

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

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОСТІ В ПОЛЬСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ НА
МАТЕРІАЛАХ СТАНІСЛАВА БЖОЗОВСЬКОГО ТА АМЕЛІЇ
ГЕРТЗУВНИ

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студента IV курсу
освітньої програми/спеціальності
«Слов'янські мови та літератури
(переклад включно), перша - польська»,
Поліновського Ростислава Олександровича
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 Р. П. Радишевський (підпис)
Д.філол.н., проф. Ростислав РАДИШЕВСЬКИЙ

КИЇВ
2024

АНОТАЦІЯ

У даній роботі, було проаналізовано творчість відомого польського літературного і театрального критика та письменника Станіслава Бжозовського на матеріалі драми «Mocarz», а також творчість менш відомої письменниці Амелії Гертзувни на матеріалах драм «Yseult o Białych Dłoniach», «Wielki Król» та «Pastorale». Розглянуто ніцшеанський контекст та його вплив на напрямок творчості автора «Mocarza». Досліджено тези про «круговий» характер філософії Бжозовського та яке відсилання драма має до стану європейської культури через призму протистояння представників консервативних та прогресивних поглядів. Визначено образ, в якому виступає жінка та яку роль відіграє історичне тло в драмах А. Гертзувни. Простежено ракурс, з якого авторка дивиться на людину. Розглянуто участь авторки у художньо-філософських пошуках інтеграції людської ідентичності, її повноти – міфічного Андрогіна, розпочатих на межі століть. У праці були використані описово-аналітичний та порівняльний методи.

Ключові слова: модернізм, драма, трагедія, філософія, історія, жінка.

SUMMARY

In this research work, the work of the famous Polish literature and theater critic and writer Stanislaw Brzezowski was analyzed based on the material of the drama "Mocarz", as well as the work of the lesser-known writer Amelia Hertzowna based on the material of the dramas "Yseult o Białych Dłoniach", "Wielki Król" and "Pastorale". The Nietzschean context and its influence on the creative direction of the author of "Mocarz" are considered.

The theses about the "circular" nature of Brzezowski's philosophy and what reference the drama has to the state of European culture through the prism of opposition between representatives of conservative and progressive views have been studied. The image in which the woman acts and what role the historical background plays in the dramas of A. Hertzowna are determined. The perspective from which the author looks at a person is traced. The author's participation in the artistic and philosophical search for the integration of human identity, its completeness - the mythical Androgyne, which began at the turn of the century, is considered. Descriptive-analytical and comparative methods were used in work.

Key words: modernism, drama, tragedy, philosophy, history, woman.

ПЛАН

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ I. ЕВОЛЮЦІЯ ЛІТЕРАТУРНО-ФІЛОСОФСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА БЖОЗОВСЬКОГО НА МАТЕРІАЛАХ ДРАМИ «MOCARZ».....	7
1.1. Біографія Станіслава Бжозовського.....	7
1.2. «Mocarz» Станіслава Бжозовського, як реакція на виклики сучасності.....	8
РОЗДІЛ II. СУЧАСНІ ВИМІРИ ДРАМАТУРГІЇ АМЕЛІЇ ГЕРТЗУВНИ....	20
2.1. Біографія Амелії Гертзувни.....	20
2.2. Вимір кохання в драматургії Амелії Гертзувни – «Yseult o Białych Dłoniach» і «Wielki Król».....	20
2.3. Патріотичний маскарад в творчості Амелії Гертзувни – «Pastorale».....	34
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	50

ВСТУП

Актуальність роботи виникає з факту, що в історії літератури, творам цих авторів було приділено дуже мало уваги, вони не часто згадуються в наукових працях та науково-освітньому процесі, попри видиму значимість їхньої творчості для розвитку польської модерністичної літератури початку ХХ століття. Бжозовський стоїть у її витоків, розпочинаючи дискусію. Він зустрічає підтримку молодих авторів та несхвалення зі сторони старшого покоління. Це віддзеркалюється в його юнацькій драмі «Mocarz». Гертзувна ж в своїх творах намагається краще зрозуміти природу людини. В їхніх творах порушується проблематика, актуального в усі часи, конфлікту поколінь. Але це не все, вони будучи результатом глибоких філософських роздумів авторів зачіпають інші, не менш важливі та цікаві, питання.

Мета бакалаврської роботи полягає в тому, щоб проаналізувати творчість відомого літературного і театрального критика, філософа та письменника Станіслава Бжозовського та маловідомої письменниці Амелії Гертзувни в контексті проблем сучасності початку ХХ століття.

Так сформульована мета передбачає вирішення наступних завдань:

- дослідити біографічний контекст творчості Бжозовського і Гертзувни чинники, які мали на неї вплив;
- проаналізувати твори як реакцію на зовнішні фактори, такі як стан європейської культури чи вплив популярної філософської концепція «надлюдини» Ніцше;
- висвітлити глибину та цінність їхньої творчості для польської літератури.

Об'єктом дослідження є драма С. Бжозовського «Mocarz» і драми «Yseult o Białych Dłoniach», «Wielki Król» та «Pastorale» А. Гертзувни.

Предметом дослідження є проблематика сучасності у творчості модерністів – Бжозовського і Гертзувни, філософія та світогляд авторів.

Методи дослідження, що були використані – соціологічний, біографічний, порівняльний, структурний, гендерний.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що доробок даних авторів, повністю або частково, не є дослідженим.

Практична цінність роботи полягає у накопиченні знань через аналіз малодосліджених літературних творів.

Робота складається зі вступу, двох розділів (з підрозділами), висновків та списку використаної літератури, який нараховує 20 позицій.

РОЗДІЛ І ЕВОЛЮЦІЯ ЛІТЕРАТУРНО-ФІЛОСОФСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА БЖОЗОВСЬКОГО НА МАТЕРІАЛАХ ДРАМИ «MOCARZ»

1.1. Біографія Станіслава Бжозовського

Станіслав (Леопольд) Бжозовський, псевдонім Адам Чепель, народився 28 червня 1878 року в селі Мазірня Холмського повіту, в родині збіднілого поміщика. Навчався в гімназії в Любліні та Немирові на Поділлі. У 1896 році вступив на факультет природничих наук Варшавського університету. У листопаді 1897 р. був виключений на рік за участь у демонстраціях проти професорів «*murawiewszczyków*». У 1898 р. заарештований за звинуваченням у приналежності до таємного Товариства Народної Освіти (*Towarzystwa Oświaty Ludowej*). Місяць проведений в десятому павільйоні Варшавської Цитаделі мав жахливі наслідки для його здоров'я, там він захворів на туберкульоз. У 1905 р. переїхав до Львова, звідки лікуватися виїхав до Італії. У 1907 році він назавжди оселився у Флоренції.

У 1906 році соціалістичні журнали опублікували список співробітників російської «Охрани», серед яких було прізвище Бжозовського. Письменник оголосив акцію протесту з вимогою зволати міжпартійний суд. Подвійний процес нічого не прояснив, подальші спроби реабілітації були перервані смертю Бжозовського. Помер у Флоренції 30 квітня 1911 року.

Бжозовський найбільше відомий як автор «*Legendy Młodej Polski*»: статті, яка набула великого розголосу і мала дуже велике значення, зустрічала як похвалу, так і спротив. У ній критик оцінив і проаналізував сучасність: виклав власне розуміння романтизму та його зв'язку з «*Młoda Polska*», поставив питання про культурні та соціальні умови польської (і європейської) культур, піддав безкомпромісній критиці переконання й погляди інших. «Бжозовський справді написав так, що викликав крайню реакцію – він виносив судження, пригнічені критикою, проголошував безсумнівні істини з пророчим натхненням», – Анджей

Менцвель. Звичайно, «Legenda Młodej Polski» – не єдина важлива робота Бжозовського. Він інтенсивно працював над «Ideami» – підсумком своїх філософських поглядів; він амбітно задумав серію романів, яку йому не вдалося завершити повністю.

1.2. «Mocarz» Станіслава Бжозовського як драма про сучасність

Обставини створення драми «Mocarz» і її присутність у вигляді кількох театральних постановок у перші роки ХХ століття свідчать про самотність мислителя, який був приречений на інтелектуальне вигнання і якому довелося жити у несприятливі часи культу «zaścianka», «niedojrzałości» та «kultury milusińskich» та зіткнутися з фальшем втечі від реальності та самотійного мислення. Про інтелектуальну самотність Бжозовського свідчать також нечисленні постановки «Mocarza». Драма, удостоєна однієї з головних премій на конкурсі імені Сенкевича (лауреатом першої премії став Тадеуш Ріттнер), окрім прем'єри у Лодзі у травні 1903 року, мала прем'єру у Варшаві у жовтні того ж року, і в мистецькому сезоні 1903-1904 дві прем'єрні вистави в Плоцьку та Сосновці. Остання вистава відбулася в Польському театрі в Закопаному 14 серпня 1905 року.

Більше того, прем'єрні постановки «Mocarza» збіглися з атакою на анахронізм світогляду, закладеного у творчості Генрика Сенкевича, що певним чином спровокувало виступ Станіслава Бжозовського. Останній, роздратований негативною оцінкою Сенкевичем модерністського мистецтва, розпочав атаку на нього. Конфлікт із автором «Потопу» сфокусував, як у лінзі, суть суперечки щодо модерного проекту відбудови польської культури, а також включив, як основоположний жест модерності – «Vatermord». Суперечка з Сенкевичем постала як конфлікт поколінь: бунт сина проти батька, незгода з існуючим порядком, неадекватним модерністським переживанням, переживанням і зізнанням. Проте вбивство батька має інший ідеологічний вимір: у драмі

Бжозовського сучасний засновницький міф піддається критичній та негативній оцінці, показуючи його зворотний бік у формі карикатури на Ніцшеанську ідею надлюдини.

Виходячи з припущення про циклічність думок Станіслава Бжозовського, потрібно задатися питанням про зміст історії, розказаної в драмі «Mocarz». Яке відсилання має ця драматична історія до культурної ситуації в Європі на етапі романтичної кризи? Чи дає юнацька драма автора «Kultury i życia» відповідь на питання про стан європейської культури? Драма Станіслава Бжозовського вписується в сценарій вбивства батька як представника права, традицій, благородної старовини та чесноти. Смерть Казімежа Мірського (батька) – головного редактора журналу «Ognisko Rodzinne», потім, внаслідок ситуації з трагічними етичними наслідками, також Єжа (сина), співробітника Антонія Вальчака – керівника «Przyszłości» – можна відчитати як повторення засновницького міфу сучасної культури, тобто розпаду старого порядку, а також як довгий і складний процес, започаткований розчаруванням (Entzauberung) культурою, відрізанням її від релігійного і метафізичними спонуканнями, романтична криза і, нарешті, – що особливо важливо для автора «Legendy Młodej Polski» – подій революції 1905 року. Вбивство батька є психоаналітичною (міфокультурною) метафорою, що визначає не лише fin de siècle, але й справжній кінець старої (архаїчної) ери. Засновницьке вбивство знаменує початковий момент переходу від «давніх часів» до «сучасності», в якому, як сказав Маркс, «усе тверде розплавляється в повітрі». Це також момент перетворення споглядання на дію, культурний жест активного творення, ейфоричний момент подолання незрілості та залежності від зовнішнього авторитету. «Експеримент сучасності містить аналогічну амбівалентність: є як скорботний мотив Вигнання, так і ейфоричний мотив Виходу», — пише Агата Білік-Робсон, посилаючись на фундаментальний досвід сучасності до біблійного та парадигмального міфу Виходу.

Прочитання міфу «Ватерморду» з метою інтерпретації дозволяє нам побачити в драмі Бжозовського запис політичної та ідеологічної суперечки про

межі правди у світі, де межі між фактичністю та риторичним творінням важко визначити, що призводить до краху патріархічний порядок. Філософським контекстом цієї суперечки є, звичайно, ніцшеанська ідея смерті Бога, що розуміється в термінах процесу розпаду остаточних концептуальних формул і втрати здатності описувати реальність у термінах класичної *veritas*. Історія, розказана автором, має кілька важливих тематичних вузлів, що ілюструють вказані явища. Йдеться передусім про публікацію в «Ognisku Rodzinnym» статті, в якій Казімеж Мірський розкриває компрометуючі факти з минулого Антонія Вальчака, головного редактора журналу «Przyszłość», що конкурує з «Ogniskiem». Вальчак, який балотувався на місце в парламенті, нібито привласнив приблизно 3000 злотих у минулому, в результаті чого його засудили до півроку в'язниці. Після відбуття покарання на кілька років виїхав до Америки, звідки повернувся і займався політичною та журналістською діяльністю. Мірський, представник старого покоління журналістів, які служать правді, писав у висновку своєї статті:

«Проте ми віримо, що попри всю нахабність, з якою пан Вальчак виконав роль бездоганного Катона, віднині він перестане домагатися голосів своїх громадян. Він занадто добре знає своїх виборців, щоб не знати, що більше не може розраховувати на поблажливість. Вони більше не дозволять йому кидати наклепи, які він називає ознаками правди, на наших найпочесніших громадян. Багнюка, якою пан Вальчак обливає інших, йде з його власної душі» («Mocarz», 16).

Викриття Вальчака, тріумф правди є лише драматичним вступом, а не, як у класичному підході, фіналом подій. Подальші пригоди показують, що завдяки риторичному переконанню можна створити іншу реальність. Другим тематичним мотивом, навколо якого зосереджується дія драми, є підписання Єжи Мірським (сином Казимира) листа, який заперечує викриття «Ogniska Rodzinnego» і тим самим підриває авторитет свого батька. В результаті явної психоманіпуляції, цинічної підміни зла на добро, Єжи підписує листа. У розмові

на стороні між співавторами «Przyszłości» Гурецьким і Піщелем звучать знакові слова: «Яке жахливе... батьковбивство...» («Mocarz», 32).

«Vatermord», за Бжозовським, має багато ознак засновницького вбивства, тобто специфічний досвід сучасної культури, а за Фройдом, європейської культури загалом. Ніде більше, крім Європи, «ані науковий, ані мистецький, ані державний, ані економічний розвиток не пішов [...] шляхом раціоналізації, який є типовим для Заходу», зазначає Юрген Габермас, цитуючи «Die protestantische Ethik» Макса Вебера. Однак розчарування Бжозовського в реальності та законах, які нею керують, набуває форми специфічної критики ідеї надлюдини Ніцше і може бути розділене на низку важливих аспектів сучасної антропології під патронатом Фрідріха Ніцше.

Автор «Mocarza» докладно фіксує окремі етапи, що передували трагічним наслідкам рішення Єжа Мірського виступити проти свого батька. Перед самим приходом Єжа до редакції «Przyszłości» Антоній Вальчак проводить «військову нараду» з Черньою та Піщелем, опиняється, як пише Бжозовський: «на вузькому проході між прірвами», коли «не час надто скрупульозно зважувати бездоганність ворога» («Mocarz», 28). Вальчак має намір використати Єжа проти свого батька. Черня реагує з моральним обуренням: «О Боже! Син проти батька! Це було б жахливо. Мірський міг би заплатити за це життям. Це було б убивство! Підбурювання до батьковбивства!» («Mocarz», 29). Зіткнувшись із таким висловом, Вальчак робить деміургічне (демонічне?) сповідання віри, яке спричиняє дії поза межами добра і зла:

«Розслабся! Пане Черня, я про все це нічого не знаю. Я не хочу нічого про це знати. Коли я борюся, коли я прагну до мети, я схожий на механіка, який, натиснувши на пружину, чекає надійного результату, я схожий на шахіста, який розраховує рухи своїх пішаків і фігур» («Mocarz», 29).

Піщель на це: «Але пане Антоні, ці пішаки страждають, з цих машин капає кров» («Mocarz», 29). Виправданням «скасування етики» в ім'я майбутньої перемоги є слова, які виражають віру в необхідність приймати біль, зло і страждання як засіб (необхідний інструмент досягнення мети).

«Ой, знаю я вас: ви сильні, могутні – ви мозком весь світ охопити можете, м'язи ваші такі сильні, що, здається, землю тримаєте під час бігу, а ви стоїте і тремтите, щоб крапля сліз або, ще гірше, кров, не впала на руки! Тяжко – життя, бачте, зі сліз і крові складається. Кожен, хто хоче щось зробити, треба засукати рукава по лікті і занурити руки в цю тремтячу з болю кашу» («Mocarz», 29).

Пошук джерел цього стилю мислення призводить до «логіки», яка виправдовує терор, заподіяння болю та страждань заради досягнення майбутнього процвітання. «Терор сьогодення буде заднім числом виправданий, якщо суспільство, яке виникне з нього, буде справді людським», – пише Славою Жижек, коментуючи трактат Мерло-Понті «Гуманізм і терор» 1946 року. Зображення персонажа Антонія Вальчака не є одноплановим. «Бачення» цього героя Бжозовський вкладає у свідомість інших драматичних персон, досягаючи своєрідного контрапункту оцінок, поглядів і переживань. Достатньо випадкової комбінації особистих атрибутів Вальчака, щоб побачити в ньому втілення Великого Іншого. Ось кілька прикладів:

Єжи Мірський до Вальчака: «Ти? Ти був моїм визволенням, Ти дав мені крила і дав мені сміливість орла...» («Mocarz», 33). У своїх словах, звернених до дружини Казімежа Мірського, Піщель зазначає: «Він не чоловік, пані... він... я не знаю... я навіть не знаю, як його назвати. Тільки пам'ятайте, що в його руці кожен жест – як слухняний і мовчазний інструмент... що він мене кожного, як віск...» («Mocarz», 42). У свою чергу Ханя, сестра Єжа Мірського, помічає «деїфікацію» Вальчака: «Цей Вальчак для нього є богом» («Mocarz», 49). Особа Антонія Вальчака, як Великого Іншого, не є особою в прямому сенсі, а радше позначає, використовуючи ідіолект Жака Лакана, місце, звідки виникає питання про джерело ідентичності, суб'єктивності та бажання. Вальчак — це бог для Єжа та інших його колег. Справа. Ідея. Ціль. Спасіння. І водночас це недолік, те, чого я не маю, чого я можу тільки бажати. Отже, парадоксально: Вальчак є втіленою метафорою порожнечі, браку, який кожне «Я» визнає в собі як джерело бажання та сили. Ви не можете бажати того, що вже маєте. Чи вдалося Бжозовському зафіксувати істотний зміст сучасного досвіду суб'єктивності, який прагне

творчої сили, радикальної автономії та розриву всіх гнітючих зв'язків, що блокують доступ до знання про справжню «м'якоть життя, що вібрує від болю»? І водночас – чи вловив він зворотний бік цього стану речей, своєрідну критику критики, показуючи поразку силача, фіаско надлюдини? Дефініція «театр як інструмент самопізнання людства» дозволяє через інтерпретацію драматичних ниток «Mocarza» розкрити деталі сучасної суб'єктивності, яка, як зазначає автор «Kultury i życia», потребує масок. «Власна фізіономія віку невловима».

Маска, яку Бжозовський використовує в «Mocarzu», це «Vatermord». Міф про вбивство батька, який, окрім буквального значення (підписавшись під статтею Вальчака, Єжи сприяє смерті батька, а потім сам помирає, мучаючись докорами сумління), має також метафоричний зміст, оскільки стає фігурою сучасної думки, охоплюючи великі сфери соціальної, політичної та релігійної культури. Сучасність висувається на перший план завдяки накопиченню в тексті драми тематичних мотивів, що містять реєстр найважливіших складових сучасного світогляду:

- 1) опозиція *modernitas/antiquitas*, складова модерністського культурного проекту та санкціонує саме поняття модерності, вписуючи його в семантичну мережу понять, визначених різницею між традицією та модерном. У тексті «Mocarza» показано протистояння консервативного «Ogniska Rodzinnego» та прогресивної «Przyszłości», а тому
- 2) батьковбивство відбувається в медіа та медіатизованому просторі, у світі публічного дискурсу, соціальної комунікації, однак підпорядкованої не прагненню до істини, а волі до влади. Вступ до драми «Mocarz» містить важливий абзац, присвячений небезпечній силі переконливої мови. Черня говорить про риторичну небезпеку мови, нагадуючи слова, які колись почув від самого Антонія Вальчака:

«Пригадую, якось він сказав такі слова: «Тільки дурні думають, що мета мови — виразити свої почуття та думки. Це наївно – потрібно говорити лише з наміром вплинути на інших і завжди говорити лише те, що може на них вплинути». [...] було щось більше, ніж просто звичайна тактика оратора, в ньому

відбилася вся душа Вальчака. Мені здається, що навіть коли він найбільше зворушений, в ньому є щось інше, що обчислює, обчислює, міряє... Не знаю, як це сказати, але я відчуваю в ньому щось неймовірно холодне, щось, що ніколи не хвилюється, ніколи не буває щирим...» («Mocarz», 18-19).

Це підтверджує легкість, з якою Вальчак розправляє з натовпом, що прийшов до редакції з криками «Геть Вальчака». Вальчак виходить на балкон, впізнає в натовпі двох злодіїв і звертає проти них всю ненависть натовпу. «Він мій старшина, — каже Огінський, — він роздавить їх, як віск». І справді, невдовзі люди, які зібралися на площі перед редакцією «Przyszłości», починають кричати на честь Вальчака.

Проблема риторики культури і життя становить складну і запутану сферу питань, але тут варто зауважити, що вже на порозі інтелектуальної зрілості Бжозовський помітив амбівалентну властивість мови: з одного боку, творча сила «граматика творення», а з іншого – небезпека містифікації та ілюзій, викликаних переконливим використанням мови. Однак це не означає, що автор ідеї надавав Слову якісь містичні конотації. «Слово — це орган координації життєвих процесів [...], це їхній суспільний продукт», — пише Бжозовський в «Legendzie Młodej Polski», а в підсумку розділу «Mity i legendy» зазначає, що «слово, продукт історії, ховається від нас і стає джерелом всякого догматизму». Ставлення Бжозовського до слова, письма та мови визначається подвійним жестом прийняття та неприйняття риторичних джерел людської культури. Жест прийняття походить від прийняття тези про «посередницьку» природу мовлення, посередництво між досвідом, людиною та пізнаною реальністю (існувала раніше, незалежно від риторичних механізмів). У свою чергу, жест відмови є результатом свого роду «критики другого ступеня», тобто рефлексії над дискурсивними формами культури, які можуть бути результатом переконливих і маніпулятивних механізмів мови. Завдання такої критики «полягало в тому, щоб вивчити і показати механізми формування культури», — каже Ришард Нич. Однак мова не є прозорим засобом. Догматизм, мислення цілісністю та системністю створюють небезпеку створення ілюзії фіксованої, готової та

незмінної реальності, як ефект «риторичного забруднення». Юнацька рефлексія Станіслава Бжозовського, започаткована, зокрема, конкурсною драмою «Mocarz» і кульмінацією якої стала «Legenda Młodej Polski», також стосується

3) досвіду «нестабільної ідентичності», суб'єктивності, визначеної Ніцшеанської «армії метафор». Створення персонажа Вальчака, здається, базується на відчутті нестабільності та двозначності. Буквальний персонологічний опис повинен приносити досвід розчарування «буквальної стерильності», як сказав би Умберто Еко. Характер Вальчака, прочитаний виключно з точки зору психологічної вірогідності, ненадійний і абсолютно непереконливий. Раптове навернення, католицька метанойя, у кінці драми, яка є повторенням відомого фінального мотиву з «Небожественної комедії» Красинського, має постати як штучна процедура, і після численних пригод сучасної естетики та сучасної естетики чутливість, також гротеск у своїй гіперболізації та пафосі, що маскується під піднесеність.

Проте зробивши хоча б елементарну реконструкцію історії Антонія Вальчака. Ми трактуватимемо її, відповідно до вже згаданої фрази про «маску, якої потребує сучасна епоха», як динамічну метафору героя нашого часу. Вальчак – персонаж, побудований на парадоксальній семантиці «сили» і «слабкості», а точніше: на процесі поступового переходу від «сили» до «слабкості». Спочатку, як уже зазначалося, він сприймається як втілення нелюдської влади, якій підкоряються інші. Сила переконання, якою володіє Вальчак, викликає суперечливі реакції: від захоплення до страху, спричиненого тим, що ця сила поза людською природою. Переломний момент настає, коли Єжи Мірський підписує листа, спрямованого проти авторитету Казімежа Мірського (батька). Натхненником цього отцівбивства є, як відомо, Вальчак, для якого журналістська перемога стає джерелом катастрофи. Змучений докорами сумління, покинутий своїми колегами, він зустрічає демонічну Хільду, для якої багато років тому був «паном». Розмова з Хільдою, жрицею сучасної, нелюдської «релігії» влади, стає моментом зіткнення «старої» етики, заснованої на приматі

совісті, і «нової», яка проголошує ідею радикальності. автономія людського індивіда, незалежна від трансцендентних аксіологічних регуляцій. Вираженням цієї сучасної релігії чи, можливо, скоріше релігії модерну (культу прогресу, влади та панування) є вислови Хільди, позначені імперативним і переконливим синтаксисом. Приклади, наведені нижче, можна інтерпретувати як religion à rebours: пародію на Декалог, демонічне повторення жесту божественного творіння і, перш за все, як спокусу влади та панування:

«Скажи собі: це сталося, я це зробив, значить, це було добре. Вперед у світ! Шукайте нові душі! Нові королівства! Нових визнаців! [...] Дивіться йому прямо в очі, дивлячись у них: це добре, тому що я це зробив» («Mocarz», 72-73).

«Струси усі спогади про нього. Померла. А якщо помер один чоловік? Але яким він був? Чи справді він був живий? Хіба душа твоя не виринула сама з себе, щоб подолати його, а тепер, виринувши і подолавши, тремтить і помиляється, а не міцніє» («Mocarz», 73-74).

«Тобі потрібне не виправдання, а поле для твоєї сили; Хоча є й інші. Є багато людей, які прагнуть ярма і пана» («Mocarz», 74).

«Відчиню для твоєї сили невідомі обрії. Я дам тобі величезну кількість душ, і твоя сила буде текти в них, як у морі» («Mocarz», 74).

Імперативні твердження Хільди ілюструють перебіг «драми спокуси», її фіксовані моменти, включаючи такі нелюдські переживання, як: «творча сила» (це добре, тому що я це зробила – ці слова є повторенням жесту Бога-Творця) відомого з Книги Буття); «закон дарування та забирання життя («чи не ваша душа виникла сама з себе, щоб подолати його»), і, нарешті, сила (влада) як основа «нової етики». Титанічна (і демонічна) версія подане бачення людини (надлюдини) ґрунтується на запереченні «традиційної» християнської антропології, яка відводить людині місце в універсальному цілому. Всупереч видимості, це не видіння. анархічний: антитеологічний і антителиологічний, навпаки: це інше втілення універсальності, однак у цьому випадку універсальності з етичним профілем, протилежним християнському.

В останній сцені, як «*deux ex machina*», з'являється священик зі словами прощення, зверненими до заплаканого Вальчака, який раніше зізнався у звинувачених йому провинах (розкрадання та журналістські маніпуляції). Переломним моментом, який спровокував (і в театральному сенсі зробив достовірним) його перетворення, стала смерть Єжи Мірського, а також усвідомлення того, що Хільда є «спокусником, сатаною, тому що в кожного з нас є сатана, який спокушає його, і тільки свого власного» («*Mocarz*», 76). Прощення Однак це не кульмінація драми. Спокусниця, побачивши Антонія, що плаче, «відступає до дверей» і «чути [її] довгий, протягнутий сміх [...]». Цей сміх стає сильнішим і зростає. Здається, що в усьому світі немає нічого, крім цього сміху» («*Mocarz*», 78). Як розуміти цю кінцівку? Банальна інтерпретація також припускала б визнання конфлікту добра і зла, сили прощення і милосердя, або подібність закінчення «*Mocarza*» до фіналу «Небожественної комедії», як може вказувати конкурсна емблема Бжозовського «*Galilee vicisti*».

Однак, здається, контекст світогляду Станіслава Бжозовського вказує на іншу можливість розуміння. «*Mocarz*» постає як історія про демонічний вимір сучасності, який небезпечно замінює ідею автономного «я», відірваного від етичних коренів. Це виражається фігурою «безпритульності», яка є тінню досвіду необмеженої індивідуальної свободи. Інтелектуально-моральна безпритульність сучасної людини постає у вигляді певного парадоксу: з одного боку, гасло суб'єкта, звільненого від усіх форм економічного, соціального, філософського та релігійного відчуження, відкриває запаморочливі перспективи розвитку, радісного виходу з країни міфічних забобонів, радикального розчарування, з іншого боку, вона несе загрозу у вигляді страху через вигнання з безпечної землі всесвітнього порядку. Таке «відроджувальне непримирення» означає участь у нездоланній амбівалентності страху вигнання й ейфорії творення, тобто відходу від невідомого й невідомого світу. Титанічна радість творення оплачується моральною катастрофою. Культурна рефлексія автора «*Legendy Młodej Polski*» назавжди закріплена в цьому парадоксі. Бжозовський припускає, що той, хто хоче справді бути господарем власної долі, свідомо

переживати і творити своє життя, повинен сягнути глибини, де народжуються сили, які визначають русло і напрямок великої історичної ріки.

Ці слова нагадують кредо Вальчака, який стверджував, що життя [...] складається зі сліз і крові. Хто хоче щось робити, мусить засукати рукава по лікті й занурити руки в цю болісно вібруючу кашу. Більше того, в «Legendzie Młodej Polski», яка так чи інакше замикає етап юнацьких пошуків, є знаменне визначення «європейської культури» як спроби ототожнити поняття «Я» і «Людина», [...] підносячи людину до гідного, вільного, справжнього творця власної долі. Чи був би він тоді карикатурою, непристойною зворотною стороною автономного «Я»? Чи буде демонічний сміх Хільди під час опускання завіси ознакою розпаду концепції надлюдини, якій не вдалося втекти з міфічного полону до нового Єрусалиму? Чи стане це початком процесу створення тоталітарних режимів, сповнених месіанського запалу?

Марта Вика стверджує, що період перших років ХХ століття позначений критичним розривом із філософією Ніцше. Можливо, саме так слід розуміти ідеологічні умови драматургії Бжозовського в контексті зближення з філософією Фрідріха Ніцше. У цій перспективі ідея надлюдини була б джерелом небезпечної ілюзії, «мрії про свободу, ілюзії повної автономії, що веде до рабства. Наше «Я» сповнене магії», — стверджує Бжозовський у «Legendzie Młodej Polski» (1-е видання, 1909), творі, що завершує етап, до якого також належить «Mocarz» (1903). Проте, якщо знову згадати тезу про «кругову» форму сюжету творів автора «Głosów wśród nosu»; то можна зробити висновок, що автор «Pamiętnika» і «Mocarza» використовує певний метод, який, очевидно, міг би бути застереженням, назвати його «конструктивістським спостереженням другого ступеня».

Це, звичайно, був би «конструктивізм avant la lettre», але віра в те, що культура є процесом конструювання значень, накладених на реальність, супроводжувала Бжозовського протягом усього його життя, продукт нашої думки. В «Ideach» читаємо, що «[...] світ уже є нашою конструкцією, продуктом нашої думки. Наша активна участь виявлена в кожному сприйнятті предмета.

Сама віра в існування об'єктів вже є нашою теорією...» Автор цих слів вважає реальність результатом конструктивістського творіння, але в драмі «Mocarz» ми маємо справу з ситуацією, коли відкритий горизонт творчих можливостей, вільного творення підпорядковується питанням про розрізнення добра і зла, ставлення до інших людей або межі відповідальності за слова. Бжозовський просто запитує про статус прощення, створюючи «виставу, вісню подій якої є суперечка про цінності» з його критикою та відмовою від можливості радикального розчарування та звільнення людини через гру вільного самотворення. Бжозовський, розлучаючись із філософією автора «Веселої науки» і зраджуючи його, де-факто здійснює вчинок найвищої вірності, бо ставить під сумнів саму позицію сучасного скепсису, радикального критицизму. Буквальна вірність творам Ніцше була б зрадою по відношенню до нього, що полягала б у створенні іншої версії фундаменталізму, конструюванні догматичних переконань. У свою чергу, нове може з'явитися лише через повторення», а «справжня вірність — це вірність самій порожнечі — сам акт втрати, показ об'єкта [...]» Ця вірність називається потягом до смерті небезпека омани, брехні, ілюзії. За словами Норвіда, на якого посилається Бжозовський, це «життя без випробування», а отже, відсутність скептицизму щодо самого критичного методу. Постійно повторювані акти антидогматизму й антиесенціалізму, віра в етичну відповідальність за участь людини в культурі, намагання творити світ, наполегливо й терпляче конструювати образ світу — ставить автора «Mocarza» серед тих самотніх мислителів, які захищають автентичність соціального дискурсу, навіть якщо це означає, як у випадку з Достоєвським, показ наляканим ідеалістам підпільного життя інстинкту, прихованого під прикриттям абстрактних гасел... Випадки Антонія Вальчака, сучасної надлюдини, — це історія про початки історії демонічного інстинкту та витонченого інтелекту. Історія, розказана в «Докторі Фаусті», повторена й реалізована в подіях XX століття.

РОЗДІЛ II СУЧАСНІ ВИМІРИ ДРАМАТУРГІЇ АМЕЛІЇ ГЕРТЗУВНИ

2.1. Біографія Амелії Гертзувної

Амелія Гертзувна, народилася 15 жовтня 1879 р. у Варшаві, померла 1942 там же, культурознавець, драматург. Вивчала хімію, математику та єгиптологію в Німеччині. У міжвоєнний період викладала німецьку мову у Варшаві в неповних середніх школах і була доцентом Вільного університету, де в 1937-39 викладала історію письма. У 1941 році була заарештована гестапо і вбита на Павяку. У галузі античної історії культури Сходу опублікувала, серед іншого, «Die Kultur um den Persischen Golf und ihre Ausbreitung» (1930) і «Le Rôle de la religion dans les civilisations pregregues» (1935). Опублікувала кілька повістей і драм на історичну, біблійну та міфічну тематику, витриманих в поетиці символізму й експресіонізму, зокрема: драма «Yseult o białych dłoniach» («Chimera», 1905, т. 9), драма «Zburzenie Tugu» (1906), п'єса з історії Візантії «Wielki król» (1911, нагороджена на конкурсі «Warsz. Teatrów Publicznych», опубл. 1933), а також з Я. Пшеворською роман для молоді з початку XII ст. до н. е. «Od Wisły do Nilu» (1933), що популяризує знання про Єгипет.

2.2. Вимір кохання в драматургії Амелії Гертзувни, драми – «Yseult o Białych Dłoniach» і «Wielki Król»

Темою своєї першої драми 1905 року Гертзувна зробила історію кохання, яка стала топосом кохання Трістана та Ізольди, яка часто була відправною точкою для роздумів над таємницею кохання та долі для художників, філософів, антропологів та істориків літератури. Існує кілька версій цієї історії, зібраних, консолідованих і популяризованих на початку 20 століття Жозефом Бедье. У своїй одноактній п'єсі авторка не перетворює долі закоханих, а показує історію очима іншої жінки, третьої, що залишилася на узбіччі легенди, – законної дружини Трістана, Ізольди Білорукої. Таким чином, «Yseult o białych dłoniach»

— це драма про кохання, але воно ще трагічніше за легендарне кохання, оскільки воно нездійснене» – Октавіо Пас. Пишучи про «придворне кохання» феодального періоду, вона зазначає, що теорія кохання нерозривно пов'язана з історією жіночої свободи. Єдина версія легенди про Трістана та Ізольду, створена Бедьє, склалася під впливом зарозумілості 19 ст.. Авторка використовувала доступні джерела, але скомпонувала їх у відповідності з духом епохи, де відображено ідеальне, духовне кохання, але середні віки були пройняті чуттєвістю, високою еротичною напругою, що хоча й нівелювалася церковними заборонами. І хоча драму Гертзувни слушно трактують як «внутрішню драму», то й на цю історію слід дивитися як на історію дорослішання цілісної людини, тобто що складається з духу і тіла. Жіночий дискурс про кохання – це мова тіла та емоцій, за допомогою якої вони виражають те, що неможливо висловити словами.

Ізольда – незалежна жінка, вона не схожа на героїнь літератури XIX ст., вона скоріше відсилає до моделі XII ст., коли жінка «часто освічена, що має право успадкувати велике майно і навіть трон, уже в змозі сама вирішувати за себе», не мала наміру підкорятися традиції підпорядкування без опору.» Ізольда зобов'язана своєю незалежністю своїй матері, від якої вона успадкувала землі та замки. Батько – старий, ганяється за дівчатами, а її брат – найкращий друг Трістана. Він ніколи не захищав свою сестру, і тепер він ставиться до неї як до об'єкта торгової операції з Роджером з Парменії, чиєї допомоги вона потребує. Вона уникає поцілунку, який Месір Каєдін хоче дати їй в знак привітання, вона також керує найвірнішим слугою свого чоловіка, Курвеналом. Той хоч перед цим її ненавидив, обдурений явним трауром вдови, ставиться до неї як до своєї пані. Про владу, яку має Ізольда свідчить також, середовище в якому вона перебуває. У інструкції до сцени Гертзувна написала, що це замок Арундел. Спочатку він не належить до простору з легенди, але є загальновідомою, характерною будівлею. Замок Арундел – це величезне кам'яне укріплення, що стоїть на пагорбі, побудоване наприкінці XI століття Роджером де Монтгомері, графом

Арундел, і досі належить герцогам Норфолкським. Таким чином, Ізольда править фортецею, символом влади і могутності.

У нижній залі замку героїня розмовляє з єпископом, який повинен вмовити її вийти заміж. Раніше мовчазна Ізольда розповідає про своє життя посланнику Церкви, який, як і вона, не належить до чоловічого світу лицарів. «Це правда, що колись він був мессіром Джорджем Долуа, хоробрим воїном, але тепер він ставиться до свого минулого як до апіса якоїсь лицарської книги» («Yseult o Białyh Dłoniach», 32). Доходить також до сповіді «à rebours» — єпископ сповідує їй свої найпотаємніші гріхи. Герої грають подвійну роль сповідника і каючника. Однак обидвоє вони перебувають на маргінесі чоловічої культури, з якої єпископ виключив себе, а Ізольда була допущена до неї відповідно до прав, встановлених чоловіками. Розмова між персонажами на периферії європейської культури викриває неточності, викривлення та закономірності сучасної цивілізаційної моделі. Як слушно зазначив Дені де Ружмон, історія Трістана та Ізольди, великого кохання, яке не знає меж і переступає навіть смерть, є великим європейським міфом про подружню зраду. А законну дружину Трістана навіть позбавили права на кохання. Його коханка підходить до дружини, яка оплакує покійного, і каже: «Пані, встань, дозволь мені підійти до нього блище. Я маю більше прав оплакувати його, ніж ти, повір мені. Я любила його більше».

А Ізольда любила невірного Трістана. Як вона зізнається: «Він був моїм життям і моєю душею!» («Yseult...», 31). Марія Джаніон, пишучи про кохання Хіткліфа з «Грозового перевалу», зазначає:

«Хіткліфф і Кеті неодноразово зізнаються, що вони одна людина, одне життя, одна душа, одне існування. Одне є подвійником іншого [...], що стає істиною цілого єства – одним і двома водночас. Зізнання Кетрін: «I am Heathcliff» («Я Гіткліф»), безперечно, є одним із найсильніших проявів почуття буття [...].»

Подібно до Ізольди, найважливішим є духовне – єднання з коханим: «пізніше я кохала тільки його, а все інше було для мене нічим, і я була нічим без нього» («Yseult...», 31), яким вона досягає єдності зі світом: «У минулому не було жодної людини, жодної квітки, жодної пісні, жодної миті дня, яка б не мала

частки моєї любові» («Yseult...», 31). Свою любов до світу, а отже і прагнення до повноти героїня переносить на чоловіка. Однак він не відповідає на її почуття, Трістан не любить свою дружину. Тому її кохання залишається в емоційному вакуумі. Але між подружжям відбувається щось ще гірше, позбавляючи Ізольду шансу інтегрувати свою особистість. Трістан ставиться до своєї дружини як до замітника, двійника коханої, з якою він не може бути, за словами Бедьє, Трістан вперше бачить свою майбутню дружину, коли вона співає пісню про кохання під час плетіння. Трістан прибув у замок герцога Хоела, щоб допомогти йому відбити напад графа Рийоля – кандидата на руку Ізольди Білорукої, чия пропозиція була відхилена. Коли Трістан дізнався, що дівчину звать так само, як і його кохану, він : «подивився на неї більш ніжним поглядом». шлюб не укладається, тому що коханий хоче зберегти вірність обраній свого серця, тому подружжя не відчуває сексуального союзу, що є печаттю великого розчарування Ізольди, коли вона розуміє, що: «він знищив моє життя, щоб називати свою дружину цим іменем, її іменем» («Yseult...», 31). Героїня позбавлена права на свою особистість. Важливо лише те, що вона красива і названа на честь коханки свого чоловіка. Ізольда усвідомлює, що є подвійною, незавершеною істотою, залежною від свого оригіналу. Однак, як показує історія культури, коли двійник відновлює свою незалежність, він загрожує оригіналу і прагне його знищити (наприклад, «Доктор Джекіл і містер Хайд» Роберта Луїса Стівенсона). Ізольда, любов якої не відповідає взаємністю, втрачає можливість містичного союзу. Для неї закрыта повнота людства. Так вона мстить своєму творцеві і своєму оригіналу:

Під час розмови з єпископом Ізольда спалахує раніше придушеною скорботою та гнівом через нещасливе кохання, використання та позбавлення свого імені – через своє втрачене життя. Ця ситуація нагадує поему Феокріта, в якій Сімета, покинута коханим, плете монолог, розповідаючи про своє нещастя.

Поки Симета читає заклинання, зізнання, скарги зриваються з її вуст: вона опанована бажанням, і вогонь, який вона запалює, щоб спалити свого коханого в ньому, є вогнем, який поглинає її. Ненависть і любов разом. Дельфін спокусив її

і кинув, але вона не може жити без цього ненависного чоловіка. Вперше в літературі одна з найбільших людських таємниць постає й так пристрасно описана: заплутаний вузол ненависті, гніву й бажання.

Те ж саме відбувається з Ізольдою, яка, ненавидячи Трістана, водночас любить його. Розпач Ізольди – це не стільки розпач через відхід коханого, скільки сум за втраченим життям і шансом відчувати його повноту. Тому що, як вона пише:

«[...] через любов ми можемо на мить побачити інше життя в цьому житті. Не вічне життя, а саму суть життя». Є відомий уривок, у якому Фрейд, говорячи про досвід, згадує «океанське почуття», відчуття того, що ти охоплений і заколисаний усім існуванням. Це саме цей панічний вимір стародавніх, священне божевілля, ентузіазм: відкриття власного «Я» всередині Великого. У момент народження ми були вигнані з цієї повноти: любов дозволяє нам усім відчувати, що ми повертаємося до цієї початкової любові, пара закоханих бачить у цьому моменті істину тіла й не-тіла, видіння присутності, що розчиняється в одному спалаху: чисте життя, пульсація часу.

Ізольда була позбавлена «живого життя»:

«Адже я вже роками сиджу тут, біля цього вікна, і дивлюся на дорогу, що веде з півночі. Моє серце і мої очі лежали на каменях дороги, якою він мав йти. А коли темніло, я заплющувала очі, які не могли його бачити, і тремтіла від кожного брязкоту зброї охоронця, від кожного виття собаки і кожного іржання коней. Знаєте, цілими роками. І він іноді приходив. Потім він заплющував очі, як і я, цілував мене в губи і казав: «Ізольдо!»» («Yseult...», 31).

Прихильний погляд Трістана до Ізольди захоплює дівчину. Але ні вона, ні він не впізнають один одного – вони не дивляться один на одного, коли цілуються. Ізольда не знає Трістана, а він не знає її. Однак знання може стосуватися духовного та тілесного вимірів одночасно. Ізольда приречена лише на Танат і не відчуває Еросу. Тому жінка є «неповноцінною», «незавершеною» за своєю сутністю, за терміном Налковської. Налковська, здається, розглядає поділ жінки, поділ її на окремі ролі, які не можуть бути зібрані в цілісну жіночу сутність у будь-яке чуттєве ціле, як суто чоловічу тактику, яка дозволяє

розпізнавати лише окремі зони, вибрані елементи часткової жінки, легко приборкати, прийняти, освоїти і... подолати. На практиці це означає не поєднувати ложе з вітарем, секс з любов'ю, тіло з душею.

Ізольду також «розділяють» її батько і брат, для яких вона є об'єктом торгівлі – її шлюб з Трістрамом був результатом плати за допомогу на війні, і для Трістана він також повинен виконувати цю функцію. Для жінки важливі лише дві складові: її ім'я та краса.

Замість простору кохання, до якого вона була покликана, Ізольда живе у просторі смерті. Замок, за словами єпископа, пахне смертю. «Холодний, у відчинених вікнах мовчазно висять чорні штори, а біля головного входу стоїть обладунок Трістана Лійонського з людським черепом у шоломі та важка бойова сокира, прикріплена до правої рукавиці» («Yseult...», 34). Навіть сама героїня нагадує смерть — брат помічає її блідість і стиснуті губи. Вона часто ходить по підземеллях і зізнається єпископу: «Коли я спускаюся туди, такий тягар лежить на моїх грудях, що мені здається, що я вхожу в могилу живою» («Yseult...», 34). Смерть закоханих стає для Ізольди можливістю відчутти задоволення, близьке до сексуального досвіду:

«Мені здається, що я могла б роками стояти й дивитися в його розпачливі очі, як тоді, коли я сказала йому, що з корабля Курвенала віють чорні вітрила. О, якби я могла ще раз почути його стогони над своїм тілом. (Посміхається): Я ніколи не чула таких стогонів. Я думала, що помру від щастя, як вона від болю» («Yseult...», 33).

Ізольда вважає найбільшою помстою довести закоханих до такого стану, щоб вони, бажали смерті, яка звільнить їх від болю, боятимуться її так, як можуть боятися лише дуже нещасні люди». Жінка має видіння блукання через підземелля в супроводі ката, коли вона слухає любовні ігри своєї служниці з коханим, а в темряві чує нелюдське виття. Невідомо, чи це реальність, чи фантазія в глибині підземелля могутнього замку. Смерть поєднується з екстазом кохання, оскільки замок «Душі» Ізольди, у сховищах якого живуть привиди, як Трістан і Ізольда, не дозволяє закоханим повністю занурити себе в обійми смерті

– «Любов не перемагає смерть, вона лише перетворює її на життя. Смерть коханої людини підтверджує наше засудження: ніщо це не триває вічно, життя – це постійна розлука. У момент смерті час і розлука припиняють існувати: ми повертаємося до початкової недиференційованої єдності, до стану, який постає перед нами на мить під час злягання. Любов — це повернення до смерті, до місця зустрічі. Смерть — мати всіх нас». Фантом — це проміжна сутність — ні жива, ні мертва. Пам'ять Ізольди засуджує закоханих бути «посередині», і вони харчуються кров'ю її серця, жінка відповідає на заклик священника пробачити і забути, так:

«І все це має безповоротно померти, зникнути: і мій страшний біль, і моє приниження, і моя любов за довгі роки, які я провела тут, у замку? Чи варто викреслити це зі свого життя і забути? Ні, я не можу забути» («Yseult...», 32).

Спогад про шкоду, біль, приниження та помсту становить особистість Ізольди. Як пише Рікьор: «Пам'ять належить мені, і тому вона є моделлю моєї власності, особистої власності для всіх переживань суб'єкта. [...] пам'ять забезпечує часову безперервність людини і, отже, ідентичність, складності й підводні камені з якими ми зіштовхуємося». Тому героїня не може забути свого минулого, і ці переживання формують її, свідчать про неї та її існування. Помста Ізольди – це ув'язнення її чоловіка та його коханки у невизначеному просторі. Але в той момент, коли вона відкриває таємниці своєї душі, привиди вмирають. Жінка зізнається владиці: «Коли я з тобою розмовляла, вони починали бліднути і вмирати. Вони зникали і не поверталися, але може бути, що і я піду з ними» («Yseult...», 36). Вихід у простір слів змушує героїню позбуватися того, що їй належить, звільняючи бранців свого серця.

Ізольда – це любов, любов до Трістана. Але її союз з коханим неповний, тому що нерозділений. У своїй драмі Гертзувна торкається легенди про кохання, долі та символічних троянд на могилі, показуючи, що вона виглядає зовсім інакше з точки зору маргінальних героїв. Історія кохання і смерті (як починається оригінальна історія) позбавлена пафосу легенди. У її драмі деконструється топос кохання, яким є доля.

Замурування в темниці як помста за зраду кохання з'являється і в останній драмі Гертзувни – «Wielki król». На очах у глядачів розвиваються почуття між Євдоксією – дочкою претендента на престол Юстина, і Сергієм, хоробрим воїном, який збирається вбити Василевса. Закохані зустрічаються на площі за містом, де напередодні сталася битва. Це – «Поле в околицях Візантії, безплідна рівнина, вкрита валунами. Від далекого лісу, за яким незабаром зайде сонце, аж до намету охоронців, що стоїть на пагорбі, лежать трупи» («Wielki król», 177). Це місце не сприятливе для закоханих пар. Туди приходять Євдоксія з Матасвінтою, яка має завдання підслуховувати. Воїни відпочивають після бою, люди збираються на полі – одні шукають своїх загиблих, інші здирають з трупів коштовності, а Сергій та його товариші намагаються сховати здобич від імператорського префекту. Це Євдоксія починає розмову з молодими людьми, що зібралися і заграє з ними, коли підбурений натовп наближається до них вона принцеса притуляється до Сергія, який обіймає її лівою рукою і цілує, вона відштовхує його, але раптом нахиляє голову і залишається нерухомою, притиснувши свої губи до його. Домовляються про зустріч в царських садах, в місці так само небезпечним. Їх почуття розвиваються в місці охопленому злочином і змовою, цим характеризуються стосунки між Євдоксією і Сергієм – прагненням до влади і задоволенням бажань зрадою. Такі стосунки між містом і жінкою зустрічаються у творчості Гертзувни не вперше. У драмі «Zburzenie Tyru» головна героїня — купецька донька Балтіс — ототожнюється з Тиром. Закоханий в неї солдат заявляє:

«Підійди до стін, поки стіни ще стоять, нехай воїни знають, що вони захищають, адже вся краса Тиру, вільного Тиру, в тобі. Твої очі сяють, як ліхтарі порту, твої плечі круглі й білі, як колони в храмі Мелькарти, твій одяг має колір і аромат наших квітучих фруктових садів. твоє лоно гойдається, як море, що спить біля підніжжя гавані, твої уста, як кров, гаряча кров, яку ми пролили за місто, а твоє волосся – це промені сонця, що сяють над нами під час бою» («Zburzenie Tyru», 61).

«Балтіс, дівчина, яка поклоняється богині Астарті, – це Тір, який був знищений, тому що «Цей нечестивий Тір достатньо грішив, достатньо оскверняв, зраджував, обманював, служив своїм Богам безпідставно. Як стиглий плід набухає соком, так він набухає гріхом, настав час жнив» («Zburzenie Tygu», 76).

Друга дія цієї п'єси – розмова пророка Єзекіїля з вождем Ізраїлю Йоавом на руїнах Тіру. Місто – погане дерево, що погані плоди приносить, тому його треба зрубати. Подібно і з Візантією, нарікає Сергій: «Якби не було в місті стільки злочинів і зла... Але все ж! Чи наші гріхи настільки великі, що Бог повинен покарати нас смертю і знищенням» («Wielki król», 184).

Жінки Візантії вписуються в простір розпусти, зради, але й життя. Імператриця Феодора, померла дружина Юстиніана, походила з бідної грецької родини, працювала актрисою на іподромі і, швидше за все, була куртизанкою. Через стосунки з різними чоловіками вона змінила свій соціальний статус на вищий, підтримала монофізитів і, нарешті, вийшла заміж за Юстиніана, чиновника, який став імператором у 527 році. Феодора врятувала трон Юстиніана під час одного з повстань і після цих подій «мала вплив на багато його рішень під час того повстання. Під час реформ і кодифікації законодавства вона сприяла прийняттю багатьох законів щодо становища жінки і сім'ї, а також про розлучення і спадщину, її розпусність часто згадується в драмі Матасвінта – колись королева готів, дружина Вітігеса, допомагала ворогам під час облоги Равенни імперськими військами на чолі з Велізаром, завдяки чому місто разом із чоловіком потрапило в полон, а після його смерті вийшла заміж за племінника імператора Юстиніана I. У свою чергу, мати Євдоксії, Софія, племінниця Теодори, мала великий вплив на свого чоловіка, і наприкінці його життя, саме вона правила імперією. Вона дуже любить Євдоксію, свою єдину дитину, як сама визнає дочка є для неї сенсом продовження життя:

«Вона вся моя... Кожна дівчина народить тобі дитину, а в мене вона одна... Я її не віддам... Ти тільки батько, ти не розумієш. Ти чуєш, як б'ється моє серце? [...] Я не можу без неї... Що залишиться від мого життя, якщо вона помре?» («Wielki król», 240).

Євдоксія – персонаж вигаданий, хоча у Візантії були імператриці з таким ім'ям. Варто також придивитися до жінок на тлі драми. У першій дії є жінка, яка впадає у відчай після втрати чоловіка, що загинув в бою і скаржиться, що вона та її діти втратили єдиного годувальника родини, у другій дії ми бачимо ту саму жінку в обіймах солдата як куртизанку. На початку II дії також показані дві дівчини, ткачки, які працюють навіть у неділю, щоб заробити собі на життя.

Жінки, представлені в драмі, не просто «додатки» до чоловіків, вони часто впливають на свою долю і місто. Вони повинні бути незалежними, сильними, боротися з негараздами, але, щоб подолати їх, вони вдаються до брехні, зради, приниження, навіть... проституції. Місто, що представлене жінками, стає гріхом світу, як Содом чи Тир.

Тому варто задуматися, чи можна назвати стосунки Сергія з Євдоксією коханням у світі, в якому кохання не існує? Дівчина віддається солдату. Про це ми дізнаємося з розмови її батьків. Більше світла на цю ситуацію може пролити інша драма Гертзувни «Pastorale». Клелія, одна з героїнь драми, є нареченою Деймона. Однак під час облоги замку, під час воєн за трон, вона зраджує його і віддає себе Тірцису, злочинцю і легковажній людині. Пізніше вона пояснює свій вчинок так:

«Що може дати мені твоє кохання після того шокуючого моменту на вежі... Ти спокусив мене? Ти брешеш... Я сама хотіла пізнати кохання перед смертю. Ой, тоді все поєдналося: і глибокий страх у серці, і перший раз, і страшний гріх, тому що це було більше, ніж проста зрада в той момент, коли він боровся за мене, і далекий звук пострілів, і сонце, що заходить, і смерть... О, я ніколи не пробачу тобі, що через тебе все, що могло життя дати мені прийшло до мене так відразу, і багато іншого і не залишилося нічого, нічого, нічого...» («Pastorale», II, 166).

Перед обличчям загрози смерті виникає примус жити, який нехтує будь-якими іншими цінностями. Перший статевий акт демонструє бажання жити. Клелія відчуває, що стосунки з Деймоном для неї як в'язниця і обмежують її. Бажання відчувати інтенсивність, пульсацію життя стає руйнівним. Поєднання тіл відбувається без духовного єднання, без любові. Але цей досвід змушує героїню

звільнитися від чоловіків. Вона викрикує Тірцису, а потім своєму нареченому, з яким розриває заручини:

«Я вільна. [...] Місяць почав світити яскравіше, коли (перстень) його зняла я з пальця... [...] Тільки тепер я знаю, чому я останнім часом була сумна. Тільки ти і цей перстень, більше нічого... Ти закрив мені весь світ... Дивись, з річки тумани тягнуться на галявину, чуєш, дерева шумлять, ах! Мені не потрібен ні коханець, ні чоловік... Я б хотіла розкинутися в вечірньому тумані в лузі, Я б хотіла плисти по воді при місячному світлі... Як мені легко... Може, у мене виростуть великі кажанячі крила, і я полечу на верхівку дуба...» («Pastorale», II, 172).

Можна здогадатися, що щось подібне відбувається з Євдоксією. Сергій, як і Тірцис, використовує страх жінки, щоб зблизитися фізично – їхній перший поцілунок відбувся в небезпечній ситуації. Стосунки з Сергієм, більш фізичні, ніж духовні, прискорюють дорослішання дівчини. Бо воно свідчить про людину і життя, яке надає сенсу її існуванню. Це відбувається під час розмови з Василевсом. Сергій, злякавшись смерті, піддається на вмовляння імператора і видає своїх соратників по змові (які насправді в ній участі не брали) – своїх друзів. Він також заперечує свої стосунки з Євдоксією. Вона робить те саме. Закохані не можуть розраховувати одне на одного перед лицем смерті, бо між ними немає нічого спільного. Принцеса також звільняється від панування чоловіків і стикається віч-на-віч з божественним імператором, звільняючи любов – її люблять мати, батько і Василевс. Для батьків дочка – це продовження життя, завдяки їй вони можуть забезпечити своє існування після смерті. Дівчина втілює життя. Це також стосується Юстиніана. Між двома героями існує особливий зв'язок. Коли принцесу представляють в присутності імператора, він встає зі свого становища і дивиться на дівчину своїм пронизливим, гострим молодим поглядом. І вона дивиться в його обличчя, в молоді очі Василевса протягом усієї їхньої розмови («Wielki król», 244). На Сході імператор ототожнювався з божеством. Навіть з приходом християнства, її приналежність до божественної

сфери була чимось природним. Проте жінка дивиться йому прямо в обличчя, прирівнюючи себе до Василевса. І в цьому відношенні вона каже йому:

«Ненавидиш мене і ненавидили мене з моменту мого народження, бо ви вже тоді були старі... Ви зазрили моїй молодості, я знаю, ви всі мені заздрите, хоч я скоро помру, моїй чистій крові і моєму гордому серцю... Бо старість страшна... І якщо я сьогодні не боюся смерті, (лякається). Я не дуже боюся смерті, тільки тому, що краще вмерти, ніж бути таким, як ви ... людьми образою Бога на землі» («Wielki król», 255).

Василевс, будучи уже наприкінці свого життя, усвідомлює все це. Усвідомлення тисне на нього. Зрозумівши, що переплутав імена батьків змовників, він починає боятися: «Проклята наша старість... Стільки років життя, і ніч... Пустота перед нами і за нами» («Wielki król», 261). Євдоксія є символом сили життя, яке каже бути тут і зараз і знає свою вартість. Дівчина стверджує: «Я не хочу до храму... я принцеса і колись хотіла стати імператрицею, а якщо ні..." Це бажання жахає Василевса – він засуджує її на смерть бо не хоче дозволити їй правити світом після його смерті. Можна поставити запитання, чому імператор так хоче, щоб Євдоксія померла? Ставиться до неї, як до дружини, любить її, каже про неї: «О, єдина радість моїх очей, моє останнє щастя на землі. Ти, що маєш очі моєї Теодори» («Wielki król», 255). Євдоксія близька імператору ще й тому, що нагадує йому померлу дружину. Але, мабуть, навіть більше, тому що вона нагадує йому його самого. Жінка так само захоплена життям і владою, як колись він. Коли він дивиться на неї, він бачить себе з минулого. Євдоксія – дзеркало, в яке він дивиться на себе і ясно бачить свою старість. Тому вона повинна померти, як Сергій і Павло. Через свою молодість і жагу до життя. Старість Василевса є перешкодою для життя: «Пора тобі вже була помирати. Чого ти так довго живеш... Старих людей у Візантії достатньо... Сонце постаріло дивлячись на вас, земля здригається. Фу! (Трясеться)» («Wielki król», 255). Не смерть є ворогом життя, а старість. Смерть, хоч її часто сприймають як абсурд, є частиною людського життя, але вона набагато більш терпима, коли вона приходить раптово, в розквіті сил. Натомість, старість – це повільна смерть, у

якій людина приречена на болісний відхід і втрату розуму. Старість – це відчуження від сьогодення, але також і від майбутнього. Залишається лише минуле, яке забудуть. Тому карою за зраду для Сергія є замурування в келії, повільна смерть – приречення на швидкоплинність і загибель (подібне відбувається в «Yseult o Białych Dłoniach», коли героїня запитує єпископа: «Як ти думаєш, ці два жахливі скелети все ще любили б один одного, якби вони побачили себе зараз? Може це було б найбільшим покаранням для них?» («Yseult...», 35).

Євдоксія та Василевс, дивлячись один одному в очі, ще раз нагадують структуру двійника. Жінка представляє життєво важливу частину, якої чоловік позбавлений. Її існування, сповнене «пульсуючим життям» (сексуальний досвід був би необхідним Євдоксії для досягнення єдності, моменту повноти), загрожує панівному порядку, встановленому старим правителем. Герої люблять і ненавидять один одного водночас. Їх об'єднує специфічна любов, в якій змішані батьківська любов і любов до власного «Я», Василевс намагався вступити в дискусію з Сергієм і шукав в ньому своє відображення. Але той злякавшись вдається до зради. Євдоксія стає гідним противником імператора, якого він раніше намагався маргіналізувати:

«Я подивлюся на неї, чи вона не красива... принцеса, спадкоємець престолу, але тільки в твоїх обіймах (піднімаючи табличку, подану йому препозитом). Це її слова, найсолодші слова, написані... І сліди твоїх губ... (обривається). Божевіля, чи варта вона такого кохання... Є інші, молодші, гарніші, закоханіші, і всі вони чекають на тебе [...]» («Wielki król», 252).

Поки Євдоксія не виходить з ролі принцеси на виданні – її переслідує Юстиніан, але коли виявляється, що вона має вищі амбіції і готова взяти участь у змові заради них, тоді вона повинна померти. Василевс і Євдоксія не можуть існувати разом. Один із них повинен померти. А через те, що владу у Візантії має він, вона гине... Імператор засуджує жінку до страти, і водночас усвідомлює, що йому самому не втекти від порожнечі всередині. Його дії також деструктивні щодо батьків Євдоксії. Він каже Юстину: «У тебе більше не буде дітей, Юстине

ви з дружиною занадто старі. Я міг би засудити тебе до смерті, Юстине, тому що ти справді влаштував змову проти моєї святої особи, але я вважаю за краще покарати тебе по-іншому» («Wielki król», 255). Василевс має абсолютну владу над містом. Саме він привів його до величності і з ним воно загине:

«Я боюся смерті, бо зі мною помре справа мого життя, бо зі мною помре Рим, який я побудував, все, все... Тільки доки я живу, за свої чесноти, за мою віру, за мої багаторічну працю, потім нічого, велика темрява... Я єдиний, хто стоїть між містом і загибеллю, я єдиний, кого ви проклинаєте, кого ви хотіли знищити. О злочинці, гірші за Каїна, ви не знали на кого піднімаєте руку? Але я не каратиму тебе, Велізарє... Смерть чекає на тебе, твоє ім'я і те, що ти в поті чола виростив. Бог покарав тебе більше, ніж я міг би тебе покарати, коли ти знаєш, що ти даремно жив і без потомства помреш... (замовкає)» («Wielki król», 262).

Владу у Візантії не може перейняти ніхто молодий і сильний, на думку Сергія, тому що це місто є творінням Юстиніана. І, як старий імператор, воно втрачає свою велич, занепадає. Візантія не може вижити. Як пише Еліада, кожен, хто перестає змінюватися – розпадається і гине. Та «смерть за життя» проявляється в слабкості духу і, зрештою, дорівнює прокляттю. Стара цивілізація має бути знищена, щоб на її руїнах повсталала нова.

Отже, жінка в драмах Гертзувни виступає пробуджувачем життя. Незважаючи на те, що вона змушена піти, вона стає «форпостом» нової цивілізації. Її стосунки з чоловіками призводять до викриття дегенерації поточних, культурних моделей цивілізації. Кожна з жінок, героїнь драм, різна, індивідуальна.

У 1974 році Крістева написала: «Навіть якби існував загальний жіночий стан, це мав би бути лише крок, що дозволив би кожній жінці виразити свою власну індивідуальність. І цей вислів не більш «чоловічий», ніж «жіночий», він не узагальнений, він конкретний і непорівнянний; і лише як такий він є інновацією та можливим внеском в розвиток цивілізації, яка усвідомлює свої власні обмеження, вільної від нових тоталітаризмів».

Тому може виникнути спокуса використати цю феміністичну перспективу двадцятого століття для тлумачення ролі, яку авторка «Wielkiego Króla» відвела жінкам у своїх драмах. Жінка розташована на периферії культури початку 20 століття, часу питань про людину та антропологічну кризу, має на меті зруйнувати цю стару структуру та деконструювати її. Жінка є носієм життя, яке є постійним становленням, зміною, потоком. І хоча героїнь різними способами знищують представники старої культури – єпископ після розмови з Ізольдою називає її Сатаною, а Василевс засуджує Євдоксію на смерть, категорія життя, крім Добра і Зла, стає вищою цінністю, точніше єдиною.

Амелія Гертзувна (1878-1942), безперечно, була видатною жінкою. Отримані нею нагороди (зокрема орден у Сорбонні за читання єгипетського папірусу), відзнаки та успіх її численних наукових публікацій доводять, що вона здобула значну репутацію в академічній спільноті того часу. Як драматург вона дебютувала в «Chimierze» в 1905 році, і відтоді — майже з періодичністю в рік — з'являлися наступні її п'єси. Варто підкреслити, що, на відміну від наукових статей, написаних німецькою та французькою мовами, вона публікувала свої п'єси лише рідною мовою, вона безрезультатно шукала саме польського глядача. Хоча про велику мистецьку цінність театральних п'єс Гертзувни лунали голоси від таких авторитетів, як Казімеж Чаховський, Вільгельм Фельдман і Кароль Іжиковський, це не дуже підвищило популярність її творів. Бажаючи порушити мовчання чи навіть небажання критиків, вона надсилала їм свої твори прохаючи їх прочитати. Відомо, що вона писала Чаховському, Міріаму і Станіславу Котту. Можна спостерігати своєрідний ренесанс її сприйняття переважно драматичних творів, як у Польщі (про неї писали Марія Подраза-Квятковська, Леслав Євстахевич, Маріан Левко), так і за кордоном (Ядвіга Косицька, Даніель Герольд і Ельвіра Гроссман). Однак вони все ще обговорюються в рамках синтетичних і посередніх робіт.

2.3. Патріотичний маскарад в драмі Амелії Гертзувни – «Pastorale»

Твір «Pastorale», вперше опублікований у 1908 році в «Sfinksie», є найменш відомим театральним текстом Гертзувни. Чаховський присвятив їй лише одне речення, наголошуючи на «великій ідеї викриття рококо-сентиментального життя», коли «з грайливого гротеску поступово виростає ідейна драма з глибшим змістом». Більшість істориків літератури навіть не згадують його назви. На відміну від інших драм письменниці, історичне тло «Pastorale» не відсунуто на другий план, а є головним джерелом конфлікту. Своє бачення шотландського повстання Гертзувна замкнула в метатеатральну рамку, побудувавши твір, що вимагає інтертекстуального посилання про «шотландську справу». У цьому певна складність тексту і, мабуть, у цьому причина небажання сучасної критики розглядати його.

Драма складається з двох частин, розділених «Intermezzo». Назва п'єси – «Pastorale» – є своєрідною метафорою, що розширюється наступними асоціаціями. Герої «грають у пасторалі», як каже Філімон на початку п'єси, вони організовують – «чарівні» для одних, «клопітні» для інших – обіди на траві біля струмка, моделюючи «просте життя» своїх шотландських предків. Це теж любовні «маневри» з характерним трикутником закоханих, у якому «мила» Клеля, єдина незаміжня дівчина, «стає вдячним об'єктом» залицянь молодих хлопців (Деймон і Педжет). Спочатку здається, що ми маємо справу з ідилічною умовністю, а на першому плані — кохання та серцеві проблеми закоханих. Однак ті самі герої «розігрують» іншу «пастораль», національну ідилію, улюблену форму якобів і їхнього знаменитого барда Роберта Бернса. Вони беруть імена героїчних «пастухів» – Дамон став Стеірсом, Тірцис – Педжетом, а Евандер – Гамільтоном – на знак своєї національності ідентичності та спадщини «предків, що гниють у землі без голови» («Pastorale», II, 129). Останнім висновком буде деміфологізуюче тлумачення «пасторалі» цинічним прем'єр-міністром, для якого ця «гра в ідилію» була передусім виявом дурості та шкідливої наївності, а не проявом героїзму.

Письменниця не реконструює історичні події, а здійснює їх театральний синтез. Отже, ми маємо час до битви в першій дії та після битви в другій дії. Сама

боротьба зафіксована в короткій символічній сцені «Intermezzo» і апогею емоцій, після якого «нічого не залишається» («Pastorale», II, 166). Тут розгортається драматизм ідеї розуму, герої згадують про повстання, в якому вони брали участь, водночас їх дивує небайдужість до «якоїсь смерті» кількох горців, як з'ясовується згодом – їхніх найближчих сусідів і навіть друзів:

Філемон (звертається до дружини): Це правда, розстріляно тут кілька десятків шотландських горців, і кілька людей... І ти одяглася в чоловіче вбрання, це правда, але обід обідом.

Балтіс: Ех! Що там битва. Я хотіла згадати минуле літо, коли ми всі були такі щасливі. [...]

Деймон: І нам пора забути минуле та кумедні прізвиська, які воно дало нам у жарт, і саму дурну та дитячу гру. [...] Хоча б тому, що Евандер мертвий («Pastorale», I. 130-131).

Ніхто не називає причин вибуху повстання чи його закінчення. Проти кого і за що воювали? Майже до кінця вистави ми не впевнені в достовірності історичного часу. У сцені битви горці говорять про «Старого Претендента», а інші – про «красивого юнака», а парламентарій узурпатора називає його «Прекрасним принцом». Це вносить певну плутанину при спробі інтерпретувати драму. Як відомо, принца Чарльза Едуарда називали «Прекрасним Претендентом», а його батька — «Старим». Один спровокував повстання в 1715 році, інший через 30 років. Персонажі говорять про «Святе перемир'я» (1638 р.), потім – про унію (1707 р.) і парламент. Є посилання на тексти часів Єлизавети Марло і Шекспіра, Тільки в останній дії ми дізнаємося, що, «зараз милостивим правителем є король Георг III» («Pastorale», II, 145). Беручи до уваги історичну освіту Гертзувни та її попередню точність у наведенні фактів, не можна вважати це помилкою авторки. Текст драми є спробою виразити цілісність і складність конфлікту, повертаючись до початку конфлікту з англійцями, коли шотландці були ідеологічним і релігійним монолітом (в якому герої, переважно старшого покоління яких молоді намагаються воскресити через «пасторалі»), а також

вказує на неминучість змін в ментальності нації, яка тривалий час перебувала в неволі.

Гертзувна використала георгіанський час, один із найбурхливіших історичних періодів в Англії та Шотландії, як тло для своєї драми. Георг III Ганноверський, оскільки мова йде саме про нього, правив досить довго (з 1760 по 1820 рік), незважаючи на хворобу («божевілля»), повстання американських колоній (і, як наслідок, створення Сполучених Штатів Америки), наполеонівські війни і, перш за все, незважаючи на внутрішні суперечки з шотландськими претендентами на престол (Стюарти) та їхніми прихильниками (якобітами). Якобітами були переважно шотландські горці, «вірні першій присязі та першому королю». Вони були основною базою якобітських повстань, найбільше й останнє з яких, про яке згадується в «Pastorale», спалахнуло 1745 року. Його назвали «Другим повстанням», і це було єдине шотландське повстання, яке мало шанс на успіх. Повстання очолив онук вигнаного Якова VII – двадцятип'ятирічний принц Чарльз Едвард Стюарт – наполовину поляк, наполовину шотландець, вихований далеко від батьківщини, зумів підняти шотландських горців на боротьбу проти ганноверців. Хоча це була переважно стихійна армія, військо «Прекрасного Чарльза» взяло Единбург і рушило на Лондон. Потім смуга успіхів несподівано обірвалась, чому так сталося й до сьогодні є предметом дослідження істориків. Одні пояснюють поразку нерішучістю командирів і розбратом в штабі, інші пишуть про характерну для шотландців відсутність дисципліни і про дезертирство серед добровольців.

У цей дуже неспокійний період виникли додаткові проблеми, а саме соціальні поділи за класовою ознакою та релігією. Г. М. Тревельян навіть пише про «хаос класової ненависті та хтивості», про боротьбу за релігійні ідеали, яка «розділила всі верстви в соціально й економічно процвітаючій країні». Кола старої аристократії були, як правило, прихильні до короля, тоді як сквайри, що розвинулися за часів Реформації, були схильні підтримувати парламент. Центр цих нових верств був у Лондоні, тоді як старі були найсильнішими на півночі та заході, подалі від столиці. Це зауваження англійського історика по-новому

ставить стосунки між героями драми. «Хороший хлопець» – Філемон – провінційний сквайр, тому так потрібен прем'єр міністру, щоб представляти складний і досі неконтрольований електорат горців.

«Наша позиція в парламенті нестабільна» – переконує прем'єр міністр, що він єдиний депутат, який міг би пройти в сусідньому місті. [...] «Правда, як тобі личить це ім'я: невинний, простий, вічно молодий. Так, мій любий, ідилія, в яку ти грався, стала для тебе реальністю, і тепер ти вже не можеш зрозуміти звивистих шляхів старого світу» («Pastorale», II, 157).

Деймон, у свою чергу, є нащадком аристократів, нині викинутих на узбіччя історії в новій, демократичній — принаймні теоретично — Великобританії. Незважаючи на його участь і керівництво групою горців у повстанні, він «нічого не виграв», тому що для нього немає місця в політичних іграх. Тим більше, коли сумніваються в його відвазі над рікою, коли він захищав переправу узурпатора Ганноверського, тоді коли вже більше не було реальної загрози, прем'єр міністр чітко висловився про це: «[...] тоді нам більше не загрожувала зміна династії, князь повертався переможеним» («Pastorale», II, 158).

Створення бар'єру проти Стюарта виявилось безглуздим актом героїзму, до того ж, за словами прем'єр міністра, не має значення, хто правитель, чи нинішній король, чи той, кого вважають узурпатором. Влада все ще перебуває в «їхніх» руках, тобто в парламенті, а наступні королі – лише маріонетки. «Так, мій любий, у політиці ніхто не платить боргів, а тим більше не є вдячним», – каже прем'єр міністр Деймону, – «ти сердитий через те, що з всієї пригоди виграє лише той, хто насправді був повільним знаряддям у твоїх руках» («Pastorale», II, 159). Він зазначає, що весь героїзм Стейрса мав лише одну мету – доправити його до Лондона. «Бідний Стейрс, ніхто не оцінив твоїх заслуг, – безжально глузує він, — «Але ми постараємося витерпіти твій гнів, мілорде, а ти звикни до думки, що твій минулорічний геройський виступ не принесе тобі нічого, абсолютно нічого.» («Pastorale», II, 158).

Їх також пов'язують якісь таємні справи в Лондоні, розв'язки яких ми не дізнаємося до кінця. Стейрс, як відомо, є іноземцем і, ймовірно, прибув до Англії.

Про це згадують Філемон і Бауцис, а перед битвою один із сусідів каже: «Ти чужинець, твого дому не зрівняють із землею, не пограбують твоїх цінностей...». "Іноземність" Деймона також є однією з причин, чому його не повинно бути... для прем'єр міністра і його виборчої політики. «Зараз нам потрібні корінні шотландці, бажано герої, але лояльні до правлячого правителя. [...] Ніхто не відмовиться голосувати за героя» – прем'єр міністр говорить це з явною іронією – «Ой, діти мої, як красиво все це звучатиме у виборчих прокламаціях» («Pastorale», II, 157).

Однак головна причина небажання прем'єра – надмірна амбітність Стейрса, прихована під маскою ідеаліста та патріота. Він знав, що так само, як Деймон правив горцями роком раніше, він хотів би очолити Палату громад у майбутньому. Такий старий та досвідчений політик, як прем'єр, не міг дозволити собі зробити помилку, просунувши людину, яка може стати джерелом проблем у майбутньому. Безжальні «ігри» Деймона і його так звані добрі поради Філемону: «ти радиш йому не балотуватися в депутати, ти добре знаєш, що всі за нього проголосують... Ой, ревності, ревності!» («Pastorale», II, 159), Деймон також пов'язаний із Стюартом, про що свідчить угода з Парламентарієм безпосередньо перед битвою («Pastorale», Intermezzo, 141). Розмови з горцями свідчать, що Стейрс добре знає політичну ситуацію. Він не був сквайром, як вони, далеко від Лондона. Знаючи, що «Чарівний Принц» повертається переможеним, він хотів показати себе з «правильного» боку і таким чином отримати прихильність переможця. Парламентарій Принца дорікнув: «О, Стейрсе, наша справа була б ідеальною, якби ми могли зараз пробратися до Лондону, замість того, щоб тікати до північних портів...» («Pastorale», Intermezzo, 141). Будучи обдуреним Тірцисом, Деймон вважав за краще повірити в роль, яку він грав – героя і представника народу, а з часом і парламентаря. Він і далі виступав від імені спільноти («ми боролися», «ми хотіли», «ми чинили так, як казали нам честь і обов'язок», («Pastorale», II, 158), водночас нарікаючи, що він залишився осторонь («Він дратує мене, « повна відсутність визнання моїх заслуг», скаржитья Релі, («Pastorale», II, 159). Коли

прем'єр позбавляє його будь-яких ілюзій щодо користі битви, як легендарний бард Бернс, він кричить на банду злочинців: «Ганьба, наша палата громад – банда мерзотників, гідна шибениці, вони грабують державну скарбницю. [...] до біса такий парламент» («Pastorale», I, 154-155).

Стосунки між героями драми стають, все більш складним і неоднозначними. «Кожен відіграє певну роль – більш-менш цинічну – у «брудній грі», якою є політика» (Р, II, 145). Деймон, як відомо взяв на себе роль ідеаліста, героя і спадкоємця традиції. «Захищаю свободу і права, за які боролися наші предки, – виголошував з ентузіазмом («Pastorale», 141). В свою чергу Тірчис, Прем'єр та Педжет – досвідчені гравці, що не піддаються емоціям. Різниця між ними лише у віці, досвіді та владі, яку вони мають. Прем'єр – досвідчений плеймейкер,, а Тірчис – його молодше альтер-єго. Прем'єр йому довіряє і розповідає про свої найтемніші справи. «Педжет виконує брудну роботу», – безтурботно підсумовує він діяльність свого підлеглого, зокрема: підкуп і купівля місць у парламенті...» («Pastorale», II, 154). «Наші предки відправляли своїх політичних опонентів на риштування, ми їх підкупуємо, у будь-якому випадку це прогрес», – спокійно розмірковує Прем'єр. («Pastorale», II, 155). Тірчис робить помилки, наприклад, «змова з претендентом», про яку Клелія нагадує йому в II акті, він жадає влади, хоча й знає, що зможе її отримати лише коли досягне віку Прем'єра. Так склалося, і він повинен прийняти це: «Я знаю, я повинен чекати, поки в мене всі зуби випадуть, поки я не подурнішаю на старість, поки мене нічого не буде радувати...» – каже (сердито) Педжет – «[...] усе в цьому світі приходить надто пізно» («Pastorale», I, 134). Йому все ще бракує тієї міри скептицизму та зневаги до будь-якого ідеалізму, що характеризує Прем'єра, який чудово справляється з «звивистими стежками старого світу» (II, II, 157). Тірчис, все ще, дозволяє емоціям впливати на його рішення – як сам каже — «із смішної слабкості» – приєднується до повстання горців, хоча й не вірить у його сенс. «Я роблю дурницю вперше в житті», – зізнається він, мабуть, здивований безглуздістю свого вчинку («Pastorale», Intermezzo, 138), однак заявляє, що навіть з цього – «якщо виживе» – буде в змозі отримати користь («Pastorale»,

Intermezzo, 137). Покірно дотримується прийнятої на себе ролі опортуніста й циніка навіть із дорогою йому жінкою, Клелією. Боїться лише одного чоловіка, Деймона Стейрса, його чесності та безкомпромісності.

Бо з певним розрахунком, який виявляє Стейрс, він є надзвичайно імпульсивною людиною. Це можна побачити в сцені переговорів з парламентарем, коли в гніві (і певною мірою за спонуканням Бауцис) порушує домовленості, убиваючи посланця принца Стюарта – «Ось ваші угоди, – викрикує він, – ось, слово вашого принца» («Pastorale», Intermezzo, 143). Деймон робить це ні заради Шотландії, ні заради честі. Його рішення є чистим запереченням і протидією чийсь владі над ним. У цьому парадокс усіх вчинків цього героя. Бажаючи влади, він маніпулює жителями долини, підбурюючи всіх до боротьби, палко апелюючи до почуттів зібраних. Він говорить про обов'язок, честь, традиції, про предків, які, до речі, не є його предками. Своєю риторикою він демонізує ворога і хоче змусити «сусідів» відреагувати:

«Твій ворог... — каже він радісно — Його предки пройшли над нами, як буря, і він — наша погибель, а ти хочеш зректися помсти, упокоритися перед ним... Якби я поставив ногу на труп, то він миттєво вкусив би мене за п'яту, а ти сам кладеш перед ним свою голову, ти живий [...] Захищай своє життя, і нехай потім скажуть, що ви боронили свою Батьківщину і закони, які її величною зробили» («Pastorale», 143).

Бреше, запевняючи, що вони не одні і незабаром на допомогу прийдуть королівські війська, а сама битва триватиме дві години. Щоб за мить зізнатися своєму молодшому другові Гамільтону: «Ми загинули, малий, тому що королівські війська не прийдуть через годину, або через дві... або пізніше, коли нас уже не буде» («Pastorale», 147). Він представляє себе великим лідером і представником цієї спільноти, хоча ніхто з аудиторії не ідентифікує себе з ним. Він тут «чужий». – сусіди не хочуть війни і сердяться на «божевілля Стейрса», змусив їх до війни убивши посланця і порушивши всі домовленості. «Я сміюся з твоєї справи, – викрикує один із сусідів, – кожен може так сказати... Наша кров на твоїх руках Стейрсе» («Pastorale», 145). Тим паче, що по той бік річки теж їхні

сусіди, тільки ті, що підтримують династію Стюартів. Для Деймона це лише «повстанці вгору по річці», про яких і не варто згадувати, тому що «це не має значення, і це може налякати людей зі лякливим серцем» («Pastorale», II, 146). Це все одна велика гра, в яку Деймон грає з пафосом і перебільшенням. Роль великого вождя, благородного й героїчного, про якого можна сказати, перефразовуючи Бернса, що він не злякається ні ворога, ні смерті, хоробрий і «праведний» шотландець – бунтівник за духом. Лише найневинніші люди повірили в цю роль – як назвав би їх прем'єр – «наївні, бо молоді». В драмі це Філ і Гамільтон. Перший пережив усе неушкодженим, і навіть отримав почесні та посаду в Лондоні. Другий заплатив за це найвищу ціну – віддав власне життя.

Іронія тут є майже історіософською категорією, що стосується стосунків між людиною та історією. І «Intermezzo» наближається до Гегловського розуміння трагедії. Тут втрата щастя відбувається через самопізнання, яке стає джерелом «блискучого нещастя»: «Втратити рай і не знати про це, це не нещастя, але втратити рай – і знати про це, це пекло». Після битви – тієї «страшної ночі» змінилося життя майже всіх героїв драми. Клейли втратила всю свою віру в майбутнє і в себе також втратила дівчачу наївність, збожеволіла через жах, який пережила. Дівчина зробила помилку, свого роду зраду, я по відношенню до себе та свого нареченого. Поки всі билися, вона віддалася Тірцису, як сама каже – перекреслила все своє майбутнє.

«Ой, тоді все поєдналося: і глибокий страх у серці, і перший раз, і страшний гріх, тому що це було більше, ніж проста зрада в той момент, коли він боровся за мене, і далекий звук пострілів, і сонце, що заходить, і смерть... О, я ніколи не пробачу тобі, що через тебе все, що могло життя дати мені прийшло до мене так відразу, і багато іншого і не залишилося нічого, нічого, нічого...» («Pastorale», I, 166).

«У цьому жорстокому акті втілилися всі атавістичні інстинкти, викликані битвою. Ніхто нікого не спокушав і ніхто не одержав очікуваного полегшення» («Pastorale», II, 166). Оскільки Тірцис також шукав втечі (він боявся Деймона та покарання за державну зраду, «терплячи претендента»), він нівечить цей перший

сексуальний досвід у житті Клейли, позбавляє себе будь-якого шансу завойовуючи її кохання.. Так само Деймон Стейрс, гравець у масці патріота, втратив шанс на нагороду за свій героїчний вчинок, а також кохання Клейли. Йому запропонували кандидатуру в палаті громад, але чи можна вважати його переможцем, він був просто маріонеткою в руках «вмілих» політиків – Прем'єр міністра та його дружини Бауцис, яка нарешті здійснила свій план. Вона, мабуть, єдина героїня, яка задоволена з перебігу подій. Бауцис – гротескна у своїх спробах привернути увагу чоловіків – виявилася «головним гравцем» у патріотичному маскарадї. Вона використала Гамільтона і Деймона, щоб розв'язати локальну «війну», а Тірцис, як політик і людина Прем'єра, був невичерпним джерелом інформації. Бауцис рідко дозволяла собі висловлювати свої думки вголос. Вона зрадила себе лише в передбатальній сцені, коли радісно сповістила про війну прийдешнього парламентаря, хвилюючись тільки про те,, щоб «цей недоумок знав, що з цим робити...» («Pastorale», 159). Не дозволяючи покинути себе на узбіччі, робить неможливе – її наївний Філемон стає депутатом у парламенті, і вона, як його дружина, охоче скористається всім тим, що так «несподівано впало на почитивого Філемона» («Pastorale», II, 157). Трагедія інших героїв полягає в тому, що вони втрачають свої «пасторалі» свою ілюзію і чарівну казку, якій вони хотіли надати вигляду реальності. Справжня «пастораль» виявилася цинічною грою, в якій кожен щось програє і результат якої, здається, був вирішений ще до її початку. З цієї точки зору все, що роблять і говорять герої, не має значення.

Те, що було прямо заявлено Деймоном і Гамільтоном, було заперечено Прем'єром і Тірцисом. Шотландські горці не стали предметом конфлікту, а лише інструментом у «чужих руках». Ті, що вище за течією, – ті, що в долині, – всі вони, після битви, опиняться в руках чужинця», – Прем'єр Міністра. Чим більше шотландці втрачали свою індивідуальність і колективну гідність після поразки, тим легше було ними маніпулювати. Прикладом таких «патріотичних» маніпуляцій є Гамільтон, занадто молодий, щоб вбачити їх фальш. Він віддався

«справі» всією душею і серцем. Заявляє, що воістину «солодко» померти за батьківщину:

«Я пишаюся і щасливий, що мені дозволили померти за мою батьківщину і свободу [...] вірте чи ні. У будь-якому випадку, я не казав жодній живій істоті, що вона мусить померти, незважаючи на мою перевагу над нею, Старші» («Pastorale», 147).

Тільки перед обличчям смерті він усвідомлює справжню «радість існування». У надзвичайно емоційно побудованій сцені Гертзувна намагалася зобразити діапазон почуттів і вражень людини, яка зіткнулася зі страшною правдою. Зараз він щасливо вмирає і не може протистояти цьому процесу. Він інстинктивно шукає порятунку в тому, що колись вважав важливим і, певною мірою, банальним, тобто в коханні до прекрасної дівчини. Ось де він шукає допомоги:

Гамільтон: Пожалійте мене, пані, приховайте свій переляк хоч на мить, я знаю, що я – є річчю, сповненою радості.

(Клейла нахиляється і цілує його в губи)

Гамільтон: Залишайся зі мною, не йди геть, дай мені, на мить, щастя на землі... Я забуду з тобою, що маю вмерти... Буду молодим і красивим, і твоїм коханим, найщасливішим, обраним серед тисячі – на годину, а потім...

Клейла: неважливо, що буде потім. Я тебе люблю. [...] Чи ти щасливий?

Гамільтон (здивовано): Ні... Поцілуй мене, Клейло!

(цілує його)

Гамільтон (повертаючи обличчя): Дивно, не тішать мене твої поцілунки. Ще мить тому дотик твоїх губ був би раєм, а тепер... [...] Ти для мене занадто далеко.

(сідає і кладе їй голову на коліна) («Pastorale», Intermezzo, 155-156).

Контрапунктна сцена смерті Гамільтона в іншому викриває справжні наміри та мотиви решти персонажів, протиставляючи їхні попередні декларації реальності. Маскарад поступається місцем дійсності, позбавляючись патріотичного костюму. Смерть героя, на відміну від інших модерністських

текстів, відбувається на сцені, а не умовно поза нею. Це сповільнює драматичну дію, яка, здається, прямує до катастрофи. З цієї точки зору людина здається просто іграшкою долі, і ніяке заперечення чи бунт не допоможуть. «Суб'єктом переживання історії завжди є особистість», – писав Х.-Г. Гадамер, – Дія на сцені великого театру історії не щадить нікого, і для окремої людини це може бути досвідом ненавмисного страждання – досвідом з долею.» Дія «Пасторалі» включає «сьогодення, в якому живуть герої та минуле, що повертається. в їхніх спогадах про битву річної давнини». Ця колізія породжує бачення світу догори ногами, в якому все йде всупереч загальноприйнятому порядку. Герої, що звертаються до минулого не підтримують династію Стюартів як законних правителів, як їхні предки та більшість шотландців того часу, а виступають проти них, борючись за англійського короля Георга III. А їхній нібито патріотизм Прем'єр хоче використати у передвиборчих гаслах, бо, як він стверджує, якщо люди хочуть героїв, вони їх отримають. Неважливо, яку сторону вони обрали. За словами політика, Філемон «власними грудьми захистив Англію від вторгнення Стюартів...» і ідеально підходить на роль національного героя. Ніхто з героїв не замислюється чи була битва слухною чи велика дурістю. Ніхто з героїв не задається питанням, хто був правий і чи взагалі хтось був правий? Неочікувано Філемона стає представником «нової» Шотландії, що об'єднала криваво розділене суспільство. Йому відведена роль героїчного і відважного шотландця. «Чи ти не бачиш вінка з лаврового листя на скронях, хіба він героїчно не захищав свою країну і свого короля?» – глузуючи запитує Прем'єр Міністр . Щоб вже через хвилину пародіювати тон популярних шотландських балад: «Він не вагаючись пожертвував своїм життям і майном, він боровся, як Леонід під Фермопілами, проти навали ворогів...» («Pastorale», II, 155). Все, кожне «непорозуміння», здатний обернути на користь свого кандидата. «Філемон – вічно молодий і невинний» – стане ідеальною маріонеткою в руках Прем'єра, переконаного, що «за нього проголосують усі», а головне – навіть найзатятіші прихильники короля з-за моря, «ті, перед усім», – повторює він із переконанням.

Ідея патріотизму та братерства, до якої так охоче звертається Стейрс та інші персонажі драми «Pastorale», була ними привласнена та спотворена. Це стає зрозумілим лише зі знанням історичного контексту. Оскільки битва на річці Твід, описана в драмі – а саме тут у 1746 році був атакований претендент, який відступав із країни, – у доступних історичних статтях і підручниках чітко визначається як зрада (шотландці присягнули на вірність Стюартам, і це було основою їхнього повстання проти короля Георга), приклад соціального розколу, який зрештою призведе до панування над Шотландією. (що, як відомо в 19 столітті, не вважалося поразкою).

«Захисники» на чолі зі Стейрсом – бунтівники та зрадники, які не на тому боці, що й решта нації. Це та «жменька мерзотників», про яких писав Бернс, які продали себе за жменю англійського золота. За що воюють? За гроші і вплив. Усі дії Бауцис, Тірциса та Деймона зосереджені на тому, щоб дістатися до Лондона. Говорячи про своїх предків, які колись «своїми стражданнями і кров'ю збудували тут міцний і безпечний дім», вони, здається, пам'ятають, яким було повстання проти Лауда на річці Твід і яким насправді було «перемир'я» їхніх предків «це не тільки «перемир'я», це також «згода», «добровільна віддача». Це «хороша річ», мотив усіх дій драматичних персонажів «Pastorale». Поняття зачерпнуте з тексту Старого Заповіту про Божу угоду з народом Ізраїлю та визначав природу «завіту», рівного перед Богом і країною. «Мав форму релігійної асоціації, яка діяла через церковні збори, – керував Тревельян, таким чином була зроблена спроба організувати націю на основі церкви, оскільки в Шотландії не було органів політичного життя». Не дивно, що саме цей епізод шотландської історії потрапив у сферу інтересів Гертзувни. Це ще один доказ істинності її теорії про те, що, незалежно від історичного часу та обставин, релігійна напруга завжди є найважливішою.

Авторка підкреслює певний автоматизм у поведінці комбатантів, які, спираючись на традиції та виховання, стають їхніми рабами. Це повинно виправдувати всі їхні дії, навіть найпідліші, наприклад, побиття Деймоном неозброєного емісара. Парадоксально, але ми маємо справу лише з автоматизмом

форм, адже «нові» кавалери не є спадкоємцями, а лише заміною своїх предків, відважних шотландців, героїв балад і національних оповідань.

Тому «Pastorale» можна помістити в глузливую течію романтичних сиквелів, переважно на рівні спілкування з глядачем із використанням стереотипів, описуючи ситуацію повстання в долині як повну протилежність літературним оповіданням про шляхетних захисників батьківщини та патріотичний характер шотландських горців. Бо від кого вони захищали країну? Перед її законним правителем. Вони голосували за переможця, англійця, а не за того, кому давали присягу предки.

Амелія Гертзувна збудувала «Pastorale» із ретельно відібраних історичних матеріалів у невеликому, навіть інтимному, театральному просторі. Вона створила найважливіші сили, залучені до повстання 1745 року, створивши закриту систему з характерною структурою. Показала розділене суспільство, позбавлене віри, мети та «куліс». Під «кулісами» мається на увазі всі основи існування кожного народу – його походження (предки та історія), темперамент, характер, національний дух (дуже важливе поняття у світогляді Гертзувни, отже, ми маємо справу більше з мережею зв'язків і низкою ознак певного стану шотландського суспільства, ніж з послідовністю подій, яка є важливою точкою відліку.

Персонажі «Pastorale» належать до zdegradovanogo покоління. Між ними вже немає вірності ні до правителя, ні один до одного, здається, вони не пам'ятають, що їхні сусіди, яких вони знали і навіть любили, померли. Тепер вони просто «якісь горці», і Релі буде говорити про покійного Гамільтона з неймовірною байдужістю, що «це вид людей, призначених на забій». («Pastorale», I, 131). Річниця битви для них лише привід розіграти чергову «пастораль» – ніхто не шкодує про те, що сталося, ніхто ні за ким не сумує і нікого не згадує, бо немає в них ні благородства, ні героїзму, немає спільної «доброї справи» за яку вони могли битися. Кожен має «свою справу», відсуваючи проблему Батьківщини на найдаліше місце в полі своєї діяльності.

«Pastorale» допускає багаторівневий прийом. Для читача (чи театрального глядача), який звик до традиційного (або алегоричного) трактування національних питань, цей текст може бути аналізом провини поляків. Шотландія, як і Польща, була незалежною державою до початку 18 століття, а потім піддалася експансії Англії, як і Польща – піддалася силам держав, що її розділили. Беручи до уваги рік створення п'єси (1909) можна вважати її голосом у дискусії навколо Шотландії. У 1885 році британський уряд заснував посаду секретаря у справах Шотландії, а в 1908 році її було підвищено до рівня міністерства, що в кінцевому підсумку означало включення Шотландії як іншого регіону (після Уельсу, Британії та Ірландії) до складу Великобританії. Шотландія як окрема країна припинила своє існування. У тексті «Pastorale» ми бачимо початок цього шляху, тобто участь представників шотландських громадян у Палаті громад, яких зовсім не турбує участь англійців у їхніх справах. Навпаки, вони мріють дійти до Лондона та королівського двору.

За аналогією п'єсу можна прочитати і в іншому аспекті – як песимістичне пророцтво для Польщі та її вічної залежності. Сьогодні важко відповісти на питання, з чого виходив авторський задум. Це міг бути лише роздум, а, можливо, своєрідне застереження для надто звиклих до неволі співвітчизників, що їх може спіткати подібна доля, як героїв «Pastorale».

ВИСНОВКИ

Після багаторічної дискусії коментар про еволюційний і поетапний хід літературно-філософської творчості Станіслава Бжозовського (у зв'язку зі спробою віднести його до певного творчого етапу, зазначеного в назві юнацької драми «Mocarz») видавався непотрібним жестом. Якщо визнавати, що існує один інтегральний Бжозовський, то важко говорити про напрямок розвитку творчості автора «Legendy Młodej Polski», що визначається ніцшеанським контекстом на початку та католицьким наверненням наприкінці. Усі «шляхи думки», дії «прекрасного розуму» існують у різних варіантах у кожен період пошуків автора «Mocarza». Звідси випливають тези Ришарда Нича про «круговий» характер філософії Бжозовського (виражений через повторення та повернення до тих самих мотивів і метафор). Віра в існування «цілісної», хоч і позасистемної та неієрархічної формули думки Станіслава Бжозовського дозволяє виділити й описати схожі світоглядні мотиви в відношенні як до «Mocarza», «Legendy Młodej Polski», так і до «Pamiętnika» або «Książki o starej kobiecie». Зрештою, Бжозовський був одним із перших свідків складного процесу формування модерної європейської ідентичності та одним із перших поборників модернізації польської культури.

Драматургічний доробок Амелії Гертзувни нараховує лише шість п'єс. Усі вони розгортаються в історичному минулому, а їхні герої – постаті, які залишаються на узбіччі історії. Ракурс, з якого авторка дивиться на людину, позначений інакшістю та відчуженістю. Погляд із периферії маскуліністської культури дозволив відкрити нові, невідомі чи забуті аспекти людства. Однією з тем, які досліджувала драматург, було кохання. Таким чином Гертзувна долучилася до художньо-філософських пошуків інтеграції людської ідентичності, її повноти – міфічного Андрогіна, розпочатих на межі століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Brzozowski S. Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej, Warszawa 2007, s. 188.
2. Brzozowski S. Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej, wstępem poprzedził A. Walicki, Kraków 1990, s. 111.
3. Brzozowski S. Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej, Kraków-Wrocław 1983 (reprint wydania Lwów 1913), s. 106.
4. Brzozowski S. Teatr jako samopoznanie ludzkości. Wybór pism estetycznych, wprowadzenie, wybór i opracowanie T. Szkołut, seria, Klasycy estetyki polskiej, redakcja K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 150.
5. Brzozowski S. Teatr krakowski. Kultura i życie, wstępem poprzedził A. Walicki, Warszawa naukowa, 1973, s. 225.
6. Brzozowski S. Teoria wiedzy, Warszawa 1985.
7. Habermas J. Filozoficzny dyskurs nowoczesności, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2005, s. 9;
8. Habermas J. Modernizm – niedokończony projekt Postmodernizm. Antologia przekładów, wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz. Kraków 1997, s. 21.
9. Hertzówna A. Dramaty zebrane. Wypracowania. Lublin, 2003.
10. Markowski M. P. Psychoanaliza A. Burzyńska, M. P. Markowski, Teorie literatury XX wieku. Podręcznik, Kraków 2006, s. 66.
11. Mencwel A. Stanisław Brzozowski. Kształtowanie myśli krytycznej, Warszawa 1976;
12. Miłosz Cz. Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim, Kraków 2000;
13. Nycz R. Wywoływanie świata. Zadania krytyki i sztuki w pisarstwie filozoficznym Stanisława Brzozowskiego (w:) Język modernizmu. Prolegomena histo-cnoliterackie, Wrocław 1997, s. 117-153.
14. Prussak M. Krótka historia, Mocarza S. Brzozowski, Mocarz, wstęp M. Sutowski, ilustracje P. Althamer, Warszawa 2008, s. 80-85.

15. Sierakowski S. Powrót zbawionego heretyka. S. Brzozowski, Płomienie, Warszawa 2007;
16. Skórzewska A. W poszukiwaniu nowego sposobu myślenia część 2. Warszawa 2008.
17. Waicki A. Stanisław Brzozowki – drogi myśli, Warszawa 1977;
18. Wyka M. S. Brzozowski. Pamiętnik, opracowanie tekstu i komentarze Urbankowski M., Wrocław – Warszawa – Kraków 2007;
19. Žižek S. O wierze, przeł. B. Baran, Warszawa 2008;
20. Žižek S. W obronie przegranych spraw J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 165.