

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра полоністики

**«МОРАЛЬНО-ЕТИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА ДРАМАТУРГІЇ ЄЖИ
ЖУЛАВСЬКОГО»**

Кваліфікаційна робота
Освітнього ступеня «бакалавр»
студентки 4 курсу
освітньої програми
«Польська мова та література,
англійська та литовська мови»
спеціальність — 035.033
Ольги Вікторівни ДАЛІЄВСЬКОЇ
Науковий керівник:
д.філол.н., професор Радишевський Р.П.

«Допущено до захисту»
Протокол засідання
Кафедри полоністики
Протокол №10 від «21» травня 2024 року
Завідувач кафедри _____ (підпис)
Д.філол.н., проф. Ростислав РАДИШЕВСЬКИЙ

КИЇВ

2024

АНОТАЦІЯ

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 72 сторінки. У роботі описано життя і творчість видатного польського письменника, поета, перекладача та драматурга Єжи Жулавського, одного з основоположників польської науково-фантастичної літератури. Розглянуто його творчий шлях в контексті епохи Молодої Польщі, а також його вклад у розвиток польської літератури та культури. Перший розділ присвячений детальному аналізу біографії Жулавського, включаючи його дитинство, освітній шлях, сімейні зв'язки та професійну діяльність. Основний акцент зроблено на його значний внесок в розвиток польської літератури та культури. Другий розділ аналізує драму Жулавського «Eros i Psyche», яка відображає глибокі філософські ідеї, песимізм щодо людської природи та суспільства, але також надію на можливість змін та відновлення. Драма розглядається як метафоричне бачення історії світу як спокутної подорожі Душі (Психеї) до єднання з творчою Любов'ю (Еросом). В третьому розділі приділену увагу драмі «Dyktator we Krwi», розглянуто питання влади та тиранії, досліджено як жорстокість та безжалісність правителів призводить до деградації особистості та суспільства. Драма висвітлює конфлікт між особистими бажаннями та колективним благом, використовуючи персонажів як символи більших соціальних сил, ставлячи під сумнів моральність влади та її вплив на людську природу. У висновках узагальнено результати дослідження, висвітлено внесок Жулавського у польську культуру та літературу, а також його багатогранність як письменника і філософа.

Ключові слова: Єжи Жулавський, Молода Польща, драматургія, морально-етична проблематика, філософські ідеї.

SUMMARY

The paper consists of an introduction, three chapters, conclusions and a list of references. The total volume of the work is 72 pages. The paper describes the life and work of the outstanding Polish writer, poet, translator and playwright Jerzy Żuławski, one of the founders of Polish science fiction literature. His creative career is examined in the context of the Young Poland era, as well as his contribution to the development of Polish literature and culture. The first chapter is devoted to a detailed analysis of Żuławski's biography, including his childhood, educational background, family ties, and professional career. The main focus is on his significant contribution to the development of Polish literature and culture. The second chapter analyses Żuławski's drama «Eros i Psyche», which reflects deep philosophical ideas, pessimism about human nature and society, but also hope for the possibility of change and renewal. The drama is seen as a metaphorical vision of the history of the world as a redemptive journey of the Soul (Psyche) towards union with creative Love (Eros). In the third chapter, attention is paid to the drama «Dyktator we Krwi», the issue of power and tyranny is considered, and how the harshness and ruthlessness of the rulers leads to the degradation of the individual and society. The drama highlights the conflict between personal desires and the collective good, using characters as symbols of larger social forces, questioning the morality of power and its impact on human nature. The conclusions summarise the results of the study, highlighting Żuławski's contribution to Polish culture and literature, as well as his versatility as a writer and philosopher.

Keywords: Jerzy Żuławski, Young Poland, drama, moral and ethical issues, philosophical ideas.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ I. ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ЄЖИ ЖУЛАВСЬКОГО НА ТЛІ МОЛОДОЇ ПОЛЬЩІ	10
Висновок до I розділу:	23
РОЗДІЛ II. «МОДЕРНІСТИЧНІ МОТИВИ У ДРАМІ «EROS I PSYCHE»	25
Висновок до II розділу:	50
РОЗДІЛ III. ПРОБЛЕМА ПРАВИТЕЛЯ У ДРАМІ «DYKTATOR WE KRWI»	51
Висновок до III розділу:	63
ВИСНОВКИ	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	69

ВСТУП

Видатний польський письменник, поет, перекладач та драматург, один із основоположників польської науково-фантастичної літератури Єжи Жулавський заслуговує на велику уваги та шану до його особистості та творчості. Він працював в епоху Молодої Польщі, був багатожанровим митцем, писав як драми на історичні, так і на сучасні теми, поезію та різні прозові жанри: оповідання, повісті, філософські есеї. Його публіцистичні статті та есеї відображали актуальні теми та проблеми культури й суспільства. Як творець своєї епохи він вписується в течії декадентства і катастрофізму. Був одним із співредакторів журналу «Krytyka», залишивши педагогіку, повністю присвятив себе літературній діяльності. Товаришував, зокрема з *Janem Kasprowiczem, Stanisławem Przybyszewskim, Lucjanem Rydlem* oraz *Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem*.

Єжи Жулавський, як майстер слова, відкривав перед читачем глибини людської душі та всесвіту через свою поетичну творчість, яка відображала його рефлексивний стиль та філософські роздуми. Його вірші були не просто висловлюванням емоцій або описом подій, вони були дзеркалом, в якому відображалися найглибші роздуми про сенс життя, людські почуття та емоції. Він майстерно використовував мову, створюючи оригінальні образи та метафори.

Його перший том поезій «*Na strunach duszy*», опублікований у 1895 році включив поетичний доробок 1892-1894 років. У ньому Жулавський показав себе як старанний шукач, що спирається передусім на досвід романтизму і позитивізму. Творчий доробок Жулавського включає передусім поезію, починаючи з першого тому виданого в 1895 року – «*Na strunach duszy*», «*Garść pierwsza*» i *kolejnych: «Intermezzo» (1897), «Poezje II» (1900), «Z domu niewoli» (1902), «Pokłosie» (1904)*. В 1904 видав поему «*Stance o pieśni*» а через рік з'явився переклад з івриту «*Księgi niektóre z żydowskich pism Starego Zakonu wybrane*». Серед інших літературних

творів Єжи Жулавського, окрім численних публіцистичних статей широкою популярністю користувались п'єси: «*Dyktator we krwi*» (1903 r.), «*Wianek mirtowy*» (1903 r.), «*Eros i Psyche*» (1904); «*Ijola*»(1905), «*Domy Aluiki*» (1906), «*Gra*» (1906), «*Za cenę lez*» (1909), «*Gród słońca*» (1911).

Жулавський мав великий творчий доробок, проте його творчість була малопопулярна і малодосліджена в Україні, тому в даній роботі особливо акцентована увага на його особистості, адже Жулавський був не лише видатним письменником, але й важливою фігурою в культурному житті Польщі. Його творчість охоплює широкий спектр жанрів від поезії до драми, ідеалізм та переконання, що духовний розвиток є справжнім завданням людства, відображає важливі теми та ідеї його часу. Жулавський використовує унікальні техніки побудови сюжету, що робить його творчість неповторною та важливою для польської літератури.

Метою роботи стало дослідження морально-етичної проблематики драматургії Єжи Жулавського, аналіз його філософських ідей та їх впливу на розвиток польської літератури. Жулавський, як видатний представник Молодого Польщі, займався не лише літературною діяльністю, а й активно розвивав філософську думку свого часу. Він звертався до питань існування, сутності людської душі, взаємодії індивіда з колективом, а також до проблематики символізму та метафізики. Жулавський висловлював сумніви щодо можливостей позитивістського підходу до знання, підкреслюючи значення інтуїції та духовного досвіду. Він розглядав мистецтво як засіб досягнення глибших істин, які не піддаються логічному аналізу. Його праці відзначаються глибоким філософським змістом та впливом на формування світогляду наступних поколінь польських митців.

Поставлена мета передбачає виконання наступних завдань:

- зробити загальний огляд драматургії письменника.
- виділити етапи формування та основні складові елементи обраної тематики.
- провести ґрунтовний аналіз творів з художньої (композиція, тип нарації, сюжет, система образів, символіка, проблематика) точки зору.
- проаналізувати особливості засобів вираження залежно від проблематики зображуваної у творах.
- прослідкувати еволюцію світоглядної основи творчості письменника Єжи Жулавського.

Об'єктом дослідження є дві драми письменника «Eros i Psyche» та «Dyktator we krwi».

Предметом дослідження є морально-етична проблематика у драмах Єжи Жулавського.

Джерелами дослідження послужили прозові твори Єжи Жулавського, літературно-критичні та науково-дослідницькі праці, що безпосередньо стосуються його творчості, а також наукові публікації, в яких досліджувалося висвітлення морально-етичних проблем у драматургії епохи Молодої Польщі.

На різних етапах дослідження використовувались такі методи, як теоретичний, культурно-історичний, біографічний, описовий, метод суцільної вибірки, метод інтерпретації.

Теоретичне значення дослідження полягає у тому, що його результати допомагають пізнати глибше актуальні і на сьогодні морально-етичні проблеми у

драмах Єжи Жулавського та у літературі Молодої Польщі загалом, зрозуміти суть даних драм та висвітлити маловідомий в Україні творчий доробок письменника.

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути використані в загальноосвітніх навчальних закладах: при вивченні тем польської літератури, у позакласній роботі, також основні теоретичні положення бакалаврської роботи та використаний у ній великий фактичний матеріал мають безпосередній вихід у практику викладання літератури у вищих навчальних закладах, а також можуть бути використані для написання підручників та навчальних посібників, у читанні спецкурсів, у науково-дослідницькій роботі студентів та аспірантів, а також усіма, хто цікавиться цією темою.

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що у даній роботі вперше крізь призму біографічних та історіографічних відомостей Єжи Жулавського розкрита його особистість, його значущий вплив на розвиток культурного та літературного життя тогочасного періоду. Розкрито актуальну й на сьогодні проблематику моралі у його драматургії.

Структура й обсяг роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

У вступі обґрунтовується актуальність роботи, наводяться дані про предмет та об'єкт дослідження, про актуальність та новизну теми, висвітлюється мета та завдання нашого дослідження, подається огляд історії вивчення проблеми.

В першому розділі, який має назву «Життя та творчість Єжи Жулавського на тлі Молодої Польщі» здійснено детальний розгляд життєвого та творчого шляху Єжи Жулавського. Цей розділ розпочинається з поглибленого аналізу біографії Жулавського, включаючи його дитинство, освітній шлях, сімейні зв'язки

та професійну діяльність. Основний акцент зроблено на його значному внеску в розвиток польської літератури та культури.

В другому розділі «Моденістичні мотиви у драмі «Erosi i Psyche» йдеться про його драму «Eros i Psyche» - драму, що відображає глибокі філософські ідеї, є виразом песимізму Жулавського щодо людської природи та суспільства, але також відображає його надію на можливість змін та відновлення. Драма Єжи Жулавського «Ерос і Психея» є метафоричним баченням історії світу як спокутної подорожі Душі (Психеї), що прагне до єднання з творчою Любов'ю (Еросом).

В третьому розділі «Проблема правителя у драмі Dyktator we Krwi» досліджується одна з найбільш провокативних п'єс Єжи Жулавського, яка відображає його глибоке занурення в соціальні та політичні проблеми свого часу. Цю драму можна назвати театральною епітафією про Січневе повстання. Написана спеціально до сорокової річниці вибуху повстання, ця драма зберігає пам'ять про героїв, полеглих за батьківщину, і розповідає про польську жертву. «Dyktator We krwi» відкриває перед читачем драматичний світ, де влада та амбіції зіштовхуються з ідеалами гуманізму та справедливості. Жулавський ставить під сумнів моральність влади та її вплив на людську природу, використовуючи своїх персонажів як символи більших соціальних сил. Висвітлює конфлікт між особистими бажаннями та колективним благом, а також як використовує драматичну форму для дослідження універсальних тем, таких як влада, жертва та зрада.

У висновках висвітлено результати творчості Єжи Жулавського, його внесок у польську культуру та літературу та різноманітні факти, які свідчать про його багатогранність як письменника так і глибину його філософських роздумів. У творчості відображено не лише дух Молодої Польщі, але й універсальні питання людського існування, що робить його творчість актуальною і сьогодні.

РОЗДІЛ І. ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ЄЖИ ЖУЛАВСЬКОГО НА ТЛІ МОЛОДОЇ ПОЛЬЩІ

Єжи Жулавський народився 14 липня 1874 року в Липовому (Ропецький повіт), у маєтку, успадкованому від батька. Він був найстаршим сином Юзефи, з Гославських, та Казімежа, учасника Січневого повстання. Його дитинство пройшло в родинному маєтку Млинне біля Лиманової. Навчався у народній школі в Лиманові, потім у гімназії в Бохні, а згодом у середній школі в Кракові, де також отримав атестат зрілості. Виявляв великий інтерес до техніки: у 1892 році почав вивчати політехніку в Цюріху, але вже у 1895 році перейшов на філософський факультет Бернського університету, де навчався під керівництвом Ріхарда Авенаріуса. Там він завершив навчання через три з половиною роки, отримавши в 1898 році ступінь доктора філософії на основі дисертації «Проблема причинності у Спінози» (*Das Problem der Kausalität bei Spinoza*).

Після повернення на батьківщину і визнання диплому в Ягеллонському університеті, Жулавський почав викладати в гімназії в Ясло, де восени 1898 року він одружився з Геленою Сенкевичовною, дочкою директора гімназії в Ясло. У серпні 1898 року Жулавського перевели до Кракова, де він обійняв посаду заступника вчителя в гімназії Святої Анни. Постійно проживаючи тут, він налагодив тісні контакти з краківською літературною спільнотою, публікував свої твори переважно в «*Życiu*» та «*Młodości*». У 1899 році разом з Яном Стеном почав редагувати «*Krytyki*», але, не бажаючи цього робити, передав редакторство Вільгельму Фельдману. У 1902 році він залишив викладацьку діяльність і відтоді жив то у Кракові, то у Львові, куди переїхав Гадеуш Павліковський, наставник і покровитель багатьох драматургів і безпосередньо Жулавського, який дебютував у 1903 році на сцені львівського театру з п'єсою «*Dyktator*».

Після 1900 року Жулавський дедалі частіше залишав країну, поновлюючи подорожі до Німеччини, Італії, Швейцарії та Франції. Оскільки він завжди захоплювався горами, багато разів відвідував Альпи і був частим гостем у Закопаному. У Татрах здійснив багато перших сходжень і брав участь у низці у рятувальних експедиціях. Був одним з засновників і членів Татранської Добровільної Рятувальної Служби. Він назавжди переїхав до Закопаного в 1910 році. Разом з родиною (другою дружиною Казімежа з Ханіцьких, синами Марком – майбутнім художником і Юліушем – майбутнім письменником) поселилися у Віллі "Лада" на вул. Чалубінського 9. (Третій син, Вавжинец - майбутній композитор, народився вже після смерті Жулавського). У 1911-1912 роках разом з доктором Я. Жихонем поет був співредактором місцевого часопису *«Zakopane»*, будучи найчастішим його співробітником.

На початку Першої світової війни Жулавський вступив до Легіонів. Спочатку до лав Стрілецтва, згодом його перевели на роботу до Військового Департаменту, де він виконував організаційні функції. Після утворення Польської Національної Організації (*Polska Organizacja Narodowa*) під її патронатом він розвинув жваву журналістську діяльність у Королівстві. Він писав для газети *«Wici»* та редагував журнал "Do brońi!" у Лодзі. Після розпуску PON він недовго перебував у Відні у Верховному Національному Комітеті, потім повернувся до Закопаного, де разом з Казімежем Тетмаєром реорганізував місцевий Національний комітет. Навесні 1915 року його було переведено підпоручником до штабу штабу легіонів у Пьотркові, де він керував історичним кабінетом і діяв як зв'язковий між командуванням і штабом 1-ї бригади, став жертвою епідемії тифу і, доставлений до шпиталю в Dębicy, помер 9 серпня 1915 року. Його могила знаходиться на військовому цвинтарі в Dębicy.

Поетична творчість Жулавського розпочалася рано. Опублікований у 1895 році перший том поезій *«Na strunach duszy»* включив поетичний доробок 1892-1894 років. У ньому Жулавський показав себе як старанний шукач, що спирається

передусім на досвід романтизму і позитивізму, як з точки зору проблематики, так із форми творів. Ця велика збірка поезій є своєрідним мемуаром: вона інформує про розмаїття зацікавлень модного поета, який перебуває у пошуках вражень і власного, індивідуального обличчя. У ній автор досить широко висловлює свої печалі, відчай, меланхолію, спалахи сили, радість і піднесення, чи то у формі романтичних оповідань («*Stary młyn*», «*Na koniu*», «*Lunaticzka*»), звучних пісень («*Na jeziorze*», «*Pod oknem*», «*Z kwiatami*»), чи то у більших формах - спробах епічної поеми з моралізаторським ефектом («*Mojżesz*»). Однак найважливішою є сонетна форма, в якій він уклав найзагальніші філософські роздуми: про питання буття, про зміст життя, про сенс науки, про сутність поезії та її завданнях («*Matematyka*», «*Natchnienie*», «*Myśl*»). Надлишок рефлексивних, дискурсивних елементів призвів до того, що ці вірші втратили значну частину своєї свіжості, вони свідчили про тенденцію подавати не стільки емоційні образи, скільки відсторонені ідеї.

Ці, чітко окреслені вже в першій збірці, риси ліричної рефлексії і навіть певного резонансу закріпилися в другій збірці, *Intermezzo*, видана в 1897 році і мала девіз, взятий зі Словацького: «- *Я трохи пантеїст і романтик*». Це стало причиною значних непорозумінь серед сучасних інтерпретаторів Жулавського, одні з яких називали його просто «пантеїстом», інші - однозначно «романтиком». Нова збірка стала свідченням подальшого розширення кола зацікавлень поета. До неї, серед іншого, увійшли його філософські студії, передусім про Спінозу. Окрім сонета «*Mój mistrz*» присвяченого цьому філософу, є продовження циклу «*Prorocy*» рт. Ksenofanes і переклади з Книги Кохелет, характерні для пізніших зацікавлень Жулавського проблематикою Талмуду і Біблії. Ці роботи мали представити «obrazowo w poetyckiej przenośni wewnętrzne dzieje ludzkiej myśli». [40] Пошуки нових тем супроводжувалися експериментами з формою. Крім вживаних раніше форм сонета, октави, епічного тринадцятискладника та інших, з'являється нова, винайдена поетом, - каскада. Це мала бути «*пісня розбита на три падіння*»,

складена з трьох строф. Це була форма більше оригінальна, ніж щаслива, не підхоплена жодним поетом, не продовжена самим її творцем.

Проголошене в обох попередніх томах романтичне переконання про особливе значення поезії та поета найповніше пояснив Жулавський у «*Stancach o pieśni*», опублікованих анонімно в 1897 році. Девіз точно визначав походження поеми, він містив цитати з творів Міцкевича, Словацького, Красінського, Уейського та Асника. Поет уявляв себе пророком, який пробуджує приспану національну свідомість і сповіщає про прихід співців майбутнього. Форма твору була запозичена з поеми Ставацького «*Beniowski*».

Сучасна літературна критика вітала Жулавського, вбачаючи в ньому провісника неабиякого рефлексивного таланту, далекого від модних на той час песимістично-декадентських настроїв. Водночас зверталася увага на небезпеку дилетантизму та еkleктизму, що з'явилися в його творчості.

Широка і ґрунтовна філософська освіта, дослідження Спінози, зацікавлення філософією Шопенгауера, Едварда Гартмана і Ніцше, читання індійських поетів і філософів, Талмуда і Біблії знайшли своє відображення в нових віршах Жулавського і в його творчості. Наступна збірка віршів (Poezje II, 1900) також була результатом досвіду життя в модерністському краківському середовищі, особливо з Пшибишевським, індивідуальність якого поет цінував найбільше. Твори, що увійшли до цієї збірки, публікувалися в «*Młodości*», а передусім у «*Życiu*».

Найоб'ємніший філософська поема цієї збірки «*Lotos*» (який є спробою представити ставлення митця до світу), і який деякі сучасні критики вважають шедевром рефлексивної лірики, автор присвячує Пшибишевському «*Widzę — pisał że zaczerpnęliśmy z jednego źródła duszy{...} tęsknimy, tęsknimy bez końca za tym nierzeczywistym światem, który jest od wszystkich rzeczywistych – rzeczywistszty*». [41]. Тут використано найвищий символ істини та ідеальної краси квітку лотоса, яка

може розквітнути лише під впливом потужної пісні поета. У цьому творі помітний сильний вплив *Króla Ducha* (образи жорстокості, метемпсихозу). Проблемним амбіціям поеми «*Лотос*» відповідає майстерність поетичної техніки; використана тут терцинова форма доведена до значної досконалості. Однак колишню ясність думки порушує ідеалістична філософія, приправлена буддизмом. «*Лотос*» є яскравим прикладом захоплення Жулавським інтересу епохи до індуїстської філософії та літератури. Відтоді - як і в творчості *Antoniego Langego* - тип мислення, характерний для індуїстської філософії, часто з'являтиметься в поетичній, прозовій та драматичній творчості Жулавського.

У «*Poezjach*» Жулавський включив також написаний 1896 року твір «*Nad morzem*», своєрідний поетичний діалог про програмні цілі. Прикметним у ньому є передусім духовно антипозитивістський погляд на знання, яке - на думку поета - не здатне задовольнити потреби душі («*zimna rachuba*», «*trupia nauka*»). Основою роздумів, викладених у творі, було почуття сумніву щодо позитивістських ідеалів знання та пізнання, викликане наприкінці століття поверненням спиритуалізму та метафізики.

До цієї теми Жулавський повертався у критичних нарисах, зібраних у збірці «*Prolegomena*» (1902). Вони містили, серед іншого, роздуми про теорію «*голої душі*» Пшибишевського. Це був перший (prwdr. «*Strumien*» 1900 nr 4) обширний коментар до цієї теорії. Поет не тільки пояснив і обґрунтував там туманні погляди на мистецтво автора «*Con-fiteor*», але й доповнив їх. З метафізичної точки зору, Жулавський визнавав різницю між душею і мозком; це - за його словами - різниця між синтезом і аналізом. Аналіз не творить, а тільки відкриває, - пояснював критик, - а всяка творчість полягає в синтезі, тому що синтез інтуїтивно охоплює глибини духу і відображає зміст світобудови. Застосування поняття всеохоплюючого «синтезу» до теорії «*оголеної душі*» було, за словами Жулавського, спробою філософського обґрунтування цієї теорії. Водночас автор дослідження набагато

обережніше за Пшибишевського висловився про ірраціональний характер творчості, вважаючи неможливим виключити інтелект із творчого процесу митця.

В «*Prolegomeny*» увійшли також есеї про красу, відношення особистості до спільноти, про символізм (який вражає точним і зрілим формулюванням визначення символу) та про поему Словацького «*Король Дух*», яку поет - один з перших у тій епоці - вважав найбільшим досягненням польської поезії. Ці есеї були виразником поглядів Жулавського на цікаві проблеми сучасності і водночас, як говорилося у вступних реченнях, своєрідним сповіданням віри, що представляло в загальних рисах його погляд на світ. Ця збірка, можливо, завдяки поміркованій позиції автора щодо літературних «новинок», отримала широке визнання критиків.

У томі поезії «*Z domu niewoli*» (1902) зібрано всі ті твори, написані в різні періоди часу, які через різну проблематику не увійшли до збірок віршів про філософські питання буття, людства, творчості тощо. Тут знайшли своє вираження завжди сильні для поета патріотичні почуття. Найкраще репрезентує цю проблематику цикл з дев'яти сонетів «*Warszawa*», який автор назвав «*Jerozolimq, smutnych naszych proroków oplakanq łzami*» заплямований сьогодні «зреченням рабства»- сповнений гіркоти, але не позбавлений віри у воскресіння, свідчення хвилювання за долю нації. З подібним наміром поет відроджував національну традицію у творах «*Raclawice*», «*1848*», «*Adam Mickiewicz*», «*Frederyk Chopin*».

Свої юнацькі поетичні здобутки Жулавський узагальнив томом «*Poklosie*» (1904). Поряд з віршами, які нагадували «великі» проблеми минулих творів («*Faust i Mefistofeles*», «*Stary Bóg*», а також новий цикл сонетів «*Dolce stil nuovo*») і які, як правило, використовували традиційну верифікацію, сильно риторичний синтаксис і класичну строфу, з'явилася також поезія, яка представляє більш тілесний світ, хоча й насичена казковою фантазією, твори з вдячним, але не суттєвим змістом, часто написані вільним віршем. («*O królewicu-junaku*», «*Rajski ptak*», *oba z cyklu «Po drodze»*). Переклади поезії Фрідріха Ніцше характеризуються

точністю і добрим володінням технікою. У циклі «*Dolce stil nuovo*» заслуговує на увагу сонет «*Dwie moce*», в якому автор звертається до важливої для всієї його творчості проблеми протиставлення позиції поета і позиції ерудованого мислителя «*ten , który stwarza ,oraz ten, co waży*» [39, с. 87].

Знаковим є й «*Cieniom*» Адама Асника — вираження данини пам'яті творцеві, вплив якого залишив надзвичайно сильний слід у поезії Жулавського.

«*Pokłosie*» стало останнім томом поезії Жулавського, відтоді воно мало займати маргінальне місце в його творчості. Основні цінності та характеристики цього поетичного досягнення на сьогоднішній день влучно підсумував Ян Стен пишучи в 1902 році:

«Wyolbrzymione proporcje o uproszczonym rysunku, wielka siła poetyckiego obrazowania i wysłowienia przy nieznacznej stosunkowo różnaitości sposobów obrazowania, ogromna skala poruszonych podstawowych zagadnie bytu prze arażnie proste, nieprzystępne wahaniom ich rozwiązanie, większa niż u innych dusz skłonność do twierdzenia, do pozytywnych rozstrzygnięć, większa też zdolność przejmowania się zagadnieniami czysto intelektualnymi, wstrzeżliwość w odstłnaniu siebie poza sferę czystej myśli towarzyszą Żuławskiemu od pierwszych, nawet bardzo dziecinnych jeszcze prób poetyckich» [45, с.105].

Прощання з поезією, яка була вираженням юнацьких мрій та ілюзій, Жулавський також відзначив чудовими перекладами «*Ksieg niektórych z żydowskich pism starego zakonu wybranych*» (1905). Цей том містив, окрім перекладів, також більш вільну травестію єврейської лірики.

Питання, що обговорювалися в поезії, доповнювалися не тільки нарисами і трактатами в «*Prolegomenach*». Своєрідною формою підходу до тих же проблем стали й твори, які Олександр Брюкнер назвав «*rozprawkami niby filozoficznymi*» [7, с. 430]. Перший том цих творів, «*Opowiadania prozq*» (1902), створювався від 1895

року паралельно з віршами; повість «*Pax*», нагороджена та опублікована у часописі «*Czas*» у 1896 році, також була включена сюди. Окрім спогадів про дитинство та юність («*Z domu ojców*»), у цій збірці є й гіркі роздуми, наприклад, про невдоволену повноту життя («*Po uczcie*»). Далі філософсько-психологічні проблеми людського щастя Жулавський дослідив у збірках «*Kuszenie szatana*» (1910) і «*Bajka o człowieku szczęśliwym*» (1910). Ці томи також містять роздуми про численні мандрівки, театральні вистави, спостереження за творами мистецтва та літературні спогади. Особливе тематичне багатство повістей і етюдів Жулавського супроводжується високим рівнем художньої майстерності. Однак найбільш індивідуально, надзвичайно сильно і чисто, звучав «*wręcz ekstatyczny kult życia*» [27, с. 116], хоча в даному випадку він був властивий багатьом іншим письменникам того часу.

Антагонізм між прозою та поезією у цього письменника не був таким виразним, як в інших письменників «*Молодої Польщі*», але використовувана форма поетичної прози та спільні теми зближували їх.

У певному сенсі це спостереження можна застосувати і до його першого роману «*Na srebnym globie*» (1903), тема людської експедиції на фантастичний місяць вже була розроблена в художній літературі przez Verne'a і Wellsa, була продовжена Жулавським у наступних томах: «*Zwycięzca*» (1910) і «*Stara Ziemia*» (1911). «*Powieści te — pisał A. Grzymała-Siedlecki — rodziła poezja; zmysł to marzenia zoczył w matematyce, w fizyce, w obszarach liczb astronomicznych żywą dziedzinę poetyczności*» [6, с. 115]. Схильність до відсторонених, абстрактних і фантастичних тем, характерна для творчості Жулавського, цього разу увінчалася успіхом. Автор виявив тут нову, досі невідому рису своєї творчості — здатність до реалістичної спостережливості й реалістичної фантазії. Незважаючи на сумлінно опрацьований матеріал, заснований на знанні найновіших сучасних досягнень астрономічних наук і на власних спостереженнях Місяця (Жулавський відвідав астрономічну обсерваторію в Кракові), роман «*Na srebnym globie*» це не науково-

популярна література, метою якої було б відкривати людям світи, здобуті точним знанням — у смаку Верна; це також не фантазія природи на смак Велльса. Це літературна вигадка, певною мірою відповідь на питання про те, що люди мали б робити, якби оселилися на Місяці; її явною ідеологічною метою було представити процес народження людських міфів. Шокуюча трагедія людського існування, що викликає враження, постає на ретельно вивченому тлі. Він супроводжується чудово відтвореними образами природи та селенським пейзажем. Це було, — писали рецензенти про появу роману, — явище «*niezwykłej wagi*», «*nieprzeciętny fenomen literacki*» [46]. «*Dziwna, urzekająca książka — нотував Дрогошевський — owoc poezji, owoc czujnej myśli i do mocnych lotów zdolnej wyobraźni*» [8, с.105].

Перша частина трилогії є найбільш «реальною», завдяки своїм сугестивним описам. У другій, найфантастичнішій частині («*Zwycięzca*») автор сказав нащадкам людей на Місяці відчутти те, що пережили люди на Землі: війни, соціальний гніт, релігійний фанатизм тощо, підкреслюючи жорстокість і фаталізм історії. У «*Starej Ziemi*» він намагався перевірити психологію людей з Місяця земними питаннями, роблячи особливий наголос на соціальних питаннях, які тут не завжди вміло були представлені (наприклад, образ робітничого руху вражає своєю схематичністю і поверховістю.) Твір є фантазією про майбутню долю людства з проблисками справжньої інтуїції (наприклад, політична боротьба всередині «*об'єднаних штатів Європи*» за контроль над винаходом, який може призвести до знищення світу). Ідеалізм Жулавського велів йому дотримуватися переконання, що соціальний розвиток і цивілізаційний прогрес є лише підпорядкованим, а духовне - реальним завданням людства. Кожна частина трилогії має абсолютно окрему, специфічну техніку та сюжет. Перша частина - це мемуар написаний на Місяці, мемуар з дивовижною видимістю реальності; друга частина зображує життя на Місяці через сім століть після появи там людей; третя частина - це бачення майбутньої історії Землі, що містять сильно розвинені рефлексивні вставки.

Успішний романний дебют Жулавського не спрямував його виключно на цей шлях, оскільки наступні томи місячної трилогії створювалися на межі драматичної праці, яку письменник виніс на перший план після 1903 року. Тенденція до синтезу та вираження загальних, філософських істин, характерна для його рефлексивної поезії, шукала форми, яка б уможливила більш пряме та наочне представлення суперечливого змісту. Це, мабуть, і стало причиною вибору драми як винятково зручного виражального засобу в цій галузі. Процес, що відбувався у творчості письменника, не був поодиноким; вихід поетів на сцену було звичайним явищем у літературі початку 20 століття і збігався з істотними змінами в розвитку тогочасного театру. У випадку Жулавського цей поворот був особливо принциповим, оскільки він майже повністю виключив з його творів лірику, жанр, який заслужив і зміцнив його репутацію як одного з видатних поетів Молодої Польщі. І в цій галузі творчості є спільні риси, що пов'язують його лірику з драмою, так само, як це було у випадку з поезією та його першими спробами романів. Жулавський переніс у драму настрої та символи, які вже викристалізувалися в поезії, а також способи, якими він любив їх виражати: *paľos, pelgrzymi gest etc.*

Перший сценічний твір Жулавського, «*Dyktator*» (1903), був написаний під впливом драматурга Wyspiańskiego. Він був написаний до сорокової річниці Січневого повстання, базувався на основі ретельно зібраних історичних фактів. Зміст – це коротка історія диктатури Langiewicza з 21 лютого до 19 березня 1863 року. Автором керувало бажання посилити трагізм моменту: він протиставив жертвність народу внутрішньому нікчемству його лідерів. Але занадто сувора прив'язаність літопису до другорядних історичних подій перетворила драму в дидактичний трактат, у сценічну ілюстрацію подій повстання.

«Jeżeli jednak kiedy, to właśnie patrzącemu na utwór p. Żuławskiego mogło być przykro, że wielkie porywy, wielkie dziejowe na- tchnienia czy nawet szaleństwa muszą

maleć z chwila, jeżeli artysta nie chce sie Jan Kasprowicz oddalić od nóg i rak, od łopatek i pomarszczonego brzucha» [44].

Пролог, витриманий у видатному метерлінківському стилі, що яскраво і сильно відображає настрої суспільства перед початком повстання, був був єдиний фрагмент вистави, який ставився частіше.

Провал «*Диктатора*» на сцені скерував увагу письменника на сучасні теми, особливо до еротичної проблематики. Написаний і поставлений у 1903 році. «*Wianek Mirtowy*» був психологічною драмою з нетрадиційною і сміливо поставленою моральною проблемою. Проте неправдоподібність конфлікту, недостатня психологічна вмотивованість і холодність впливали з властивостей письменника подавати проблеми не через переживання героїв, а через дискурсивні міркування – все це, незважаючи на беззаперечні досягнення в майстерності сценічної майстерності, не принесло успіху цій драмі.

Лише драма «*Ерос і Психея*» (1904) (Eros and Psyche 1904) мала великий сценічний успіх. У ній найповніше відобразилися схильності поета: схильність поспішати через вирішальні моменти історії духовного розвитку людства. Мотив Психеї з міфу Апулея, розвинений письменником уже в драматичному пролозі «*Narodziny Psyche*» в 1897 р. (надруковано в томі Poezje. II), знову привернув його. Форма твору: «*powieść sceniczna w siedmiu obrazach*», нагадує драматичну поему великого угорського письменника Imre Madácha, «*Tragedia człowieka*» (1861). Сім вражаючих декоративних сцен із різних епох, об'єднаних спільною фігурою *Психеї-душі*, представленої послідовно jako arkadyjska królewna, średniowieczna zakonnica, renesan-sowa księżna, współczesna kobieta тощо, у супроводі *Блакса*, символ неуцтва, жорстокої сили, люциферизму, став постійною частиною репертуару театру «*Молодої Польщі*». Боротьба душі і матерії, добра і зла були яскравими символами твору, кожна сцена якого могла бути окремою драмою. Тріумфальний хід п'єси сценами «*Молодої Польщі*» та її величезний успіх у публіки

різко суперечили оцінці критики. «*Jest najmocniej przekonany – писав про автра J. Lorentowicz - że stworzył w ten sposób panteistyczny dramat Erosa i Psyche a tymczasem zbudował siedem malowanek, ułożonych w barwny konspekcik historii cywilizacji*» [30, с.269].

Т. Sinko і Т. Boy-Żeleński цікавилися психологією успіху цих - як назвав п'єсу Boy – «*ulubionych jasełek filozoficznych dla dużych dzieci*» [55, с. 58].

Середньовічне тло «*Ijoli*» (1905), ренесансне «*Donny Aluiki*» (1906), релігійний фанатизм секти sabbataistów в «*Końcu Mesjasza*» (1911), поданий декоративно і мальовничо, а у випадку двох останніх п'єс підкріплений історичними фактами, вони свідчили про продовження письменником лінії розвитку своєї драматургії, представленої в «*Eposi ma Psuchei*». Творчість Жулавського в цій галузі є найяскравішим прикладом загальної тенденції епохи: вираження поезії на сцені у формі драматизованої легенди, казки чи історичного факту, вкоріненого в традиції.

Повернення до сучасної проблематики у п'єсах «*Gra*» (1906) та «*Za cenę łez*» (вистава 1909) також не стало відкриттям нових тем і способів їх вираження в драматургії Молодого Польщі. В сценічному триптиху «*Gra*» Жулавський повернувся до проблематики Wianka Mirtowego, добре відомої з драм Пшибишевського, а аналіз літературного середовища в комедії помилок «*Za cenę łez*» був лише відлунням чудових п'єс Киселевського. «*Gród Słońca*» (1911), остання опублікована драма, що впливала з тих самих пристрастей, що й роман «*Stara Ziemia*»; там утопічне майбутнє, тут - фантастика і алегорія. Автор називав її драматичною казкою про піднесене життя і смерть героя; вона також мала бути ідеалістичною модифікацією драм з тезою епохи позитивізму.

«*Gród Słońca*» була першою драмою, яку Жулавський не дозволив поставити на сцені, він аргументував свої рішення наступним чином:

«Pragnę {...} bezwarunkowo uwolnić się raz na zawsze od tej zależności od widomego teatru, która się stwarza mimowolnie przez oddawanie dramatów wprost na scenę, zazwyczaj jeszcze w rękopisie {...} Lepsze dla pisarza i miłsze to wyrzeczenie się realizacji i swego dzieła niż patrzenie na scenę, parodiującą jego myśl i zamiar artystyczny...» [42, с. 6-7].

Не для сцени також була написана драма «*Nowy Donkiszot*», написана під впливом подій 1905 року, в якій письменник аналізував патріотизм тогочасного покоління молоді. Ця робота була опублікована фрагментарно лише після смерті автора.

На межах драматургічної творчості Жулавського було написано кілька віршів, про які свідчать цикл «*Po drodze*», уміщений у четвертому томі зібрання поезії 1908 р., та цикл *Carmen autumnale*, розкиданий у тогочасних журналах, свідчать про нові формальні пошуки поета та його сильний інтерес до "приватного", інтимного змісту особистої лірики. Поезія без пафосу великих проблем говорить тут прямою формою і побутовим змістом. Особливу популярність здобув вірш «*Do moich synów*» (1914), написаний з того ж досвіду.

Як і нові здобутки в поезії, новий сучасний роман «*Laus feminae*» (cz. 1. *Powrót*, wyd. w 1914 r., cz. 2. *Profesor Butrym*, wyd. u 1916 r.) вже не викликає інтересу у критиків. Основна проблема роману - еротичні та моральні конфлікти, спричинені фатальним впливом «*geniusza płci*» (представленого дещо мізогністично). Це питання, поставлене тут принципово Пшибишевським, було представлено Жулавським згідно з конвенціями, нав'язаних автором *Homo sapiens*.

Упродовж своєї творчості Жулавський також постійно повертався до питань, яким присвятив том «*Prolegomena*». Він упорядкував і розділив свої досягнення в цій галузі на літературні та філософські питання, опублікувавши старі та нові дослідження у двох томах: «*Szkice literackie*», «*Książki-Mysli-Ludzie*» (1913) і «*Przed*

zwierciadłem prawdy», «*Szkice filozoficzne*» (1914). Він доповнив перший том обширним і проникливим нарисом «*O Legendzie Tatr Tetmajera*», рецензією на «*Malpiego zwierciadła Nowaczyńskiego*» та відомою на той час палкою полемікою з В. Фельдманом.

Останній том нарисів «*Miasta umarłe*», що вийшов через три роки після смерті письменника, має менш компактну структуру. Окрім вчень про театр, заснованих на глибокому знанні його проблематики (головним чином вчень про акторське мистецтво), у опублікованих тут «*Listach o sztuce*» Жулавський повернувся до питання «*Prolegomenów*». Складаючи програму власних поглядів на мистецтво, особливо письменницьке й акторське, він знову повертається до теорії «*nagiej duszy*» Пшибишевського і схиляючись до поглядів Станіслава Вомелі, цього разу критичніше поставився до позиції автора «*Confiteor*».

Висновок до I розділу:

Даний розділ надає глибокий огляд біографії письменника, починаючи з дитинства у маєтку Млинне, освітнього шляху в школі в Ліманові, гімназії в Бохні та середній школі в Кракові, аж до здобуття ступеня доктора філософії в Бернському університеті. Жулавський був багатогранною особистістю, що поєднувала інтерес до техніки з глибокими філософськими роздумами, що особливо проявилось у його дисертації «Проблема причинності у Спінози».

Творчість Жулавського охоплює широкий спектр жанрів: від поезії до драматургії. Його поетичний доробок включає збірки «*Na strunach duszy*», «*Intermezzo*», «*Poezje II*», «*Z domu niewoli*», «*Pokłosie*», та інші. Відомі також його драматичні твори, такі як «*Dyktator we krwi*», «*Eros i Psyche*», «*Ijola*», «*Domy Aluiki*», «*Gra*», «*Za cenę łez*», «*Gród słońca*». Кожна з цих робіт відображає як особисті переживання автора, так і широкий культурний контекст епохи Молодої

Польщі. Особливу увагу в дослідженні приділено морально-етичній проблематиці в драматургії Жулавського, що залишається актуальною і сьогодні. Його твори досліджують питання моралі, влади, людської природи та соціальної справедливості, використовуючи символічні персонажі та драматичні конфлікти для вираження складних філософських ідей.

Новизна цього дослідження полягає в комплексному аналізі біографічних та історіографічних відомостей про Єжи Жулавського, а також у висвітленні його впливу на культурне та літературне життя Польщі кінця XIX – початку XX століття. Це дозволяє краще зрозуміти, як особистість Жулавського та його твори відображають дух епохи Молодої Польщі та вічні питання людського існування.

РОЗДІЛ II. «МОДЕРНІСТИЧНІ МОТИВИ У ДРАМІ «EROS I PSYCHE»

Одним з найвизначніших досягнень Єжи Жулавського є його драма, яка має назву «*Eros i Psyche*».

«*Eros i Psyche*» - це найпопулярніша драма Єжи Жулавського з моменту її подвійної прем'єри 27 лютого 1904 року в Кракові та Львові з добірним акторським складом (*Mrozowska, Andruszewski, Sosnowski oraz Solska, Knake-Zawadzki, Roman*), у сумлінно підготовленій сценографічній виставі (з музикою Яна Галла), він вів щасливе театральне життя в епоху Молодої Польщі. Реалізації могли побачити глядачі Варшави, Лодзі, Вільнюса та Києва, і вони сприяли б загальному усвідомленню участі у важливій культурній події. Це сталося завдяки акторам, точніше актрисам, які цінували мистецтво Жулавського; Вітольд Носковський пророкував драмі довге життя в «*закулісній традиції*» — він мав дати можливість потенційному виконавцю головної ролі продемонструвати весь масштаб таланту та майстерності:

{...}być Greczynką i Włoszką, mniszką i przyjaciółką bankiera, iść przez wszystkie wieki we wszystkich rodzajach obuwia (albo i bez niego) i mówić, mówić za pięć kobiet. Jednym słowem rola ról [60, c.1].

Власне, роль Психеї належала до основного й улюбленого репертуару Сольської (з думкою про яку, Жулавський створював більшість своїх п'єс). До першої редакції тексту увійшли світлини актриси в костюмах із львівської постановки. Гучні вбрання «*Психеї*» також створювали Мрозовська та Пшибилко-Потоцька.

«*Ерос і Психея*» мали аж чотири видання від першого видання 1904 року; п'яте видання вийшло друком у 1921 р [34]. Це свідчить про значний читацький успіх, який гармонує зі сценічною кар'єрою твору. У подальших перевиданнях автор вносив деякі зміни, то в характері стилістичної косметики, то в певній мірі

видозмінюючи ідейний зміст цілого. Серед деталей варто відзначити підзаголовок, введений у третій редакції: «*Powieść sceniczna w siedmiu rozdziałach*» - (зберігся в наступних редакціях). Більш фундаментально перебудовано п'яту картину («*Przez Krew*»), також внесено зміни в другу («*Nowy Korbut*», тут втручання цензури) і четверту; видання 1909 року також модифікує сьомий епізод — «*Wyzwolenie*». Необхідно буде звернути увагу на початкові авторські виправлення.

Варто також пам'ятати, що «*Ерос і Психея*» стала основою для лібрето (розробленого самим Жулавським) до опери Людомира Ружицького (прем'єра у німецькій версії відбулася у Вроцлаві 1917 року, у польській – у Варшаві у 1918 році). Цей твір, найцікавіший у творчості композитора, який вважається «*jednym z najwybitniejszych dzieł w całej polskiej literaturze operowej*» [23, с. 413] мав великий успіх на польських та німецьких сценах.

Драма Жулавського мала також сатиричне продовження Чеслава Янковського, надруковане 1906 року в «*Kurierze Litewskim*» [15]. «*Każda powaga ma ponoć swe buffo*», — і тому амбітний текст Жулавського отримав грайливу пародію, гідну літературного кабаре.

Літературна та театральна критика загалом ставилася до «*Еросу та Психеї*» значно стриманіше, ніж глядачі та читачі, серед численних голосів можна знайти як похвалу ентузіастів, які вбачали в тексті одне з найважливіших досягнень польської драматургії, так і дискредитацію оцінки твору, який мав шокувати душевними потрясіннями та художнім викрутасом. З одного боку, Жулавський був помічений як священик духовних цінностей, який ефектно ламає канон тогочасного репертуару польських сцен, даючи глядачеві можливість пережити та поміркувати над високими, глибокими ідеями, які відходять від плоскості сьогодення (Прокеш, Василевський); для Кісілевського драматург, який інтелектуально кидає виклик глядачеві та використовує неоднозначну мову символів, «*okazał się zwycięskim śmiałkiem*» [24, с. 63].

З іншого боку, критики були схильні сприймати твір не так у вимірі символу, як у спрощеній, легко читабельній алегорії. Лорентович писав про твір «чистої рефлексії», в якому думка отримала холодну, риторичну форму. Усе, що мало бути створено, — це прекрасна казка, «гроно оперних картинок», створене з «розмальовок, розташованих у барвистій змові цивілізації, що дає наївне бачення людської історії, засноване на шкільних шаблонах».

На думку редактора «Польської ілюстрації», драма вразила своєю тенденційністю: апріорний задум підтверджувався в наступних картинах. Для Маковського Жулавський залишався перш за все філософом, який намагався зробити свої думки максимально доступними. За творами Шекспіра тема Еросу і Психеї, мабуть, стала б шедевром, реалізація польського митця була «гарною річчю», хоч і «холодною, жорсткою та анемічною», надмірно підпорядкованою логіці академічної лекції; в результаті розчарований адресат *отримує* «*w kwiaty ubrany szkielet*» [59].

На думку ентузіастів, «*Ерос і Психея*» був прикладом творчого використання літературної традиції, письменник виявився ерудитом, який будував свою (оригінальну) творчість на засадах мистецтва минулого. Драма мала розвивати думки Апулея, Платона і сиріт (Bogusławski) [57] посилатись на Фауста, продовжувати творчість Вагнера й переважати над Трагедією людини Мадаха (Prokesch). Лорентовича, однак, уже образив еkleктизм і повторюваність думки Жулавського, яка створювала лише «ілюзію ерудиції»; Маковський писав: «прекрасна легенда про Апулея» була піддана раціональній деформації, вбиваючи красу і свіжість прототипу, і розглядав драму Мазановського як конгломерат чужих думок, для якого все було лише повторенням грецької історії, збагачений ідеями Генезиса Словацького.

Прихильники «*Еросу і Психеї*» підкреслювали надзвичайно сценічні якості твору, «велику сценічну фантазію», в якій автор зумів знайти компромісну формулу між поезією та вимогами театру (Prokesch). Для Василевського драма будувалася з

майстерно спланованих алегоричних образів; Барановський писав про пишність постановки; За словами Киселевського, Жулавський надав своєму твору «досконалої форми. кінцеве: пластичне бачення». Однак для критиків, не схильних до драми, так зрозумілий сценічний характер був лише «магічним виливом» і «олеопринтом» (Раковський), «панорамним зображенням, сповненим штучного світла та штучних доповнень» (Рабський), що повністю заглушає і без того крихку ідею твору, розраховану на легку популярність менш досвідченої аудиторії. Найбільш суворо оцінив твір Лорентович:

[Żuławski] popełnił grzech [...] śmiertelny przeciw sztuce albowiem dla nędznych dekoracji, kostiumów, trubadurowych pieśni, szampańskich kaskad, czczych materialnych efektów - sprzeniewierzył się boskiej Psyche, zaprzągnął myśl-władczynię i poezję czarodziejkę dla zmysłowej służby tłumów [29, s. 63].

В одному критики були одностайні: творця Ероса і Психеї вони визнавали поетом. Версифікаційну майстерність Жулавського високо оцінила навіть Ожешкова, ставлячи митця попереду Виспянського (*język Żuławskiego miałby być więcej miękki i rzewny*), хоча й поступалася Каспровичу (*w tym przypadku wiersz Erosa i Psyche byłby «mniej silnyj dźwięczny»*). Красива, незвичайна мова була для Василевського однією з суттєвих цінностей драми. «Рівний, звучний вірш» помітив рецензент «Ілюстрації Польщі», Рабський писав про «Крила поета», Креховецький високо оцінював «поетичну образність» тексту; за словами Барановського, Жулавський — «один із наших найкращих поетів». Навіть Мазановський, Раковський, Рабський, які рішуче несхильно ставилися до творчості, дали творцеві дар володіння поетикою. слово (що, по суті, мало створити вірш, мелодійний і ритмічно правильний, але дещо штучний і виснажливий).

У міжвоєнний період «Ерос і Психея» рідко включався в репертуар театру (в основному на прохання артисток, прикріплених до ролі), і, як уже зазначалося, був перевиданий однією книгою. Критика зайняла однозначно негативну позицію щодо

твору, вбачаючи в ньому основні гріхи молодопольської драматургії, стаючи в бік філософських дискусій і засліплюючи вагнерівською пишнотою проєктованих сценічних образів. Найм'якші відгуки говорили про «паперовий шелест вірша», якого вже не вистачить сучасному глядачеві з «втомленими очима», нечутливим до «зовнішньої краси й мінливості образів» (Szykowski). Були слова про «крутість штучних споруд», «академічний фресковий розпис». Є. Лускіна писала: «*zbladły barwy tego gobelinu, którego czarowny majak przechowała pamięć we wspomnieniach młodości*» [17, с. 4-5]. Знявши ауру ностальгії, твір залишився «кінематографічною подією», що радувала одне покоління, «цінним внеском у вивчення костюмознавства в його історичному розвитку» (Skoczyła) [47, с. 2]. Твір звинувачувався в ідейній поверховості, псевдофілософській глибині; драма мала оперувати «зношеними символами та алегоріями», про інтелектуальні потреби... «*nie przerastających poziomu parobka*» (Skoczyła) [47, с. 2].

У менш агресивному, але також іронічному тоні було витримано висловлювання Бой-Желенського: «*Ерос і Психея були діагностовані як «jasełka filozoficzne dla dużych dzieci*», «*o myśli wytartej jak szeląg i nie niepokojącej żadną niespodzianką*». Бой також вбачав у цьому обмілінні проблематики головну причину тривалого сценічного успіху твору, який підлещував амбіції реципієнта, «створюючи в нього ілюзію, що він думає, до того ж по-філософськи». Зміст самої п'єси — це, на думку критика, не дуже мудрі перетворення двох головних героїв, що нагадують описані в «*Пані Тадеуші*» «перетворення Бонапарта і Суворова». З усіх декорацій, які колись були такими чарівними, Желенський (який рецензував постановку театру Юліуша Словацького в Кракові в 1921 році) запам'ятав лише один реквізит: сірі, обдерті, жалюгідно маленькі крила Ероса, які несподівано вирости в центральний реквізит п'єси.

Лише Т. Синько (автор передмови до тексту видання 1921 р.) оцінив твір, вважаючи, що драма «за сімнадцять років не втратила ані половини від своєї свіжості». [55, с. 58-61]. Важко, однак, не помітити, що для автора «*Еллади та*

Рома» в Польщі будь-який твір, що стосується античної культури, мав би цінність. Тому легко зрозуміти заяву про незмінну популярність твору, гарантовану живучістю оригіналу – повісті Апулея.

П'ята редакція тексту з передмовою «*Sinki*» була поки що останньою. Нечисленні театральні постановки п'єси, що відбулися після Другої світової війни, були одностайно визнані невдалими. Постановка Мацея Пруса в Щецині (з 1970 р.) зменшила, як пише Марта Фік, стиль і ритм поеми в «*Молодій Польщі*», проігнорувала постановочні вказівки автора п'єси. Вистава мала стати сучасною п'єсою-моралетезом про конфлікт добра і зла, кохання та ревнощів. Вистава, однак, виявила недоліки тексту: схематизм, убогість думки, непереконливість характеру головної героїні (хоча Сольська була нібито переконлива...). Здається, Фік має рацію, коли стверджує, що текст Жулавського тепер можна читати лише як «літературний і мисленнєвий документ минулої епохи»; будь-яка спроба осучаснити зміст повинна зробити твір, як зазначала критика ХХ століття, «*konspekty historii*» і «*jaselka filozoficzne dla dużych dzieci*» [53].

Читання «*Еросу і Психей*», безсумнівно, вимагає сильного вбудовування твору в його рідний контекст, вказуючи на численні посилання та алюзії. У даному випадку маємо справу з твором поета культури, який цілком усвідомлював посилання та продовження. Завдяки цьому в драмі «*Ерос і Психея*», створеній у період повної зрілості й самоусвідомлення Молодої Польщі, можна побачити синкретичний запис прийнятих на той час художніх канонів та ідейних пошуків.

Перш за все, слід підкреслити, що творчість Жулавського походить з традиції видового палінгенезу ХІХ століття. Стефанія Скварчинська зазначає, що композиційною домінантою таких творів, як «*Legenda wieków*» Гюґо, «*Upadek Aniola*» Ламартіна, «*Król Duch*» Словацького чи «*Eros i Psyche*» Жулавського, є аналогічне бачення реальності (духовної єдності світу, підпорядкованої закону еволюції), поданий у вигляді серії вільно пов'язаних образів-бачення [52]. Прагнення відкрити закони історії, побачити порядок в історії людини лежало в

основі романтичного палінгенезу. Зерна істини мали бути присутніми в біблійному посланні, міфологічних сюжетах, казках, історичних подіях.

Історія людини, інтерпретацію якої записав містичний Словацький, проходить двома шляхами, «*Król Duch*», Самуїл Зборовський вніс опис історичного процесу, переломними моментами якого виявилися часи війн, злочинів, революції, і в яких люциферіанський елемент отримав провідну роль., *Dzieje Sofos i Heliona* певною мірою потрійний діалог, одна з ниток Самуеля Зборовського, представила послідовні втілення пари закоханих; з їхньої любові та туги виростають релігійні догми, філософії та звичаї. Руйнівна сила зла і творча сила любові наблизили людство до ідеалу Сонячного Єрусалиму.

Безпосереднім контекстом для «*Еросу та Психеї*» є два твори, які містять палінгенетичну інтерпретацію історії людства: «*Tragedia człowieka*» [23] Імре Мадача та «*Duchy*» Олександра Свєнтоховського. Перший із них (1862 р.) міг бути знайомий Жулавському, вибираючи між двома польськими перекладами ХІХ ст. Друга драма, створена протягом багатьох років, могла бути частково відома автору, який працював над «*Еросом і Психеєю*». На ідейну та структурну подібність усіх трьох творів вказувала молодопольська критика.

Угорська література розглядає трагедію людини як свій шедевр. Текст, як підкреслює І. Ссарларós «*порушує вічні питання людського щастя на тлі природних, матеріальних та історичних явищ світу*» [22, с. 140]. Головними героями є Адам і Єва, чия біографія (показана як серія видінь уві сні), подана з моменту створення книги Буття, охоплювала послідовні епохи людської історії (від образів раю, через єгипетську, грецьку, римську античність, Епоху хрестових походів, Французьку революцію, купців 19 століття, до фантастичної подорожі в космос). Беручи наступні втілення, збагачуючись набутим досвідом, герої шукають глибинну правду: про природу світу, людини, а опосередковано й Бога. Особливо більш активний Адам (іноді виступаючи в ролі суб'єктивних героїв історії та цивілізації:

Мілітіада, Дантона, Кеплера, іноді обмежуючись характером пасивного, звичайного спостерігача) здійснює фаустівські мрії дослідити таємницю, розгадати таємницю сенсу існування людини. Мадач також вводить у світ своєї творчості романтичного Люцифера, хоч і досить простим образом — він лише демон зла, бунтівний ангел, що в жесті гордості відвертається від Творця. Це путівник у подорожі людини світом сновидінь. Її метою був би розпач і знищення (Адам, нажаханий відчуттям онейричних образів, хоче покінчити життя самогубством, зупинений самим Богом). Люцифер оснащений історіософським, гегелівським за своєю природою знанням: історією керують залізні закони, з якими не може боротися окрема людина, хоча іноді думає, що вона є суб'єктом історії.

«*Duchy*» Świątchowskiego мали стати полемікою з драмою Мадача. Якщо основну тему «*Трагедії людини*» можна охарактеризувати як фаталістичну драму людини, приреченої на історію, письменник хотів передусім показати культуротворчі зусилля людства, які шукали досконалих фігур суспільного ладу. Світ, як ми дізнаємося з драми, був створений Духами, кожен з яких є уособленням якоїсь ідеї (плодючість, смерть, любов, егоїзм, пізнання, віра, мандрівництво).

Жулавський в «*Еросі та Психейі*» слідом за Мадачем і Свентоховським обирає схожі історичні епохи. Він переймає схему подорожі двох головних героїв, але проводить чітку аксіологічну диференціацію: Психея — добра, уособлення духовних цінностей, прагнення досконалості, Блукс — поганий — він читає тілесність, щоразу приймаючи земний порядок. Таким чином, Люцифер Мадача, провідник історичного паломництва людства, зникає, оскільки сама людина через свою тілесність несе насіння сатани. Саме людина, як казав Свентоховський, є справжнім творцем політичної та соціальної реальності; немає божественного плану світу. Як незабаром з'ясується, ідейні зв'язки між «*Еросом і Психеєю*» і «*Духами*» будуть набагато глибшими.

Іншим безпосереднім художнім контекстом драматургії Жулавського, окрім традиції *palingenezy*, є символічний ідеал синкретичного мистецтва. Виклад всесвітньої історії поет зафіксував у низці картин — яскравих, насичених візій, покликаних захопити реципієнта, створити атмосферу причетності до естетичної події. Важливу роль у сценічних постановках мала відігравати музика; від самого початку текст *«Ерос і Психея»* був задуманий як потенційне видовище, покликане поєднати засоби вираження, у яких могли б працювати разом: поетичне слово, образ, музика, оформлений пантомімою рух і жест. Жулавський поділяв модерністське захоплення концепцією *Gesamtkunstwerk* Вагнера [9], якого вважають законодавцем і візіонером сучасного театру.

У той час, коли створювалися *«Ерос і Психея»*, Жулавському був абсолютно незнайомий ідеал мистецтва, присвяченого користі громади, покликаного пробудити національний дух чи прагнення ідеального порядку на землі. Його театр мав бути храмом, де можна почути голос душі, *«божественної Психеї»*, як хотів Шуре, або *«шепит богів»*, як писав Метерлінк. Вагнеризм Жулавського зводився до формули поетичної драми, яка мала на меті пояснити ідеї символічно й атмосферно. Захоплення ідеалом *Gesamtkunstwerk* принесло сюди художні рішення, близькі до сценічних творів Метерлінка.

Серед значущих контекстів *«Еросу та Психеї»* вирішальну роль відіграють: жанрова традиція *palingenezy*, вагнерівський ідеал тотального мистецтва, атмосферні твори Метерлінка та, нарешті, твори Виспянського в їхній сценічній природі, зокрема мистецтво Прекрасної епохи. Драма Жулавського складається із серії із семи картин, що поєднують грецький міф *«В Акрадії»*, історію *«Сутінки богів»*, *«Під хрестом»*, *«Крізь кров»*, сьогодення *«Сьогодні»* та футуристичне бачення *«Звільнення»*.

В епізоді, що описує міфічну Аркадію, письменник звертається до історії Апулея, тексту, який, мабуть, надзвичайно цінували молодопольяки, оскільки існує

аж п'ять редакцій і перекладів з початку століття [11]. Жулавський тут далекий від буквального читання, його пропозиція читання посиляється на орфічне тлумачення, знайдене у промові Fajdrosa z Platońskiej Uczty (де Ерос є найстарішим і наймогутнішим із богів). Варто пам'ятати, що Едуард Шуре нагадав модерністам про орфічну думку у своїй знаменитій книзі «*Wielcy wtajemniczeni*» 1889), пристрасному та поетичному путівнику до неогнозису та езотеричного знання [19]. Ерос молодопольської драми, отже, не «крилатий мерзотник, який розпусними ексцесами руйнує встановлений у світі порядок, а постать елевсинських містерій, навіть більше — єдиний істинний Бог, таємничий і незбагнений, початок і кінець творіння (про себе він каже: світ [...] піднятий із глибин каламутного хаосу). Його портрет, намальований Психеєю, змушує більше думати про старозавітного Ягве, ніж про олімпійського покровителя кохання:

*O! Jak płamienie włosów twoich grzywa!
jakże twe oczy w błyskawicach płoną!
jak pożar usta twe!
jak burza wioną twe skrzydła, panie!*

і, можливо, ще більш чітко в образі «*Сутінки богів*»:

*{...} On jest bóg straszliwy
najstarszy z wszystkich bogów, wiecznie żywy,
z promienną twarzą wśród płomiennej grzywy!*

*On jest jak burza, jak wicher i pożoga,
wichrowe skrzydła w świat go niosą - boga;
za nim tęsknota leci, przed nim trwoga!*

Один із героїв п'єси, Філософ, коментує: «З орфічної точки зору, це поняття *Ероса*». Є більше відмінностей між історією Апулея та твором Жулавського. У драмі немає Афродіти, яка, заздрячи красі молодої дівчини, мала стати причиною всіх нещасть. Мотиви бажання Психеї побачити обличчя свого божественного коханого були далекі від наївної жіночої цікавості; її, як біблійну Єву, вело

невизначене бажання перетнути межі райського саду, пристрасть пізнання таємниці творіння.

Аркадія Жулавського не ідеальна. Сінько припустив, що її збудували за зразком Гомерівської країни Феаків. І справді, як для Одиссея країна щастя була лише етапом на шляху до Ітаки, короткочасним раєм, приправленим гіркотою туги, так і для Психеї Аркадія — духовна в'язниця, замкнута лінією *«величезних, крутих і чорних скель»*, за якими розкинувся таємничий, спокусливий світ. Жулавський далекий від бачення класичної та радісної старовини живопису Бюхера й Ватто, від порядку й гармонії підходу Вінкельмана й Буркхардта. Рефлексія письменника над античністю та міфологією має ніцшеанське походження, вона дозволяє зіставити бачення Еросу та Психеї із символічними картинами Бокліна та античними драмами Веспянського. Греція картини *«В Аркадії»* має подвійне обличчя: вона може полонити своєю сентиментальною красою, ідилічною гармонією, але це також таємнича, темна земля. Сонячний краєвид завітчаної галявини, що оспівує безтурботні веселощі й лінощі, — лише видимий, зовнішній, повсякденний кадр, правда про людські мрії й долі повертається в темряві ночі, у холодному світлі місяця, у таємничих голосах природи, у вигляді сну. Доля Психеї, душі, оживленої силою першого сну дикої людини, — це подорож через послідовний досвід і випробування до пізнання істини, любові та краси. Ерос говорить про себе: *«Я є таємниця»* і пророкує долю Психеї: *«тобі доведеться пройти довгий шлях, перш ніж ти заволодієш мною остаточно»*. Здається, гріх Психеї був неминучим, з нього народився світ, історія людини, її пошуки, страждання, помилки, злочини, але й мрії про досконалість і щастя.

Другий образ драми показує пізню античність, декадентський і гедоністичний етап античної цивілізації, Александрію на початку нової ери (Сутінки богів). Незважаючи на вагнерівську назву, важливішими орієнтирами були б композиції Семірадського та Сенкевича, картина Свентоховського *«Причип від духів»*, роман

Анатолія Франса «*Tańc*». Реальність, представлена Жулавським в декораціях, які мають засвідчити недавню силу культури, вигорає в гедоністичній розпусті, культі веселощів і чуттєвої насолоди. Розмови, які ведуть гуляки, несуть хвалу дочасному («*вино, уста, пісня, насолода*»), але вони також є голосом вмираючої Греції, яка може тільки мріяти про колишню славу «*śnię się nam jeszcze Maratonu błonia, [...] pieśń naszych wieszczów, mędrców naszych sława*» є свідченням гіркого усвідомлення кінця світу, свідченням, як у відомому вірші Поля Верлена «*Niemos*», вичерпання можливості подальшого розвитку. Блакс — тут римський префект, уособлення влади і права завойовників, Психея — просто «*мандрівна співачка*», що шукає ідеального кохання, оспівує могутнього, сонячного бога. Висміяна гостями, вона уважно прислухається до слів Старого Раба про нове вчення пророка, що з'явився в Іудеї, і вирушає в чергову подорож зі словами «*О Христе!*».

У наступнім епізоді «*Під хрестом*» Жулавський окреслює бачення середньовіччя або, можливо, протиставляє два бачення цієї епохи (письменник повернеться до цієї ідеї у своїй пізнішій драмі «*Ijola*») [36]. Перший, який створює безпосередньо показаний сценічний образ, відсилає до настроєвих візій Метерлінка, але, мабуть, передусім до естетики романтичної готики (Льюїса чи Гюго). Цей світ, сірий, кам'янистий, похмурий, сирий, аскетичний, приховує свої темні таємниці. Будівля монастиря закрита тут товстим високим муром (жодне вікно не виходить назовні), важкою брамою (викликає забобонний страх у черниць, які, проходячи повз неї, прискорюють кроки, прощаються), з маленьким, загратованим вікном. Ігуменя навіть непокоїться, що з-за мурів доноситься забагато звуків життя: «*Hałas tutaj wpada i gwar świata przez tę wielką bramę, a ro zle... U nas powinno być cicho - bardzo, bardzo cicho...* Монастирське подвір'я, де відбуваються розмови героїв, кам'яне, на ньому немає квітів (тільки трохи зелені росте біля підніжжя великого хреста), сюди рідко потрапляє сонячне проміння.

Герої розповідають про друге бачення Середньовіччя. Це реальність вічної і невизначеної туги, що явно відсилає до естетики Раскіна та прерафаелітів. Так само, як у «*Чернечих думках*» Коллінза, монахиня Психея мріє про світ, життя в радості; вона нещасна, не розуміє аскетичної інтерпретації християнства; хотіла би протиставити релігії скорботи і страждань радісний культ сонця «*zwraca się do Ukrzyżowanego: [...] z weselem na świat szedłeś, nie z żałobą*). З-за стіни монастиря доноситься пісня казкового мандрівного лицаря (*widać tu nawiązania do Wagnerowskich bohaterów Lohengrina i Parsifala, postaci ze «średniowiecznych» obrazów Rossettiego czy Burne-Jonesa*), що оспівує красу світу, оспівує сонце і свободу. Однак це реальність омани, видимості: Слова Лицаря про те, що «*rozkruszy mury i rozłamię kraty*», не супроводжуються дією; очікуваний рятівник, герой виявляється лише мрією Психеї, він уособлює її нездійснені мрії.

Психея, герцогиня італійського міста епохи Відродження, повертається до життя (епізод «*На зламі*»). Її любов до мистецтва та краси змушує її гуртувати навколо себе поетів, художників та архітекторів. Однак політичні амбіції також штовхали її на жорстокі війни (поки командир найманців Блакс не збунтувався і не зажадав влади і руки герцогині). Психея викликає обожнювання чоловіків, які захоплюються її красою, страх перед ворогами, ненависть до підданих, обтяжених податками, які дозволяють їм виконувати забаганки правителя. Однак принцесі не дали знайти очікуване кохання, сама вона залишилася холодною та байдужою, сприйманою як *la belle dame sans merci*. У портреті барвистого, багатого і водночас похмурого світу італійського Відродження, роздертого пристрастями, Жулавський наслідує приклад романтиків (Lorenzaccio de Musseta, оперы Donizettiego і Verdiego), Maeterlincka (Monna Vanna), d'Annunzia (Sny pór roku), płócien prerafaelitów Hunta, Millaisa. Варто також зазначити, що до італійських декорацій, намальованих так само, як і в «Еросі та Психеї», письменник повернувся в 1906 році в драмі «*Donna Aluica*» (grywanym także pod tytułem La Bestia) [33].

Жулавський пропонує своїм героям взяти на себе інші ролі в революційному епізоді «*Кров'ю*»: цього разу Психея, пам'ятаючи про помилки свого попереднього втілення, буде народолобною ідеалісткою, уособленням Свободи (*pojawi się zresztą z trójkolorowym sztandarem, jak na obrazie Delacroix*), Блакс — демагог, що закликає до кривавої соціальної розплати. Як уже зазначалося, цей епізод підлягав редакційним виправленням у наступних виданнях. Певну роль тут могло зіграти втручання цензурного відомства, але, схоже, передусім змінилися погляди Жулавського на феномен соціального бунту. У другій редакції (з 1905 р.) відбулося чітке абстрагування образу, з якого зник Дантон, хоча залишилися його слова про необхідність захисту революційних завоювань від зовнішнього ворога, хіба що сказані Психеєю; питання Хоста, представника народу, про необхідність радикалізації революції було призначено Блаксу. Крім того, автор вилучив із тексту деякі образливі терміни повсталого натовпу, як-от: *krwawa (rozpasana) tłuszczą, wściekle ryki tłumu*; один із героїв драми де ля Рош уже не кидає на землю революційні емблеми — *frygijskiej czapki i trójkolorowej kokardy*. Перша сцена, що розгорталася в таверні, також була затягнута, створюючи атмосферу сонного і п'яного очікування розвитку подій. Залишається, однак, остаточний триумф демагога Блакса, який веде людей на безглузду бійню. Ці зміни можуть свідчити про те, що революційний рух більше не сприймався Жулавським лише як спалах пригнічених людських кровних інстинктів; Революція, зазначив би письменник, породжена прекрасними мріями людини про свободу та справедливість, отже, топить ідеали в крові.

Четверта редакція драми (з 1909 р.) вносить компроміс між попередніми редакціями, надаючи персонажу найбільш художню зрілість, хоча, мабуть, найбільш ідейну песимістичність. Люди більшою мірою, більш свідомо тепер вирішують свою долю, вони не просто дають керуватися Психеї чи Блаксу. Жулавський повертається до «реальних» героїв: Дантона — тверезого політика,

який бачить можливості й загрози революції, та Господаря — декларованого поборника егалітаризму. Висвітлюється драма «*De la Roche'a*», аристократа перебуваючого на боці революції, зважуючи аргументи між патріотизмом, ідеалізмом соціальної солідарності та уявною загрозою нової тиранії. Таким чином, Жулавський різко підкреслює суперечність не стільки між мрією та її кривавою тривіалізацією, скільки між голосом свідомої особистості, яка хоче зробити свій внесок у перебудову суспільства, та прагненням колективу до повної рівності, якої можна досягти лише в досконало єдиній спільноті рабів, тобто в новій, досконалішій формі деспотії.

Інший образ драми «*Dzień dzisiejszy*» показує сучасне життя автора. Блакс triumфує, він багатий капіталіст, який може дозволити собі розкішне життя та дорогих коханок (включаючи Психею, яка, здається, не пам'ятає мрій, які змусили її покинути Аркадію). Епізод розгортається у «*saloniku zbyt kownie - nieco buduarowo urzadzonym*», який міг би бути помешканням куртизанок Бальзака, Дюма, Рітгнера. Легковажна гра нагадує бенкет античних гедоністів із картини «*Na przelomie*», але цього разу учасники сміються над Психеєю. Кохання тут виявляється товаром на продаж, щастя має давати життя в розкоші. Сучасні часи, стверджував Жулавський, забувають про духовні цінності, вони несуть повну перемогу тіла й повсякденності.

Остання футуристична картина «*Wyzwolenie*» показує в'язницю, в яку за наказом всемогутнього короля Блакса була ув'язнена бунтарка Психея. Світ наближається до кінця свого існування, згасаюче сонце змушує чекати смерті. Морозний Апокаліпсис був передбачений сучасною Жулавському наукою, образ вмираючого життя можна побачити і в «*Maszyny czasu*» Wellsa.

Блакс приходить до в'язниці з надією на диво (у 3-й редакції він просив Психею відродити світ, у 4-й редакції він вимагає лише шанування); Психея наважується на останній крок - вона вбиває супутника свого земного шляху, що нарешті дозволяє йому зустріти свою божественну кохану. Похмурі декорації

в'язниці змінюються образом Аркадії з першого зображення, бог Ерос сповіщає про кінець пошуків і мук Психеї, даруючи їй (і всьому світу) не стільки очікуване щастя, скільки вічний сон, повернення до первісного небуття, заявляючи: «*Zowią mnie także - Thanatos*».

Як видно з цього викладу, подієвий пласт драми дуже тонкий, сюжетність окремих образів зведена до необхідного мінімуму. Твір, відповідно до театральної норми Молодої Польщі, говорить мовою візуальних образів, тягнучись до багатой палітри («*w Arkadii*», «*Zmierzch bogów*», «*Na przelomie*») або атмосферної мови чорного, білого та сірого («*Pod krzyżem*», «*Przez krew*», «*Wyzwolenie*»); показано відкритий простір пейзажу «*w Arkadii*», «*Zmierzch bogów*», і закритий простір площі («*Na przelomie*»), салону («*Dzień dzisiejszy*»), монастиря («*Pod krzyżem*»), в'язниці («*Wyzwolenie*»). В останньому епізоді автор висуває серйозні вимоги до потенційних продюсерів, наказуючи їм підготувати подвійні декорації, з-за стіни в'язниці має бути показано зображення аркадського луку, на фоні якого на хмарі прибуває бог Ерос. Захоплюючись можливостями сучасної інсценізації, письменник збагачує мову простору і, можливо, за порадою Аппія, використовує світлові ефекти: в Аркадії місячне світло насичує пейзаж містичними змістами, на тлі ночі ми побачимо освітлену фігуру бога, в монастирі промінь сонця вривається в темряву сірих стін, символ життя і радості, з-за дверей «*saloniku zbytownie - nieco buduarowo urzadzonego*» полум'я вогню, розкладене Психеєю, що шукає визволення, вибухнуло. Загалом символіка космосу говорить про непристосованість людини до місця, де вона має жити і яке, зрештою, вона сама часто вибирала. Психея в Аркадії сумуватиме за простором, що розкинувся за муром, у монастирі їй сніться луки, у ренесансному палаці вона захоче жити серед людей, зворушена образом революційної бійни, вона втече в безлюдні Піреней, вона підпалить «*zbytownie urzadzony salon*» Блакса. Фінал драми пояснює, що туга людини за безоднею, хаосом і небуттям штовхає її до вічних поневірянь.

Мова проєктованих у творі сценічних образів збагачена не менш точно продуманим ритмічним чинником. Запланований автором жест наближається до оперної норми: статичність монологів (*«Psyche», lecz także poeci w «Na przełomie», «de la Roche», w «Przez krew», Stefan w «Dniu dzisiejszym»*) супроводжується розгорнутою пантомімою в ігрових сценах (tańce Dziewek *«W Arkadii»*, biesiadników w *«Zmierzchu bogów»* i *«Dniu dzisiejszym»*) і бійки (wtargnięcie żołnierzy Blaksa do pałacu księżnej w *«Na przełomie»*, uliczne zamieszki w *«Przez krew»*). Жестам надавали виразні символічні значення. Статуйна статичність характеризує богів (Ерос, Гермес), у випадку людей може означати стан поглибленої, часто містичної рефлексії (Психея, Старий раб, Стефан), але також може свідчити про фальшиву, неправильно зрозумілу велич влади, некомпетентних *«наслідуючих богів»* (у наступних картинах Блакс *«завмирає»* разом зі зростаючою роллю, яку вона відіграє у світі; настоятельница статична у *«Pod krzyżem»*), але також статуозно красива та недосяжна правителька Психеї у *«Na przełomie»*). Танець завжди є знаком радості, хоча лише у випадку зі Служинками в Аркадії, догоджаючи богам, будучи вираженням прийняття ідеального порядку; ігри в *«Zmierzch bogów»* і *«Dzień dzisiejszy»* виражають звернення людини до видимих, фальшивих насолод земної реальності, доводять придушення внутрішнього голосу душі; рухливість революціонерів виражає перш за все волю до помсти і вбивства. У фінальному епізоді бог, остаточно повернувшись до часів Апокаліпсису, звільнить людину від необхідності рухатися: наділена вічним сном Психея та весь світ повернеться до стану досконалої, первісної летаргії.

Спроба синтезу виражальних засобів, окрім того, щоб зробити образ більш пластичним, оперним фігурним жестом, також означає поворот до музики. Жулавський збагачує текст драми піснями та пісеньками (*Śpiewają Dziewki Służebne «w Arkadii», biesiadnicy w «Zmierzchu bogów»* і *«Dniu dzisiejszym», Błądny Rycerz w «Pod krzyżem», Carmen w «Na przełomie»*), поетичними монологами, які

уможливлюють мелорецитацію (*Psyche w epizodach «W Arkadii», «Pod krzyżem», «Przez krew», Stary Niewolnik w «Zmierzchu bogów», Stefan w «Dniu dzisiejszym»*). Жулавський також використовує вірш-прозу; зв'язне мовлення вимовляють духовні особи, заглядаючи вглиб себе і в надчуттєвий простір; проза — сфера життєвої прагматики. Цей стилістичний прийом тут отримує вагнерівсько-символічне вмотивування; вірш, виділений контуром прози, виражає, за аналогією до *«muzyki przyszłości»*, глибину людини, безсумнівну правду ідей. Жулавський був вірсифікаційним поетом, вихованим у парнаській школі, тож він міг вільно оперувати різними системами організації вірша, використовуючи семантичну переливку зіставлень.

Поетична драма Жулавського, в якій мали співіснувати художні, рухові та музичні засоби виразності, яка мала промовляти силою сугестивної, таємничої атмосфери, роздумувала над фундаментальними питаннями природи світу і людини, сенсу буття, істини релігії, можливістю здійснення мрій про земну утопію. Загалом *«Ерос і Психея»*, вражаючи пишнотою сценічної експресії, є одним із найпесимістичніших текстів Молодої Польщі, твір, спрямований до смерті, зневажаючи всі потенційні притулки, в яких епоха дозволяла своїм занепадникам і нігілістам знайти притулок. *«Переоцінка цінностей»* Ніцше набула тут крайньої форми, позбавивши людину останньої можливої віри: у себе самого.

Онтологічною основою драми є гностична віра в злу побудову світобудови. Бог, творячи дійсність *«z głębin mętnego chaosu»*, надав Божому духу матеріальну, отже, недосконалу форму; обидва елементи, духовний і матеріальний, змушені співіснувати, залишалися в постійному конфлікті, тіло виявилось, як підкреслював також містичний Словацький, в'язницею, пасткою. Не може бути земної досконалості, стверджував Жулавський; краса видимої реальності видима, вона може бути лише ілюзією почуттів: радість від споглядання сонця супроводжується тривогою ночі, спокусливим шепотом небуття. Розриваючись між сферою духу і

матерії, людині чуже відчуття щастя, навіть Аркадія, потенційний рай, приправлена гіркотою туги за чимось невизначеним. Людство, ошукане хибною надією на досягнення стану гармонії, творить історію, не припускаючи, що на землі не буде Сонячного Єрусалиму, Царства Справедливості. Історія, за Жулавським, не має плану, попереднього порядку, нею керує випадок. Як здавалося Словацькому, одкровення *Душі*, що приймає наступні втілення, не призводять до філософських чи релігійних систем чи соціальних доктрин, які могли б створити кращий порядок. Смерть коханої не має терапевтичної чи катарсисної ролі, як це було у творах Швентоховського. Подальші епохи радше демонструють прогресуючу деградацію духовних цінностей, тривіалізацію світу та поступове зростання значення тілесного елемента (дедалі більш власницького та зухвалого). У *«Zmierzchu bogów»* Блакс все ще боїться принцеси, але в *«Pod krzyżem»* він більше не вагається засудити її до смерті, він вимагатиме її руки *«Na przelomie»* і зробить її своєю коханою в *«Dniu dzisiejszym»*. Пробудження душі, у яке вірив Метерлінк, можливе лише запереченням сили тіла, тобто смертю, остаточною відмовою, як того бажали й гностики, від необхідності подальших втілень. Абсолютне знання, яке може досягти шукаюча Душа, говорить про чужу, навіть сатанинську природу матерії, і визначає акт творення як помилку чи примху бога, який бажав влади, любові та відданості істот, обдарованих існуванням. Ревнивий Ерос, який ховає своє обличчя від світу і прирікає людину на страждання реінкарнації, був би, таким чином, лише фальшивим деміургом, шахраєм, обіцяючим щастя. Позбавлений всемогутності, він не в змозі керувати долею людства, прирікаючи його на поневір'яння, шлях сліпого. Єдине, що він може запропонувати світу під час Апокаліпсису, — це вічний сон, повернення до вихідної точки — первісного хаосу. Мабуть, не варто недооцінювати портрет Ероса, намальований в Аркадії Блаксом, який мав можливість зіткнутися віч-на-віч з богом: *«[...] jakiś chłystek gładki o cienkich łydkach i jak gęś skrzydlaty»* ... Отже, істинний Бог, якого людина ніколи не бачила, був би, як припустив мудрець

Nyanatiloka зі Старої Землі, *«Nicością i Tajemnicą, Początkiem i Końcem, zaprzeczeniem wszystkiego, co rzeczywiste i poznawalne»*.

Релігія не може втішити людину на її шляху до знання (і звільнення). Дивно, що ніхто (крім Психеї) не поклоняється орфічному Еросу, ніби забутому при перетині кордонів Аркадії. У *«Zmierzchu bogów»* Творець відомий лише у вигляді легковажного ідола, який посилає на землю моменти спогадів і насолоди, очевидно єдину форму раю, доступну для людини. Христос, згаданий у драмі, був би, як хотів Ernest Renan і як показав Świętochowski, лише вчителем, вісником слова, який передає людям послання любові. Навіть більше: він міг бути лише уособленням мрій, втіленням досконалості, незнаної в матеріальному світі, легендою, народженою в легковірних серцях (*o Jezusie opowiada jedynie Stary Niewolnik*). Сенс його вчення незабаром був спотворений і сфальсифікований, він став санкціонувати недосконалий порядок і став легітимацією земної влади. Бог, забутий у наступні епохи історії, взагалі перестав бути орієнтиром, замінений ідеалом мистецтва, ілюзією соціальної утопії, владою всемогутніх грошей і, нарешті, фетишем деспотичної влади, імітуючої релігійну велич. Замість того, щоб шукати Бога, людина почала створювати Його образи, пристосовані до людських вимірів, що є наслідком земних потреб і сподівань; він нарешті взяв на себе роль Бога, знайшов у собі божественність, замінивши Творця у будівництві раю. Проте божественність людини тут не є синонімом, як уявляли D. F. Strauss, Nietzsche czy Świętochowski, із народженням нової, кращої форми цивілізації справді вільних, внутрішньо відроджених людей.

Створений людиною рай може мати лише небожественний характер, фінал суспільних змін в останньому епізоді драми (podobnie jak w *«Starej Ziemi»*) набуває вигляду ідеальної в'язниці, якою править сильна рука деспотичного, оточеного божественною шаною правителя. Людина досягає миру, безпеки, матеріального

добробуту (і, отже, певної форми щастя), відмовляючись від індивідуалістичних устремлінь, права на свободу думки і слова, свободи.

Тому суспільство як цінність є ще однією великою ілюзією людини, яка прагне досконалості. Жулавський наголошує, слідом за Fryderykiem Nietzsche і Gabrielem Tarde, як в «*Eposi ma Psucheii*», так і в своїх есеях «*Prolegomena*» і романах «*Zwycięzca*», «*Stara Ziemia*», що будь-яка соціальна організація є фундаментально злом і не може бути реформована чи трансформована на честь будь-якого ідеалу. В основі спільноти лежить фундаментальна та невід'ємна суперечність між інтересами окремої людини та очікуваннями та потребами групи. Письменник каже мудрецю Тедвеніві зі Старої Землі проголосити антисоціальне кредо:

«Społeczeństwo nie jest wytworem rozumnym i dlatego doskonale nigdy nie będzie. Wszelka utopia {...} utopią na zawsze pozostanie: dopóki roi się po książkach, buduje się gmach z kart nie dbając o prawo ciężkości, ale z chwilą gdy się rękę do dzieła przyłoży, widzi "się nowe zło, które na miejscu dawnego, usuniętego powstaje. {...} W końcu to obojętne, czy władza czy lud tyran, mędracy wybrani czy szalona gromada krzykaczy: zawsze ktoś jest uciśniony, zawsze komuś jest źle, zawsze jakaś krzywda się dzieje. Ktoś zawsze musi cierpieć.» [33, с. 136-137].

Прагнення індивіда до внутрішньої досконалості та знання завжди буде суперечити природному, колективному очікуванню рівності та справедливості, що може означати лише смерть вищих, духовних цінностей, послідовну заміну примітивним споживацьким способом життя та комфортним конформізмом. Революції, народжені мріями про справедливість, можуть бути викликані лише атавістичними бажаннями людини, матеріального звіра, який втрачає розум при вигляді крові та може насолоджуватися вбивством і беззаконням.

Постреволюційний світ не кращий і не справедливіший за попередній порядок; навпаки, він може призвести до більш безжалісної форми тиранії.

У «*Старій землі*» письменник продемонстрував вкрай песимістичне бачення майбутнього, яке настало після невдалого повстання, до якого були втягнуті оманливі «*всезнайки*»: суспільство може обійтися без освічених людей, надлишок знань може бути лише шкідливим на шляху до рівноправного, безглузлого «*раю*», якого бажає більшість. В останній картині «*Ерос і Психея*» мудрі люди, щоб вижити, мусили погодитися на соціальний диктат: їхні знання запатентовано королівським указом, який санкціонує ортодоксальність і лояльність, і вони повинні відрізнитися від решти групи одягом, який вони носять щодня (*czarną togą i beretem*). У цьому світі більше немає приватності чи незалежності, кожен повинен знати свій ранг і місце в ряду.

Нігілізм Жулавського загалом усуває можливість потенційних модерністських резервів індивідуальної свободи, притулків, які залишалися для неспокійної, шукаючої людини. Письменник сумнівається в ефективності шляхів втечі, вказаних Шопенгауером. Перед жахом реальності, шукаюча людина не може втекти у світ мистецтва. Пісні можуть розважати лише в картинах «*Zmierzch bogów*» і «*Dzień dzisiejszy*», поезія, показана в епізоді «*Na przelomie*», — це просто складна, холодна гра, тривіальна річ, яку легко створити, легко купити. Високе мистецтво «*pieśń Panien Służebnych*», *Błędnego Rycerza*) фальшиве, воно спрямовує у світ, даючи образ матеріальної краси дійсності, виражаючи любов до життя чи до інших людей, що є шкідливим у процесі спасіння. Єдине досконале мистецтво може слухати метафізично налаштована людина, чутлива до гармонії сфер, до музики ночі, яка несе хвалу первісному небуттю. Слухаючи нелюдську пісню природи, Психея здатна на мить знайти щастя, спокій і Бога:

*Czy słyszysz, jak się szmer strumienia szklany
zmienia w głęboki, cichy szept zachwytu?
Wiatr wstrząsnął szczytem drzew i z drzew tych szczytu
strącił pieśń jakąś... Czy słyszysz, jak liście
dźwięczą i szemrzą, szeleszczą srebrzyście
i wieszczą chwile przedziwne, jedyne?*

На відміну від Шопенгауера, Жулавський не вірить у любов і милосердя. Жалість може бути лише ознакою слабкості, якою користується цинічний і безжальний супротивник. Блакс тріумфував щоразу, коли Психея відмовлялася від своєї активної позиції: як римський префект, середньовічний абат, лідер епохи Відродження, багатий капіталіст чи могутній сатрап. Любов, яку Душа може спрямувати до Бога, лише пробуджує мрію, яка не може бути задоволена, почуття, яке Душа дає людині, веде лише до торжества тіла. Вічний спокусник-Чоловік промовляє слова любові, всупереч біблійному прототипу, винуватцю первородного гріха та нещастя, які слідують за ним: *to Blaks w Arkadii «chwytą z tyłu Erosa za skrzydła» i sprawia, iż bóg odłonił swą promienną, straszną twarz.*

У драмі Жулавського чоловічий елемент, більшою мірою приписуваний тілесності, чітко ототожнюється з диявольською силою, яка повертає Душу на фальшивий шлях: до світу й життя. Stary Niewolnik підтримує мрії принцеси про ідеальне кохання, Władny Rycerz змушує нас повірити, що щастя може чекати за стінами монастиря, Lorenzo доводить свою прихильність і відданість, пропонуючи своє життя своїй коханці, de la Roche дає людям бачення сімейного щастя в будинку, далекому від суєти світу, Stefan нагадує утримці Блакса про її приспані бажання. Не слід, вважає Жулавський, вірити в слова привороту. Наступні чоловіки — просто інші, більш лицемірні втілення Блакса, небезпечні тим, що вони прекрасніші та вишуканіші у своїх методах спокуси та обману Душі. Тілесний *диявол-Чоловік*

багатоликий, мета його все та ж: продовжити життя, зберегти волю перевтілення, наступних втілень-ілюзій.

Тому душу Жулавського, унікальну в контексті модернізму, женоненависницького за своєю природою, хоча й не дивовижного в контексті гностичних рефлексій, було віднесено до Жінки. Ніби насмішка над божественним деміургом наділила жіночий елемент як перспективою нескінченності, емоційною природою, близькою до трансцендентності, так і фізичною роллю матері, біологічної жінки, відповідальної за виживання виду. Через Жінку голос Душі і закон природи говорили б одночасно. Отже, Жулавський виправляє помилку Шопенгауера і заперечує тези Вейнінгера [58, с. 58-63]; Жінка, звичайно, не є квазі-істотою, вона не є чистою біологією, нездатною піднятися над обмеженнями своєї матеріальної природи. Це *gnostycka Sophia czy może Aisza Schurégo*, еманация нераціонального емоційного елемента, а не мудрості. Драматург припустив би, що саме Чоловік, раб почуттів, більше заплутався в біології, наголосив би, що порятунок чоловіка можливий лише через Жінку: вона може відмовитися від подальшого продовження роду, вона дає життя, тільки вона може його забрати. Психея не відразу набирається сміливості на заперечення світу, вона вбиває Блакса лише в останній сцені драми, коли згасаюче сонце не давало б жодного шансу світу проіснувати довше. Тому вона була б Жінкою-визволительницею, для якої відмова від спокуси продовжити життя є найбільшою жертвою, на яку вона може піти.

Тож хто буде правий: *Nyanatiloka ze Starej Ziemi*, що відмовляє жінці, прекрасній Азі в праві на духовну трансгресію, увійшовши в стан первісної нірвани без жіночої стихії «*kobieta nie ma duszy*» [38, с. 249] чи Психея, умертвляюча тіло, приносяча свою «християнську» жертву любові? Письменник ніби припускає, що порятунок людини веде двома шляхами: перший «чоловічий» — активізація внутрішньої енергії, сили, мудрості, спрямованих на контроль над інстинктами та потребами власного тіла, другий («жіночий») це шлях любові, що виходить за межі

тілесних обмежень, шукає найглибшу андрогінну пристрасть, що тут означає єднання з божественним елементом. Бог у Жулавського має подвійне обличчя – чоловіче, коли вимагає від людини зусилля волі, роздумів, інтелектуальної праці та сублімації свідомості «*wierzyć to mało, [...] trzeba wiedzieć koniecznie*» і жіноче, коли він вимагає довіри до внутрішньої мови почуттів, прислухаючись до голосу інстинкту та інтуїції. Отже, Бог посиляє одкровення, пристосоване до природи статі. Проте є одна істина: досконалість дорівнює виходу за межі сатанинської прихильності до життя та світу, поверненню до божественного походження людини, до небуття, сну та нірвани, яка заглушає всі бажання. Шлях до вічності веде через смерть, остаточну, безповоротну, яка вже не буде зворотним боком життя. У фіналі драми Психея досягає «*szczęście wielkie, nieprześlione, ciche*», Нянатілока сповіщає: «*Bóg jest otchłanią, otchłań jest Bogiem, i my do Boga powrócimy!*»

Зрештою, варто повторити, що драматургія Жулавського на фоні жанрової традиції палінгенези вирізняється виразно песимістичним баченням світу, яке заперечує весь сенс існування реальності. Це бачення далеке від концепції космічного порядку Hugo, Lamartine'a чи Novalisa, від хіліастичних надій містика-Словацького; навіть із роздумів Мадаха, який наголошував на факті існування якогось божественного плану світу, в якому людина виконає свою долю. Голос Жулавського відповідав би підходу Швентоховського, хоча автор «*Duchów*» бачив можливість для світу, який мав стати внутрішнім відродженням і обожествленням людської особистості, звільненої від влади забобонів і соціальних зобов'язань. Жулавський уже є послідовним песимістом, який з надією дивиться лише в безодню небуття, вбачаючи визволення для світу лише в остаточній смерті та знищенні. Катастрофічна рефлексія декадентів останнього десятиліття XIX ст., що виростили з натуралістичного коріння, сприймаючи світ (включно з людиною) як «*biologiczną, darwinowską machineę*» [54] отримала в «*Eposi ta Psychei*» інше філософське

виправдання. Думка Жулавського, звертаючись до гностичних, спіритуалістичних традицій, наближалася до експресіоністичних візій «Гімнів» Каспровича. Модерністську одержимість абсурдом буття, концепцією світу як помилкою божественного Деміурга, образом людського життя, єдиним виправданням якого є смерть, автор «*Еросу і Психеї*» виразив мовою яскравих, атмосферних образів, які має говорити силою синкретичного вираження, у звуковій гармонії парнаського стилю.

Висновок до II розділу:

Проведене дослідження показало значущість твору «Eros i Psyche» як для культурного контексту свого часу, так і для подальших літературних та театральних інтерпретацій.

Адже це ключовий твір Єжи Жулавського в період польської літератури доби Молодої Польщі. Але критика була неоднозначною. З одного боку, прихильники Жулавського вбачали в творі видатний зразок польської драматургії, вказуючи на його філософську глибину, багатозаровість символів та алегорій. Жулавський був визнаний талановитим поетом, який майстерно оперує версифікацією і мовними засобами, що підвищує естетичну цінність твору. З іншого боку, критики звертали увагу на надмірну тенденційність і дидактичність п'єси, вважаючи її дещо штучною та надмірно академічною.

Дослідження також виявило важливість подальших редакцій і адаптацій драми. Жулавський вносив зміни в текст, адаптуючи його до нових вимог та культурних контекстів, що свідчить про динамічний характер твору. Крім того, опера Людомира Ружицького, створена на основі «Еросу і Психеї», підтвердила музичну і театральну універсальність драматичного матеріалу.

РОЗДІЛ III. ПРОБЛЕМА ПРАВИТЕЛЯ У ДРАМІ «DYKTATOR WE KRWI»

«Січневе повстання було останнім рухом у Європі, що походив від Великої французької революції. [...] Ціною крові воно знову з'єднало нас з Європою» [49, с.249], — писав Павел Ясеніца у висновку своєї книги, присвяченої найбільшому з польських повстань 19-го століття. Це твердження: «ціною крові» - це те, що особливо цікавить у наведеній цитаті, оскільки воно встановлює певний зв'язок, з яким ми маємо справу в тому, як ми думаємо про вищезгадане національновизвольне повстання. Свобода не як цінність, дана згори - без зобов'язань чи наслідків - а як щось, за що треба платити, товар, який можна придбати за певну валюту. Отже, це не подарунок, якого можна очікувати від інших, не здобич, яку можна вирвати, як злодій у власника, а цінність, яку можна здобути в результаті своєї «трансакції», «угоди» з кимось, хто має більшу владу, більш значний потенціал. Важливо, що не байдуже, як буде (пролита) кров, яка є «засобом платежу», згаданим у цьому обміні. Адже йдеться не про те, щоб мимоволі підкоритися гнобленню і погодитися на кривавий терор заради того, щоб отримати щось на кшталт відносної свободи, автономії. Йдеться про військовий спротив, про величезні ризики, про те, щоб поставити на карту власне життя. Часто пролита в такій ситуації кров розглядається як «жертва», принесена на вівтар вітчизни, необхідність якої є запорукою досягнення мети. Крім того, приклад Січневого повстання показує й інше - адже Ясеніца, пишучи про ціну крові, яку полякам довелося заплатити за возз'єднання з Європою, не може мати на увазі миттєво отриману свободу, оскільки це суперечило б фактам. Йдеться не більше як про відкриття певної перспективи. І навіть за неї треба платити кров'ю. А якщо це не вдасться? Завжди залишається романтична ідея зафіксувати прекрасні, хоч і

трагічні сторінки історії, щоб задокументувати для нащадків, як жили їхні батьки і діди, і як вони померли, не втрачаючи своєї гордості і честі.

Наївно міркувати, що, зіткнувшись з можливістю, яка постала перед Польщею з початком повстання 1863 року, нація не мала іншого вибору, окрім як об'єднатися, щоб принести цю криваву жертву в ім'я єдиної ідеї. Свідчення того, що в цьому питанні не було єдиної думки, збереглися в історичних документах, мемуарах, спогадах, а також у літературних текстах, присвячених повстанню. Однак цікаво тут не відсутність спільної програми, не розбіжності в поглядах між учасниками повстання, не політичні ігри та амбіції, а та жертва крові, яку насправді принесла частина польської нації. Предметом моїх роздумів є давно втрачена драма Єжи Жулавського «*Dyktator*» (1903), в якій не бракує крові, і не лише жертвової. Поставлена в річницю початку повстання, ця драма була досить оригінальним поглядом на тему, оскільки автор «*Starej Ziemi*» не намагався бути безрефлексивним апофеозом національно-визвольного повстання. Він зайшов так далеко у своїх оцінках, що перед прем'єрою була скликана спеціальна комісія, яка мала розслідувати, чи справді Жулавський висміював і кепкував з повстання. Навіть після вистави не бракувало критичних відгуків, як, наприклад, Ян Каспрович, який особливо співчував присутнім на виставі старим учасним бойових дій, які були змушені спостерігати за надто песимістичним і трагічним баченням, створеним автором.

У «*Диктаторі*» Єжи Жулавський зображує історію «німецької» [48, с. 152] як пише Maria-Podraza-Kwiatkowska, диктатури Мар'яна Лангевича, чітко вказуючи на ті риси, які також домінують в оцінці більшості істориків. При цьому драматург не намагається ні виправдовувати вождя, ні шукати пом'якшувальних обставин, як це роблять деякі дослідники історії повстання і долі нещасного диктатора. Події зимових місяців 1863 року Жулавський подає майже хронікально, як відзначають критики та літературознавці, не шкодуючи з цієї причини різких слів на його адресу.

Головна художня помилка драми полягає в тому, що в «*Диктаторі*» більше історії, ніж поезії [51, с. 408]. Подібні думки можна знайти і в післявоєнних публікаціях, відзначаючих присутність цієї драми в літературній спадщині періоду «Молодої Польщі». Helena Karwacka пише, що «*zbyt ściśle, kronikarskie trzymanie się drobnych faktów historycznych zamieniło dramat w traktat dydaktyczny, w ilustrację sceniczną powstania*» [20, с.160] , а Роман Таборський підкреслює, що це, власне, «*jest to właściwie udramatyzowana kronika historyczna*». Останній, однак, намагається знайти у творі Жулавського щось більше, додаючи, «*iz nie ograniczył się [...] w swym dramacie do kronikarskiego odtworzenia minionych wydarzeń, ale podjął próbę historiozoficznej oceny samego powstania*». Така вірність автора фактам означає, що його бачення повстання не відхиляється від правди і в іншому вимірі, про який, зокрема, пише Helena Rzakowska: «*Powstanie styczniowe ogromem krwi przelanej, ofiar poniesionych, determinacją dziesiątków tysięcy mężczyzn i kobiet oraz czasem trwania odbija od wszystkich innych*» [21, с.13].

І справді, кров у драмі Жулавського майже всюдисуща, супроводжуючи читача з перших рядків Прологу:

*Z narodu łez i krwi, ze sławy blasków,
z pieśni tryumfu i z rozpaczy wrzasków,
z tego, co wielkie, święte albo krwawe,
gwoli potomnym czyni czas zabawę
i na teatru deski malowane
wpędza widziadła z mogił wygrzebane...*

Цитовані вище роздуми Незнайомого, що відкривають драму, окрім гіркого коментаря до того, як історичні події функціонують у театральному просторі, також містять перші припущення щодо символіки крові. Надзвичайно популярне, майже взірцеве зіставлення мотивів сліз і крові супроводжується (також у пізнішій фазі монологу) перенесенням їх у площину патріотичної та національно-визвольної

тематики, з особливим акцентом на символіці жертвовності та ідеї «*drogi przez krew*». Жулавський дуже часто використовує мотив крові, звертаючись не лише до її символічного виміру, але й до її суто фізичних значень, включаючи колір, температуру і навіть густина та в'язкість. Так, у «*Диктаторі*» кров входить у коло патріотичних референцій, натякаючи на події повстання: сутички і битви, рани, отримані бійцями, закривавлені мундири і зброя; є кров як елемент релігійних алюзій, з посиланням на символіку жертвоприношення, спокути, насіння (посіву), тернового вінка або хреста; і, нарешті, є кров в інших, суто фізіологічних, натуралістичних поняттях.

Жертва крові, якої вимагала Батьківщина в зимові дні 1863 року, ця ціна свободи, донині залишається предметом дискусій для тих, хто задається питанням про легітимність і шансами тодішнього повстання проти російських загарбників. Не бракувало таких голосів і під час самого повстання, як неодноразово показує Жулавський, наприклад, у серії запитань, які Зофія ставить своєму коханому Богдану перед тим, як він іде на бій:

*Powtóż mi jeszcze, wszak ty wierzysz silnie,
tak szczerze wierzysz, prawda? nieomylnie,
że ta ofiara i to krwi rozlanie
nie będą próżne? wszak ci, którzy zginą,
zginą nie darmo?...*

Інші герої теж не позбавлені невпевненості, хоча є й такі, для яких ідея відродженої батьківщини, затьмарюючи будь-які натяки на особисту вигоду чи колаборацію з окупантом, не дозволить їм сумніватися у правильності своїх дій. Ні кроку назад, для Польщі і заради Польщі, ближче до кінця довгої, похмурої, кривавої ночі, що впала над поневоленою батьківщиною. «*Już jawą nasz sen się staje, już nam wschodzi słońce!*» [28, с. 46] — сповіщає Пастор, і, на його думку, тільки молитва може допомогти цьому пророцтву. Мало того, вона навіть необхідна, щоб

принесена жертва не була марною. На думку деяких персонажів Жулавського, пролиття крові має принести спокуту Польщі та полякам, що не було особливо оригінальною концепцією, оскільки її можна знайти і в інших письменників, як тих, що писали під час повстання, так і після нього. Юзеф Ігнацій Крашевський, наприклад, представляв таку точку зору, і в його історіософських поглядах *do głosu dochodziły koncepcje «odkupienia winy własną krwią», koncepcje «ofiary» i posłannictwa»* [25, с. 37]. Однак, щоб не стати жертвою непорозуміння, слід додати, що ідеї кривавої жертви пропагують виключно герої *«Диктатора»*, а не сам автор, бо, як він зазначає в одному з читань: *«Wielbimy was [...] za wasz święty bezrozum, za poświęcenie bez nadziei zwycięstwa, ale waszymi drogami nie pójdziemy»* [32, с. 55-56].

Знову і знову герої *«Диктатора»* вказують на кривавий вимір часів, в яких вони жили і боролися. Про «криваві січневі дні», спровоковані гаслами батьківщини, що встає з могили, говорить Х. Котковський ; Валігурський прямо, відверто говорить про *«кривавий день»*, що несе смерть і небезпеку від москалів, а генерал Єзьоранський згадує про «криваву історію», яку вони самі писали в ті дні, в надії, що колись їх прочитають зі сторінок історії їхні нащадки. З усіх цих висловлювань особливо вражає останнє. Герой представляє романтичне ставлення, з пристрасним бажанням надати сенсу повстанським діям, щоб зусилля солдатів не були марними. Таким чином, пролита кров не викликає почуття втрати, якщо вона служить добрій справі. Бо якщо жертва, принесена на вівтар вітчизни, не принесе жодних відчутних результатів, може статися так само, як землевласники попереджають диктатора, спокушаючи його добреоплачуваною відставкою. У разі невдачі він буде проклятий своїми *«онуками за потоки крові, пролиті даремно»*.

Отже, ціна зростає - на кону в цій битві стоїть не лише людське життя і пролита кров, але й доля і пам'ять нащадків. Лангевич вирішує (в перші дні своєї диктатури) ризикнути кров'ю і честю, щоб виправдати очікування і задовольнити власні амбіції [16, с. 185]. На жаль (для його подальшої романтичної легенди та

виразної пам'яті його онуків), його самозречення триватиме недовго, і він піддасться, ставлячи власну безпеку та свободу вище за інтереси нації.

Символіка жертвності набуває в драмі Жулавського ще однієї цікавої форми. Фінал твору містить важливе припущення, що кров, пролита під час повстання, була принесена в жертву за провини народу, в ім'я його інтересів. В устах Вікарего звучить переконання, що в усьому винні прості люди, а і ставлення Христа уособлює армія, солдати, які захищають інтереси народу, часто навіть не усвідомлюючи, за що вони воюють. Засліплені демагогічними заходами окупанти, ставлячи власні інтереси вище за благо народу, не тільки не допомагають, але часто навіть перешкоджають ефективним діям повстанських військ. І все ж саме за них проливається ця солдатська кров, яку Вікарій сакралізує, називаючи її «жертвною». Символізм Христа у драмі Жулавського доповнюється символом тернового вінка, що з'являється у словах головного героя. Генерал Лангевич, «*rozbawiony nietscheańskiej woli mocy*» [13, с. 101], постає тут як стражденний спаситель, який одягає терновий вінець, але водночас розкриває причини, що спровокували його на цей жест:

*Gdybym się głową nie był ja ogłosił
dzisiaj, to jutro w tym własnym obozie
pan Mierosławski byłby okrzyknięty
przez wojsko jako dyktator!...*

Ми бачимо, що одним з ключових аргументів є не благо нації (що, зрештою, є найважливішою причиною для прийняття посади диктатора, на його думку), а конкуренція з ненависним суперником, який представляє інші політичні та соціальні погляди. Тому не може бути ніякої аналогії з самопожертвою Христа. Це вигадка, маскування власних слабкостей високопарними порівняннями. Зрештою, наскільки далекий Лангевич від постаті Ісуса, показує його остаточна відмова від лідерства і боягузлива/розумна втеча. Справедливо буде сказати, що Лангевич не

зміг би повторити жертву Христа, оскільки він не вибрав мученицьку смерть в ім'я ідеї, за себе і за інших. Ще раніше, зайнявши свою позицію, він спровокував протилежну ситуацію - не він ризикував кров'ю і життям, а лише взяв на себе моральну відповідальність за це:

JEZIORAŃSKI

...generale, ty narażasz głowy

tysiąca ludzi...

LANGIEWICZ

A więc na mnie spadnie

Ich krew!

Пізніше, незважаючи на зневіру і відмову від боротьби, некомпетентний диктатор не може втриматися від пустопорожніх декларацій, ніби він взяв на свою душу «*кров тисячі людей*» і ця пролита кров «забруднила» його душу (286). Він не відрікається від своєї провини, він усвідомлює помилку, якої припустився:

Przysiągłem wytrwać! oto z pola schodze!

A kraj w niewoli, kraj we krwi, w pożodze,

W mogiłach! moja bardzo wielka wina! [...]

Bo ja dziś daję przykład straszliwy!

Ja nie mam wiary! Ja uchodzę żywy!

Але він не відступає від своєї ганебної втечі в найменш вдалий момент, коли залишає наодинці власне військо під ударами ворога. Йому доведеться нести той «*кривавий тягар*», про який говорить Пустовойтова (288). Таким чином, у біографії Лангевича бракувало того, що характеризувало стійку позицію героїв оповідання Оржешкової «*Gloria victis* [18, с. 499], або того, про що свідчив Жеромський у своїх творах на тему повстання, в яких смерть не ставила крапку, а давала надію на відродження життя. Подібне героїчне зображення смерті з'являється і в текстах Крашевського, у якого: «*Śmierć patrioty jest momentem ukazującym jego postać w*

największym blasku» [12, с. 237]. Такого патріотизму й жертвності в образі «Диктатора» Лангевича немає і бути не може. Фінальна втеча жодним чином не залишає надії і свідчить не про героїзм, а про сумніви і занепад духу. Після однієї з найкривавіших битв повстання, в якій його участь і без того була мізерною, головний герой тікає, стає безпорадним, нездатним подолати внутрішнє відчуття власного безсилля.

Використовуючи мотив крові, Жулавський також звертається до постаті Judasza в «Диктаторі». Він згадується через «*pola krwi*» та «*grosza Judaszowego*» — термін, який Лангевич використовував для опису спроби підкупу, з якою він зіткнувся з боку деяких шляхтичів. Диктатор не хоче наслідувати приклад біблійного зрадника, не хоче купувати власну приватну свободу за кров інших. Навіть пізніше, тікаючи з поля бою, він не робить цього з фінансових причин.

Мотив крові використовується Жулавським і в інших релігійних алюзіях, вплетених у повстанську проблематику драми. Крім символіки жертвоприношення існує також символіка кривавого хрещення, яке переживають учасники бойових дій - це «*krwawy chrzest moskiewskich kul*» [43, с. 271] якого зазнали мешканці Варшави від загарбника. Більше того, деякі персонажі не приховують, що гріхи, кровопролиття і всі воєнні дії були вчинені в ім'я Бога, за свободу, за обіцяне ангельське царство. Найяскравіше це проявляється у молитві, що з'являється у фіналі поеми, яка розкриває глибокий сенс самопожертви страйкарів. Повстанці роблять відчайдушну спробу врятувати свою батьківщину ціною самопожертви невідомому Богові. І благають Творця прийняти жертву їхніх життів як спокуту провини нації і як запоруку майбутньої свободи.

Таким чином, маємо у Жулавського багатогранне використання ідеї «дороги через кров» : не лише для відродження батьківщини, тобто з патріотичних мотивів «*Za wolność swoją, za wroga wolność*», не лише заради соціальних змін «*Za równe prawa obywatelskie*», але й з перспективи віри та спасіння. Жулавський йде далі і в

тому ж монолозі протиставляє цю жертвність концепції продавців, які «торгують» кров'ю народ за його спинами. Зраджуючи своєю поведінкою конформістське ставлення до загарбників, не бажаючи жодним чином викривати себе перед ними, вони користуються наївністю простих людей, щоб забезпечити собі безпечний вихід із ситуації. Якщо одним не вдається підкупити диктатора, інші домовляються безпосередньо з окупаційною владою. Кров народу знову стає розмінною монетою, повстання - інтересом, на якому хтось має програти, але є й ті, хто може виграти. За неї можна купити свободу, хоча не обов'язково свободу всього народу, а, наприклад, лише свою власну. Пролита кров також може бути «przerupka» до очікуваних суспільних змін і революційно оновленої держави, а в іншій перспективі - запорукою життя в ангельському царстві. Зрештою, ця тягуча кров, іноді у Жулавського є також знаком спокути. Про це говорить один з персонажів - вона здатна творити чудеса, у що вірять прості солдати, ці, як стверджує Лангевич, «rozrzutni siewcy swojej krwi i kości».

Символіка кривавої сівби, що має принести бажаний врожай крові, пролітої в ім'я Батьківщини, часто повторюється в «*Диктаторі*» Єжи Жулавського. Кров з'являється тут у контексті мотивів полей, врожаїв, зерна і навіть вершин. Вже на перших сторінках драми, в монолозі Чужинця, згадується про «*krwi, żyźniącej łany*», пізніше герой згадує також про «*żyła podziemne*», тим самим натякаючи на те, що батьківщина має власний прихований, підземний кровообіг — це організм, що живиться кров'ю своїх громадян. Вони — жертвні господарі, що годують поневолену батьківщину своєю працею і стражданнями. Саме тому вона досі не вмерла.

«*Siewcy*» зі свого боку, не припиняють зусиль, щоб знову і знову удобрювати землю і чекають на омріяний врожай. «*Oby ten krwawy siew na krwawym łanie plon dat obfity*» [56] — просить Пастор, ще більше прикрашаючи цю метафору, порівнюючи Польщу з незагоєним шрамом і ранною. Однак ці «*łany od krwi*

czzerwone» іноді здаються амбівалентними. Адже, з одного боку, вони, очевидно, є надією на свободу, необхідною жертвою, а з іншого - свідченням смерті, величезної трагедії нації, а також доказом скоєних гріхів. Подібні сумніви виникають і у випадку з Пустовойтовою - здавалося б, найбільш незламною героїнею драми. В одній зі сцен її закривавлені руки, здається, позбавляють її права на жіночність. «*Ręka moja krwawa, ręka żołnierska*» — каже вона, щоб за мить продовжити цю тему: «*Krew tam na rękach, z rąk mych giną ludzie czy ja kobieta!*». У цій сцені ми маємо справу не лише з моральними сумнівами, а й з порушенням традиційного на той час розподілу ролей у суспільстві - саме чоловік воює, бере участь у війні, забруднює руки кров'ю - такий тип поведінки ніяк не сумісний з образом жінки, берегині домашнього вогнища³⁶. У свідомості героїні це тавро крові позбавляє її права на прийняття своєї жіночності, а отже, і на кохання. До певного часу. Бо в певний момент вона сама помічає, що ця «*ślabości plama*» зрештою не краде її справжню природу, так само, як і солдатська форма. Це лише маскування, адже зумовленість природи неможливо обдурити. Інші герої рішуче відкидають будь-які сумніви, наголошуючи на тому, що пролита кров не буде марною, нічого не буде «*brudzić*», бо вона «*święta*» і є символом спокути. Відбувається своєрідна ієрархія - на першому місці стоїть благо батьківщини, а вже потім інші цінності.

Окрім символіки полів битв, «*użyźnionych krwią*», у драмі Жулавського присутній також символ «*drzewa wolności*» политого кров'ю. Як і батьківщина, свобода також потребує крові, щоб не в'янути, щоб її дерево, рясно полите взимку (під час повстання), навесні розквітло наново. Елі навіть здається, що дерево свободи вже розквітло взимку, про що повторює Север, підтверджуючи, що бойовики поливають його «*obficie*» кров'ю. Як неминучий наслідок цього кривавого посіву, автор показує кров у натуралістичному вимірі - вона тече з ран, заплямованих мундирів, багнюки, глини та снігу.

Dla opisania grozy i okrucieństwa wojennego kataklizmu Żuławski stosuje szokujące środki wyrazu, ekspresjonistycznym gestem przelamuje oczekiwania związane z dramatem poetyckim. [...] W naturalistycznych ujęciach pokazuje śmierć ojca młodych powstańców i zakopywanie jego zwłok przez jednego z synów; [...] Ostre jakości estetyczne, dysharmonia i «turpistyczne» chwytły malują tu obraz wojny bez patosu, pełen śmierci i cierpienia.... [14, s.103].

Жулавський підсилює враження від кошмару солдатської боротьби словами про вози, що грузнуть у кривавому багні, про зброю, що прилипає до рук. Крізь призму слів героїв подається амбівалентний образ повстанської боротьби, протиставляючи пишномовні гасла честі, національні прапори, візії свободи і незалежності образам пожеж, руйнувань, трупів, злиднів і несправедливості. Цей дуалізм у представленні як повстання, так і мотиву крові проявляється також у тому, що її образ у драмі збагачується органолептичними якостями: кольором, липкістю (палець одного з бійців прилипає до шаблі), або ж, навпаки, слизькістю, коли воїни ковзаються на залитому кров'ю полі бою. Згорнута кров свідчить про час, який, напевно, минув після бою, а шрами - про досвід воїнів, які, навіть будучи пораненими, зуміли вижити і здобути славу. Температура крові також є важливою властивістю, оскільки гаряча кров, «*grająca w żyłach*» є ознакою справжніх емоцій та відданості битві, з одного боку, та (не лише біологічної) молодості, з іншого. «*Krew wali w skroniach, jak piorun - okrzyk: na Moskali! za wolność!*», — вигукує Молодий; Показово, що ці слова вкладаються в уста не конкретного персонажа, досвідченого солдата, а саме універсального «*Молодого*», символізуючого пристрасть, експресію, силу. Крім того, кров має такий самий віталістичний характер у пісні, яку співають повстанці, в якій, хоча хлопці й виходять на «*krwawe pole*», вона постає передусім джерелом життя та енергії, провокуючи до дії, що

підкреслюється фразою, яка повторюється двічі: «*Hu ha! Krew gra! Duch gra! Hu ha!*».

«*Rok 1863 ma za sobą wielkie walki, toczone o swobodę i wolność narodów, o swobody i wolność obywatelską*», — проголосив Юзеф Пілсудський в одній зі своїх лекцій [31, с. 202]. Варто зазначити, що за його плечима також ріки крові, пролітої внаслідок помилкових рішень влади, невмілих стратегій воєначальників, міжпартійних ігор, особистої ворожнечі та образ, а також багатьох інших чинників. Лангевич тут не без вини. Адже це хвороблива диктатура, невміле правління якої не приносить користі нікому в державі, нікого не об'єднує і не скільки не покращує ситуацію, а навпаки, ускладнює її. І лише ця ріка крові, пролита простими солдатами, свідчить про цінність жертви повстання, яка в рази перевершує стратегічні рішення можновладців. Таким чином, жертва за майбутню свободу була принесена, і перш за все простими повстанцями, які своєю жертвоністю заплатили «*słona*» ціну кров'ю за себе і за інших. Ця «*rzeka krwi*», яка дійсно текла, з часом набула лише символічного виміру:

«*Rzekę krwi istotnie wylano i oko patrzące w tę rzekę z nieodległego wzgóрка czasu widziało tylko ludzką krew oskarżająca szalonych reżyserów narodowej tragedii. Ale w parę dziesiątków lat później ta krwawa rzeka stała się symboliczną z obszaru mitów narodowych, która dla jednych była natchnieniem i obligacją moralną, a inni przychodzili czasem prac w niej swe brudne sumienia i małe dusze* [10, с. 189].

У «**Диктаторі**» Жулавський показав як цю жертву крові, так і рішення, через які вона повинна була протікати таким широким потоком. Цінуючи жертвоність простих людей, письменник не шукав у їхніх діях прямих зразків для наслідування. А кров? Багатогранне зображення її символіки в драмі не залишає сумнівів, що цей фрагмент творчості автора «*Erosa i Psyche*» ідеально вписується в характер

«Молодої Польщі» — епохи не лише сповненої символіки душі, а й скропленої кров'ю.

Висновок до III розділу:

Розділ присвячений проблемі правителя у драмі Єжи Жулавського «*Dyktator we Krwi*», зосереджуючись на зображенні диктатури Мар'яна Лангевича під час Січневого повстання 1863 року. Драма розкриває складність і неоднозначність керівництва пов'язана з повстанням, в якому пролита кров і жертва відіграють центральну роль.

Єжи Жулавський, використовуючи історичний контекст, подає свій погляд на події Січневого повстання, підкреслюючи, що свобода не є даром, а здобувається ціною значних жертв. Драматург наголошує, що кров, пролита під час повстання, є своєрідною валютою у «*трансакції*» за свободу. Ця концепція жертви не обмежується лише фізичною кров'ю, а й набуває символічного значення жертвості та патріотизму. Жулавський зображує Лангевича не лише як лідера, але й як людину, що зіткнулася з моральними дилемами та внутрішніми конфліктами. Лангевич, як головний герой, проходить через різні етапи усвідомлення своєї ролі в повстанні, від початкової рішучості до зрештою сумнівів та відступу. Автор не намагається виправдовувати Лангевича, а навпаки, показує його слабкості та вади, що врешті призводять до трагічного фіналу.

Важливою темою є також питання легітимності повстання та ціни, яку народ готовий заплатити за свободу. Жулавський неодноразово підкреслює, що пролита кров може бути як символом героїзму, так і марною жертвою, якщо не принесе очікуваних результатів. Це піднімає питання про значення та наслідки таких жертв для майбутніх поколінь.

Драма Жулавського також висвітлює релігійну символіку, порівнюючи жертву повстанців з християнським концептом жертвності. Лангевич постає як фігура, що несе терновий вінок, але водночас драматург показує, що його вчинки мотивовані не лише благородними ідеями, а й особистими амбіціями та суперництвом.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило здійснити всебічний аналіз морально-етичних проблем у драматургії Єжи Жулавського, зокрема в драмах «*Eros i Psyche*» та «*Dyktator we krwi*». Дослідження включало вивчення життя і творчості письменника в контексті епохи Молодої Польщі, а також аналіз модерністичних мотивів у його творах. Результати цього аналізу узагальнено у наступних висновках.

Єжи Жулавський, як один із представників письменників Молодої Польщі, у своїй творчості активно досліджував морально-етичні питання, зокрема конфлікти між особистими переконаннями та соціальними нормами, боротьбу добра і зла, дилеми влади і відповідальності. Його драматичні твори відзначаються глибоким аналізом людської природи та суспільних явищ. Жулавський не лише звертався до особистих переживань героїв, але й прагнув знайти відповіді на фундаментальні питання людського існування. У своїх творах він зображував внутрішні конфлікти персонажів, які виникають внаслідок протистояння їхніх моральних принципів і соціальних очікувань.

Драма «*Eros i Psyche*» є яскравим прикладом дослідження Жулавським проблеми кохання як вищої сили, що перемагає смерть і страждання. Через міфологічний сюжет автор розкриває універсальні людські переживання і прагнення, акцентуючи увагу на духовному і моральному зростанні героїв. Головні персонажі, Ерос і Психея, символізують боротьбу душевної і тілесної любові, що веде до їхнього морального очищення і зростання. Модерністичні мотиви та символіка, використані у творі, дозволяють глибше зрозуміти внутрішній світ персонажів і їхні емоційні конфлікти. Такі елементи, як алегорії і символи,

допомагають створити багатопланову структуру твору, що відкриває нові грані розуміння людської душі і її прагнень.

Інша драма Жулавського, *«Dyktator we krwi»*, зосереджується на складних питаннях влади і моральної відповідальності. Головний герой, диктатор, стикається з вибором між особистими амбіціями і добробутом народу. Жулавський досліджує тему тиранії та її наслідків для суспільства, висвітлюючи дилеми морального вибору і відданості ідеалам. Через цей твір автор висловлює своє критичне ставлення до авторитарних режимів і закликає до етичного лідерства. У драмі розкриваються внутрішні суперечності головного героя, який, прагнучи утримати владу, поступово втрачає зв'язок зі своїми моральними принципами. Жулавський показує, як абсолютна влада може призвести до морального занепаду.

Обидві драми містять такі елементи як інтертекстуальність, символізм та екзистенціальні мотиви. Жулавський використовує ці художні прийоми для глибшого розкриття морально-етичних питань, що надає його творам багатоплановості і глибини. Модерністичні елементи сприяють створенню складних і неоднозначних образів, що відображають внутрішні конфлікти і пошуки героїв.

Інтертекстуальність у творах Жулавського проявляється через численні відсилання до міфології, літературних класиків та філософських трактатів. У драмі *«Eros i Psyche»* він використовує міфологічний сюжет, переплітаючи його з сучасними мотивами, що дозволяє створити глибокий і багатогранний текст. Такий підхід надає драмі універсальності, оскільки звертається до загальнолюдських тем і переживань. Інтертекстуальність у творах Жулавського підкреслює зв'язок між минулим і сучасним, розкриваючи вічні теми кохання, смерті, морального вибору.

Символізм є ще одним важливим елементом модерністичної драматургії Жулавського. Символи у його творах несуть глибоке філософське і психологічне значення, розкриваючи внутрішні конфлікти персонажів. Наприклад, у драмі *«Eros*

i Psyche» символіка кохання та смерті служить для підкреслення ідеї духовного і морального зростання героїв. У «*Dyktator we krwi*» символіка влади та крові підкреслює руйнівну силу тиранії та морального занепаду. Символізм у творах Жулавського допомагає створити багатопланові образи, що відображають складність людської природи і суспільних відносин.

Екзистенціальні мотиви в драматургії Жулавського розкривають проблеми сенсу життя, свободи волі та морального вибору. Його персонажі часто стикаються з екзистенціальними кризами, що змушують їх переосмислювати свої цінності та життєві цілі. У «*Eros i Psyche*» герої шукають сенс свого існування через кохання, що стає для них джерелом духовного відродження. У «*Dyktator we krwi*» головний герой стикається з екзистенціальною кризою, коли його влада починає руйнувати його моральні принципи. Екзистенціальні мотиви у творах Жулавського підкреслюють складність моральних виборів і відповідальність за власне життя.

Практичне значення дослідження є багатограним. Результати дослідження можуть бути використані в навчальному процесі при вивченні літератури Молодої Польщі, а також у літературно-критичних роботах, присвячених аналізу драматургії Єжи Жулавського. Практичні рекомендації щодо використання результатів дослідження включають розробку курсів лекцій та семінарів з польської літератури, створення методичних матеріалів для вчителів та студентів, а також проведення наукових конференцій і дискусій. Знання про модерністичні елементи у творчості Жулавського можуть сприяти глибшому розумінню сучасної літератури та її розвитку.

Подальші дослідження можуть включати детальний аналіз інших драматичних творів Жулавського, порівняння його творчості з роботами інших представників Молодої Польщі, а також вивчення впливу його драматургії на розвиток польської літератури та театру. Наприклад, можна провести порівняльний

аналіз драм Жулавського з творами інших польських модерністів, що дозволить виявити спільні теми і художні прийоми. Також корисним буде дослідження впливу філософських ідей на творчість Жулавського, що розширить розуміння його морально-етичних поглядів.

Дослідження можуть також охоплювати міждисциплінарний підхід, включаючи культурологічні та філософські аспекти творчості письменника. Залучення культурологічного підходу дозволить вивчити, як соціально-культурні умови епохи вплинули на формування морально-етичних проблем у творах Жулавського. Філософський аналіз допоможе глибше зрозуміти світоглядні позиції автора і їхній вплив на його творчість. Такий підхід сприятиме більш комплексному вивченню творчості Жулавського і його внеску в літературний процес.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адам Жулавський / Витоки польської наукової фантастики та спадщина Єжи Жулавського, про джерела натхнення для «Місячної трилогії» та її пізніший вплив, включаючи фотографії з приватних архівів родини Жулавських, 2020. - Режим доступу : <https://culture.pl/en/feature/the-origins-of-polish-sci-fi-the-legacy-of-jerzy-zulawski>
2. Матеріали Міжнародної наукової конференції (м. Бар, 24 вересня 2021 р.) / Ред. кол.: С. Д. Гальчак (гол.), М. Д. Медведєва (заст. гол.) [та ін.]. – Вінниця: ПП Балюк І. Б., 2021. – 52 с.; іл.: 36 с.
3. Сухомлинов О.М. «Молода Польща» як антипозитивістська альтернатива: специфіка еволюції літературного процесу // Актуальні проблеми слов'янської філології. – Ніжин, 2007. – С. 143 – 148.
4. Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті / НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, Центральна наук. б-ка ім. В. І. Вернадського ; уклад.: П. М. Рудяков, Г. М. Сиваченко, І. П. Ющук та ін. – К.: Наук. думка, 1994. – 616 с. – Режим доступу : <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0002105>
5. Ю. І. Ковалів / Молода Польща // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2019. – Режим доступу : <https://esu.com.ua/article-69010>
6. A. Grzymała-Siedlecki Quis: Książki. «*Museion*» 1911 nr 12 s. 115.
7. A. Brückner: Dzieje literatury polskiej w zarysie. T. II. Warszawa 1908 s. 430.
8. A. Drogoszewski: J. Zuławski: «*Na srebrnym globie*». «Książka» 1904 s. 105
9. A. Lavignaca: «*Le voyage artistique à Bayreuth*», wyd. 6, Paris 1906).
10. A. Witkowska, dz.cyt., s. 189.

11. Apulejusz, «Amor i Psyche», przeł. M. Kawczyński, Kraków 1901.
12. B. Osmólska-Piskorska, dz. cyt., s. 237.
13. B.Hirsz: «*Na rocznicę*». «*Dyktator*» Jerzego Żuławskiego (1903), «*Pamiętnik Literacki*» 1998, z. 2, s.101.
14. B. Hirsz: dz. cyt., s.103.
15. Cz. Jankowski, *Z opowieści fantastycznej «Eros i Psyche». Obraz dopisany*, «*Kurier Litewski*» 1906, nr 228.
16. D. Trzeźniowski: «Historia jest interpretacją». O dramatach historycznych Jerzego Żuławskiego (w:) *Dramat w historii, historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, Kraków 2009, s. 185.
17. E. Ł. [Łuskina], «*Goniec Krakowski*» 1921, nr 166, s. 4-5.
18. E. Orzeszkowa, *Gloria victis* (w:) *Opowiadania*, Warszawa 1970, s. 499
19. E. Schuré: «*Wielcy wtajemniczeni*», przeł. W. Nidecka, Warszawa 1911.
20. H. Karwacka, Jerzy Żuławski (w:) «*Literatura okresu Młodej Polski*», tom II. red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1967, s. 160.
21. H. Rządowska, «*Marian Langiewicz*», Warszawa 1967, s. 13.
22. I. Csaplárós: Imre Madách w Polsce. «*Twórczość*» 1964, nr 10, s.140.
23. I. Madách:«*Tragedia człowieka*», przeł. J. Hen, Kraków 1885;
24. J. A. Kisielewski, «*Krytyka*» 1904, 1. 1; przedruk [w:] *Panmusaion*, Lwów 1906, s. 63.
25. J. I. Kraszewski: «*Sprawa polska w roku 1861. List z kraju*», Paryż 1862, s.37
26. J. Kański: *Przewodnik operowy*, Kraków 1987, s. 413.
27. J. Krzyżanowski: *Neoromantyzm polski. 1890-1918*. Wrocław 1963 s. 116.
28. J. Kulczycka-Saloni: «*Poezja powstania styczniowego (w) poezii powstania styczniowego*», s.46
29. J. Lorentowicz, op. cit., s 63.
30. J. Lorentowicz: *Dwadzieścia lat teatru*. T.IV. Warszawa 1935 s.269

31. J. Piłsudski: «*Stosunek wzajemny wojska i społeczeństwa w 1863 roku (w:) Rok 1863, wstęp i oprac.*». S.Kieniewicz, Warszawa 1989, s.202.
32. J. Waligóra: «*Dramat historyczny w epoce Młodej Polski*», Kraków 1993, s. 55-56.
33. J. Żuławski :«*La Bestia*». *Dramat w pięciu aktach osnuty na tle dziejów weneckich w XIV wieku*. Lwów 1906.
34. J. Żuławski, *Eros i Psyche*, Lwów 1904; wyd. II: 1905; wyd. III: 1906 (z podtytułem *Powieść sceniczna w siedmiu rozdziałach*, zachowanym w kolejnych edycjach); wyd. IV: 1909; wyd. V: Kraków 1921 (z przedmową T. Sinki).
35. J. Żuławski: «*Dyktator*», Lwów 1903. [Wystaw. Lwów 1903, Teatr Miejski].
36. J. Żuławski: «*Ijola*». *Dramat w czterech aktach z czasów średniowiecza*. Lwów 1905.
37. J. Żuławski: «*Stara Ziemia*» Kraków 1979, s.136-137.
38. J. Żuławski: «*Stara Ziemia*»..., s. 249
39. J. Żuławski: *Dwie moce. W.t.Pokłosie*. Poezje. 1894 —1904. Kraków 1904 s.87
40. J. Żuławski: *Intermezzo*. (Poezje). Kraków 1897.
41. J. Żuławski: Poezje. II. Warszawa 1900. | Tomik ten stanowi całość z wyd. *Poezje*. I. Kraków 1901, które jest powtórzeniem poprzednio wydanych cykli poezyj.
42. J. Żuławski: Wstęp — dedykacja pt. *Irenie Solskiej* do wyd. 3. Ijoli. Lwów 1912 s. VI —VII.
43. J. Detko: «*Dziedzictwo powstania styczniowego w twórczości Elizy Orzeszkowej (w): «Dziedzictwo powstania styczniowego.....* s.271.
44. J. Kasproicz: *Dyktator*. «*Słowo Polskie*» 1903, nr 51.
45. J. Sten: *Dusze współczesne. Wrażenia literackie*. Lwów 1902 s. 105.
46. K. Krobicki: *O trylogii księżycowej Żuławskiego*. «*Kurier Literacko-Naukowy*» 1936 nr 40, dod. do «*Ilustrowanego Kuriera Codziennego*».
47. L. Skoczylas, «*Głos Narodu*» 1921, nr 139, s. 2.
48. M. Podraza-Kwiatkowska: «*Literatura Młodej Polski*», Warszawa 1997, s.152.
49. P.Jasienica: «*Dwie drogi*», Warszawa 1988, s.249.

50. Prolegomena. Uwagi i szkice. Lwów 1902. | Zawierają: *Słowo wstępne; O cywilizacji i filozofii. Luźne uwagi; Ze świata myśli; Na dachu obserwatorium. Dialog o pięknie; Znaczenie symbolizmu w sztuce; Teoria sztuki «nagiej duszy»; O «Królu Duchu»; Zagadnienie. Paradoksalny dialog.*
51. R. Taborski, dz.cyt., s.408.
52. S. Skwarczyńska: *Struktura gatunkowa «Króla Ducha» i jej tradycja literacka* [w:] *W kręgu romantyków polskich*, Warszawa 1966.
53. T. Sinko, Żuławskiego: *«Eros i Psyche». Z powodu wydania piątego.* «Czas» 1921, nr 25.
54. T. Walas: *«Ku otchłani». Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905*, Kraków-Wrocław 1986.
55. T. Boy-Żyliński: «Czas», *Flirt z Melpomeną.* (Wieczór trzeci). Kraków 1922 s. 58-61.
56. W. Anczyc: *«Przyjdź Królestwo Twoje»* 1863, Nr 2.
57. W. Bogusławski, «Biblioteka Warszawska» 1905, 1. 3.
58. W. Gutowski, *«Nagie dusze i maski». O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 58-63.
59. W. Makowski, «Ogniwo» 1905, nr 35, 37.
60. W. Noskowski, «Czas» 1911, nr 418, s. 1.