

## ***Riders to the Sea* Johna Millingtona Synge'a w reżyserii Garry Hynes**

*Wtedy Mojżesz i Izraelici razem z nim śpiewali taką pieśń ku czci Pana:  
Będę śpiewał ku czci Pana,  
który wspaniale swą potęgę okazał,  
gdy konia i jeźdźca jego  
pogrążył w morzu.  
(Wj 15:1)*

W 2005 reżyserka Garry Hynes<sup>1</sup> przygotowała pierwsze w historii wystawienie całego dorobku dramaturgicznego Johna Millingtona Synge'a. Naraz. W jednym spektaklu<sup>2</sup>. Sztuki połączyła grupa dziewiętnastu aktorów, a premiera była częścią Galway Arts Festival (Irlandia). Ze względu na długość spektaklu dzielono go na 2–3 dni, a wyłącznie w całości wystawiono go rok później, kiedy spektakl zawitał na Lincoln Center Festival (USA). W niniejszej recenzji skupię się jedynie na sztuce *Riders to the Sea* (1904), rozpoczynającej widowisko Hynes. Spektakl został zarejestrowany przez Rónána Foxa, a udostępniono go za darmo w Internecie 9 kwietnia 2020.

Nie jest to pierwsze spotkanie Hynes i Synge'a. Fascynacja reżyserki zaczęła się zaraz po studiach, czyli prawie 50 lat temu. Wówczas razem z przyjaciółmi wpadła na pomysł otwarcia pierwszego w Irlandii teatru zlokalizowanego poza Dublinem<sup>3</sup>. Hynes, tak jak większość jej rówieśników, nie była wcześniej zainteresowana Synge'em. Znała go jedynie ze szkoły jako autora lektur, wzorowego „ojca teatru irlandzkiego”. W oczach nastolatków utwory te były jednak nudne, a ich prowokacyjność — zupełnie niezrozumiała. Hynes po latach wróciła do tekstów Synge'a i odkryła je na nowo. Zapragnęła wyrwać tego autora ze szkolnego kontekstu i przedstawić publiczności jako pisarza na wskroś współczesnego.

Dla Hynes współczesność nie równa się jednak unowocześnieniu. W inscenizacji *Riders to the Sea* nie znajdziemy nic, co mogłoby wytrącić nas z rytmu dramatu rozgrywającego się na Aran. Inscenizacja staje się tu medium, dzięki któremu możemy poznać wyobraźnię dramaturga i jego wizję. To Synge jest tu głównym bohaterem, a nie

---

<sup>1</sup> Garry Hynes (ur. 1953) — irlandzka reżyserka teatralna. W 1975 razem z Marie Mullen i Mickiem Lallym założyła Druid Theatre Company. Była pierwszą kobietą, która zdobyła nagrodę Tony za reżyserię teatralną (*The Beauty Queen of Leenane*, 1998).

<sup>2</sup> Były to kolejno: *Riders to the Sea* (1904), *Tinker's Wedding* (1908), *The Well of the Saints* (1905), *The Shadow of the Glen* (1903), *The Playboy of the Western World* (1907), *Deirdre of the Sorrows* (1910).

<sup>3</sup> Wystawiono wtedy *The Playboy of the Western World* (zob. Celia McGee, *Garry Hynes, an Irish Director, Arrives With 8½ Hours of Her Countryman*, „The New York Times” [online], [data dostępu: 17.02.2021].

Dostępny w Internecie:

<[www.nytimes.com/2006/07/02/theater/02mcge.html?\\_r=0&fta=y&pagewanted=print](http://www.nytimes.com/2006/07/02/theater/02mcge.html?_r=0&fta=y&pagewanted=print)>).

interpretacja Hynes, dlatego prawie wszystko, co oglądamy na scenie, jest spójne z treścią sztuki. Odtworzenie wszystkich pauz i zaznaczonych w didaskaliach gestów może sprawiać wrażenie wręcz niewolniczej wierności, ale właśnie w ten sposób Hynes pozwala przemówić prawdziwemu Synge'owi, a nie szkolnej wersji jego osoby.

Odstępstwa od tekstu źródłowego zdarzają się bardzo rzadko i są to szczegóły niemożliwe do wyłapania bez porównania z dramatem, np. Maurya nie zakłada chusty na głowę, a palenisko jest umieszczone pod ścianą, za bohaterami. Znajdziemy także szczegóły, które Hynes dodała, aby podkreślić sens dramatu. Największe, choć mimo wszystko drobne, zmiany reżyserka wprowadziła w ostatniej scenie, kiedy Maurya zaczyna swój monolog — płaczki są ubrane wyłącznie na czarno i stoją z boku sceny, nikt nie klęczy. Ciekawym wyborem jest tu symultaniczność. Maurya opowiada o przeszłości, ale jednocześnie opisuje dokładnie to, co widzą dziewczęta patrzące przez okno. W ten sposób bohaterka wyjaśnia też widzom wszystko, co za chwilę zobaczą oni na scenie, kiedy do chaty wniesione zostanie ciało Bartley'a. Dzięki temu zabiegowi łatwo można odczytać tę scenę jako symbol fatalizmu.

Wydaje się, że wierność Hynes wobec dramatu ma jeszcze jedno źródło. W *Riders to the Sea* Synge przywiązał niezwykle uwagę do szczegółów budujących irlandzkość, np. Bartley'a i jego poprzedników przynoszono do chaty na czerwonym żaglu. Niewtajemniczony odbiorca doszukiwać się dodatkowych znaczeń w tym kolorze, ale nie ma w nim nic niezwykłego — to zwyczajny kolor żagli w zatoce Galway<sup>4</sup>. Ta drobiazgowość spowodowała, że szuka Synge'a stała się źródłem legendy o swetrach z wysp Aran<sup>5</sup>. Najważniejsza jest jednak jest zniuansowana warstwa religijna utworu. Hynes bardzo dobrze zrozumiała, że uwspółcześnienie mogłoby naruszyć znaczenia tego aspektu. Synge bowiem zakodował *Riders to the Sea* jako sztukę pogańską, choć trudno to dostrzec na pierwszy rzut oka<sup>6</sup>. Chrześcijaństwo widzimy tutaj tylko pozornie, w finale tryumfują dawne wierzenia celtyckie.

---

<sup>4</sup> „The sails were made of a heavy textile called calico, which is an unbleached and often not fully processed form of cotton. The sails were proofed and cut locally. They were then covered in a solution made from tree bark or from a tar and butter mix.

The fishermen applied to the sails in order to weatherproof and protect them. This process is known as ‘barking the sails’ and it is the reason why Galway Hookers have their distinctive dark red or rusty brown sails” (*The Galway Hooker*, „Galway City Museum” [online], [data dostępu: 26.02.2021]. Dostępny w internecie: <[www.galwaycitymuseum.ie/galway-hooker/?locale=en](http://www.galwaycitymuseum.ie/galway-hooker/?locale=en)>).

<sup>5</sup> „A fisherman goes out onto the dangerous Atlantic Ocean, wearing a jumper knitted by his female relations. Trying to earn a living, he is lost at sea. His battered body, once washed ashore, is unrecognisable. His jumper, however, identifies the corpse as belonging to one particular family, who can then claim and bury his body. [...] The story often comes with a hint or an outright statement that it is not true” (Siún Carden, *Cable Crossings. The Aran Jumper as Myth and Merchandise*, „Costume” 2014, vol. 48, nr 2, s. 260–261).

<sup>6</sup> Więcej o stosunku Synge'a do religii: W.J. McCormack, *Synge and Religion*, „DruidSynge” [online], [data dostępu: 27.02.2021]. Dostępny w internecie: <[www.druid.ie/druidsynge/synge/synge-and-religion](http://www.druid.ie/druidsynge/synge/synge-and-religion)>.

Takie przedstawienie wynika z irlandzkiej tradycji religijnej i pokojowego przebiegu procesu chrystianizacji<sup>7</sup>.

Chrześcijaństwo reprezentuje w sztuce młode pokolenie. Nora dwukrotnie przywołuje słowa księdza („I won't stop him,« says he, »but let you not be afraid. Herself does be saying prayers half through the night, and the Almighty God won't leave her destitute,« says he, »with no son living«”<sup>8</sup>), bo jest pewna ich prawdziwości, co wypomina matce w rozmowie. Jednak duchowny chrześcijański nie jest na Aran autorytetem. Maurya uświadamia to sobie na samym końcu dramatu („It's little the like of him knows of the sea....”). Tutaj morze jest bogiem i wyznacza kres życia, więc bohaterka — kiedy opowiada o swoim losie i zasadach życia, a raczej śmierci na wyspie — dzieli się z odbiorcami pradawną mądrością, do której ksiądz nigdy nie będzie mieć dostępu. Cathleen także wierzy w moc chrześcijańskiego Boga. To ona uważa, że matka sprowadziła na Bartley'a zły los, bo nie pobłogosławiła go słowami „God speed you”. Dla siostr chrześcijaństwo staje się jedyną nadzieją na poprawę losu, otuchą przed tym, co nieuniknione, ale Synge daje nam do zrozumienia, że jest to wizja fałszywa.

Maurya także daje się temu zwieść. Aż do samego końca widać w jej zachowaniu konflikt. Kobieta bezbłędnie odczytuje omeny zwiastujące rychłą śmierć Bartley'a („He's gone now, God spare us, and we'll not see him again. He's gone now, and when the black night is falling I'll have no son left me in the world”), ale jako matka, chce dla swojego syna tego, co najlepsze, dlatego sprzeciwia się prawu morza i spieszy odczynić swoje „złe słowa” (choć nie bez wahania). Z tego samego powodu nie kupuje gwoździ do zbicia trumny. Jednak to dawna wiara ostatecznie daje jej ukojenie. Mówiąc „I'll have no call now to be going down and getting Holy Water in the dark nights after Samhain”, Maurya ostatecznie odrzuca chrześcijaństwo. Symbolizuje to zużycie przez nią resztek święconej wody i postawienie pustego kubka do góry dnem<sup>9</sup>. Bohaterka wie, że życie jej i jej córek będzie od teraz jeszcze trudniejsze, ale odczuwa ulgę po śmierci ostatniego syna. Prawo morza okazało się prawdziwe, zatem wiara Celtów także. Wszyscy bliscy Mauryi zmarli w „niezwykły sposób”, utopili się jak król Rúad<sup>10</sup>, zatem ich dusze pozostawały w ciałach. Dzięki temu mogą oni odwiedzać bohaterkę w czasie wszystkich świąt o charakterze zaduszkowym, w tym właśnie

---

<sup>7</sup> Zob. Liliana Olchowik-Adamowska, *Celtowie*, Warszawa 2007, s. 9–10.

<sup>8</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z: John Millington Synge, *Riders to the Sea*, „One Act Plays” [online], 02.12.2006 [data dostępu: 13.02.2021]. Dostępny w internecie: <[www.one-act-plays.com/dramas/riders\\_to\\_the\\_sea.html](http://www.one-act-plays.com/dramas/riders_to_the_sea.html)>.

<sup>9</sup> Symbol zaczerpnięty ze Starego Testamentu: „Rozciągnę nad Jeruzalem sznur [zniszczenia] Samarii i pion domu Achaba. I wytrę Jeruzalem, tak jak wyciera się miskę, a po wytarciu obraca się dnem do góry” (2 Krl 21:13) (zob. W. J. McCormack, dz. cyt.).

<sup>10</sup> Zob. Jerzy Gąssowski, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1979, s. 161.

Samhain<sup>11</sup>. Ta świadomość pozwala na spokój, ulgę i pewność, że bliscy nie odeszli na zawsze. O zrozumieniu tego podtekstu przez Hynes świadczy wprowadzenie dodatkowej osoby, której w dramacie nie ma. Zanim do chaty wejdą osoby niosące ciało Bartley'a, do pomieszczenia wbiega chłopiec i chowa się za drabiną. Postać najprawdopodobniej symbolizuje duszę Bartley'a trwającą przy ciele (matka wspomina go w monologu jako dziecko).

Reżyserka przywiązała bardzo dużą wagę właśnie do symboli. W scenografii istotna jest gra światłem, która oddziela przestrzeń chaty i brutalnego świata zewnętrznego. Wszystko, co rozgrywa się wewnątrz, jest skryte w cieniu, jakby chowało się przed tym, co mogą wpuścić drzwi — światłem, grozą i śmiercią. Bardzo ciekawym pomysłem jest odegranie całego spektaklu na boso i na ziemi. Wydaje się, że jest to kolejny sposób na odczarowanie Synge'a, wyjęcie z ram, w które go włoczono, oraz na podkreślenie autentyczności dzieła<sup>12</sup>.

Hynes wprowadziła do inscenizacji tło — nieustający szum morza. To właśnie on symbolizuje świat zewnętrzny, nieustannie czyhający na bohaterów. Jest też głównym elementem dramatu, bo wpływa na bohaterów, ich nastrój, a przede wszystkim na rosnącą z każdą chwilą irytację. Niestety, jest to jedyny element tego typu w inscenizacji. Hynes zrezygnowała z innych dźwięków opisanych przez Synge'a, m.in. szmeru kamieniska oraz krzyku spadającego do morza Bartley'a, a to w szczególności one tworzą wrażenie nieustannej czujności i załęknienia bohaterów.

W kreowaniu znaczeń inscenizacji dużą zasługę ma Rónán Fox, który wykorzystał do tego odpowiednie zbliżenia i kadrowanie, np. na początku obserwujemy, jak Cathleen wygniata chleb i trzyma go w słońcu jak hostię. Ciekawe jest wyróżnienie kwestii „There was a man in here a while ago—the man sold us that knife”. Najazd kamery na nóż i twarze dziewcząt sprawia, wrażenie, że był to niezbędny element fatalistycznej układanki, bo bez niego Cathleen i Nora nie mogłyby teraz sprawdzić, czy Michael nie żyje. Do takich symboli możemy także zaliczyć krótki fragment, w którym Fox skupia się na Bartley'u zakładającym koszulę. Według didaskaliów bohater bierze ze sobą w podróż wyłącznie tytoń, a ubranie zmarłego brata założył rano. W ten sposób Fox nie pozwala nam przeoczyć jednego z omenów, które odczytuje Maurya.

---

<sup>11</sup> Zob. tamże, s. 163.

<sup>12</sup> Zob. David Finkle, *DruidSynge*, „Theatermania” [online], 11 lipca 2006 [data dostępu: 28 lutego 2021]. Dostępny w Internecie: <[www.theatermania.com/new-york-city-theater/reviews/druidsynge\\_8615.html](http://www.theatermania.com/new-york-city-theater/reviews/druidsynge_8615.html)>.

Sposób nagrania spektaklu został dostosowany do jego tempa. W scenach z wyjątkowym napięciem emocjonalnym ujęcia zmieniają się szybko, aby jak najlepiej oddać to, co dzieje się między bohaterami. W scenach melancholijnych zaś kamera staje się powolna, co pozwala nam się wczuć w dramat przeżywany przez postacie. Mam jednak wątpliwości, czy widz w teatrze mógł wszystkie te symbole odczytać, kiedy oglądał spektakl tylko z jednej perspektywy. Czy byłby on tak samo pełny znaczeń, gdyby nie praca Foxa?

W *Riders to the Sea* trudno mówić o grze poszczególnych aktorów. Rzadko można obserwować tak utalentowany i zgrany zespół. Wydaje się, że wiek bohaterów został nieznacznie zmieniony — Cathleen nie wygląda na dwudziestolatkę, w tym wieku jest raczej Nora. Ta zmiana jednak nie przeszkadza, a nawet pomaga, bo dzięki niej kwestia „And isn't it a pitiful thing when there is nothing left of a man who was a great rower and fisher, but a bit of an old shirt and a plain stocking?” nie brzmi sztucznie. Odbiór spektaklu może utrudniać jedynie irlandzki akcent. Aktorzy podbijają swoje kwestie nutą roztrzęsienia, zaleknienia, wściekłości i hysterii. Jednak napięcie wynika nie z tego, co zostało powiedziane, ale z tego, co przemilczano. Szczególny jest tutaj moment wyjścia Bartley'a z chaty — Maurya jest roztrzęsiona, słychać, jak głos więźnie jej w gardle. W tym czasie Fox szybko zmienia kadry, aby uchwycić reakcje na twarzach jej dzieci — szok, wzajemne współczucie, rozczarowanie i rezygnację. W tej scenie Cathleen i Bartley wchodzą ze sobą w „cichy dialog” wyłącznie za pomocą spojrzeń i gestów.

*Riders to the Sea* jest inscenizacją zaskakującą. Widz zostaje wciągnięty w wydarzenia już od pierwszej chwili dramatu, a napięcie zostaje utrzymane aż do wygaszenia światła. To główna siła spektaklu Garry Hynes, która dodaje suchemu tekstowi człowieczeństwa, a przy tym nie wypacza jego sensu. Zabiegi zastosowane przez uważną reżyserkę jedynie uwypuklają to, co może umknąć przy czytaniu utworu Synge'a. Jest to niezwykle osiągnięcie, zdecydowanie godne naśladowania, szczególnie w podejściu do dramatów powszechnie znanych, acz niekoniecznie zrozumianych.

## Bibliografia

### Literatura podmiotu:

1. John Millington Synge, *Riders to the Sea*, „One Act Plays” [online], 02.12.2006 [data dostępu: 13.02.2021]. Dostępny w internecie: <[www.one-act-plays.com/dramas/riders\\_to\\_the\\_sea.html](http://www.one-act-plays.com/dramas/riders_to_the_sea.html)>.
2. *Riders to the Sea*, reż. Garry Hynes, 2005 [data dostępu: 13.02.2021]. Dostępny w internecie: <[www.vimeo.com/405785623](http://www.vimeo.com/405785623)>.

### Literatura przedmiotu:

1. Siún Carden, *Cable Crossings. The Aran Jumper as Myth and Merchandise*, „Costume” 2014, vol. 48, nr 2.
2. David Finkle, *DruidSynge*, „Theatermania” [online], 11 lipca 2006 [data dostępu: 28 lutego 2021]. Dostępny w internecie: <[www.theatermania.com/new-york-city-theater/reviews/druidsynges\\_8615.html](http://www.theatermania.com/new-york-city-theater/reviews/druidsynges_8615.html)>.
3. Jerzy Gąssowski, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1979.
4. W.J. McCormack, *Synge and Religion*, „DruidSynge” [online], [data dostępu: 27.02.2021]. Dostępny w internecie: <[www.druid.ie/druidsyngesynge/synge-and-religion](http://www.druid.ie/druidsyngesynge/synge-and-religion)>.
5. Celia McGee, *Garry Hynes, an Irish Director, Arrives With 8½ Hours of Her Countryman*, „The New York Times” [online], [data dostępu: 17.02.2021]. Dostępny w internecie: <[www.nytimes.com/2006/07/02/theater/02mcge.html?\\_r=0&fta=y&pagewanted=print](http://www.nytimes.com/2006/07/02/theater/02mcge.html?_r=0&fta=y&pagewanted=print)>.
6. Liliana Olchowik-Adamowska, *Celtowie*, Warszawa 2007.
7. *The Galway Hooker*, „Galway City Museum” [online], [data dostępu: 26.02.2021]. Dostępny w internecie: <[www.galwaycitymuseum.ie/galway-hooker/?locale=en](http://www.galwaycitymuseum.ie/galway-hooker/?locale=en)>.