

JAKIE SŁOWO MÓWI BÓG? MYSTERIUM TREMENDUM W KLĄTWIE STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Problem badawczy

Na początku było Słowo¹, a Słowo było w Gręboszowie, i Klątwą było Słowo². Źródła fabularne *Kłatwy*³ sięgają korzeniami do wydarzeń mających miejsce w małopolskiej wsi pod koniec XIX wieku. To, co działo się w Gręboszowie, zostało już wielokrotnie opisane⁴, dlatego nie zamierzam tutaj streszczać tej historii o wieloletniej i ognistej rozprawie między panem, wójtem i plebanem. Dość powiedzieć, że – jak można by sądzić po lekturze *Kłatwy* – nikt nie zginął, nie płonęły stosy, co więcej – nie zostało nawet potwierdzone, czy proboszcz rzeczywiście miał romans z chłopką, o co był pomawiany. Cóż więc ta historia, o rysie

¹ W pracy będę posługiwał się słowami zapisywanymi wielką literą, które, podobnie jak w dramacie Wyspiańskiego, będą miały inne znaczenie, niż ich odpowiedniki zapisywane małą literą. Znaczenie tej pierwszej grupy będzie czysto symboliczne, wskazujące na treści metaforyczne oraz metafizyczne.

² Jest to oczywiście parafraza pierwszych słów *Ewangelii według św. Jana* (J 1, 1), *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. K. Dynarski, M. Przybył, tłum. Zespół Biblistów Polskich, Poznań 2003, s. 1238. Wszystkie cytaty będą pochodziły z tego wydania, w tekście zapiszę je w nawiasach w postaci sigli.

³ W mojej pracy przyjmuję *Klątwę* w edycji Stanisław Wyspiański, *Dzieła zebrane*, pod redakcją Leona Płoszewskiego wydaną w Krakowie w 1958 roku. Edycja ta jest najbardziej rozpoznacona i stanowi podstawę dla wielu innych wydań tej tragedii.

⁴ Historia konfliktu sołtysa Jakuba Bojki i księdza Kahla, będące podstawą dla fabuły *Kłatwy*, zostały streszczone przez m.in. Józefa Putka. Zob. J. Putek, *Święta Inkwizycja w walce z Ruchem Ludowym*, w: tegoż, *Mroki średniowiecza*, Kraków 1966, s. 83–92. Warto również zwrócić uwagę na badania Stanisława Pigonia oraz Katarzyny Czacot. Zob. S. Pigoń, *Stanisława Wyspiańskiego „Kłątwa” jako dramat obrzędowy*, w: tegoż, *Studia literackie*, Kraków 1951, s. 256–259; K. Czacot, *Chłop i czarownica*, w: *Poza kanonem. Wyspiański*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Kosiński, Warszawa 2018, s. 215–225.

polityczno-społecznym, ma rzeczywiście wspólnego z tragedią Wyspiańskiego, której przecież „Rzecz dzieje się we wsi Gręboszowie pod Tarnowem”?⁵

Wspólne w obu przypadkach jest to, że wszystko zaczęło się tutaj od z ł e g o S ł o w a . Zdarzenia z dramatu są więc o tyle podobne do tego, co wydarzyło się tam naprawdę, o ile ukazują przedziwną Jego potęgę. Potęgę, której Wyspiański był świadomy. Celnie uchwycił ją Włodzimierz Szturc, zdaniem którego: „Wobec słów Wyspiański używa jakiegoś boskiego gestu kreacyjnego”⁶. Ów „gest” można porównać do odtwarzania mitu kosmogonicznego, uznawanego przez Mirceę Eliadego za sedno doświadczenia *sacrum*, wywoływanie hierofanii, sakralizację przestrzeni (i to zarówno literackiej, jak też scenicznej)⁷. Również w *Kłątwie* S ł o - w o , nie bez przyczyny stanowiące ostatnie słowo utworu, jest pewnym ucieleśnieniem, udźwięcznieniem, uliterowaniem tego, co pozostaje poza granicami ludzkiego poznania. Słowo w tragedii Wyspiańskiego staje się mistycznym odtworzeniem „Stań się!” Boga Ojca.

Utwór w ciągu ponadstuletniej recepcji doczekał się, co nie powinno dziwić, wielu dookreśleń kategoryzujących jego treść⁸. Zauważyłbym jednak, że pośród tych wszystkich form nie znalazła się ta, którą uważam za jedną z najbardziej fundamentalnych dla czytania *Kłątwy*, ta, bez której nie można mówić o pełnym zrozumieniu utworu. Mam na myśli formę dramatu mistycznego. Przyjęcie jej jako klucza do czytania utworu otwiera czytelnika na epifanię, która została wpisana w tekst. Poprzez perspektywę mistyczną rozumiem taką ścieżkę interpretacji, która możliwie najlepiej pozwoli na wydobywanie z tragedii całego sztafażu religijnego i metafizycznego. Mistyczną głębię utworu tworzą te miejsca w tekście, gdzie podejmowana jest problematyka związana bezpośrednio z osobistym, spersonalizowanym przeżywaniem *sacrum*, a więc wszelkie teocentryczne, hierocentryczne fragmenty utworu skupiające się na ukazaniu spotkania Ja z Transcendentnym Ty, Absolutnie Innym, na ukazaniu relacji skończoności z Nieskończonością.

⁵ S. Wyspiański, *Kłątwa*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, s. 133. Wszystkie cytaty będą pochodziły z tego wydania, w tekście zapiszę je w nawiasach, zaś didaskalia oznaczę skrótem D.

⁶ W. Szturc, *Wyspiański. Rytm mowy*, w: tegoż, *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, Kraków 2015, s. 122.

⁷ Mircea Eliade pisał głównie o cyklicznym charakterze odtwarzania mitu kosmogonicznego, a także o przestrzeni i czasie realnym. Uważam, że tę perspektywę można również poszerzyć o akty literackie. M. Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, w: tegoż, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 53–125.

⁸ Zob. S. Skwarczyńska, *Struktura dramatyczna „Kłątwy” Wyspiańskiego*, w: tejże, *Wokół teatru i literatury (studia i szkice)*, Warszawa 1970, s. 76–87; S. Pigoń, *Stanisława Wyspiańskiego „Kłątwa”...*, s. 255–277; A. Adamiecka-Sitek, *„Kłątwa” po „Kłątwie”, czyli Praca kobiet*, w: *Poza kanonem. Wyspiański*, s. 227–245. S. Wyspiański, *Kłątwa*, reż. O. Frłjić, premiera 18.02.2017, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie.

Nie trzeba chyba argumentować stwierdzenia, że okres Młodej Polski to czas, kiedy literacka i w ogóle humanistyczna myśl zwrócona była w znacznym stopniu na to, co irracjonalne, co pozostaje poza empirią, w tym między innymi na zagadnieniach związanych z Transcendensem, osobistym doświadczaniem *sacrum*, krainą *l'Au-delà*, czy wizją katastrofy kosmicznej⁹. Nie inaczej było w przypadku Wyspiańskiego, którego twórczość, według Ewy Miodońskiej-Brookes, wyróżniało „gwałtowne pragnienie współdziałania człowieka z całościowo niedostępną jego rozumowi odwieczną myślą Boga i wolą Boga”¹⁰. Artystę cechowała duża znajomość kultur i świętych tekstów, w tym przede wszystkim antyku i Starego Testamentu¹¹. Należy również przypomnieć okoliczności związane z powstaniem utworu. Mianowicie rok 1899, czas powstawania *Klątwy*, był jednocześnie okresem, w którym Wyspiański po raz pierwszy zafascynował się – *Królem-Duchem* Słowackiego¹². Okoliczności te – moim zdaniem – rzucają nowe światło na *Klątwę*, jej formę i sposób, w jaki powinna być czytana; są kolejnym argumentem przemawiającym za tym, aby poszukać w utworze elementów hierofanii i postaw wobec doświadczenia Niedoświadczalnego.

W artykule skupię się na formie przeżywania *sacrum* wywołującego u jednostki uczucia i doznania niemieszczące się w jednej określonej kategorii doświadczeń pozytywnych tudzież negatywnych. Opisywanie procesu przeżywania tego, co Rudolf Otto określał mianem *numinosum*¹³, jest zadaniem bardzo trudnym i z góry skazanym na porażkę. Badacz, artysta, w ogóle człowiek nie posiada ontologicznych zdolności, narzędzi do wyrażenia doświadczenia mistycznego, tak jak niemożliwe jest ujęcie w formę – która zawsze jest skończona – Nieskoń-

⁹ Według Wojciecha Gutowskiego, „W literaturze Młodej Polski dostrzegam zjawisko dysocjacji światoodczucia *sacrum* na dwa nurty: (...) nurt indywidualnej religijności poświadczanej sprawną i oryginalną lekturą różnych systemów symboli oraz (...) nurt świadectw wiary jako egzystencjalnego spotkania z Absolutnie Innym”. W. Gutowski, *Religie – wiary – teksty...*, dz. cyt., s. 14. Można uznać, że Wyspiański również się w tę klasyfikację wpisuje.

¹⁰ E. Miodońska-Brookes, *Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego*, w: teje, »*Mam ten dar bo-wiem: patrzę się inaczej*«. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 14.

¹¹ Tamże s. 15–20; T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Warszawa 1922, s. 139–146, 351–364. Jestem świadomy tego, że w swej analizie dzieła Wyspiańskiego nie zawarłem kontekstu mitologii greckiej, który jest obecny w utworze. Uważam jednak, że ta interpretacja nie wymaga przywołania ów kontekstu. Próba zawarcia wątków antycznych skierowałaby rozważania na inne tory. Antyczne wątki w *Klątwie* wymagają dokładnej rewizji po równo stu latach od opublikowania badań Sinki.

¹² S. Estreicher, *O rapsodach Wyspiańskiego*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. I, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 491.

¹³ Jest to określenie, którym posługuje się Rudolf Otto, aby określić coś niepoznawalnego, będące jednocześnie kategorią szerszą niż powszechnie używane *sacrum*. R. Otto, *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, tłum. B. Kupis, Wrocław 1993, s. 32–34.

czoności, jak niemożliwe jest poznanie Absolutnie Innego przez Ja. Już samo określenie – *mysterium* – odwołuje nas do tajemnicy, czegoś niepoznawalnego, ukrytego, będącego zawsze poza Ja. Według teologa, przeżywanie *numinosum*, ze względu na swój irracjonalny charakter, najbliższe jest emocjom i to emocjom skrajnie różnym, a nawet przeciwnym, dlatego też posługuje się on takimi epitetami, jak: *tremendum*, *majestas* oraz *fascinorum*. Interesuje mnie szczególnie ta pierwsza forma przeżywania *numinosum* – *mysterium tremendum* – ze względu na to, że właśnie w ten sposób postaci z *Kłątwy* odpowiadają na hierofanię, tak też jawi się Niepoznawalne ukazane w utworze. Aby jednak lepiej zrozumieć sposób, w jaki Wyspiański zobrazował w dramacie obraz *mysterium tremendum*, należy zatopić się w mistycznej głębi utworu i wydobyć z niego skomplikowaną strukturę „indywidualistycznego bricolage’u, syntezy, teokrazji, (...) religijnego antykwarium”¹⁴, z jakiego korzysta twórca witraża *Bóg Ojciec – Stań się!*

Obraz Boga

Wielu badaczy *Kłątwy*, analizując obraz Boga w utworze¹⁵, bardzo jednoznacznie określało Go jako dosyć oczywisty przykład zapisu starotestamentowego Jahwe. Rzeczywiście, Bóg *Kłątwy*, Bóg Wyspiańskiego czerpie z wizerunku Jahwe, jest to jednak zbyt duże uproszczenie tej wielobarwnej mozaiki, którą młodopolańin stworzył, kreując swojego Boga. Zanim dojdzie do poszerzenia tej perspektywy, jeszcze raz powrócę do wizerunku Boga *Tory*. Starotestamentowy wizerunek Jahwe przesycony jest *mysterium tremendum*, co bardzo skrupulatnie opisuje sam autor tego określenia – Rudolf Otto¹⁶. Jedną z historii biblijnych, w których można odnaleźć ów wizerunek Stwórcy, jest ofiarowanie Izaaka na górze Moria (Rdz 22, 1–19). Otóż ta znana historia biblijna ściśle łączy się poprzez antyanalogie z treścią dramatu Wyspiańskiego. Ukazanie przedziwnej antysymetrii łączącej

¹⁴ W. Gutowski, *Religie – wiary – teksty...*, s. 15.

¹⁵ Należy stwierdzić, że właściwie nie powstała wcześniej żadna dokładna analiza obrazu Boga w *Kłątwie*. Był to zawsze temat drugorzędny, najczęściej ewokowany przez – kluczową dla badaczy – tematykę moralną. Zob. W. Grubiński, *O „Kłątwie” Wyspiańskiego*, Warszawa 1911, s. 19–20; F. Araszkiewicz, „Kłątwa” Stanisława Wyspiańskiego, „Roczniki Humanistyczne” 1950–1951, nr 2–3, s. 14–15; S. Pigoń, *Stanisława Wyspiańskiego „Kłątwa”...*, s. 259–277; S. Kołaczkowski, *Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy*, Warszawa 1968, s. 123–130; S. Skwarczyńska, *Struktura dramatyczna „Kłątwy” Wyspiańskiego*, w: tejsze, *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1970, s. 78–83; E. Miodońska-Brookes, *Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego*, w: tejsze, *»Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej«...*, s. 23–27.

¹⁶ Rudolf Otto przywołuje różne fragmenty ze Starego Testamentu na przestrzeni całej swej rozprawy. Tegoż, *Świętość*, s. 98–105.

wydarzenia z góry Moria oraz z Gręboszowa rozpoczną od opisanego trzech symboli – drewna, ognia i noża – wspólnych dla obu historii.

Sągi pojawiają się już na samym początku utworu w sposób bardzo niewinny, wręcz przypadkowo – przynosi je Parobek, który kupił je na polecenie Księdza (zob. w. 97–99). Szybko jednak ich niewinność zostaje podana w wątpliwość, kiedy drwa duchownego stają się w dyskursie ludu symbolem ofiary:

SOŁTYS

Trza pobrać kłody i łuczywa,
powiązać powróżami,
wszelikiego zładzić paliwa.
(...)
aż się sąg dwie złoży;
trza poszanować Wiary stare; (w. 424–426, 431–432)

Niech nie umknie nam ten bardzo symboliczny szczegół, że chociaż lud ma dorzucić drwa do stosu, ofiara ma zostać złożona przede wszystkim z dwóch sągów Księdza. Ważna jest tu zarówno kwestia przynależności, jak i liczby, gdyż mogą one sugerować, że w rzeczywistości chodzi o dwoje dzieci kapłana.

Kolejnym symbolem jest ogień¹⁷, którego interpretację przywołam w dalszej części pracy. Teraz chciałbym jedynie zauważyć, że o ile większość badaczy zwraca uwagę na płonący „ożóg” Młodej¹⁸, o tyle żaden z nich nie zwrócił uwagi na adnotację w przypisach, gdzie Wyspiański wyraźnie określił, że „Strzyga” pojawia się na wale „z kołem palącym w ręku” (D. s. 234). Ta pozornie nic niewnosząca uwaga w perspektywie symbolicznej staje się co najmniej intrygująca. Koło, kołowrót odwołuje nas do mistyki „wiecznego powrotu”¹⁹, a więc do cyklicznego, a nie linearnego postrzegania czasu²⁰. Młoda, powracając żywa z miejsca, gdzie jej życie miało się zakończyć, i jednocześnie dzierżąc w ręku „koło palące”, zdaje się manifestować swoją mistyczną transformację. Jest to jednak transformacja tragiczna, ponieważ niczym Uroboros kobieta dąży do swojej (i nie tylko) autodestrukcji,

¹⁷ Bardzo szczegółowo symbolikę ognia, a dokładniej – ofiary całopalnej – badał Stanisław Pigoń w swojej analizie *Kłóty*, tegoż, *Stanisława Wyspiańskiego „Kłóty”*..., s. 259–277.

¹⁸ Szczególnie dziwi to u wspomnianego już Pigionia, który przeprowadził bardzo wnikliwą analizę pod kątem symboli ludowych oraz religijnych. Tamże, s. 277.

¹⁹ Zob. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, s. 272–290. Warto odnotować, że zagadnieniu temu badacz poświęcił oddzielną książkę. Zob. tegoż, *Mit wiecznego powrotu*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1998.

²⁰ W chrześcijaństwie symbol koła jest bardzo ważną metaforą, związaną zarówno z czasem, jak i zbawieniem. B. Uspieński, *Krzyż i koło. Z historii symboliki chrześcijańskiej*, tłum. D. Żyłko, Gdańsk 2010, s. 102–118.

którą widzi jako zjednoczenie się z Bogiem. „Tędy mnie droga!/ Nie gródźcie wy mnie Boga!” (w. 1672–1673) – krzyczy zatrzymana przez lud przed podpaleniem wsi. Na nic to jednak! Nie było dla Gręboszan ratunku, gdyż „trup, co krwią się koralu,/ Pioruny znęca!” (w. 1688–1689). Moim zdaniem, ta symboliczna scena zostaje zapowiedziana, a pioruny ewokowane przez „ogniowe koło” dzierżone są przez „Diablicę” powracającą z ugoru Księdza.

Jedynym symbolem bezpośrednio niewystępującym w utworze jest nóż. Niech jednak nie zwiedzie nas ten pozór – jego obecność daje o sobie znać w tekście co prawda nie wprost, lecz między wierszami. W *Kłątwie* obrzędowym nożem wymierzonym w pierś niewinnej ofiary są słowa. Słowa w *Kłątwie* zabijają²¹. Szczególnie dobitnie wybrzmiewa to w scenie rozmowy Księdza z Matką, którą podsłuchuje Młoda, a podczas której odbywa się nad nią i jej dziećmi sąd. Można powiedzieć, że to Ksiądz, za cichymi, sugestywnymi podszeptami Matki, skazuje swoją kochankę na śmierć, zabija ją:

KSIĄDZ

Do wiecznej pójdą zguby.
Żadnej nadzieje dla tych troje;
wyroczenia sądu już wykuta –
– chyba, gdy jedno im poświęcę.

MATKA

Cóż tą nadzieją?

KSIĄDZ

Szczęście moje – –
i sam się srogiej poddam męce.
Szczęście to moje rozburzone?
Mamże sam dla się topór kować??
(...)

KSIĄDZ

Potrzeba okrutnego czynu:
Ofiary!.... (w. 853–862, 867–868; podkr. – K.Z.)

²¹ Pozostając w obszarze Biblii, warto przywołać jeden z rozdziałów *Mądrości Syracha*, gdzie można przeczytać, że: „Wielu padło od ostrza miecza,/ ale nie tylu, co od języka” (zob. Syr 28, 13–26).

Należy zwrócić uwagę na to, że Ksiądz mówi o trojgu, a nie czworgu potępieńcach – co oznacza, że nie wlicza siebie do tego fatalnego rachunku. Ksiądz w imię swojego szczęścia wyrzeka się zarówno Młodej, jak i swoich dzieci, skazuje je na banicję, na męki i śmierć. Powracając do antysymetrii Gręboszów – Moria, można doszukać się jakiejś mistycznej antyparaleli między Księdzem a Bogiem. Duchowny bowiem, w przeciwieństwie do Jahwe, który poprzez swojego Boskiego wysłannika wyjmuje ostrze z rąk Abrahama, zdaje się podsuwać swojej ko-chance (która przecież wszystko słyszy) feralne narzędzie zbrodni, wtedy jeszcze niezmaterjalizowane, choć już zwerbalizowane.

Duchowny z *Klątwy* ma w sobie coś z Antychrysta²², a więc inkarnacji szatana, który „zasiądzie w świątyni Boga dowodząc, że sam jest Bogiem” (2 Tes 2, 4b), o czym świadczy chociażby powyższa decyzja, egoistyczna, odrzucająca jakkolwiek myśl o miłosierdziu i poświęceniu dla drugiego człowieka. Warto zatrzymać się przy tej tezie na trochę dłużej i zwrócić uwagę na to, jaki właściwie jest Ksiądz. Otóż został on proboszczem w Gręboszowie na pięć lat przed wydarzeniami z *Klątwy*, (zob. słowa Matki – „Piąte lato/ syna nie widzę”, w. 585–586). I nie byłoby w tym nic gorszego, gdyby nie fakt, że jego najstarsza córka ma... również 5 lat!²³ Posługa kapłana jest więc od samego początku naznaczona, przeklęta, odwrócona na opak niby msza święta Sekariusza²⁴. Ksiądz-jawnogrzesznik, od kiedy tylko przyjechał do Gręboszowa, zatruwa swoimi czynami i swoją obecnością lud. Należy przywołać jego wypowiedź na temat swojego powołania:

Skry święte rwały mię palące
być z pomazańców i szafarzy;
pod stropy świątyń malowane
kadzidel dymy kołysane
ze srebrnych amfor chybać;
błogosławieństwa znak pokojny,
gdy lud pokłeka bogobojny,
od złotych słać ołtarzy

(w. 829–836)

Ksiądz wyznał tymi słowami, że wybrał powołanie nie z pobudek duchowych, lecz z potrzeby prestiżu, chęci wywyższenia się ponad plebs, z którego pochodzi.

²² Poprzez Antychrysta rozumiem tutaj postać szatana opisaną w różnych księgach Nowego Testamentu (zob. przede wszystkim *Apokalipsę św. Jana*), który ma przyjść na świat przed końcem czasów, podając się za Mesjasza, a nawet Boga. Chciałbym jednak, aby wybrzmiało porównanie Księdza jako Antychrysta, czyli Anty-Boga, zupełne przeciwieństwo biblijnego Jahwe i Jezusa.

²³ D. s. 195.

²⁴ J. G. Frazer, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, tłum. H. Krzeczkowski, Kraków 2017, s. 53–54.

Kapłana cechuje obłuda, do której sam się przyznaje: „mnie już ta gwiazda gwiazd nie świeci!” (w. 681). Hipokryzję Księdza można również zaobserwować w jego relacji z Parobkiem. Warto zwrócić uwagę na paralelność ich losów – obaj zostają ojcami mimo woli, z czego pierwszy żyjąc bez ślubu, a drugi z kapłańskim ślubem czystości. To kapłan popełnił większy grzech, czego jest doskonale świadom, a mimo to pełen hipokryzji i dewocji zganił sługę, grmiąc: „duszę podajesz Diabłu!” (w. 120). Stanisław Pigoń bardzo trafnie zwrócił uwagę na kuriozum i pewną demoniczność, opatrność sytuacji, gdzie chłopci pracują w niedzielę, na chwilę przed sumą oraz południem²⁵, i to w dodatku w ogródku samego Księdza²⁶. Nawet w drobnych kwestiach kapłan zdaje się występować przeciwko wierze, którą tak bardzo stara się wpajać w lud za pomocą strachu. Antychrystowy rys Księdza zdaje się przebijać również przez jego gesty, szczególnie w dwóch scenach. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że w postawie kapłana jest jakaś głęboko zakodowana kpina, karykatura scen z życia Mesjasza, jak chociażby w pozie, jaką przyjmuje podczas rozmowy z Matką. Czy nie naśladuje on – czy raczej przedrzeźnia – pozy ukrzyżowanego Chrystusa?

Ksiądz ostatnich słów domawia, coraz oddalając się od Starej ku sionce; na progu wrotek klęka, zwrócony twarzą ku Matce, a palec na ustach kładąc pochyla głowę na wstydzie; a potem ręce rozpościera na węgarach drzwi, jakby chciał świętym znakiem milczenia osłonić cały swój dom; po czym szybko wstaje i odchodzi [podkr. – K.Z.] (D. s. 177).

Zanim jednak dojdzie do „ukrzyżowania”, rozgrywa się inna scena, podczas której Młoda, Matka i Ksiądz mają wspólnie spożyć wino²⁷. Oczywiście, niesamowicie sugestywnie pokazane tu zostało, kto i co jest dla kapłana rzeczywiście ważne. Czy jednak ten krótki akt nie przypomina trochę jakiejś anty-ostatniej wieczerzy,

²⁵ Warto odnotować, że zarówno niedziela jak i południe to czas święty, z czego pierwszy w wierze chrześcijańskiej, a drugi – ludowej. Do symboliki czasu powrócę w części tekstu dotyczącej Apokalipsy.

²⁶ S. Pigoń, *Stanisława Wyspiańskiego „Kłątwa”* ..., 258–259.

²⁷ „(Wchodzi Młoda niosąc na tacy trzy szklanki nalane winem).

KSIĄDZ

Niesie wino;

Bierzcie szklenice – pijcie ino.

(Ksiądz i Matka powstają; wszyscy troje ujmują za szklanki; Ksiądz trąca się z Młodą, nie z Matką; Matka widząc to wlepią oczy w syna, chwije się na nogach, stawia swą szklankę na stole; opada na krzesło; omdlewa).

MATKA

Toście wy! (w. 720–723)”.

gdzie Antychryst stuka się „kielichem słodyczy”²⁸ z Młodą-Judaszem? Czy Matka nie przypomina Jezusa ukrzyżowanego pomiędzy łotrami? Istotny pozostaje także dyskurs Księdza dotyczący Boga, na którego kapłan bardzo często się powołuje (zresztą tak samo jak inni bohaterowie dramatu²⁹). Świadczyć mogą o tym następujące fragmenty: „Kary Bożej się nie boi!” (w. 130), „Bóg osądzi!” (w. 253), „Bóg was pokarze, bezlitośni” (w. 265), „Bóg pomsty zseła nań katusze” (w. 810) etc. Jak widać, dyskurs Księdza to dyskurs lęku, orbitujący między winą i karą, odzwierciedlający bezdenną przeraźliwość *mysterium tremendum*. W obrazie Bóstwa ukazwanego przez kapłana, a powtarzanego również przez lud³⁰, nie ma miłosierdzia. Gdyby kapłana uznać za anti-Abrahama, można by powiedzieć, że nigdy nie wyszedł on z Sodomy. Nigdy też nie prosił o miłosierdzie dla choćby jednego sprawiedliwego, a wyłącznie dla siebie, i to w możliwie najbardziej egoistyczny sposób.

Powróć jeszcze do antyanalogii Moria – Gręboszów. W treści *Kłątwy* fascynujące jest również to, że w przeciwieństwie do historii biblijnej, w której Abraham i Izaak idą sami na świętą górę, ofiarowanie się Młodej oraz jej dzieci odbywa się jakby pośród ludzi, choć bez obecności Boga, nieodzownie towarzyszącego bohaterom Księgi Rodzaju. Chociaż, co prawda, kochanka Księdza na ugor idzie jedynie ze swoimi dziećmi, to naprawdę wciąż pozostaje ona wśród innych – warto zwrócić uwagę na to, ile postaci zdążyło się z nią pożegnać (kolejno: Matka, Sołtys, Parobek, Dziewka, Pustelnik). Zaraz zresztą po złożeniu ofiary ze swych dzieci bohaterka zostaje odnaleziona przez Parobka oraz niektórych chłopów; wydawać by się mogło, że sama również dąży do spotkania – wybiega im naprzeciw, z nienawiścią i żądzą spalenia wioski, ale jednak! Tę szczególną niemożność odnalezienia samotności można zinterpretować jako niemożliwość poznania Boga, porozumienia się z Absolutnie Innym, Którego da się doświadczyć jedynie wychodząc poza relacje z ludźmi, opuszczając (czasowo lub na stałe) innych³¹.

²⁸ Nawiązuję tu oczywiście do „kielicha goryczy”, z którego Chrystus pił podczas Ostatniej Wieczerzy, zob. Mt 26, 39–42; Mk 10, 38–39; 14,36; Łk 22,42.

²⁹ Na przestrzeni całego tekstu słowo „Bóg” oraz przymiotnik „Boży/Boski” pada aż 79 razy! Oznacza to, że zostaje ono wypowiedziane mniej więcej co 20 wersów, a więc czytelnik tudzież widz tej sztuki może odczuwać pewną formę wszechogarniającego wzywania, przywoływania Absolutnie Innego, co uznaję za nieprzypadkowe w perspektywie poruszanych przeze mnie zagadnień.

³⁰ Warto odnotować kilka wypowiedzi Chóru, z których również wyłania się, analogiczny do Księżowskiego, choć wzbogacony prawdami „starej wiary”, obraz Boga: „z dopustu Boga/ziemia spiekotą stęgła” (w. 23–24), „Bóg cię skarze!” (w. 56), „Bożych Sądów/ groźna ręka” (w. 373–374), „Straszny Sędzio,/ spuść srogości” (w. 377–378), „już modły próżne, Bóg nie słucha” (w. 404) etc.

³¹ Taką wizję relacji z Bogiem można odnaleźć w wielu religiach, w tym również mojżeszowych. Za przykład niech posłuży fragment Księgi Wyjścia: „Mojżesz (...) wziął namiot i rozbił go za obozem, i nazwał go Namiotem Spotkania. A ktokolwiek chciał zwrócić się do Pana, szedł do Namiotu Spotkania, który był poza obozem” [podkr. – K.Z.] (Wj 33, 7).

Kolejnym, ujawnionym symbolicznie dowodem tego, że Młodej w rzeczywistości nie udało się przeżyć spotkania z Bogiem, jest wymiar przestrzenny. Jak wspomniałem wyżej, Moria jako góra to miejsce *sacrum*, ze względu na jego symboliczne wywyższenie ponad horyzont oraz na wertykalną podróż, którą musiał odbyć Abraham, aby stać się godnym kontaktu z Bogiem. W *Kłątwie* dochodzi natomiast do czegoś odmiennego, można by nawet zasugerować, że bluźnierczego – Młoda idzie złożyć ofiarę za wzgórze. Kobieta opuszcza przestrzeń sceny, przestrzeń *profanum*, w kierunku tego, co jest poza, a więc w stronę *sacrum*, czego jest w pełni świadoma:

MATKA

Gdzie pójdziesz?

MŁODA

W obce światy –
najdalej [podkreślenie – K. Z.] (w. 989–990).

MATKA

Precz pójdziesz – mówisz – precz? daleko?
Kaj?
(...)
Potem dalej?

MŁODA

Dalej... w dalekie drogi potem
i nigdy już z powrotem (w. 1033–1038; podkr. – K.Z.)

Nie osiąga jednak przestrzeni uświęconej przez obecność Boga. Świadczą o tym didaskalia, jasno pokazujące, że ugó, na którym postawiony miał być stos-ołtarz, znajduje się za wzgórzem widocznym w tle sceny: „spora część wsiowych, wśród nich Parobek plebański, biegną na wał i za wałem znikają w kierunku ugo-ru” (D. s. 227). Młoda w swojej pysze-przekleństwie nie rozpoznaje świętej przestrzeni i – celowo lub nie – ją omija.

Wyspiański w udany sposób buduje w utworze przekonanie o tym, że Młoda chce popełnić samobójstwo, aby zdjąć z siebie i ludu kłatwę. Sama kobieta w modlitwie wyznaje, że:

Żywa, przez ogień pójde żywy,
przeniosę ból i żar straszliwy,

bądźże Ty litościwy.

(...)

Oto na stos skazana idę;

(w. 1318–1320, 1332).

Jakże więc zadziwiający jest moment, kiedy niczym Erynia powraca na plebanie! Cóż się stało? Czyżby rzeczywiście oszalała tak, jak tłumaczą to sobie świadkowie, i zamiast siebie spaliła jedynie swoje dzieci? Wielu interpretatorów właśnie tak to rozumiało – presja społeczności, która znalazła sobie kozła ofiarnego, doprowadziła Młodą do tego, co diagnozuje Pustelnik słowami: „Umysł ci splątał się niebodze,/ zmyślonych gróźb podnietą” (w. 1250–1251). A więc wszystko można wytłumaczyć psychologią, postradaniem zmysłów? Gdzie w tym wszystkim *sacrum*, Bóg? Czyżby *Deus absens* nie usłuchał prośb kobiety, która błaga o odrodzenie się już bez ciąży nad nią klątwy: „zwól, by z popielnych zgłiszczów wstała/ w jasności nieskończone” (w. 1347–1348)”. A jednak Młoda, powracając stamtąd, staje się jakby na nowo żywa. Czy jednak na pewno? Czy *Deus ludens* zadrwił z dumnej kobiety, która dla nikogo nie miała serca, zanim nie poznała swojej pychy (Arystotelesowskiego *ὕβρις*)? Świadczyć o tym może problem związany z liczbą gołębi ulatujących z miejsca ofiary, który ujawnia się podczas wnikliwej lektury utworu. Może Bóg wysłuchał Młodej i uwolnił jej duszę od doczesnych cierpień, pozostawiając w jej ciele demoniczną część kobiety? A może to po prostu okrutny żart, Boska drwina z ludu (tu przede wszystkim z Chóru, Sołtysa, ale i Pustelnika), który tak chętnie dopisuje wszystkiemu błędne znaczenia? W perspektywie katastroficznego zakończenia utworu trudno przecież uznać za trafne nazwanie gołębiczy gońcem dobrej nowiny, „Że Bóg poniecha klęsk i plag,/ że klątwom koniec” (w. 1537–1538). Powracając do tezy o antysymetrii między Gręboszowem a Morią, chciałbym zaproponować interpretację, zgodnie z którą Młoda jako anty-Abraham wydaje swoje dzieci na śmierć, składając je w ofierze, o którą nikt jej nie prosił. Młoda jako antywybraniec, a więc osoba przeklęta, na swojej Morii nigdy nie odnajduje „barana uwikłanego rogami w zaroślach” (Rdz 22, 13a), nigdy nie słyszy Anioła Pańskiego wołającego na nią z nieba.

Warto również spytać o to, jakiemu to Bogu została złożona ofiara w *Kłątwie*? Kto stoi za tym wszystkim – *Deus tremendus* czy *Deus ludens*? Czy jest to *Deus vivens* angażujący się w „historię potępienia”, czy przeciwnie – *Deus absens*, Demiurg-zegarmistrz Voltaire’a? Jaki więc Bóg występuje w *Kłątwie*?

Jak się okazuje, można doszukać się w Jego przedstawieniu wielu różnych inspiracji i wzorów bez jednoznacznej dominanty żadnego z tropów. Ślepa uliczka? Badawcze fiasko? Przeciwnie. Uważam, że poprzez tak niejednoznaczne i złożone ukazanie Boga udało się Wyspiańskiemu uchwycić samo sedno Boskości, którym jest niemożność przypisania Go do jakiegokolwiek wizji czy przedstawienia,

niemożność ogarnięcia Go ludzkim umysłem, niemożność zobaczenia tego, co jest poza sceną skończoności. Jednym słowem, Wyspiański uchwycił w utworze to, czym jest Boska niepoznawalność.

Ujął on w *Kłątwie* swój osobisty wizerunek Boga.

Apokalipsa

Kolejną ważną narracją symboliczną, którą Wyspiański przywołał w swoim utworze, jest Apokalipsa. To, co po przeczytaniu zakończenia dramatu wydaje się oczywiste, a więc uznanie zakończenia *Kłątwy* za apokaliptyczną wizję kosmicznej katastrofy, wcale takie nie było dla innych interpretatorów³². Dramaturg zawarł w swoim utworze wiele symboli odnoszących nas nie tylko do samego Boga – o którym już trochę powiedziano – lecz także do momentu zetknięcia się Boga z człowiekiem, Nieskończoności ze skończonością, Wiecznego z temporalnym, w którym to momencie stworzenie ulega (bo musi ulec) Stworzycielowi. Pełnia mistycyzmu Wyspiańskiego nie może więc ograniczyć się do ukazania obrazu Boga zawartego w utworze, trzeba spojrzeć na relację łączącą Demiurga z jego kreacją, która – jak się okaże w toku interpretacji – jest czymś tak wykraczającym poza ludzką racjonalność, że objawia się mu jako czysta forma *mysterium tremendum*, zmuszającego do porzucenia logiki, empirii, rozumu, jaźni i woli, a ostatecznie – swojego indywidualnego istnienia.

Z pewnością przedziwne, przejmujące wydarzenia dziejące się na samym końcu utworu mogą wywoływać grozę swoją doniosłością i aurą tajemnicy. O ile od początku dramatu czytelnik jest sukcesywnie oswajany z tym, że Młodą czeka coś niedobrego, że być może rzeczywiście ciąży nad nią jakieś *fatum*, przekleństwo i widmo tragicznego końca, o tyle jej dzieciobójczy czyn i mściwielski, diaboliczny powrót³³, a także nieoczekiwane zakończenie

³² Ze wszystkich wymienionych wyżej badaczy *Kłątwy* (tj. W. Grubiński, S. Kołaczkowski, E. Miodońska-Brookes, S. Pigoń, S. Skwarczyńska) jedynie F. Araszkiewicz zasugerował (i to dosyć ogólnie), że zakończenie utworu przywołuje obrazy apokaliptyczno-eschatologiczne: „Słowo to [o którym mówi Pustelnik na końcu dramatu] jest jednocześnie tworzeniem i zagładą, losem, przeznaczeniem i Opatrznością”. F. Araszkiewicz, „*Kłątwa*” Stanisława Wyspiańskiego, s. 19.

³³ Warto przypomnieć, że powstanie z martwych na sąd (w tym również potępienie) jest jednym z kluczowych elementów paruzji zawartej w *Apokalipsie św. Jana*. Myślę, że można odnaleźć pewną analogię pomiędzy podwójną śmiercią Młodej – pierwszą na stosie, a drugą poprzez ukamienowanie – a tym fragmentem proroctwa:

„I osądzono zmarłych z tego, co w księgach zapisano, według ich czynów.

dramatu wywołują szok. Jedynie Pustelnik zdawał się przeczuwać przyszłość – „Piorun niedaleko!” (w. 301)³⁴ – wołał do Księdza zaraz po swoim pierwszym wejściu na scenę. Czy odludek był profetą i widział, co ma się wydarzyć w Gręboszowie? Czyżby jego „oczy zapadłe i jakby niewidzące” (D. s. 153) oglądały przyszłość? Trudno stwierdzić, zdaje się jednak, że wiedział o wiele więcej niż pozostali uczestnicy wydarzeń. Należy zwrócić uwagę na to, co mówił do Księdza: „Tyś przeklęty!/ „co klątwy piętno masz na czole” (w. 356–357), a dalej także:

KSIĄDZ

Cóż ty chcesz prawić – niby wróżbita –
mówić – kazanie?!

PUSTELNIK

Nie naglej, powiem, zadrżysz na nie,
bo są w tych klęskach prawdy skryte (w. 326–329; podkr. – K.Z.)

Jakże trafne okazują się jego słowa, kiedy spojrzy się na nie z perspektywy dalszych losów bohaterów. A jednak i Pustelnik nie był w stanie okiełznać rzeczywistości, jego wizja również zawodzi. Starzec mylił się: zamiast ocalałych – „potępieńce”, zamiast końca klątwy – koniec świata. Żadna sfera wyobrażeń – ludowa czy chrześcijańska – nie była w stanie okiełznać językiem tego, co Nieokiełznane i poznać zamiarów Niepoznawalnego.

Pozostając w sferze słów, należy zwrócić uwagę na dwa bardzo ważne tropy: powracający w dyskursie Gręboszan motyw Księgi oraz językowy obraz katastrofy nadciągającej na końcu utworu, są bowiem w nich „prawdy skryte”, które wykraczają daleko poza przestrzeń galicyjskiej wsi. Przy dokładniejszej lekturze *Klątwy* uwagę zwraca powracający w wypowiedziach różnych postaci motyw Księgi.

(...)

i każdy został osądzony według swoich czynów.

A Śmierć i Otchłań wrzucono do jeziora ognia.

To jest śmierć druga – jezioro ognia.

Jeśli się ktoś nie znalazł zapisany w księdze życia,

został wrzucony do jeziora ognia [Ap 20, 12–15].”

Niech nie umknie nam również „księga życia”, która, jak wykazuję w pracy, jest ważnym symbolem zwiastującym Koniec w *Klątwie*.

³⁴ Należy zwrócić uwagę, że motyw Pioruna (do którego jeszcze powrócę) wywołany przez Pustelnika będzie powracał w dalszych częściach utworu. Po rozmowie z Matką Ksiądz tak mówi o boskich sądach: „Kościełne piszą je Proroki;/ Duch je w piorunnych burzach rodzi:/ występny musi zginąć” [podkreślenie – K.Z.] (w. 792–794).

Znamienne, że Książd po raz pierwszy pojawia się na scenie, trzymając w ręku właśnie księgę³⁵. Oto wypowiedzi postaci dotyczących tego motywu:

KSIĄDZ

Książ Bożych gadam Słowo Boże,
co są w me ręce powierzone,
siedmioma zwarte pieczęciami.

PUSTELNIK

Pieczęć tajemnic tych ozdarta:
nad twoją dolą zawieszona
wyroków Bożych karta (w. 307–312; podkr. – K.Z.)

Już ten pierwszy cytat zawiera wiele ważnych dla interpretacji symboli: siedem pieczęci, Boże tajemnice i wyroki spisane w Jego Księgach, jako motywy nawiązujące bezpośrednio do *Apokalipsy św. Jana*³⁶. W dalszych fragmentach jeszcze wyraźniej pobrzmiewa eschatologiczny charakter Książ zawierających straszne tajemnice: motyw Księgi jest w utworze nierozzerwalnie złączony z takimi pojęciami jak tajemnica, kara, prawo, wyrok. Można powiedzieć, że sama wizja Księgi jest dosyć tajemnicza. Szczególnie dobrze oddaje to wypowiedź Młodej:

„Wyżęńcie het na pola” –
słyszałam wyrok; to jak młotem
serce mi biło; wiem o stosie;
tym jednym duszę zbawię;
jakiesi księgi piszą o tem
Boskie – – (w. 1277–1283).

Trudno sprecyzować, jakie Boskie Księgi mają opisywać wyrok i ofiarę całopalną, do której Młoda – jej zdaniem – została powołana przez Bóstwo. Uważam, że nie należy szukać tej jednej Księgi, o której mówią postacie dramatu. Księga w *Kłątwie* to metafora epifanicznej treści, nierozzerwalnego połączenia Słowa

³⁵ „z wrót plebanii występuje Książd, w rewerendzie czarnej, w berecie, z książką, zmierzając ku kościołowi” [podkr. – K.Z.], S. Wyspiański, *Kłątwa*, s. 52.

³⁶ Warto zwrócić uwagę na 10 rozdział *Apokalipsy*, ponieważ w dramacie Wyspiańskiego można odnaleźć wiele paraleli nawiązujących do jego treści. Rozdział ten bowiem opisuje anioła zstępującego z nieba z „Książeczką ostatecznych wyroków” zapieczętowaną „siedmioma gro-mami” [podkr. – K.Z.] (zob. Ap 10). Należy zwrócić uwagę, że to anioł z otwartą Księgą w ręku obwieszcza światu koniec świata: Fragment ten bardzo celnie przedstawia głębie koneksji łączącej symbolizm Księgi z mistyką Dni Ostatecznych, której można doszukać się również w *Kłątwie*. Zob. również cytowany już fragment Ap 20, 15.

z Bogiem. Wyspiański ma raczej na myśli swoją własną duchową Księgę, w której skryte są Boskie tajemnice.

Drugim ważnym motywem dotyczącym sfery słów w utworze jest dyskurs Gręboszan dotyczący nadciągającej burzy. Wyspiański świetnie wykorzystał język postaci, aby spotęgować obraz Burzy-katastrofy. Oto fragmenty dotyczące tego, jak lud widzi burzę, do jakich kosmicznych i katastrofalnych rozmiarów się ona rozrasta w oczach i słowach jej świadków, kreujących przecież sceniczną rzeczywistość:

SOŁTYS

Lećcie – leć, gońże!

PAROBEK

Wiecie – nie mogę.

Bom się załął – Złej Moce;

takie się wszędy noce

czarnych chmurzysków kładą (w. 1607–1611)

Sołtys nie był w stanie przekonać Parobka, aby ten pobiegł na ugór uratować Młodą i jej dzieci, gdyż chłopak przestraszył się – no właśnie – czego? Być może „Strzygi” z płonąca żagwią, a być może już całego Kosmosu, który nagle przyjął jakieś demoniczne, „złe” kształty i barwy. Dalej opisy tego, co nadchodzi:

SOŁTYS

Burza będzie.

PAROBEK

Nadchodzi.

CHÓR

Nadchodzi noc chłoniąca.

KSIĄDZ

Napróżne szamotanie,

skargi, łzy, lamentowanie,

nie masz mękom duszy końca

CHÓR

Nadchodzi Noc chłoniąca,

(...)

nade wsią Burza stanie! –

(w. 1612–1617, 1621; podkr. – K.Z.)

Na interpretację mówiącą, że jest to przejaw przeżywania *mysterium tremendum*, wskazuje już zapis wielką literą poszczególnych słów. Z pewnością nieprzypadkowo zwrot-rozpoznanie Chóru: „Nadchodzi noc chłoniąca” zostaje powtórzony, z czego za drugim razem słowo „Noc” różni się pod tym względem zapisem, nabierając tym samym doniosłości i symboliki. Kosmiczna katastrofa, unaoczniająca się na ostatnich stronach utworu, zdaje się być końcem ostatecznym, pęknięciem obwodu koła Kosmicznego Cyklu. Wielki Architekt Wszechświata odkłada swój cyrkiel, aby nigdy już do niego nie powrócić, a świat zaczyna się związać, kurczyć, dochodzi do przeniknięcia się mikro- i makrokosmosu. Ogrom katastrofy Kosmosu zamyka się w burzy nad Gręboszowem. To dlatego przestrzeń została dokładnie i realistycznie zaznaczona, mimo że wszystko ma tu charakter uniwersalny i paraboliczny. Przestrzeń została skonkretyzowana, aby ukazać, jak w obliczu Końca to, co skończone, rozpada się, rozplywa i dematerializuje w tym, co Nieskończone. Ukazanie tego procesu w *Kłątwie*, zesłanie na małą galicyjską wieś kosmicznego pożaru-powodzi niszczącego cały świat wydobywa *mysterium tremendum* najwyższego przejawu epifanii. Gręboszów to arka anty-Noego, która zamiast być przestrzenią ocalenia przed wodami zalewającymi Kosmos, staje się miejscem Styku, dotknięcia się obu wymiarów. I jak „Duch boży unoszący się nad wodami” (Rdz 1, 2b) rzekł Słowo po to, aby powstał Świat, tak w *Kłątwie* Bóg mówi Słowo, aby zakończyć jego istnienie³⁷.

Kosmiczna katastrofa została wyrażona żywiołami – to Ogień, Ziemia, Powietrze i Woda są pigmentami tworzącymi polichromię na firmamencie mistycznej świątyni Końca, jaką wybudował Wyspiański w utworze. Jeszcze na długo przed Kosmiczną Burzą można odnaleźć w tekście fantastyczną grę żywiołów. Niech za przykład posłuży liryczny opis obrzędu, którego chce dokonać Pustelnik:

– Trza, by pod nieba błękit parny
 dym wzbił się w słup ofiarny,
 – by żywioł Ognia, z Ziemi lęgły,
 z niebieskim żarem stał się sprzęgły,
 – ażby strop, Słońcem przepalony,
 kir dymnych chmur przesłonił czarny.
 – Sprząc czarnorogich wołów czworo,
 tymi dwie sągi ciężkich kłód
 trza na dalekie wywieźć pole

³⁷ Ukazanie eschatologii jako antykosmogonii jest nawiązaniem i rozwinięciem stwierdzenia Gutowskiego, według którego „(...) na przełomie XIX i XX wieku rozwija się w teologii i w literaturze również inne rozumienie religii, w którym głównym układem odniesienia przestaje być Początek, Genезis, a staje się nim eschatologia”. – W. Gutowski, *Religie – wiary – teksty...*, s. 22.

ugorne, puste,
skąd by nie widać wsiowych chat (w. 345–355)

Zaangażowane są tutaj wszystkie cztery żywioły: Ogień niszczący uprawy, Woda dająca życie, Ziemia, z której ma wyjść ofiara, i Powietrze, które ma zanieść dary Ziemi w górę, pod niebiosy. Również na końcu utworu Wyspiańskiego to przez te siły nadciąga nad Gręboszów Zagłada, choć ich moce miały być dla ludu wybawieniem. Szczególnie ważne są role Ognia i Wody jako dwóch przeciwności, które w przedziwny, mistyczny sposób łączą się w obrazie Burzy. Oto jeden z wielu fragmentów *Klątwy*, który potwierdza mistyczny, epifaniczny charakter postrzegania żywiołów:

MŁODA

Z płomieni Rajskie Wrota!
Ciesz się, Boże, ogniami.
(...)
Tędy mnie droga!
Nie gródźcie wy mnie Boga! (w. 1664–1665, 1672–1673)

Warto zwrócić uwagę, w jak przedziwny sposób, być może znów bluźnierczy, łączy się to ze słowami Chrystusa: „Przyszedłem rzucić ogień na ziemię i jakże bardzo pragnę, żeby on już zapłonął” (Łk 12, 49). Czyż nie podobne pragnienie wyraża Młoda, która właśnie w płomieniach odnajduje „Rajskie Wrota”? Metafory, epitety i w ogóle słownictwo nawiązujące do ognia, chociażby w tym pojedynczym fragmencie dramatu, wyrażają głębię treści, głębię Ognia jako symbolu i przeżycia epifanicznego. Iskry, które oślepiają lud, napawają lękiem pożaru, Młodej objawiają Bóstwo, są naoczną epifanią, świętością³⁸.

Ponownie *mysterium sacrum* jednym uczestnikom tych samych wydarzeń objawia się jako *fascinans*, a innym – jako *tremendum*.

³⁸ Warto przywołać tutaj „Wizję Syna Człowieczego” z *Księgi Daniela*:

„Patrzałem,
aż postawiono trony,
a Przedwieczny zajął miejsce.
(...)
Tron Jego był z ognistych płomieni,
jego koła – płonący ogień.
Strumień ognia się rozlewał
i wypływał od Niego”. (Dn 7, 9–10)

Widać w niej wyraźnie, jak silnie zespolona jest symbolika Ognia z mocą i potęgą Boga. Analogicznych cytatów w *Biblii* można znaleźć o wiele więcej, przywołuję jednak ten jako reprezentatywny przykład symboliki Bożego Ognia.

Analogicznie jest w przypadku Wody, która staje się zjawiskiem nadzwyczajnym, mistycznym. I tak, jak z doświadczenia sprzeczności – *mysterium tremendum et fascinorum* – wyłania się najpełniejsze, nigdy niepoznawalne *sacrum*, tak z mistycznego, epifanicznego połączenia się Ognia i Wody wyłania się na końcu utworu *imago Dei* – Piorun³⁹. Piorun w *Kłątwie* jest najważniejszym przejawem nadchodzącej, uobecniającej się katastrofy i jednocześnie zjawiskiem epifanicznym, w którym ukazuje się wizerunek samego Boga. Tak, to właśnie w niebezpiecznym, podpalającym domostwa, niszczącym zastany porządek rzeczy, wzbudzającym pierwotną niemal grozę Piorunie Gręboszanie dostrzegają swojego Boga! Bez właściwego zrozumienia, odczucia, czym są Burza i Piorun dla ludu *Kłątwy*, nie można mówić o pełnej interpretacji *mysterium tremendum* w utworze.

Przeżywanie *mysterium tremendum* objawiające się w doświadczeniu syntezy sprzeczności, łączenia się antagonizmów wyrażone zostało w *Kłątwie* również w sferze emocjonalnej postaci. Warto zwrócić uwagę na reakcje Gręboszan na widok „czarnego gęstego słup dymu” (D. s. 222) unoszącego się zza wzgórza. Najpierw pojawia się „rozradowany” (D. s. 222) Dzwonnik, który zawiadamia Księdza o tym, co dzieje się na polu duchownego i o zmianach na niebie:

jako się już, jakoby z cudu,
po tym palącym dotąd niebie
rozbiegły chmurki, jak się mnożą
i deszcz się może puści (w. 1442–1445)

Zaraz też wchodzi Sołtys „promieniejący”, a z oddali „słysząc ode wsi, z różnych oddaleń niewyraźne okrzyki radosne: ho, hań, ho! ho!” (D. s. 223), dające upust szczęściu z powodu oddalenia klątwy. Następnie rozgrywa się scena bardzo dziwna, a wręcz upiorna: Ksiądz próbuje ostrzec Gręboszan, że na jego polu płonie stos ofiarny, a na nim – Młoda i ich dzieci. Owszem, Sołtys „przeżaszony, milknie” (D. s. 225), ale zaraz otacza ich grupa chłopów, która uniemożliwia Księdzu wydostanie się poza plebanię. I tu się dzieje rzecz straszliwa – rozradowany lud blokuje przeżaszonemu Księdzu drogę na miejsce zbrodni. Wydawać by się mogło, że jest to tragiczny przypadek, że chłopci nie zdają sobie sprawy, co dzieje się na ugorze. Ale co jeśli Gręboszanie wiedzieli, że to Młoda jest ich całopalną ofiarą przebłągalną? Być może demaskuje ich Sołtys, który mimo pierwszego

³⁹ Warto zwrócić uwagę na mistyczną paralelę między udziałem Światła w Katastrofie *Kłątwy* a stworzeniem świata w Księdze Rodzaju. O ile na początku *Genesis* „Ziemia (...) była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód” (Rdz 1, 2a) i dopiero boskie *Fiat lux!* rozpoczęło stwarzanie świata, o tyle w utworze Wyspiańskiego Piorun staje się Słowem Boga zapowiadającym jego koniec i powrót do mroków pregenezyjskiej pustki.

humanitarnego odruchu udzielenia pomocy Księdzu i jego kochance, zaraz się mityguje i strofuje kapłana: „krzyczcie sami,/ a widno klątwa dziś nad wami” (w. 1487–1488). Rzeczywiście, chłopci biegną niedługo potem na ugór, by sprawdzić, co się dzieje. Być może jednak ruszają za wzgórze, aby przypilnować ofiary, a nie ją uratować. Niech nie umknie nam fakt, że Młoda umiera po raz drugi w równie symboliczny, biblijny sposób – zostaje ukamienowana, zupełnie tak, jakby ofiara musiała się dopełnić. Widzę w tym pewną konsekwencję i analogię do ofiary mającej przebłagać *Deum tremendum* oraz odwołać Jego gniew. Ofiary złożonej w rycie zrozumiałym chyba tylko dla samego Wyspiańskiego.

Przed wszystkim należy zwrócić uwagę na to, jak bardzo zmienna i niekonsekwentna jest reakcja ludu na wszystkie wydarzenia. W ostatnich scenach dramatu – gdzie chłopci cieszą się, a Ksiądz „wrasta w ziemię/ z trwogi” (w. 1446–1447) – ukazane zostało pełne spektrum uczuć. Można tu pokusić się o takie określenia, jak irracjonalizm, ambiwalencja, a może i szaleństwo Gręboszan, wynikające z bezprecedensowego przeżywania – z całą paradoksalnością tego stwierdzenia – namacalnego *Sacrum*. Nie chodzi tu o niekonsekwencję czy zmienność ludzkich uczuć i emocji, ale o ich ambiwalencję, o nieadekwatność, niemożność ich zastosowania wobec doświadczenia. Całe spektrum emocji – od płaczu i strachu, aż po radość, pokój i ulgę – nie jest w stanie ująć, okiełznać, oddać nieskończoności wrażeń wywołanych przez przeżycie głębokiej hierofanii. Gręboszanie uruchamiają wir antagonistycznych uczuć jedynie po to, aby ukazać swoją niedoskonałość i niemożność w oddaniu tego, co przeżywają i czego doświadczają. Ponownie ludzka skończoność ulega Boskiej Nieskończoności, a Kosmos ujęty w ramach czasoprzestrzeni załamuje się, imploduje, pęka w chwili Styku z Tym, co przychodzi Spoza.

Słowo

Aby refleksja nad mistyką utworu Wyspiańskiego i *mysterium tremendum* była pełna i komplementarna, należy podjąć refleksję nad Słowem. Trzeba więc spróbować odpowiedzieć na pytanie postawione w tytule mojego artykułu, które nasuwa się po lekturze ostatnich wersów *Klątwy*:

CHÓR

Wieś gore! wieś się pali!
siarczyste ognie biją!
Uciekajcie, uciekajcie!
(gromy)

Jak ujść!? Rety! Ulewa!!
O Boże – poginiewa!!

PUSTELNIK

Padajcie o ziem głową!!
Bóg mówi – Słowo!!!
(*pioruny*) (w. 1684–1698)

Pustelnik, postać bardzo tajemnicza, którego autentyczność, duchowość i autorytet próbowałem podważyć w poprzedniej części pracy, otwarcie powiada, że, poprzez wydarzenia dziejące się w Gręboszowie i ich kosmiczną kulminację, „Bóg mówi Słowo”. Ostatni wers utworu rezonuje jakimś przedziwnym brzmieniem, które przekształca znaczenie całego dramatu tak, jak jeden dźwięk potrafi odmienić pełen akord. Jestem przekonany, że bez zrozumienia Słowa i odkrycia Jego znaczenia w czytaniu *Kłątwy*, lektura tego dramatu pozostaje fragmentaryczna, niekompletna, a może nawet fałszywa.

W utworze Wyspiańskiego występują *słowa* i *Słowa*, które jedynie na pozór odróżnia forma zapisu. Jest to wyraźne zasygnalizowanie tego, że czytelnik ma do czynienia z czymś więcej, niż tylko z pojedynczą nutą w kompozycji utworu. Słowa pisane wielką literą to więcej niż znaki czy idee, to przejawy obecności metafizyki w dramacie. Mają one zupełnie inną wagę, są o wiele potężniejsze, gdyż zawierają w sobie energię, którą trudno właściwie ująć i zdefiniować⁴⁰. Przypomnę przywoływany już wcześniej ciekawy przykład tego, jak zręcznie Wyspiański potrafił operować potęgą Słów. W cytowanej już scenie, w której chłopci prorokują nadejście burzy (w. 1612–1621), na przestrzeni kilku wersów, jednej chwili, słowo przemienia się w Słowo: „noc” chmur przemienia się w „Noc chłoniącą” otchłani, „wicher” w „Zawieruchę”, a czerwcową „burza” w „Burzę” o wymiarze kosmicznym. Synonimy odwołują czytelnika do kompletnie innych kategorii, a wyrazy o takiej samej pisowni okazują się jedynie homografami.

Nie bez znaczenia jest również to, jakie Słowa *Kłątwy* posiadają energię. Nie-

⁴⁰ Odsyłam tutaj do wykładu VIII z IV kursu wykładów paryskich Adama Mickiewicza, podczas którego wieszcz również podejmował rozważania nad potęgą i energią Słowa: „A cóż to jest energia? To słowo, które się już realizuje, które staje się życiem, ożywia, karmi. (...) Śledząc wpływ ducha na stan fizyczny człowieka, odkryjemy prawdziwe źródło nędz materialnych, które w istocie są tylko następstwami głodu duchowego; pojmiemy nową tajemnicę słowa, jego siłę materialną, jego działanie odżywcze”. A. Mickiewicz, *Wykład VIII*, w: tegoż, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, tłum. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998, s. 90–91, w. 18–19, 24–28. Warto przywołać (co uczynił także Mickiewicz) kontekst biblijny. W słowach „nie samym chlebem żyje człowiek, ale człowiek żyje wszystkim, co pochodzi z ust Pana” (Pwt 8,3b; por. Mt 4,4) objawiona zostaje „odżywcza” i życiodajna moc Słowa Boga.

mał wszystkie z nich to rzeczowniki, czasami określenia epitetowe, które można podzielić na kilka charakterystycznych grup nawet na podstawie przywołanych powyżej cytatów z utworu. Pierwszą dominującą grupę stanowią wyrażenia związane z szeroko rozumianą religią i kultem (Wiary stare, Ofiara, Księgi Boże, Słowo Boże, Proroki, Duch, Rajskie Wrota, Pismo), z której można wydzielić także nomenklaturę określającą to, co związane z potępieniem oraz *mysterium tremendum* (Złe Moce, Noc, Ogień, Strzyga). Natomiast drugą, równie liczną w tekście grupę Słów stanowią te związane z naturą, siłami przyrody oraz żywiołami (Burza, Zawierucha, Noc, Ogień, Ziemia, Piorun, Słońce). Dodatkowo wskazać można odrębną grupę dotyczącą wartości (Szczęście). Wszystkie te Słowa odwołują czytelnika do czegoś p o n a d , do czegoś p o z a , sygnalizując swoją symboliczną istotę wyróżniającą je od pustych form, określonych w *Weselu* jako „słowa, słowa, słowa, słowa”⁴¹.

Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że wizja potęgi Słowa zawarta w *Klątwie* jest pewnym przedłużeniem, kontynuacją rozważań Adama Mickiewicza zawartych w prelekcjach paryskich, a przynajmniej jawnym i świadomym do nich nawiązaniem. Podczas VII wykładu czwartego kursu *Literatury słowiańskiej* wieszcz opisywał swoim francuskim słuchaczom wagę Słowa w kulturze słowiańskiej:

Słowianie – znaczy lud słowa, a raczej Słowa Bożego. Lud ten zachowuje dotąd czystą tradycję pojęcia słowa, która u niego zawiera pojęcie świątobliwości i twórczej potęgi. Wierzy dotychczas, że dość jednego słowa, by ściągnąć lub odpędzić burze moralne i fizyczne, by zakląć ducha lub zdjąć zeń czar, który go pęta, by zadać ludziom cierpienia lub uleczyć ich, uzbroić ich lub rozbroić⁴².

Pomijając kontekst kulturowy, niezwykle cenna pozostaje refleksja nad samym charakterem wiary w potęgę Słowa. Lud wierzący, że „dość jednego słowa, by ściągnąć lub odpędzić burze (...), by zakląć ducha lub zdjąć zeń czar, (...) by zadać ludziom cierpienia lub uleczyć ich” – czyż nie jest ludem z *Klątwy*? Czyż Słowo ściągające „burze moralne i fizyczne” nie jest tym samym Słowem, które mówi Bóg w dramacie Wyspiańskiego?

W dalszej części wykładu Mickiewicz odważył się na próbę zdefiniowania Słowa, ujęcia Go w słowa zupełnie ludzkie i niewystarczające, umożliwiające tworzenie jakiś niekompletnych analogii i porównań ze względu na swoją finitywną formę. Wieszcz wprowadził dualistyczną wizję Słowa, analogicznie do wizji człowieka jako bytu składającego się z duszy i ciała, substancji „niebieskiej” i mate-

⁴¹ S. Wyspiański, *Wesele*, w: tegoż, *Dramaty wybrane*, t. 1, dz. cyt., s. 150, akt I, scena 10, w. 278.

⁴² A. Mickiewicz, *Wykład VII*, w: tegoż, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, dz. cyt., s. 76, w. 79–85.

rialnej⁴³. Ważniejsze pozostają jego dalsze refleksje, dotyczące tego, co dzieje się w człowieku pod wpływem głębokich duchowych przeżyć, które zmuszają nas do słownej egzaltacji:

Czujemy, jak w głębi naszego jestestwa zapala się jakiś ogień wewnętrzny; ogień ten przenika i pochłania całą naszą organizację, roztopia ją, (...) a wtedy duch dobywa z naszej tak roztopionej organizacji ekstrakt, esencję i z niej tworzy tę świetlistą i lotną kulę, którą zwiemy słowem; opuszcza nas ona, choć się od nas nie odrywa, znika, a jednak trwa tak długo, jak duch, co ją wydał, to znaczy jest niezniszczalna.

Słowo więc to ciało i duch stopione razem ogniem boskim przebywającym w człowieku [podkr. – K.Z.]⁴⁴.

W *Kłątwie* Wyspiańskiego można zauważyć dużą analogię do idei Mickiewicza. Słowo to Boski ogień, to medium nadzwyczajnej energii, wreszcie to sama energia i samo *sacrum*. W Słowie, w jego finitywnej formie, mieści się Nieskończoność. Zaryzykuję wręcz stwierdzenie, że cały mistyczny sens *Kłątwy* sprowadza się do próby ukazania potęgi Słowa.

W utworze Wyspiańskiego *sacrum* to Słowo, a Słowo – to *sacrum*. Akt mowy to tutaj epifania. W języku *Kłątwy*, właściwie w jednym, ostatecznym Słowie, zawarte zostało wszystko to, co dotychczas powiedziałem o *mysterium tremendum* owego *sacrum* zawartego w utworze, wyrażonego w figurze Boga oraz Apokalipsy. W obu przypadkach bowiem potęga i *sacrum* tych toposów sprowadzały się do tego, co jest wyrażone w języku, do energii Słowa.

Koniec utworu Wyspiańskiego ukazuje, że doświadczenie *sacrum*, jego ingerencja w świat materialny, jest katastrofalne w skutkach, gdyż w zderzeniu z Nieskończonością, to, co skończone, musi ulec i rozpląnąć się w Bezkręsie. Warto przywołać pieśń Gręboszan, w której ukazując językowy, słowny obraz Boga-Sędziego, dają wyraźnie znać, że przepełnia ich głębokie, niebezpieczne poczucie *mysterium tremendum* wywołanego niesamowitością, mistycznością wydarzeń dokonujących się w ich małej wsi:

I

Rola schnie się,
gleba pęka,
Kłos bujny mdleje –
Bożych Sądów

⁴³ Tamże, s. 77, w. 102–110.

⁴⁴ Tamże, s. 78, w. 126–136.

groźna ręka;
Serce truchleje.

II

Promień pali,
gorejący,
Słońce szaleje –
Bożych Sądów
Znak karzący
Ogniami ziele! –

III

Straszny Sędzio,
spuść srogości,
Ziści nadzieję. –
Jakoś dawał w obfitości,
dziś mej Skrusze zwól Litości,
grzeszny boleję – (w. 370–382)

Ów niesamowity hymn skierowany do Boskiego *tremendum* ukazuje językowy obraz Boga w świadomości Gręboszan. Bardzo dokładnie oddaje on *mysterium tremendum* dostrzegane w *sacrum* Bożej interwencji, o którą prosi lud dręczony klątwą suszy. Można dopatrzyć się tutaj również zderzenia niemocy słów człowieka z potęgą Słowa Boga. Przywodzi to na myśl ucztę Baltazara opisaną w *Księdze Daniela*. Tłumaczenie przez proroka Daniela Boskich zgłosek „mene, mene, tekell, ufarsin” (Dn 5, 25)⁴⁵ było podyktowane kontekstem historycznym – dziejami Narodu Wybranego i jego przeciwników. Tu nas interesuje sam akt zapisania Słów przez Boga. Słów niezrozumiałych dla wszystkich poza prorokiem będącym tłumaczem oraz powiernikiem Boskiego głosu. Mistyczna scena, gdzie Nieskończony interweniuje w historię i ukazuje się człowiekowi poprzez Słowo, które jest potężniejsze niż jakiekolwiek słowo ludzkie, zostaje odtworzona przez Wyspiańskiego w *Klątwie*. W utworze bowiem Bóg również wypowiada to, czego ludzka istota nie może pojąć, a sama epifania Nieskończonego w skończonej formie, epifania Słowa napęla jej świadków przerażeniem Baltazara. I tylko jeden Pustelnik w ostatniej chwili zaczyna rozumieć, co dzieje się przed oczyma ludu

⁴⁵ W kulturze polskiej bardziej znaną wersją zapisu Boskich zgłosek jest ta zaproponowana przez Jakuba Wujka w jego przekładzie *Biblii* – „MANE, TEKEL, FARES”. *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, Warszawa 1999, s. 1803, Dn 5, 25b.

i co rzeczywiście dociera do ich uszu. Być może w tej postaci ukryta jest postawa duchowa samego Wyspiańskiego, który w *Kłątwie* dał przecież świadectwo swojego osobistego, a więc niemożliwego do przekazania doświadczenia *sacrum*.

Głębia Słowa w *Kłątwie* objawia się, paradoksalnie, w Jego niewypowiedzialności, niewyraźności. Słowo zostaje wypowiedziane, lecz cóż ono znaczy? Nic i wszystko. Jest omnipotencją, wszechmożliwością, ponieważ może być i rzeczywiście jest Wszystkim. *Sacrum* Słowa rozpostarte jest na nieskończonym napięciu pomiędzy transcendencją a naocznością wynikającą z wypowiedzenia Niewypowiedzialnego. Słowo w *Kłątwie* to wypowiedzenie Niewypowiedzialnego, to mistyczny akt ujęcia Nieskończonego w skończoną formę.

Conclusio

Czy Słowo, które mówi Bóg, jest tytułową kłątwą? Czy w dramacie Wyspiańskiego Bóg przeklina lud? Nie. Kłątwą w utworze Wyspiańskiego jest raczej skończona natura człowieka, który w żadnym stopniu nie jest w stanie zachować swojego jednostkowego istnienia, kiedy przyjdzie mu stanąć wobec epifanii *sacrum*. I to jest sedno *mysterium tremendum* zawartego w dramacie – finitywny człowiek rozplywa się, ulega zupełnej dezintegracji i anihilacji po nawiązaniu relacji z Nieskończonością. To właśnie perspektywa rozpadu, utraty swojej podmiotowości, istoty, wywołuje w mieszkańcach Gręboszan przerażenie, śmiertelny lęk, metafizyczną trwogę, a w „szalonej” Młodej – radość i pragnienie oddania się Ogniom Boga, przejścia przez „Rajskie Wrota” płomieni.

Wyspiański oddaje sedno przeżywania *numinosum*, którym jest *mysterium tremendum et fascinorum*, złączenie się dwóch sprzeczności w jedno spójne doświadczenie tego, co Niedoświadczone.

Pragnę podkreślić, że *Kłątwa* to utwór bardziej złożony, niż dotąd sądzono. Dotychczasowe ograniczanie się do perspektywy moralnej, ludowej, społecznej czy feministycznej nie wystarcza. Aby w pełni zrozumieć ten dramat, należy posłużyć się perspektywą mistyczną, której – jest za mało we współczesnych badaniach nad twórczością Stanisława Wyspiańskiego. Symboliczne i mistyczne czytanie jego utworów było dosyć popularne w pierwszej fazie recepcji jego dzieł, to jest w okresie Młodej Polski i pierwszych dekadach XX wieku, a potem zostało zarzucone i zapomniane. Wierzę, że rozwój badań kulturowych i komparatystycznych oraz postsekularyzm umożliwią powrót *ad fontes* w badaniach nad niesamowitym, a jednocześnie chyba nie do końca zrozumianym dorobkiem duchowym Wyspiańskiego.

Chciałbym przywołać jeszcze jedną biblijną historię – wieżę Babel – gdyż bardzo trafnie oddaje ona problem Słowa zawarty w *Kłątwie*. Być może metafora wieży Babel, choć nie występuje bezpośrednio w tekście, może być kluczowa w mistycznej interpretacji utworu. Wyspiański piszący *Kłątwe* jawi się jako osoba poszukująca „jednakowych słów” w pomieszanych językach. Próbuje przekazać przez sieć symbolicznych gestów, wydarzeń i słów osobistą duchowość, swoje doświadczenie *sacrum*, które okazuje się kompletnie niezrozumiałe, nieprzetłumaczalne dla innego człowieka. Autor to wybitny architekt, niebędący w stanie porozumieć się z Innym, wytłumaczyć mu planu duchowej świątyni, której wizję w sobie nosi. Dramaturg jedynie za pomocą symboli, metafor, wrażeń, barw, dźwięków i innych środków artystycznego przekazu był w stanie przekazać namiastkę swojego *sacrum*. Autor jednak, jako skończona istota ludzka, nie był w stanie wyrazić tego, co Niewyrażalne. I być może to właśnie jest prawdziwą klątwą – ludzka niewyrażalność tego, co jest poza językiem. Jedynie, co człowiek może zrobić, aby wyrazić Niewyrażalne, to użyć niedoskonałych analogii, porównań, metafor doświadczania *sacrum*, z czego najbliższą wobec przeżycia epifanii metaforą jest właśnie Słowo. Pisarz doskonale o tym wiedział, owej wiedzy dał wyraz, tworząc tak wybitne i mistyczne dzieło jak *Kłątwa*.

Jakie Słowo mówi więc Bóg? Odpowiedź na to pytanie nie jest możliwa, gdyż Słowo wyraża w swojej skończonej formie Nieskończoną Treść – i na tym właśnie polega jego *mysterium*.

Bibliografia

Podmiotowa

Wyspiański S., *Kłątwa*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1958.

Przedmiotowa

Araszkiewicz F., „*Kłątwa*” Stanisława Wyspiańskiego, „*Roczniki Humanistyczne*” 1950–1951, nr 2–3.

Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r., Warszawa 1999.

Bourkane M., *O rapsodach Stanisława Wyspiańskiego*, Poznań 2014.

Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Kraków 2013.

Czczot K., *Chłop i czarownica*, w: *Poza kanonem. Wyspiański*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Kosiński, Warszawa 2018.

Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1998.

Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993.

- Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.
- Estreicher S., *O rapsodach Wyspiańskiego*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. I, oprac. L Płoszewski, Kraków 1971.
- Frazer J. G., *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, tłum. H. Krzeczowski, Kraków 2017.
- Grubiński W., *O „Kłątwie” Wyspiańskiego*, Warszawa 1911.
- Gutowski W., *Religie – wiary – teksty. Pytania (nie tylko) do Młodej Polski*, w: *Religie i wierzenia w literaturze polskiego modernizmu*, red. H. Ratuszna, Toruń 2009.
- Hoesick F., *Z notatek i wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*, w: tegoż, *Sienkiewicz i Wyspiański. Przyczyńki i szkice*, Warszawa 1918.
- Karczewski M., *Jezioro siarki i ognia w księdze Apokalipsy św. Jana*, „Biblica et Patristica Thoruniensia” 2012, t. 5.
- Kierkegaard S., *Bojaźń i drżenie*, oprac. i tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1995.
- Kołaczkowski S., *Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy*, Warszawa 1968.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kurkiewicz M., *Strach przed życiem czy lęk przed śmiercią? Wizje końca świata w literaturze Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego*, w: tegoż, *Symbole, narracje, eschatologie... Studia o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2007.
- Mickiewicz A., *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, tłum. L. Płoszewski, Warszawa 1998.
- Miodońska-Brookes E., *Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego*, w: tejże, *»Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej«. Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997.
- Otto R., *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, tłum. B. Kupis, Wrocław 1993.
- Ozorowski E., abp, *Apokaliptyka – moc i słabość ludzkiego języka*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, t. 1, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2006.
- Padół R., *Filozofia religii polskiego modernizmu*, Kraków 1982.
- Pigoń S., *Stanisława Wyspiańskiego „Kłątwa” jako dramat obrzędowy*, w: tegoż, *Studia literackie*, Kraków 1951.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. K. Dynarski, M. Przybył, tłum. Zespół Biblistów Polskich, Poznań 2003.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, Lublin 1993.
- Putek J., *Mroki średniowiecza*, Kraków 1966.
- Sinko T., *Antyk Wyspiańskiego*, Warszawa 1922.
- Skwarczyńska S., *Struktura dramatyczna „Kłątwy” Wyspiańskiego*, w: tejże, *Wokół teatru i literatury (studia i szkice)*, Warszawa 1970.
- Szturc W., *Wyspiański. Rytm mowy*, w: tegoż, *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, Kraków 2015.

- Taborski R., „Klątwa” i „Sędziowie” czyli o młodopolskim synkretyzmie artystycznym, „Przegląd Humanistyczny” 1969, nr 13/6.
- Tronina A., ks., *Siedem pieczęci Apokalipsy*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, t. 1, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2006.
- Uspienski B., *Krzyż i koło. Z historii symboliki chrześcijańskiej*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2010.

Karol Zimnoch

University of Białystok

WHAT WORD DOES GOD SAY? MYSTERIUM TREMENDUM
IN STANISŁAW WYSPIAŃSKI'S *THE CURSE*

Summary

The article aims to analyze and interpret Stanisław Wyspiański's *The Curse* [Klątwa] in terms of symbolism and mysticism in the work. The author focuses on three significant figures: God, the Apocalypse, and the Word, recalling the cultural, mythological, and religious contexts. The author demonstrates the great artistic awareness of Stanisław Wyspiański by presenting a broad spectrum of symbolic and cultural references that the writer included in his text. The element that connects the considerations is the experience of *mysterium tremendum*, which remains the primary form of experiencing the sacred by the drama's characters.

Keywords: mysticism, symbolism, sacrum, Young Poland, Stanisław Wyspiański, God, apocalypse, word, beliefs, mythology.