisiejsze praktyki teatralne, opatrywane w krytyce zbiorczym szyldem teatru międzykulturowego, by przekonać się, jak rozmaite bywają rozwiązania tej fundamentalnej kwestii[20]. Powiązanie form i technik wykonawczych odmiennych kultur nie musi prowadzić – i nie prowadzi też w twórczości Yeatsa – do homogenizacji, roztopienia cech swoistych czy do podporządkowania jednego wzoru drugiemu. W obcym ujawnia się znajome, tożsame jest innym, a pomiędzy tożsamym i innym dokonuje się wymiana.

Wpływ japońskiej estetyki na teatr Yeatsa, jak już wspomniałam, nie ogranicza się do adaptacji skojarzonej z irlandzką tematyką i wykracza poza krąg sztuk dla tancerzy. Powielane często także w innych, późniejszych tekstach dla teatru zasady organizacji przestrzeni scenicznej i przebiegu widowiska, kilkuosobowy zespół muzyków, chór i maski tworzą rodzaj „instrumentu do grania", zdolnego dzięki swej skonwencjonalizowanej postaci wyrazić bardzo różnorodną problematykę i upodabniającego przedstawienie do rytuału. Przykładem takiej możliwości wykorzystania właściwej *nō* techniki wykonawczej może być *Pełnia księżyca w marcu*. Sztuka przedstawia tajemniczy obrzęd ze „ściętą głową", którego ofiarą staje się Świniopas. Zamiast miło-

[19] E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności,* przeł. M. Kowalska, Wyd. PWN, Warszawa 1998, s. 26.

[20] Por. P. Pavis, *Ku teatrowi międzykulturowemu?,* przeł. E. Kubikowska, „Didaskalia" 1997, nr 22, s. 48–51 i 1998, nr 23, s. 38–41.

snej 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. Historia tego niezwykłego zapłodnienia kryje w sobie siłę działania fatum. Poznawszy ją, Królowa bez chwili wahania decyduje się skazać Świniopasa na śmieć, po czym – z odciętą głową niedoszłego kochanka w dłoniach – wpada w rytm obłąkańczego tańca, pełnego uwielbienia i adoracji, który w kulminacyjnym momencie niedwuznacznie imituje akt poczęcia. Niczym w zwierciadlanych odbiciach wątek mordu zwielokrotnia się i rozszczepia, obrastając nowymi znaczeniami w kolejnych partiach tekstu sztuki. Daleką analogię odnaleźć można w przywołanym aluzyjnie micie Dionizosa, którego serce miała uratować Atena, gdy został on skazany przez zazdrosną Herę na pożarcie przez tytanów. Dużo bliższą tworzy, przytoczona za mitologią irlandzką, opowieść o królowej, która zatknęła głowę swojego kochanka na słupie. Wreszcie zaś – sparafrazowana w finałowej pieśni – historia współczesnych kochanków, Jacka i Jill, równie krwawa, uwieńczona zawieszeniem wyrwanego serca mężczyzny na niebie. Wszystkie rozwijają temat miłosno-antagonistycznego związku między kobietą i mężczyzną, rozpisany na sieć intertekstualnych i interkulturowych zarazem odniesień, i w ten sposób przygotowują centralną scenę tańca.

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 (*Mabinogion*) występują sceny obcinania głowy, która wszakże w cudowny sposób natychmiast odrasta, co wskazuje na ścisłą współzależność celtyckiego zwyczaju dekapitacji z wiarą w reinkarnację[21]. Popularne także jako motyw zdobniczy w sztuce, ścięte głowy miały przypominać o nieśmiertelności duszy, o możliwości wielokrotnych wcieleń, wyobrażały szlachetną śmierć i zmartwychwstanie w nowej inkarnacji. Ekspresyjny taniec Królowej w *Pełni księżyca w marcu* jest jednocześnie nawiązaniem do powszechnego w dawnych kulturach połączenia śmierci i odrodzenia. Zasugerowany umownie 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

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

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.

Taniec Królowej przypomina zalotny taniec kochanków, ale jej ręce skąpane w czerwieni, suknia pokryta czerwonymi plamami, a już zwłaszcza ucięta głowa – wszystko to może sprawiać dość makabryczne wrażenie. Ten orgiastyczny obraz, echo celtyckiej wyobraźni, przełamuje Yeats środkami teatru *nō*, tj. rozwiązaniem z użyciem dwuosobowego chóru. Pieśń, której nie zaśpiewał Świniopas żywy, wykona teraz jego Głowa głosem jednego z Inspicjentów. Kiedy Królowa tańczy w rytm dźwięków bębna, chór przechwytuje jej tekst. Zabieg taki stosowany jest w sztukach *nō*; 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.

Dystans uzyskany dzięki zastosowaniu tego skonwencjonalizowanego rozwiązania pozwala nadać erotycznej treści tańca ogólniejszy wymiar, tym bardziej że i sam taniec jest dokładnie zaprojektowany jako występ – aktora, który do tej pory grał rolę Królowej, zastępuje tancerz. Jung korzeni procesu symbolotwórczego upatrywał w procesach popędowych, ale tworzenia symboli nie sprowadzał jedynie do wyrażania (pośrednią drogą) seksualizmu, akcentując konieczność uwzględnienia perspektywy duchowej[22]. Podobnie można widzieć ten mechanizm sublimacji w sztuce irlandzkiego pisarza, również zresztą w innych jego utworach scenicznych. Najlepszym bodaj świadectwem mogłoby być *Jajo czapli,* gdzie oznaką symbolizacyjnego przepracowywania, jakiemu poddawane są czynności i zachowania seksualne, staje się (nie tylko) mistyczny związek kobiety z boskim ptakiem. Erotyka, siła zarazem twórcza i niszcząca, wykracza poza doczesny horyzont ludzkiej egzystencji i naturalne uwarunkowania, jawi się – w zestawieniu ze śmiercią – jako prymarna struktura rządzącej życiem energii. Natomiast perfekcja formalna japońskiego teatru pozwala niewątpliwie podkreślić antyiluzyjny charakter całej sceny. Ciekawe, że w *Śmierci Cuchulaina,* ostatniej sztuce autora, niemal identyczny rytualny taniec nabiera bardziej jeszcze sformalizowanego wyrazu, głowę bowiem zastępuje tam geometryczna bryła.

---

[22] C.G. Jung, *Symbole przemiany* …, s. 294–296.

Szyfry Yeatsa są złożone i często trudne do rozwikłania. Paradoksalnie, na przeszkodzie stoi nie adaptacja kulturowa obcych konwencji i praktyk wykonawczych, lecz raczej język symboli. Jego dramaty oparte na wielokulturowych kontaminacjach oraz koncepcji uniwersalizmu zanurzonego w odległej tradycji wydają się trudno dostępne (dziś może bardziej niż we współczesnej mu epoce) nie dlatego albo nie tylko dlatego, że mimo globalizacji dzielą nas kulturowe bariery. Również, a nawet bardziej, z powodu erozji pamięci, tej pamięci, jaką stanowiło kiedyś przekazywane przez pokolenia dziedzictwo kultury; amnezji, która zatarła w naszym myśleniu całe obszary symbolicznych treści i znaczeń. Można raczej przyjmować w dobrej wierze metaforyczny sens tych szyfrów, ich poetycką wyrażalność, niż pedantycznie je rozkładać i ze sobą porównywać, skoro sam przekład kulturowy – jak przestrzega Erika Fischer-Lichte – jest zawsze operacją i delikatną, i ryzykowną[23]. Nie ulega bowiem wątpliwości, że pod wielowarstwową symboliką Yeatsa kryje się prawzór rudymentarnych doświadczeń człowieka i świata zbiorowej, współcześnie mocno stłumionej, wyobraźni. Symbol, słusznie przypomina Jung, „obiecuje więcej niż odsłania". Inaczej niż w ujęciu Freuda, który symbolami określał zaledwie znaki czy symptomy procesów podświadomych, „prawdziwy symbol – według niego – różni się od tego zasadniczo i powinien być rozumiany jako idea intuicyjna, która nie może być jeszcze sformułowana w jakiś inny lub lepszy sposób"[24]. Użycie w dramacie ezoterycznego języka miało być szansą właśnie poznania intuicyjnego, a więc takiego, które „polega nie na «wyjaśnianiu» zjawisk, lecz na obiektywizacji wrażeń subiektywnych"[25], a to z kolei, w przekonaniu poety, mogło się odnosić jedynie do tego typu doświadczeń, które niezależnie od uwarunkowanych kulturowo i zróżnicowanych form ekspresji są wspólne.

Połączenie celtyckiego mitu (na poziomie przedstawionej opowieści) ze stylem teatru *nō* (w planie widowiska), nie mówiąc już o konfiguracji różnorodnych symboli, może być niezachwianym nadal dowodem na możliwość dialogu międzykulturowego: spotkania Zachodu ze Wschodem. O perspektywach komunikacji teatralnej ponad różnicami, interferencji tego, co znane i innego, świadczy dobitnie własna droga Yeatsa jako dramatopisarza – od poszukiwań wewnątrzkulturowych w obrębie nierzadko zapomnianych lub

---

[23] E. Fischer-Lichte, *Staging the Foreign as Cultural Transformation*, w: *The Dramatic Touch of Difference* …

[24] C.G. Jung, *Życie symboliczne,* przeł. R. Reszke, Wyd. KR, Warszawa 2010, s. 239.

[25] R. Weimann, *Literaturoznawstwo a mitologia,* w: tegoż, *Literatura: produkcja i recepcja. Studia z metodologii historii literatury,* wybór i wstęp H. Orłowski, przeł. W. Bialik, H. Orłowski, Wyd. PIW, Warszawa 1978, s. 144.

nadwątlonych irlandzkich tradycji, do międzykulturowych czy ostatecznie transkulturowych, zakładających niezmienność ludzkiej kondycji na najgłębszym poziomie. Jest to zatem możliwość porozumienia, które nie polega w pierwszym rzędzie na wzajemnym rozpoznawaniu tożsamości kulturowych we współczesnym świecie, rodzi się natomiast z odkrywania podobieństw najdawniejszych warstw kultury, czy jak należałoby raczej powiedzieć o jego intertekstualnej strategii, może tworzyć się w wyniku tyleż odsłaniania, co konstruowania powinowactw. „Pokrewieństwo – pisał przed laty Jerzy Ziomek – jest związkiem krwi, przeto związkiem zastanym i naturalnym. Powinowactwo jest związkiem przez stosunki kulturowe, przez reguły łączenia i rozłączania, nieraz związkiem z wyboru, nieraz z obowiązku, nieraz z miłości, nieraz z rozsądku"[26]. Współkulturowy kod, jaki Yeats buduje w swoich sztukach, działa w taki sposób, który by pozwolił wniknąć współczesnym widzom w historyczne pokłady indywidualnej i zbiorowej duchowości, archetypowych pojęć o rzeczywistości, pochodzących z tego samego źródła uczuć moralnych i religijnych. Bowiem „nasza nieświadomość, tak jak nasze ciało – dodać mógłby Jung – to zbiór reliktów i wspomnień z przeszłości"[27].

Powrót do mitu to zatem część pewnego szerszego projektu antropologicznego, możliwość, ale i warunek ustanowienia na nowo takiej właśnie, transcendentnej i wspólnotowej, perspektywy odbioru. Mit, jak uczył Claude Lévi-Strauss, z jednej strony odsyła do (minionych) wydarzeń w czasie, a więc takich, które miały miejsce „przed stworzeniem świata" czy „w pradawnych czasach", z drugiej strony zaś wskazuje na wydarzenia, których struktura jest uważana za obowiązującą ponadczasowo. Powrót, co starałam się pokazać, nie ogranicza się jedynie do transformacji mitycznych motywów. Nierozerwalnie wiąże się natomiast z próbą restytucji myślenia symbolicznego i oznacza w istocie przypisanie dramatom funkcji, jaką mit spełniał w społecznościach archaicznych, ujmujących życie ziemskie w relacji z pozaziemskim i utrzymujących naturalne związki ze śmiercią.

Bibliografia

Czarnowski S., *Dzieła,* t. 4: *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk, bohater narodowy Irlandii,* przeł. A. Glinczanka, Wyd. PWN, Warszawa 1956.

Fischer-Lichte E., Riley J., Gissenwehrer M., red., *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign,* Wyd. G. Narr, Tübingen 1990.

[26] J. Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice,* Wyd. PWN, Warszawa 1980, s. 89.

[27] C.G. Jung, *Życie symboliczne* …, s.56

Helman A., *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina,* w: Gwóźdź A., Krzemień-Ojak S., red., *Intermedialność w kulturze końca XX wieku,* Wyd. Trans Humana, Białystok 1998.

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

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

Levi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Wyd. Aletheia, Warszawa 2009.

Łabędzka I., *Artaud, Yeats, Brecht i teatry Wschodu*, „Dialog" 1997, nr 5, s. 142–149.

Markiewicz H., *Literatura a mity,* w: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa,* Wyd. PWN, Warszawa 1989.

Pavis P., *Ku teatrowi międzykulturowemu?,* cz. 1, przeł. E. Kubikowska, „Didaskalia" 1997, nr 22, s. 48–51.

Pavis P., *Ku teatrowi międzykulturowemu?,* cz. 2, przeł. E. Kubikowska, „Didaskalia" 1998, nr 23, s. 38–41.

Rees A.D., Rees B., *Celtic Heritage: Ancient Tradition in Ireland and Wales,* Grove Press, New York 1961.

Rodowicz J.M., *Aktor doskonały. Traktaty Zeamiego o sztuce nō,* Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

Rodowicz J.M., *Boski dwumian. Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō,* Wyd. Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009.

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

Wilkoszewska K., red., *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni,* Wyd. Universitas, Kraków 2001.

Yeats W.B., *Dramaty,* wybór i oprac. T.W. Brzozowski, przeł. T.W. Brzozowski i in., Wyd. Świat Literacki, Warszawa 1994.

Yeats W.B., *The Collected Plays*, Macmillan, New York 1972.

Ziębiński A., *Klasyczny teatr japoński*, „Pamiętnik Teatralny" 1974, nr 1 (89), s. 17–70.

Irish myth and *nō* theatre in the plays of William Butler Yeats

The plays by William Butler Yeats are an interesting and novel – at its time – example of inter-cultural contamination, thinking about the theatre in categories of cultural universalism, which consists of both discovering and constructing parallels between Celtic culture and Greek culture and the East. The space for dialogue consists, on equal terms, of the language of symbols, reaching for many sources, as well as adaptation of heterogeneous traditions of theatre. In *Four Plays for Dancers* Yeats connects old Irish myths with highly conventionalized form the Japanese *nō* theatre. In my paper the cross-breeding of those cultures is considered, on the one hand, in the perspective of theories of the unconscious and the concept of symbol by C.G. Jung, on the other hand, in the context of search for contemporary inter-culture theatre. The dramas selected for analysis (*At the Hawk's Well, The Only Jealousy of Emer, a Full Moon in March*) indicate the similarities between the folk elements of *nō* and Irish folk – in dances as well as in the perception of unity between the real world and the supernatural one.

Keywords: inter-culture theatre, symbol, Irish myth, *nō* theatre, unconscious