

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра полоністики

**Драматургія Стефана Жеромського
(на прикладі матеріалу драми «Róża»)**

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студентки 4 курсу бакалаврату,
освітньої програми
**«Польська мова і література,
англійська та литовська мови»**,
спеціальність- 035.033
Барської Ірини Геннадіївни
Науковий керівник:
доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри полоністики
Радишевський Ростислав Петрович

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

КИЇВ

2024

АНОТАЦІЯ

Робота присвячена дослідженню творчості Стефана Жеромського. Детально розглянуто драматургію письменника та найвідоміші його твори. Пояснюється значущість творів Стефана Жеромського у польській літературі. Розглянуто аналіз його найвідоміших драматичних творів. Описується біографія Стефана Жеромського. Детально розглянуто твір «Róża» і його жанрово - стилістичні особливості. Досліджено внесок у польську літературу письменника, нові теми та стилі. Звернено увагу на унікальні аспекти творчості Стефана Жеромського та спільні риси з іншими літературними напрямами. Розглянуто вплив історичних, культурних та соціальних чинників, які могли впливати на автора та відобразитися у його творчості.

Ключові слова: драматургія, жанрово - стилістичні особливості, історичні та соціальні чинники, драматичні твори.

SUMMARY

The work is dedicated to the research of Stefan Zheromskyi's work. The playwright's works and his most renowned pieces are thoroughly examined. The significance of Stefan Żeromski's works in Polish literature is elucidated. The analysis of his most prominent dramatic works is conducted. The biography of Stefan Zheromskyi is described. The work "Róża" and its genre-stylistic features are examined in detail. The contribution of the writer to Polish literature, as well as new themes and styles, are explored. Attention is drawn to the unique aspects of Stefan Żeromski's creativity and common features with other literary trends. The influence of historical, cultural, and social factors that might have affected the author and reflected in his creativity is also studied.

Keywords: dramaturgy, genre-stylistic features, historical and social factors, dramatic works.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Стефан Жеромський	5
1.1. Творчість Стефана Жеромського.....	7
РОЗДІЛ 2. Жанрово- стилістичні особливості драми «Róža»	27
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58

ВСТУП

У польському суспільстві література займає одне з головних місць у культурі Польщі. Літературна творчість завжди була важлива в усі епохи. Письменники усіх часів використовували різні теми та жанри у своїй творчості, такі як романи, оповідання, п'єси та інші. Польські автори- не виключення. Одним із найпопулярніших жанрів у польській літературі була драматургія. Багато письменників використовували драматургію у своїй творчості, але найцікавіші і найпопулярніші драматичні твори були у Стефана Жеромського. Саме його твори вплинули на польське тогочасне суспільство. Він підіймав у творчості багато важливих, складних тем. Показував вади і проблеми суспільства. Також використовував різні яскраві художні засоби, щоб яскравіше зобразити моральні проблеми людства, проблеми польського суспільства та багато інших важливих моментів, які підіймав у своїх творах. Саме тому Стефан Жеромський вважається одним із найкращих драматургів у польській літературі.

Актуальність роботи. Польська література дає нам унікальні можливості пізнати польську культуру і традиції різних епох та набути нових знань.

Метою роботи був аналіз творчості Стефана Жеромського і його драматургії.

Поставлена мета передбачала виконання ряду завдань:

- проаналізувати творчість Стефана Жеромського;
- розглянути драматургію Стефана Жеромського на прикладі твору «Róża»;

Об'єктом дослідження було обрано твір «Róża»

Предметом дослідження є драматургія польського письменника Стефана Жеромського

У процесі наукового дослідження користувалася такими **методами**: описовий метод, функціональний метод, спостереження та метод емпіричного пізнання.

Структура роботи. Робота складається зі змісту, вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1 Стефан Жеромський

Стефан Жеромський (1864-1925) – видатний польський письменник, прозаїк, публіцист, драматург, визначна постать у літературі та суспільстві на зламі ХІХ–ХХ ст. Його чотири рази висували на Нобелівську премію з літератури (1921, 1922, 1923, 1924 рр.). Стефан Жеромський був також відомий під псевдонімами Маурицій Жих, Юзеф Катерла (дівооче прізвище його матері) та Стефан Іксморезж.

Польський письменник народився 14 жовтня 1864 року в Стравчині поблизу Кельце, у Конгресовому королівстві (частина російського поділу). Він походив із збіднілого шляхетського роду Вінцентія Жеромського. Його батько втратив свій стан перед повстанням і, щоб прогодувати родину, став орендарем ферми. У 1863 році підтримав поляків, які брали участь у Січневому повстанні. У 1879 році Жеромський втратив матір, а в 1883 році – батька, обоє поховані в Лещинах. У 1873 році дев'ятирічний Стефан один рік ходив до початкової школи в Псарах. У 1874 році він почав навчання в чоловічій державній неповній гімназії в Кельце; його вчителем був, серед інших, Антоні Густав Бем- історик літератури, публіцист і критик, прихильник позитивізму, видатний педагог. Жеромський згадував його у своїх Щоденниках і увічнив його в «Працях Сізіфа» як професора Штеттера. Через безгрошів'я він перервав навчання і поїхав до Варшави, де два роки навчався у ветеринарному коледжі, який не вимагав зрілого іспиту. На цей період припадають його перші літературні спроби - вірші, драми, переклади з російської літератури. Дебютував у 1882 р. у номері 27 «Tygodnik Mów i Powieści» перекладом поеми Лермонтова та в «Друзі дітей» віршем «Хліборобська пісня». Навчався в Ягеллонському університеті в Кракові, де спочатку вивчав медицину, але з часом вирішив присвятити себе літературі. У 1889 році він був змушений залишити навчання через фінансові причини і почав працювати репетитором у поміщицьких дворах, зокрема в Лисові та Наленчуві. У 1892 році він ненадовго перебував у Цюриху, Відні, Празі та Кракові. Восени того ж року він одружився

з Октавією Родкевич, уродженою Радзивілович, з якою познайомився в Наленчуві, а потім виїхав із дружиною та її дочкою від першого шлюбу до Швейцарії, де обійняв посаду заступника бібліотекаря польської бібліотеки. На зламі 19-20 століть він приїхав до Кельце з наміром оселитися в місті та вести там культурну діяльність. Можливо, саме під його впливом Леон Ріг'єр заснував прогресивно-демократичний тижневик «Echa Kieleckie», який публікував передруки Жеромського «Відлуння лісу» та «Zemsta jest moja...». Після повернення на батьківщину в 1897 р. працював помічником бібліотекаря в бібліотеці маєтку Замостя у Варшаві. У 1899 році у Жеромського народився син Адам. Того ж року виходить «Бездомні люди». У 1904 році вийшов роман «Попіл», видавничий успіх якого дозволив Жеромському залишити роботу в Ординаційній бібліотеці та майже на рік переїхати з родиною до Закопаного. З моменту вибуху революції 1905 р. у Польщі він був активним у демократичних і соціалістичних організаціях, а потім зблизився з Польською соціалістичною партією. Кілька своїх праць він присвятив революційному руху 1905–1907 рр., зокрема: новели: «Сон про меч», «Гола бруківка» і «Ноктюрн», драма «Троянда». Жеромський був ініціатором заснування Народного університету та організував у своєму домі курси підвищення кваліфікації для учнів ремісничої школи. За його натхненням у Наленчуві було створено гурток робітничого театру під керівництвом скульптора й публіциста Юзефа Гардецького. Група поставила заборонену на той час п'єсу - третю частину «Напередодні предків». Серед аудиторії був Болеслав Прус. Жеромський брав участь у з'їзді в Закопаному в серпні 1912 р., на якому було засновано Польську військову скарбницю. Після початку Першої світової війни вступив до польських легіонів, але в боях ніколи не брав участі. Разом з Яном Каспровичем і Медардом Козловським він створив Національну організацію. Брав активну участь у роботі Закопанського верховного комітету. Він був президентом Республіки Закопане. 30 липня 1918 його дев'ятнадцятирічний син Адам помер від туберкульозу. Жеромський присвятив йому публіцистичний текст на суспільно-політичні теми під назвою «Початок світу

праці». Був делегатом з'їзду Профспілки польських письменників 4 лютого 1922 р. у Варшаві. Він був ініціатором проекту Академії літератури, Варти польського письменства, а в 1925 році став засновником і першим президентом польського відділення ПЕН-клубу. У 1922 році він опублікував повість «Вітер з моря», за яку отримав Державну літературну премію, а в 1924 році - роман «Передвіття». 16 травня 1925 р. йому було присвоєно звання почесного члена Товариства польських журналістів у Львові.

Стефан Жеромський часто торкався у своїх творах соціальних тем. У центрі його інтересів були бідність і згубне становище робітників і селян, і спостереження за цими групами наблизили його до соціалістичних поглядів - під час революції 1905 р. він підтримував Польську соціалістичну партію; його постійним натхненням були думки Едварда Абрамовського, теоретика і практика кооперативів, а також синдикалістські теорії Жоржа Сореля (він високо цінував його роботу *Réflexions sur la violence*) і Едуарда Дюфура, які він висловлював у соціально - політичній роботі під назвою «Початок світу праці», заснованого на зорі Другої польської республіки, у 1918 році. Він помер 20 листопада 1925 р. У день його смерті Владислав Реймонт писав про нього так: «Сьогодні Жеромський помер, це був для мене жорстокий удар з багатьох причин. Він помер від хвороби серця. Він був на кілька років старший від мене, але він мав шалену волю до життя та енергію. Це незамінна втрата польської літератури. Я любив його як геніального письменника. Звичайно, ця раптова смерть також негативно позначилася на моєму здоров'ї. Тепер моя черга померти».

1.1. Творчість Стефана Жеромського

Він був різнобічним письменником - писав романи й оповідання, а також драми, був висококласним публіцистом. Першими творами Стефана Жеромського були переклад вірша Лермонтова «Бажання», опублікованого в журналі «Tygodnik Młod i Nowi», і вірша «Хліборобська пісня» в «Друзі дітей»,

обидва з 1882 року. Його оповідання та кореспонденція також були надруковані в журналі. Зрілу творчість розпочав нарисами романів і оповідань (збірки «Opowiedzania», «Rozdziobią nas kruki, wrony...», 1895р., видана в Кракові через м'яку цензуру австрійської Галичини, *Utwory Powieściowe* 1898).

У шокуючих грубим до жорстокості реалізмом образах письменник показав важку працю й нещадну експлуатацію фабричного робітника й шахтаря («Бомжі»), безвихідне становище міської бідноти («Промінь», «Бомжі»), а передусім - питання, до якого ми ще повернемося: злидні й приниження сільського пролетаріату («Сутінки», «Забуття»). З лютою пристрасстю і насмішкою сатирик нападав на владу грошей у міжособистісних стосунках (особливо в драмі «Гріх» 1897), на егоїзм і лицемірство помісних класів, на малодушність і життєвий комфорт інтелігенції (доктор Обарецький із «Силачки», інженер Біяковський з «Доктора Пьотра», адвокат Кощицький з «Радіуса»). Водночас його ідейний заклик був спрямований на інтелігенцію, яка вважалася міжкласовим лідером усієї нації. У багатьох творах Жеромського ми зустрічаємо постать позитивного героя – інтелектуала (Радуський у «Раміні», Джуді у «Бомжах», Чарович у «Розі», Нієнаскі у «Вальці з затаєм»), який із почуття моральної відповідальності, часто також з почуттям провини, яке поділяється з заможними класами, починає індивідуальну спробу відновити світ. Крім соціальної проблематики, ідейним каркасом творчості письменника була проблема національного визволення. У кількох оповіданнях і в повісті «Сизіфова праця» (1898) він показав віроломність і жорстокість системи гноблення й денаціоналізації, яку застосовував царизм, і водночас нове зародження патріотичного опору й національно-визвольних прагнень. Вільна обробка мемуарного матеріалу дозволила письменнику втілити в «Сизіфових творах» дві взаємопроникні реалістичні істини - одну, універсально перевірену й повторювану, про типові переживання, що ведуть від довірливої дитячої наївності до перших зіткнень із серйозністю життя, до рішення, за допомогою яких молода людина визначає своє місце в суспільстві. І друга правда – про історичні та ідеологічні ситуації,

в яких виростало покоління, народжене після поразки останнього повстання. Жеромський показує з дивовижною точністю вибору – зважаючи на такий короткий часовий проміжок – як із хаосу суперечливих тенденцій: травма поразки вироджується в перелякану лояльність і вмiла тактика русифікаторів; сповільнені відгомони позитивізму, що вносили інтелектуальне бродіння, а водночас і розвал національного опору; приховані, але життєві традиції повстання та велика сила романтичної поезії; рефлексії бунтарства, принесені народною молоддю, і радіація конспіративних кіл.) зростає національна свідомість і соціальна чутливість молодого покоління. Питання незалежності визначило напрямок історичних інтересів Жеромського, письменника: вони охоплюють період національно-визвольних змагань від наполеонівських часів («O soldieru wanderer» 1896, «Popioły» 1904, «Sułkowski» 1910) до Листопадового повстання (втрачений роман «Іскра», «Все і ніщо» 1919), «Turkoń» 1923), до Січневого повстання («Розберуть нас круки, ворони...» 1894, «Єча лісне» 1905). Вибір цієї теми мав чіткий ідейний зміст: це був літературний протест проти програми примирення з подельниками, утвердження національно-визвольної боротьби. Історичні праці Жеромського виступали проти некритичного культу національного минулого, сміливо розкривали його внутрішні конфлікти. Зображення трагічної долі селян - солдатів Наполеона, для яких нагородою за хоробрість і рани було лише повернення до феодального рабства, часто постає у творах Жеромського; найзворушливіше в оповіданні «Про мандрівного солдата». Повторювана тема байдужості чи ворожості селян до Січневого повстання насправді не звинувачує їх. Вони лише беруть, як зауважує сам письменник, реванш історії «за вікове рабство, за поширення нещасття, за визиск, за ганьбу і страждання народу» («Нас клюнуть граки, ворони... "). Серед творів Жеромського окрему групу становлять твори, присвячені революції 1905 р.: поеми в прозі «Sen o spadzie» (1905) і «Ноктюрн» (1907), твори «Nagi bruk» (1906), «Słowa o bandosie» (1908). Синтез революції Жеромський намагався дати в драмі «Троянда», заснованої на романтичних зразках.

Роман «Історія гріха» (1908) показовий песимізмом і ідейними ускладненнями Жеромського в післяреволюційний період. Зникають реалістичні цінності, іноді яскравий біологізм поєднується з механічними публіцистичними вставками утопічного характеру. Націоналістична ідеологія лягла важким тягарем на «Красу життя» (1912), у якій історія повернення русифікованого офіцера до польськості трагічно ускладнюється його коханням до дочки царського генерала. Здобуття незалежності в 1918 році частково змінило ідейне спрямування творчості Жеромського. На деякий час переважають оптимістичні елементи: у минулому його герої скорилися в боротьбі з бідною та злою долею. Тепер письменник оспівує звитяжну діяльність людини, яка опановує природу, використовує її для своїх цілей, мріє про великий економічний і культурний розквіт.

Боротьба між надіями на реформістську реконструкцію та протестом проти несправедливості та застереженням проти революції досі відбувалася в різних співвідношеннях сил в окремих творах Жеромського. У самому кінці його творчого шляху це протиріччя посилюється настільки, що подальше співіснування стає неможливим, вони відокремлюються один від одного й ідейно формують два діаметрально різні, хоча й суміжні за часом твори – драму «Uciekła mi ріóreczka» та «Przedwiośnie». Перша публікація Жеромського з'явилася в 1895 р. – це дві збірки оповідань («Opowiedzania», «Rozdziobią nas kruki, wrónu...»). В «Оповіданнях» Жеромський подав реалістичну картину життя людей із найнижчих верств суспільства. З натуралістичною деталізацією він показав важку працю селян і робітників, які жили в крайніх злиднях. Він звинувачував у їхньому становищі землевласників і капіталістів, які безжально експлуатували безвихідне становище бідних. Він також розбирався з міфами позитивістської низової роботи, показуючи їх нереальність. Мрія покращити світ завдяки жертвам окремих людей виявилася марною мрією. Друга збірка – через страх репресій видана під псевдонімом «Maugusy Zuch» — стосувалася національних тем, які не з'являлися в польській літературі після краху Січневого повстання. Жеромський шукає причини поразки національного

повстання, малює постаті повстанців і показує утиски польського населення в умовах царського поділу. У перших книгах окреслювалася проблематика його творчості, в якій домінували теми національно-визвольної боротьби, невігластва й несправедливості народу, моральні дилеми героїв-борців за справедливість. У перших томах глядачі оцінили соціальну та моральну чутливість, позбавлену позитивістського дидактизму, а також психологічну тонкість у створенні героїв.

У них присутні основні теми його пізнішої творчості: пекуча, різка соціальна несправедливість, відсталість, що вироджує народ, і, крім того, дуже сильний, формувальний моральний імператив боротьби за прогрес і справедливість у розумінні польських соціалістичних традицій (не - марксистський соціалізм). Звідси постійне відчуття зв'язку з польською традицією, релігією, а особливо з епопеєю боротьби за незалежність, поєднане з усвідомленням соціальних джерел поразки Першої польської республіки, наполеонівської епопеї та національних повстань. У 1882 році він почав писати щоденники, які вів протягом дев'яти років. Вперше вони були опубліковані лише в 1952-1953 роках. Було написано три томи «Щоденників». «Щоденники», які сучасна критика вважає найбільшим літературним досягненням Жеромського, є прикладом інтимної, щоденникової прози. Вражає щирість зізнань і точність спостережень, переважно щодо статевого дозрівання. Із «Щоденників» постає картина мислення і творчих процесів видатного письменника, захопленого романтичною літературою та реалізмом другої половини ХХ століття. Жеромський описав свій досвід студентства під час русифікації та вихователя, працюючи в поміщицькому маєтку.

Вони мають характер автобіографічного роману, що містить у собі найважливіші риси всієї творчості Жеромського. Творець постійно вирізнявся дивовижним інтелектуальним потенціалом і високою інтенсивністю досвіду не лише щодо актуальних моральних і соціальних тривог і суперечок. Критики писали про ліричність його прози, називаючи його поетом чи навіть ліриком (І. Мацеєвська, звертала увагу також на іронічну манеру автора). Жеромський

творив у такий спосіб, який дозволив виразити багато аспектів його власної особистості та особистого досвіду, героїв, які свідомо ведуть раціональну боротьбу зі злом, відмовляючись таким чином від повного особистого щастя в загальносоціальному сенсі. Він цілком реалістично оспівував героїчний епос національних повстань, вбачаючи головні причини подальших невдач у відсталості суспільного розвитку Польщі (це питання широко обговорювалося, в тому числі з історичної перспективи) та егоїзмі імущих класів (не лише земельних, шляхти, а тим більше не тільки наймогутніших родів). Найкрасивішою польською книжкою про Січневе повстання донині є «Вірна ріка», видана 1912 року. Драма «Grzech», яка була представлена на конкурс, оголошений у 1897 р. журналом «Kurier Warszawski», не отримала нагороди, а в збірці «Правда» (1899) було опубліковано лише одну дію. П'єса залишалася в рукописі до посмертної публікації «Писань» Жеромського в 1950 р. На жаль, була втрачена частина V дії. У 1898 р. було опубліковано «Utwory powieściowe». Новий творчий етап починається з «Бомжів» 1899р. - поряд з Wesela найвідомішим твором польської літератури початку ХХ століття. Книгу сприйняли з ентузіазмом, схвалюючи її послання проти засудження на «безпритульність» (відчуження, міграція, остракізм еліт і бідність) найталановитіших людей з найбільшим потенціалом, але далеких від опортунізму. Стефан Жеромський трансформував структуру оповідної прози, зробивши композиційною віссю твору ідейно-моральну дискусію. Великим досягненням став монументальний роман «Попіл» (1904), який став передвісником нового етапу в розвитку польського історичного роману. Окрім оповіді, автор увів у твір лірику та есеїстичні морально-філософські роздуми. Жеромський готував продовження епопеї, але зберігся лише фрагмент «Все і ніщо» (1919). Хід і наслідки революції 1905 р. викликали велике розчарування і потребу оцінити статус-кво життя нації без держави. Результатом цих роздумів стала «Історія гріха» (1908), соціально-моральний роман, орієнтований на натуралізм, що дозволяє виразно представити структури зла та його торжества у стосунках і людській природі. Такою ж песимістичною є й

«Гордість гетьмана» 1908 р., яка малює картину бою під Цецорою. Одним із найкращих і найповніших зображень революції 1905 року є драма «Троянда» 1909 року. У Другій польській республіці Стефан Жеромський діяв у галузі журналістики («Початок світу праці», «Організація професійної інтелігенції», «Інтерама», «Снобізм і прогрес»). Він також створив образ багатовікової боротьби польської держави за вихід до Балтійського моря («Вітер з моря», 1924р., за яку отримав першу державну літературну премію відродженої Польщі). Крім того, він писав драми («Nad nad bijelczem się», «Turoń», «Uciekła mi ріóreczka»). У 1925 році Стефан Жеромський опублікував поему в прозі «Puszcza jodłowa», прощаючись із краєм дитинства та юності. Важливою працею, яка так чи інакше закрила справу життя автора, були «Przedwiośnie», опубліковані 1924 року, де сміливо торкалися проблеми розчарованих надій, пов'язаних із незалежністю, навіть пропонувалося протиставлення утопії та антиутопії, що відбуваються «тут і зараз», і крах «наївного патріотизму». Національна тема постійно присутня у творчості Жеромського і повертається в його наступних оповіданнях і романах («Про мандрівного вояка», «Попіл», «Лісове відлуння», «Вірна ріка»). Він є першим автором, який зазначив, що невдача повстань за незалежність стала наслідком того, що це були зусилля одного соціального класу. Дворянство все ще ставилося до селян як до рабів: вони не вступали з ними в бойові дії, навпаки, часто точилася внутрішня класова боротьба. Селяни з «Вірної ріки» хочуть передати Одровонж поділовій владі. Для них повстанці така ж неприємність, як і москалі. Вінрих із «Нас клонуть граки, ворони» - здобич бідного селянина, у «Попелі» та «O Żołu watuszu» автор показав, як ставилася шляхта до селян-учасників боротьби за волю. Творчість Жеромського свідчить про захоплення великою романтичною літературою. Як і барди, він намагається пробудити національний дух і підготувати своїх співвітчизників до подальших незалежницьких рухів. У «Сізіфових творах» завдяки Міцкевичу, Словацькому та іншим польським поетам молодші школярі відкривають власну національну ідентичність і гальмують зусилля русифікаторів. Міс Подборська з «Бомжів» читає

романтичні вірші. Романтизм вплинув і на створення персонажів – у лікаря Юдима та Рафала Ольбромських багато рис героїв Міцкевича. У «Попелі» ми можемо знайти багато свідомих посилань на «Пана Тадеуша». Жеромський був одним із провідних польських письменників, які підтримували революцію. Він сам діяв від її імені, зокрема: читання лекцій. Цю тему він обговорював у: «Сон про меч», «Голий бруківка», «Ноктюрн», «Słowo o bandos», а також у «Гордості гетьмана». Він представив сцени з битв, проаналізував мотиви учасників революції та підтримав їхні прагнення. «Ваше завдання - знищити насильство людини над людиною, витягти людський дух із мук тіл, розсудити любов і право на щастя між людьми», - писав він у «Сні меча», звертаючись із цими словами до солдат-революціонер. Він вважав, що соціальна революція також принесе моральне оновлення. Проте він розчарувався у своїх сподіваннях, про що можна прочитати в драмі «Троянда», створеній у 1909 році. У пізніших творах, написаних після Жовтневої революції, Жеромський втратив віру в ідеї соціальної революції і став її противником («Я стану білішим від снігу», «Na probostwa w Wyszkuwie», «Снобізм і прогрес», «Przedwiośnie», «Турон»). У творах Жеромського є й філософські роздуми про людське життя. Проблема добра і зла повертається знову і знову. У підтексті описів людського горя постійно повторюється питання: unde malum? (звідки походить зло?). Відповіді на них, звичайно, немає, точніше їх багато, але жодна з них не є повною і остаточною. На думку письменника, зло - це людська шкода, людські страждання. Доктор Пйотр, Мокачка і Томаш Юдим – герої, які борються з цим злом. Віддавши йому всі свої сили. Найвищою чеснотою автор вважає позбавлення егоїзму та жертвність заради блага інших людей. Творчість Жеромського внесла значні зміни в польську прозу. Письменник порвав з традиційною причинно-наслідковою композицією. Його романи складаються з окремих сцен, містять майже самостійні епізоди, вплетені в хід дії, а часом також не мають чіткої кінцівки. Характерним для стилю Жеромського є переплетення реалістичних і ліричних частин. У реалістично-натуралістичній умовності подається опис злиднів, важкої праці та важких умов життя

найбідніших верств населення. Однак у викладі почуттів героїв митець охоче використовує прийом психіфікації природи та імпресіоністичні умовності («Сутінки», «Бомжі», «Попіл»). Художність Жеромського яскраво проявляється в мовному пласті. Письменник відображає багатство різноманітних діалектів і жаргонів. Його герої використовують живу мову, відрізняючись своїм походженням і характером. Оповідь творів розкриває поетичне обдарування письменника, привертає увагу лексичним багатством, пристрасною до давньорегіональної польської мови, широким спектром художніх засобів: порівнянь, метафор, повторів.

Іншою характерною рисою творчості Жеромського є часте й продумане використання символів. Автор виявив виняткову ретельність у символічному відображенні проблематики своїх творів у їх назвах («Бомжі», «Сізіфова праця»).

Жеромський був вихований у патріотично-романтичних традиціях. Він творив у контакті з ще живою позитивістською думкою в період панування молоді Польщі та після визволення, коли зароджувалися нові інтелектуальні та мистецькі течії. Він не ототожнювався з жодною формацією, творив «окрему» літературу. Однак він спирався на ці різні традиції. Ідеал боротьби за незалежність і концепція самотнього героя сягає романтизму. Те, що він поділяє з позитивізмом, - це постулат роботи на низовій основі серед людей і міф соціальної солідарності, а також літературний реалізм із потужною дозою натуралізму, часто різкого. Психологічний аналіз персонажів, охоплених бурхливими емоціями, і описи природи, які відповідають їхньому душевному стану, дуже молодопольські. Після звільнення він вступив у гостру дискусію з новими літературними течіями про форму Польщі та соціальну функцію літератури. У «Докторі Пйотрі» автор кількома лініями малює характерні персонажі. Це Домінік Цедзіна, незаможний шляхтич, який має одну велику любов у своєму житті – до сина; інженер Біяковський, будівельник залізниці з міської бідноти, що робить кар'єру і гроші; власник занепадаючого маєтку, у якого інженер купує спочатку пагорб із цінною глиною та камінням, а потім і

всю ферму; Син Цедзіни Пьотр, хімік, який отримав освіту за кордоном, який після серйозної дилеми звільняється з роботи в Англії, гнаний тугою за батьком і рідною землею. Драма починається, коли Пьотр дізнається, що гроші на навчання прийшли із заощаджень, які його батько зробив, знизивши зарплату селянам. У титульній повісті другого тому Січневе повстання зазнає краху. Керівник останнього партизанського загону зі зброєю в руках відчуває неминучу і трагічну поразку. Гине в сутичці з москалями. Потім з'являється бідний селянин, який вважає речі небіжчика і трупи коней, як послану йому небесну благодать. Свідомо пережита драма повстанця і несвідомо драма селянина, за долю якого боровся повстанець, ілюструють драму суспільства, яке страждає від наслідків багатовікової експлуатації та невігластва народу. Конфлікт між дворянством і простим народом повертається, так би мовити, у зворотному напрямку в оповіданні «Про солдата-мандрівника», найважливішому оповіданні в томі *Utwory powelowe* (1898). Її опублікував Жеромський після роману «Промінь», який описує застій провінційного міста. У першій частині повісті він повідомляє про військові дії французької республіканської армії, яка проривається через Альпи, щоб атакувати австрійську армію. У війську служать польські селяни, в тому числі: Матус Пулут, цінний солдат і хороший товариш. У другій частині Пулут повертається до рідного села, власності спадкоємця Опадського, де як кріпака-втікача (і можливого джерела суспільних заворушень) його засуджує до страти нашвидкуруч скликаний суд. У 1897 році Жеромський опублікував у Кракові роман «Труди Сізіфа», в основному заснований на його власній біографії. Компактний за структурою та сюжетом роман охоче читають і сьогодні. У ньому він описав дитинство і процес дорослішання дворянського сина Марціна Боровича в російській системі освіти. Навчання починається в сільській школі в Овчарах, де дурний і боягузливий вчитель навчає дітей безглуздим зубрінням, знищуючи всі ознаки інтелекту. У неповній гімназії в Клерикові (прототип якої був у Кельцах), крім примітивних методів русифікаторського примусу, застосовуються й витонченіші - «спокушання»

учнів допуском до російських культурних салонів або можливість «захоплення» учнів. Герой дозріває інтелектуально та емоційно, дозволяючи керувати собою конфліктним тиском. Причиною пробудження патріотичних почуттів є новий учень, виключений із варшавських шкіл (імпліцитно – за конспіративну діяльність), який відкриває своїм друзям, майже переконаним у російській культурі, польську романтичну поезію. Русифікаторська діяльність школи, хоч і була тимчасово успішною, зрештою виявляється Сізіфовою роботою. Цей роман про дорослішання (В. Боровий) ілюструє реалії провінційної освіти в Королівстві Польському, а також біду селян і тісно пов'язану з ними відчуженість і тліючий конфлікт між народом і дворянством-землею та декласованою шляхтою, що становить ядро інтелігенції. Торкнувся письменник і питань розвитку особистості та зародження бунтарства та національної свідомості, а також першого кохання та дружби.

У 1899 році вийшов друком роман «Бомжі», який викликав бурю. «Книга – дія» – оголосив Станіслав Бжозовський. «Вона залишила слід у житті тогочасного покоління», – резюмував Ян Віктор, зазначивши, що книга сформувала погляди та життєвий вибір молоді. Його вважали новаторським, зокрема, Адам Гжимала-Седлецький, Тадеуш Бой-Желінський, Стефанія Семполовська, Марія Домбровська, Казімер Іллакович... Автор запропонував абсолютно новий тип роману: фрагментарний, стилістично розгалужений, з варіативною оповіддю (зокрема, щоденник, лист, читання, ідеологічна суперечка). Крім реалістичних фрагментів, присутні пафос, іронія, символізм, ліризм, експресіоністичні та натуралістичні образи. Така поетика відтепер домінуватиме в творчості Жеромського. «За наполеонівської доби старий польський світ у значній своїй частині перетворився на зовсім інше суспільство: на живий і творчий організм, який під чужим пануванням почав жити власним інтенсивним життям і набиратися духовної сили для цілої наступного століття» - саме такий процес хотів представити Жеромський у великому історичному романі «Попіл» (1904). Використовував вихідні матеріали, з якими познайомився в Рапперсвільській бібліотеці. Окрім

вигаданих персонажів, він представив історичних постатей (Наполеона Бонапарта, князя Юзефа Понятовського, генерала Яна Генрика Домбровського) та багатьох другорядних персонажів із різних соціальних верств. «Попіл» - велика панорама, що показує епізоди польського суспільства, його різноманітні настрої та погляди. У них великий апофеоз національно-визвольної боротьби та республіканських ідеалів і водночас образ того страшного зла, яке несе війна. Роман стилістично різноманітний: у ньому розгорнуті описи природи, розгорнуті історичні відомості, розгорнуті батальні сцени, філософський дискурс. Ще й сміливо еротичний. Історія та сучасність незмінно пов'язані між собою, соціальні конфлікти та моральні конфлікти героїв, трагізм і краса життя – ось незмінні теми творчості Жеромського. Він був настільки плідним письменником, що їх усіх важко перерахувати. Вони характеризуються величезним стильовим розмаїттям: історичні легенди, епос, маніфести, написані віршованою прозою, поеми («Ариман мстить» 1904, «Połowie o Udały Walgierz» 1905, «Слово про бандос» 1908, «Дума про гетьманство» 1908, «Sen o spada» 1905). Також драми: романтична за формою *Róża* (1909) - великий трактат про революцію; історична драма «Сулковський» (1910); сучасна соціальна драма «Моя перепілка втекла...».

Революція 1905 р. принесла значний перелом у творчості Жеромського, він став ще більш песимістичним, упевненим у нерозв'язності соціальних проблем, марності шляхетних зусиль і пануванні зла. Таким дослідженням зла є роман «Історія гріха» (1908). Трагічну історію Еви Побратимської та її кохання до Лукаша Неполомського трактували крізь призму бідності та соціального лицемірства, що правда лише частково – безгрошів'я впливає на вчинки героїв, але важливішою є їх емоційна сфера. Єва - особистість піднесена, непомірована в почуттях - як у релігійному екстазі, так і в пристрасті та ненависті, які ведуть її до дітовбивства, спілкування з бандитами, проституції та вбивства. У якийсь момент вона приймає власне зло і відчуває звільнення від почуття провини та моральних зобов'язань. У частині, яка розгортається в маєтку Бодзанти, постає суворо соціальна проблематика, яка,

власне, і не потрібна для історії Еви, але необхідна для представлення певної утопії. Бодзанта перетворює свою власність на суспільну, «перетворює селян на громадян», організовує сучасне господарство, освіту та охорону здоров'я, повертає до нормального життя загиблих жінок. Ева, спочатку в захваті, залишає цей рай (який незабаром розвалиться) при перших новинах про свого колишнього коханого, бере участь у змові з метою його вбити і, зрештою, гине, захищаючи його. Зразковий суспільний лад, побудований героями-ідеалістами, також є дуже важливим елементом (поряд з морально-романтичними темами) трилогії «Боротьба з сатаною» (1916-1919, «Навернення Юди», «Метелиця», «Харитас»). Події розгортаються напередодні та під час Першої світової війни у Франції, Італії, Галичині та Конгресовій Польщі. Автором численних проектів реформ був спочатку молодий архітектор Ришард Ніенаскі, який отримав можливість їх реалізувати завдяки отриманим у спадок грошам. Однак Ніенаскі помирає, його дружина помирає, гроші успадковує батько його дружини Грановський, егоїст і сибарит із кримінальним минулим, який має намір використати маєток у своїх темних інтересах. Після багатьох пригод в обложеному росіянами маєтку він зазнає психологічно мало виправданої моральної трансформації і вирішує реалізувати проекти свого зятя. Внаслідок доносу демонічного художника Сниці він засуджений до повішення. Тому спроби створити справедливий суспільний лад, заснований на добрій волі власників, закінчуються провалом. Революція, хоч і виправдовується століттями шкоди неосвіченим і бідним, приносить фізичне та моральне знищення, не створюючи основи для побудови нового порядку. Революція 1905 року не мала шансів перерости у всенародне повстання, бо історія поставила шляхетних патріотів і народ по обидва боки барикад. Така песимістична картина дійсності постає у творах Жеромського до 1918 року.

Відновлення незалежності принесло сплеск надії. Тепер найкращі сили нації можуть зайнятися не збройною боротьбою, а боротьбою за побудову суспільного ладу, який усуне несправедливість і уникне жаху революції. Таку суспільно-культурну програму (досить непослідовну та ідеалістичну)

Жеромський намагався скласти у своїй публіцистиці (зокрема «Початок світу праці» та «Організація національної інтелігенції» 1919, «Снобізм і прогрес» 1923). Система мрії мала базуватися на ідеї синдикалізму Сореля та концепції кооперації Абрамовського. Імущі класи добровільно відмовлялися від приватної власності й організували промислові й сільськогосподарські кооперативи. Жеромський створює бачення народної освіти, заснованої на позитивістських зразках, культури, що походить від національної традиції, але відібрана й адаптована до нових потреб (лекції, театральні вистави, інсценізації народних традицій і вірувань). Таке бачення національної культури залучало Жеромського до полеміки з авангардною літературою (Бруно Ясенський, Тадеуш Пайпер), яка виступала за повний розрив із традицією та створення програм, відповідних сучасній цивілізації. Бачення соціального солідаризму передбачало універсальну демократичну та соціальну активістську позицію імущих класів і добру волю людей, які дозволили б керувати собою та підпорядковуватись новим правилам. Воно передбачає «ангелізацію», яка ніби суперечить присутності зла у світі, природі й людині, яку він так проникливо показав у літературних творах. Ілюзії (якщо Жеромський справді мав їх, а не просто відчайдушно шукав вихід) швидко закінчилися, про що свідчить роман «Весна» (1924). Герой роману Цезарій Барика проводить своє дитинство в Баку, де гармонійне існування вірмен, татар і росіян знищено революцією, що розв'язує ненависть і розруху. Втративши батьків, Барика їде до Польщі, про яку знає лише з їхніх розповідей; Польська справедливість, краса і «скляні будинки». З моменту перетину кордону міф руйнується. Барика бере участь у більшовицькій війні 1920 р. Деякий час проводить у Навлоці, маєтку родини друга, де піддається чарівності ідилічного світу шляхетських садиб, хоча й помічає четвірки поблизу. Після повернення до Варшави він перебуває під впливом високого політичного діяча Шимона Гайовця і, будучи його секретарем, може побачити реальність польського парламенту: егоїзм, приватність, сварливість і відсутність політичного бачення. У свою чергу, серед колег-соціалістів він ображений демагогією та

ідеологічним запалом. Він використовує реформістські аргументи Гайовця проти них і аргументи робітничого руху проти Гайовця. Наприкінці він приєднується до соціалістичної демонстрації. Однак це не означає, як інтерпретували роман деякі праві критики, що автор підтримував революцію. Він попередив, що якщо дії Гайовця, ускладнені іншими політиками, приведуть до таких посередніх результатів, кошмарний привид революції може стати реальністю. Чітких відповідей Жеромський не знайшов, бо їх не було. Проте питання, які він ставив, мали принципове значення для його покоління. Він був вимогливим письменником до своїх читачів, емоційно залучаючи їх до найважливіших дилем епохи. У новій романній формі він створив новий тип героя. У його книгах людина міцно вписана в історію та суспільство, заплутана, але не визначена. Область свободи - це його моральний вибір. Межа між добром і злом чітко проведена, і вибір, який вважається добрим, вимагає абсолютної відданості. І цей моральний ригоризм сподобався поколінню, яке відновило незалежність і відчуло відповідальність за форму нової держави. Він звертався не лише до інтелігенції. Твори Жеромського перекладені кількома мовами, багато з них звучали на сцені.

Жеромський створив специфічний тип героя:

– польська інтелігенція, яка служить суспільству, неухильно бореться за покращення життя найбідніших верств населення, бажаючи підтримати їх і допомогти покращити їхню долю через освіту.

- також герой-бунтар, який виступає проти суспільства та його буржуазних норм. Часто конфліктує сам із собою, він встановлює високі моральні стандарти, які роблять його життя майже неможливим.

- на характер і психологічний профіль таких творінь безсумнівно вплинули ідеї романтизму та позитивізму.

Соціальні питання дуже цікавили письменника: він писав портрети нещасних, експлуатованих людей, пробуджуючи жаль до їх жалюгідного, але не винного, що склалося в результаті несправедливих суспільних відносин, становища. Національні питання займають особливе місце у творчості Жеромського. В

основному він показував спірні та неоднозначні питання. Знакові слова з драми Сулковського, які можна було б вважати девізом для роздумів над національною тематикою в творах автора: «Треба роздерти польські рани, щоб вони не зарубцювалися мембраною підлості». У руслі цього девізу письменник представив чимало болючих явищ, про існування яких поляки інколи воліли б забути. Також Жеромський зображує моральні питання. Герої часто стикаються з важким вибором.

Стиль і форма пісень періоду «Молодої Польщі» вважалися дуже новаторськими. Письменник використав цілий спектр художніх засобів, скориставшись можливостями поєднання елементів символізму, експресіонізму, імпресіонізму та натуралізму, створивши стиль, сповнений пристрасті та виразної сили. Таким чином він впливав на психіку та почуття своїх читачів. Жеромський має специфічний, легко впізнаваний стиль - «Żeromszczyzna». Його характерною рисою є вуличний наратив, часто написаний у формі таємного щоденника. Для нього характерні щільне вживання прикметників, певна екзальтованість і справді надзвичайна емоційність. Особливо це помітно у фрагментах, присвячених почуттям або сценам для дорослих. І в ці ліричні фрагменти переплітаються серйозні, сповнені пафосу публіцистичні фрагменти. Żeromszczyzna – принизливий термін – це означає, що автор певного тексту має технічні недоліки та занадто емоційний. Стиль письма Жеромського дещо незграбний, тобто здається плаксивим і старомодним. Творчість Стефана Жеромського вирізняється неймовірним багатством, яке передбачає використання барвистості та стилістичного розмаїття польської мови. Для літературознавців це зумовлено як добрим знанням історії мови, діалектів, словників, постійним розглядом мовних проблем, так і особистістю письменника.

Його цікавили майже всі сторони мови: питання правильності, технічна лексика, запозичення, особливо цінував діалект, але був готовий створювати неологізми, щоб збагатити й освіжити художню мову, звільнити її від умовності. З рідкісною проникливістю і педантичністю він дбав про мовну

сторону своїх творів, постійно вдосконалював свій стиль, користувався словниками і готував власні робочі словники – слів і структур, вносив багато виправлень у вже написані тексти.

Його творчість охоплює різні літературні жанри:

- 1) Соціально-моральний роман: Жеромський відомий головним чином своїми соціальними та моральними романами, в яких він показав життя та соціальні проблеми своєї епохи. Наприклад, «Бомжі» (1900) і «Рання весна» (1924).
- 2) Історичний роман: Автор також часто використовував історичну тематику, створюючи колоритні образи минулого («Попіл»).
- 3) Оповідання: Жеромський також писав оповідання, часто соціального, психологічного чи історичного характеру. Приклади включають «Працю Сізіфа» та «Історію гріха».
- 4) П'єси: Хоча Жеромський не був видатним драматургом, він написав кілька п'єс, часто торкаючись соціальних і політичних питань («Німеччина» (1903), критичний погляд на польсько-німецькі відносини).
- 5) Есе та публіцистика: Жеромський також був активним публіцистом та есеїстом, торкаючись тем, пов'язаних з культурою, політикою та суспільством його епохи.
- 6) Драматургія- написав багато драматичних творів, але найвідомішими були «Троянда», «Я стану білішим від снігу» та «Біла рукавичка». Спільним для них є модерністський характер. Перший з них за хронологією - «Над снігом білішим я стану», який, що важливо, у 1919 році відкрив знаменитий театр «Редута» Юліуша Остерви. Це інтригуюча й досить вражаюча, хоча й дуже непослідовна драма, перша дія якої набуває форми античної трагедії, а третя - політична, майже публіцистична публіцистика. Завдяки такій ефектності п'єса отримала визнання глядачів, але критики були набагато менш втішними. Еміль Брайтер писав у «Святі», що «в драмі Жеромського ідея є «deus ex machina», і тому, хоча ми приймаємо її, ми не можемо їй театральну аплодувати». Артур Гутнікевич, автор монографії, присвяченої Жеромському, зазначає, що у п'єсі помітне повернення до старих мотивів автора «Бомжів»: польського

месіанства, віри у свою місію, мелодраматизму, достоевщини та бунту проти соціальної несправедливості. Він також зазначає, що «успіх мистецтва визначався його безпосередньою ідеологічною та політичною актуальністю». Проте, повертаючись до модерністських тем, настроїв і мотивів, конфлікти сумління Ібсена звучать у «Білішому від снігу». Проте в мистецтві більше сучасності, і найцікавішим у цьому плані є образ Вінсенті. Головний герой цього тексту - справжній меланхолік-модерніст, занурений у невиліковний застій нездійсненого ідеаліста. Через сценічні описи та репліки інших персонажів Жеромський чітко підкреслює слабкість і крайнє, депресивне безсилля цього героя. І хоча ця стратегія використовується не надто радикально, вона досить чітка, щоб можна було побачити, що модернізм залишив свій відбиток на «Я буду білішим від снігу». Надзвичайно цікавим і також показовим для модернізму є едіпів сюжет, який виявляється в хворобливій прихильності Вінсенті до матері. Як приклад варто навести одне питання:

«Так. Ти маєш рацію. Не я сам тремчу перед нею, але все в мені тремтить від страху перед кожним болем, який вона терпить. Я не маю сили її засмутити, не маю сміливості зробити їй боляче».

Якщо згадати, що сучасність заявляла про роздробленість сюжету і, відповідно, свідомо неузгоджену форму тексту, то помічена критиками множинність різних умовностей буде не стільки вадою, скільки свідомим, формальним припущенням. Здається, успіх попередньої п'єси вплинув на темпи роботи над «Білою рукавичкою», яку Жеромський завершив у 1921 році. Попри залучення чудового акторського складу та постановників прем'єрної постановки Польського театру у Варшаві – актора Стефана Ярача, режисера Кароля Боровського та художника-постановника Вінцентія Драбіка, вистава виявилася провальною. Загалом у неї було зіграно лише 24 рази та не було схвалено критиками. Зигмунт Кіселевський саркастично заявив, що «якщо у «Білої рукавички» є проблема, то це проблема великого письменника, який може створити слабку п'єсу», а Корнель Макушинський прокоментував

виставу словами: «Великим людям дозволено багато». - навіть зменшитися». Звичайно, перші реципієнти можуть мати принаймні часткову рацію. Мистецтво у багатьох моментах досить незграбне, а сюжет місцями нагадує посередні кримінальні історії. Тим не менш, це цікава драматична пропозиція. Написана на кількох часових площинах, ефективно пов'язаних з одним об'єктом – білою рукавичкою, вона ставить чи не найважливіше для Жеромського питання про ідентичність. У «Білій рукавичці» весь світ організований за правилами театру, постановки та художньої літератури; грати різні соціальні ролі та помилково ідентифікувати себе з іншим персонажем. Композиційним каркасом п'єси є пролог і епілог, пов'язані між собою змовою революціонерів, у якій вони хочуть помститися одному зі своїх товаришів. Це театр, у якому всі подальші події, як у постановці, виявлятимуться не природним ходом подій, а суворо спланованим механізмом трагедії, з конкретними ролями та драматургічними прийомами. Адже сама дія п'єси - надзвичайно заплутана інтрига, сповнена брехні, обману та удавання. Цей жахливий світ - лише майстерно організоване шоу, де змовники є режисерами та розподіляють ролі.

Таким чином Жеромський розміщує свій текст у питаннях, близьких до модернізму, тобто пов'язаних із проблемою кризи репрезентації. У «Білій рукавичці» він говорить про неавтентичність установок і умовність побудови драматургії. Він показує, що суб'єкт ніколи не може бути автентичним, тому що він завжди заплутаний ролями, інтригами та масками, які повинен приймати на себе. Усе це демонструє драматургію Стефана Жеромського не як прояв консервативної буржуазної драми чи (пост)романтичної драми, а як твір, більшою чи меншою мірою вписаний у модерністську парадигму. Звичайно, не можна сказати, що автор «Przedwiosne» був сучасним драматургом так само, як Виспянський чи Пшибишевський. У творах Жеромського ми знайдемо досить індивідуальні прийоми, стратегії та мотиви, характерні для модернізму. Найцікавішою у формально-літературному плані є Róża, яка також є найближчою до естетики модернізму. Проте цей текст залишився окремим

твором у ракурсі всього твору письменника. До такого радикального способу побудови сценічного світу та мови Жеромський ніколи не повертався. Треба визнати, що Стефан Жеромський ніколи не створював цілісного, театрального проекту; він не розвинув власної форми драми і до кінця залишався чудовим прозаїком, який найкраще відчував себе в новелістичних формах. Більше того, і це важливе зауваження при розгляді його театральних текстів, він зробив драму ідентичності та зіткнення соціальних причин головною темою багатьох своїх найбільших прозових творів. Тому варто запитати, навіщо Жеромському була потрібна драма для передачі тих самих ідей, дискурсивна форма яких стає свого роду тавтологією. Можливо, це йому було потрібно лише для того, щоб підсилити цей діалогічний, хижий тон, знову піти наперекір. Але цього разу не лише перед суспільством і старими порядками, але передусім перед собою. Драматичні твори Жеромського часто звертаються до соціальних і політичних проблем тієї епохи, таких як соціальна несправедливість, боротьба за незалежність Польщі або класові конфлікти. Інтерпретація цих творів може враховувати їхнє значення в контексті боротьби за свободу та людську гідність. Жеромський майстерно створив психологічно складні персонажі, чії внутрішні конфлікти та мотивація є вирішальними для розуміння драми. Інтерпретація може зосереджуватися на психологічному аналізі персонажів та їх розвитку під час дії. Твори часто містять багатий символізм і метафори, які можуть мати різні інтерпретації. Аналіз цих елементів може привести до глибшого розуміння головних тем твору та авторських намірів. Жеромський також був відомий своєю соціальною та моральною критикою, яку він часто висловлював у своїх драмах. Інтерпретація може бути зосереджена на аналізі того, як автор критикує соціальну несправедливість, лицемірство чи нетерпимість, і на спробі вказати на можливі моральні уроки для глядача. Останнім, але не менш важливим аспектом інтерпретації є аналіз естетики драми, тобто того, як автор використовує мову, структуру та інші художні засоби для вираження своїх ідей і повідомлень. Також відомим драматичним твором Жеромського був "Безпритульні": ця драма зображує бездомність як

метафору соціального відчуження та несправедливості. Через долю головного героя автора цікавлять теми бідності, емпатії та соціальної солідарності. Головний герой Штефан мандрує Польщею як безпритульний, зустрічаючи різних персонажів і переживаючи труднощі життя на маргінесі суспільства. Його досвід розкриває соціальну нерівність і лицемірство еліт. Також твір «Історія гріха»: ця драма розглядає теми кохання, гріха та покарання, критикуючи соціальне та моральне лицемірство. Через історію жінки, засудженої на суспільний осуд, автор досліджує тему гріха та прощення.

Головна героїня Єва впадає в гріх кохання і засуджується суспільством. Її історія розкриває лицемірство соціальних еліт і жорстокість моральних норм того часу. Ще один відомий твір «Рання весна»: драма присвячена боротьбі за свободу та незалежність Польщі у міжвоєнний період. Це також представляє конфлікт між різними цінностями та ідеологіями. Дія відбувається у Варшаві міжвоєнного періоду. Головний герой, Цезарій Барика, вступає в боротьбу за незалежність, стає символом національної боротьби. Інші драматичні твори: «Весілля глухонімого» (1892), «Дівочі обітниці» (1898), «Романтика» (1907), «Історія гріха» (1909), «Комедіант» (1903), «Меланхолія» (1911), «Варшавський купець» (1906), «Вітер з моря» (1924) та інші. Сценічні персонажі внутрішньої драми в її найповнішому розгорнутому варіанті - це навіть не авторський портфель, а згустки певних рис авторської особистості, розщеплені на нібито автономні сутності. Таким чином у драматургію входить суб'єктивність, безпосереднє, ліричне самовираження. Згущення часових площин, накладання просторових вимірів – ось характерні риси елементів структури внутрішньої драми. Нарешті, слід підкреслити характерну для внутрішньої драми композиційну розкутість, зіставлення сцен без чітких зв'язків на основі адитивної побудови. У найекстремальніших реалізаціях обговорюваної зараз формули драми важко визначити принцип організації послідовності сцен. Основною морфологічною одиницею сюжетної системи (якщо взагалі можна говорити про сюжет) є не стільки подія, що розуміється

як ланка послідовності, скільки ізольована від сусідніх послідовностей ситуація.

Творчість Стефана Жеромського все ще живе в польській культурі, включно з масовою культурою (включно з екранізаціями), а його проза є взірцем стилю для інтелектуальної еліти.

РОЗДІЛ 2. Жанрово- стилістичні особливості драми «Róża»

«Róża» - драматичний твір Стефана Жеромського, опублікована під псевдонімом Юзеф Катерла у видавництві «Spółka Nakładowa Książek» у Кракові в 1909 р. У цьому творі Жеромський намагався зайняти позицію щодо суперечливих поглядів на сенс і цілеспрямованість революції 1905 р. і окреслює власне бачення вирішення суспільно-політичних проблем у Польщі на початку ХХ ст. Можна припустити, що його власні погляди збігаються з діяльністю Ромуальда Траугутта, Юзефа Монтвіла-Мірецького, Юзефа Точиського, Стефана Окжеї, яких він згадує як національних героїв (у Пролозі). Троянда культивувалася в стародавні часи в Китаї, на Близькому Сході, а також в Греції, Римі і по всій Європі, вона символізувала любов, красу і тонкі почуття. У християнстві біла троянда символізувала невинність, а червона - мучеництво.

У пролозі свого твору Жеромський постулював, що чарівна троянда повинна бути заснована (в незалежній Польщі) як знак слави, нагорода за героїзм, чесноти та геніальність.

Мотив троянди постає у творі в різних контекстах. Як символ кохання, коли Відьма, одна з головних героїнь, купує своїй коханій великий бутон ледь помітних дамаських троянд і три багряні індійські троянди. У нижній частині шати вишиті білі троянди являють собою гарний орнамент, похоронний слід.

Синтез революції Жеромський намагався дати в драмі «Троянда», заснованій на романтичних зразках. Однак цей твір, носить відбиток післяреволюційної політичної депресії: автор показує робітничий клас з недовірою і невірою в його сили, повертається до улюбленої ідеї жертвувати найкращими особистостями. Його герой, магнат-революціонер, каже робітникам: «Ми все зробимо за вас, але без вас».

Відмежовуючись від пролетаріату, Жеромський також засуджує буржуазію та всі її політичні партії, не щадить і Революційну фракцію ППС.

Це історія про трагічне кохання бідного хлопця Тита та доньки заможного шляхтича Рози. Дія відбувається в Польщі XIX століття, де є чіткі соціальні розмежування.

Титус, хлопчик-сирота, покидає бідне село і випадково зустрічає красуню Розу, спадкоємицю місцевого маєтку. Кохання між ними зароджується несподівано і розвивається, незважаючи на негаразди. Однак класові відмінності унеможливають їхні стосунки.

Під час розгортання історії герої повинні зіткнутися з труднощами, соціальними умовностями та власними бажаннями. У романі зачіпаються соціальні теми, любов, вірність і класовий конфлікт. У творі показані не лише індивідуальні долі героїв, а й соціальні та історичні контексти епохи. У творі порушено багато різних мотивів та тем. Перша тема це кохання. Кохання між Титом і Розою, двома людьми з надзвичайно різних соціальних верств. Їхнє кохання приречене на провал через соціальні умовності та нерівність. Також «Троянда» показує різкий поділ між соціальними класами в Польщі XIX століття. Зіткнення селянського та аристократичного світів ілюструє труднощі подолання соціальних бар'єрів. Роза стає потужним символом у романі. Він може символізувати красу, а також крихку та непостійну природу кохання та людського життя. Цей символ можна трактувати по-різному, від краси до швидкоплинності. Автор може критикувати суспільство того часу за його жорсткі соціальні норми, які перешкоджають вільному розвитку любові між людьми різних станів.

«Троянда» - драма, яку важко визначити жанрово; забезпечена авторським підзаголовком «несценічна драма», вона розглядалася скоріше як драматизована поема, по суті драматична форма, але не призначена для театральної постановки з волі автора. Розгортання старої суперечки про сценічний характер цієї драми здається анахронічний і цілком безплідний. Проте він стає когнітивно привабливим, якщо розглядати його як питання про жанр і поміщати його в театральний, а не виключно літературний контекст.

Проблема жанру тоді виявляє існування багатьох дуже різних інтерпретаційних посилань.

У цьому відношенні Роза є визначним випадком. Його створення припадає на особливий момент не лише в політичній історії, а й в історії театру. Драма, з одного боку (як прикладна література), бере участь у його кризі, а з іншого – досягає своїх мистецьких вершин, співстворюючи реформу цього театру, але водночас, як не парадоксально, перестає бути для мистецтва театру найважливішим. Коротко цей процес можна описати так: драма, під якою на рубежі століть означала літературу, що становить театр, як літературна форма майже буквально втілює ідею синтезу. Наприкінці XIX століття відбувається ряд явищ, які є руйнівними для єдиного бачення культури: втрачається відчуття єдності особистості, розпадається єдиний науковий дискурс про людину і суспільство, об'єднуючі ідеї та образи, вираження історичної ідентичності, які були такими типовими для 19-го століття, зникають. Пори року надали історії значення. Тому не дивно, що в драматичній формі, яка так спокусливо використовує дух «літературності й тіла» театральності, епоха вбачає можливість відновлення не лише єдності особистості (наприклад, через гру героїв), а й також сподівається на естетичну реконструкцію втраченого синтезу. Драма візьметься за це завдання і, з великим успіхом, швидко шукатиме нові рішення в цей час, що спричинить значні зміни в акторській грі та постановці, але водночас це означатиме початок кінця гармонійних відносин між літературою і театром. Пробуджена театральна самосвідомість голосами реформаторів почне вимагати автономії сценічного мистецтва, а це передусім означало його незалежність від літератури. Ситуація драматична для драми. Естетична думка епохи (Ніцше, Вагнер) готова визнати драму вищою формою літературної форми. Але майже в ту ж мить реформатор театру (Крейг) заявляє, що не література становить театр. У міжвоєнні роки відкрита війна між літературою та театром буде призупинена, а концепції Арто та Брехта відіграватимуть найважливіші ролі. Але тут починається абсолютно новий етап взаємовідносин між літературою і театром, бо, як коментує обидві

творчі спроби посередництва Кшиштоф Воліцький – кожен обирає лише один театральний порив і на ній він відбудовує співіснування театру й літератури. Але кожен вибирає інше, тому будуть різні театри і різні літератури. Справа стає ще складнішою, якщо ми хочемо дивитися драму з точки зору історії літератури. Виявиться, що його становище, зумовлене наростаючою кризою театру, зовсім непривабливе порівняно з тодішнім чудовим рівнем романів, живопису та музики. Наприкінці XIX століття, здається, велика література назавжди покинула театр. Але на драматургії все ще лежить тягар відповідальності за естетичну валорізацію театрального мистецтва. Отже, драма перебуває в ситуації одночасного падіння та підйому; у театральній практиці він стає підпорядкованим з погляду літератури, обмежуючись статусом функціонального тексту, але водночас (хоча й не через ті самі тексти) нова естетика на зламі XIX–XX ст. явно привілейоване місце.

У цій ситуації драматичні жанри починають функціонувати не так, як раніше. Драматургічні форми дедалі свідоміше співстворюють нові напрями в естетиці театру. Цей феномен присутній у польській драматургії та театрі через художні тексти, а також через спробу теорії та практичних акторсько-постановочних постулатів. Театральні цінності, пов'язані з підходом до теми, характерним чином поляризовані: у видовищно-постановочному напрямі домінує національна проблематика, у камерно-музичному – соціально-моральна. Деякі жанрові правила втрачають чіткість, а сам жанр ніби опинився під загрозою через вторгнення епічного елемента в драму, з одного боку, і ліричного - з іншого. Модернізується методика театральної постановки та тематичний діапазон. Модерністи зі сцени починають говорити про те, про що не говорять. Порушення морального табу тягне за собою ускладнення в сфері політичних і соціальних тем. Те, що до цієї пори раніше функціонував переважно в межах національно-визвольних справ і який характеризувався (начебто односпрямованим) конфліктом із зовнішнім ворогом, зараз представлена як складна система внутрішньо національних (класових, світоглядних та ідеологічних) відносин з різними прив'язками до зовнішнього ворога.

Реальність рабства більше не є простою справою між невинною жертвою та винним власником і гнобителем; На початку ХХ століття ця реальність виявляється значно складнішою, аніж раніше передбачали усталені в літературі та мистецтві патріотичні зразки. Проблема зради, провини, відданості та вірності вже не вирішується жодним універсальним ключем. Конрад Валленрод, безсумнівно, виконав цю функцію; але можна сказати (посилаючись на тезу Марії Джаніон про посмертне життя Конрада Валленрода), що в 20 столітті навіть посмертне життя героя стає складнішим. Також багато в чому завдяки Жеромському. Правда, Чарович, як і багато героїв цього автора до нього, «не знайшов щастя, тому що воно не було на його батьківщині», але водночас він відкидає те, що становить суть вчинків Валленрода - перетин кордону, який ставить під сумнів внутрішня, етична ідентичність вчиненого діяння, проблема зради, провокації, подвійної діяльності, така характерна для революційного руху 1905 р. в Росії, та втягнення деяких польських змовників у гру з царською поліцією на благо держави. Тоді польські причини значною мірою раціоналізуються через посилення на модель героя Міцкевича. Невипадково в «Троянді» постать зрадника Ансельма так оголюється. Проте Жеромський не створює ще одного фантастичного втілення цієї конкретної біографії, радше, він поміщає його в інверсію, різко антитетичну, блюзнірську щодо національної моделі. У перспективі соціальної психології та порядку складних стосунків між жертвами та їх етичного порядку немучителів Ансельм також виступає як глузливий двійник Густава-Конрада. Відповідно до логіки внутрішньої будови твору Арузельм - привид повторюється майже дослівно після Густава Міцкевича: «ти навчив мене читати». Проте вже не йдеться про смерть за кохання та «злочини кохання» - Конрада з Густава не буде. Цей сучасний привид лише є посередником у спогаді кохання, показуючи Відьмі світ його почуттів. Він сам емоційно залучений, насамперед як батько дитини, яка, усвідомлюючи свій злочин, доручає піклування про тих, кого зрадив. Як батько і як зрадник Ансельм також є негативним двійником Тістла.

У політичній реальності розділів Ансельм не єдиний представник зради – його супроводжуватимуть поліцейські агенти, політичні шахраї, лідери партій, а також боягузливі журналісти та публіцисти, що користуються здоровим глуздом – критики не лише революційної діяльності, а й усіх форм опору роздільнику.

Як і належить монументальній драмі, зради немає тут лише явище з рівня документа епохи. Характер Ансельма і ціла купа менших, відкритих і менш відвертих шпигунів створюють площину метафізики зла – співприсутнього в кожному можливому менталітету і в кожній справі людського життя. За словами Божеща у «Пролозі»: «за кожним світлом цієї землі приходить Юдаш». Саме це зло стає сполучною ланкою між перегородками і символічне вираження єдності Польщі.

Колись Данте передбачив політичним шахраям окреме коло пекла; Подібним шляхом іде Жеромський у своєму пекельному баченні польської революції. Щоб довести це, ми повинні почати із загального естетичного питання.

«Троянда» - це сучасна драма про революцію і водночас політична драма - одна з перших у нашій драматургії ХХ століття, яка розглядає, як зазначав Роман Зиманд, «політичні питання, розглядаються безпосередньо і водночас як невід’ємна складова літературного поданого світу». Політичний характер - слід додати - осмислений часом досить виразно, як ідеологічна декларація автора, загалом затуляв для критиків усі інші проблеми, пов’язані з цим текстом.

Тому літературний матеріал з одного боку та театральні форми з іншого є відправною точкою для аналізу та інтерпретації Рози, але тут ми маємо справу з особливо мультимедійною та інтертекстуальною творчістю, розтягнутою між багатьма текстами, не лише творами літератури, живопису або музичне мистецтво, а й тексти культури в широкому семіотичному сенсі. Це ускладнює питання рецепції, оскільки розбірливість деяких згадок, які були живі на момент створення твору, сьогодні викликає багато труднощів. Окремі чіткі, усталені національні, патріотичні, соціальні та моральні стереотипи, закладені

в тексті, належать до історичного канону, але, згадуючи їх у драмі, автор змушує читача (глядача) поставити їх під сумнів. Така авторська стратегія щодо реципієнта суттєво впливає на жанрову «трансгресивність» драми. Миготлива композиційна фактура «Рози», незважаючи на явне переважання епічного та ліричного елемента, насправді є «полідіалогічною», тобто використовує діалог не тільки як характеристика драми, він є формою вираження (висловлювання), але він вводить цю діалогічність на всі рівні організації тексту. Національні, патріотичні та етичні цінності, таким чином, підвішені між апофеозом і насмішкою.

Між видами

Драматургія «Молодої Польщі» характеризується насамперед розмаїттям і, як пише Роман Таборський, співприсутністю окремих, абсолютно різних мистецьких течій, для якого Роза є прикладом одночасного звернення до романтизму (аж до використання специфічних мотивів з «Дзядів» чи «Веселе»); виразне використання елементів натуралізму (разом із повторним відкриттям Бернардом Шоу функції дискусії), символізму та експресіонізму. Елементи течії та поезики підпорядковані в цій драмі загальним композиційним передумовам.

Тому найважливішим для його структури та способу існування є взаємодія двох естетик, ідейних візій, а не чистих жанрових форм - трагедії та містерії. Обидва вони впливають як на його «поза сцену» характер, так і на його композиційні особливості, не конструюючи водночас його специфічну літературність і театральність. Обидві категорії становлять організаційні принципи, фундаментальні для модерністського розуміння театру, але в драматургії Жеромського вони підпорядковані до специфічної (не лише модерністської, а й експресіоністської) валоризації, їхня присутність усвідомлюється як у ширшому сенсі, на рівні філософії жанру, що розглядається, так і у вузькому значенні, що розуміється на рівні стилю, хоча – це слід відразу зазначити, що найчастіше вона реалізується не прямо, принципом цієї реалізації є переважно антитеза, інверсія та заперечення.

Можна сказати, що Роза є, по відношенню до зразків, присутніх у польській драматургії та театральній культурі, " трансгресивний» твір, своєрідна «драма переходу».

Модель монументального театру з мрій романтиків і бачення Виспянського представлено літературно, поєднуючи різні художні засоби; У результаті романтизм переходить у майже епігонську форму з одночасною активізацією всього фаталістичного модерністського поклоніння смерті. Отримане зображення є напруженим до межі перебільшення, але ефект має бути радше сатиричним, а тому також дидактичним. Гротеск не має тут самостійного і філософського значення, хоча є яскраво вираженою естетичною складовою деяких сцен, наприклад сцени бального залу, сцени притулку чи навіть сцени допиту (сумнозвісної своєю надмірною реалістичністю кадру). Подібно до піднесеної декламаційної природи «Прологу». Риси трагедії та містерії поміщені одна до одної таким чином, що не лише нав'язує площини значення, але й конструює спільні елементи на площині поетики, таким чином посилюючи експресію; часом доводячи слово до істеричного тону, спричиняючи значні зміни у значенні. Трансгресії тут стосуються взаємопроникнення рис таємничості й трагізму, взаємозаміни однієї площини іншою, створення гібридних заміників і гри з реципієнтом, у якій найважливішим є поліперспективність рецепції драми; на ньому побудована система посилянь і можливих прочитань; ніщо тут у сфері значення не дається безпосередньо як висловлювання персонажа; лише окремі оповідні питання в постановках, безсумнівно, є відображенням переконань автора, але вони не домінують – вони дорівнюють голосам героїв. Проблема передбачуваної авторської рецепції є проблемою розпізнавання, у класичному розумінні анагноризису. Йдеться не про визнання правоти одного з персонажів чи автора, а про розуміння ситуації польського суспільства, а насамперед про розуміння себе і свого вибору, а також своєї провини. Тому що в цій драмі немає невинних (навіть діти з дитбудинку у «Випаді шостим» не є невинними - їхні дитячі злочини, скоєні проти котів і курей, усе-таки є певною копією дорослого світу).

У цьому сенсі, «Троянда» - це трагедія - кожен із персонажів, що з'являються в ній, є частиною трагічного досвіду, представленого глядачеві.

Але водночас прийому, характерному для пасійних містерій, притаманний інший зв'язок: участь у стражданні. Завдання глядача це участь у представлених подіях, а через них також у поразці польської революції та польської справи.

Трагедія Троянди від самого початку видалася очевидною для її критиків як тематично, так і з точки зору поетики, хоча тут можна було викликати багато формальних сумнівів. Станіслав Бжозовський бачив реалізацію трагедії в сфері – як би ми сьогодні сказали – психологія рецепції, яка є об'єктивацією переживань і духовних переживань, можлива переважно завдяки філософському ставленню автора. За словами Бжозовського:

«Художник по-особливому дивиться на власне, насичене життя. Він вважає ті моменти, які найтіснішим чином пов'язані з потягом, найглибшими, прагненням до щастя і ламанням під нещастям, як те, що десь сталося, і при цьому розвиває і посилює здатність відчувати. Так страждання і захоплення, надломи душі та її піднесення стають безіменними видіннями моменту, певним духовним творінням, немовби належним чуттєвим, саме тому, що вони досконало відчутні. Цю роботу автору «Róża» довелося виконувати багато років. Ось він уже контролює його результат. Він став провидцем «миттєвостей» людської психіки, нескінченно реального і швидкоплинного «просто так» людського існування. Він знає про людську душу, для якої вся земна куля і весь світ завжди є нескінченно конкретним досвідом. Він знає, якими вони були, які моменти вислизають самі по собі. Тут немає жодних наближень. Поет це те, що він бачить – для нього ніщо не може бути «майже», є чи нема. Тільки така культура душі робить її свідком найвищої шляхетності, найстрашніших зламів. Для Осета, який вірив у польську мову протягом століть, мав народитися поет, який зумів перетворити це мовлення на орган подібного ясновидіння. «Я хочу побачити і сказати все так, як воно є, не для мене сьогодні, ні для вас, я хочу сказати не те, що ми думаємо про наші

моменти і що ми хочемо зробити з них, але те, що вони є, насправді, пережиті в нас, але після досвіду, незалежні моменти [...] Ніцше спадає на думку як щось найближче коли хочеться говорити про стиль Рози, але Ніцше, який мав музичну інтуїцію Шекспіра як відправну точку, і він розвинув свої перші філософські концепції під керівництвом Бергсона, і він вивчав психологію під керівництвом Якова».

Отже, до сценічного виконання «Троянда» була для глядача насамперед твором трагічного циклу, який розпочався з «Дзядів». Її трагедія усвідомлювалася типово для епохи, в рецепції передусім як трагедія народу, отже це була трагедія, осмислена тематично, позажанрово, ще й просто як складова світу, природи людського буття. Проте з точки зору постановочної та театральної практики набагато важливішою виявилася його таємниця.

Містерія як модерністська театральна ідея – хоч і концептуально нечітка, але також є основною складовою тогочасних концепцій драматургії та театру. Важливо, що містерія щодо драм модерністського періоду не лише генологічний термін, а також не виключно естетична категорія. До обсягу значення таємниці в широкому розумінні входять також позаестетичні значення, що стосуються аксіологічної мотивації людського існування, істини, етики, сакрального. Пам'ять про жанр зустрічається тут безпосередньо з актом оцінки, здійсненим у творі. Містерія здається такою ж важливою, як і традиція середньовічної драматичної та театральної форми. Для модерністів прямим джерелом так зрозумілої таємниці є насамперед Міцкевич і Виспянський. Він знаходить повне вираження в концепції польського монументального театру.

Історики театру та театрознавці не випадково відносять Розу до цієї галузі. Для Шиллера та Горжиці – її перших постановників – її глибокий ідейний зв'язок із театральною думкою Міцкевича та Виспянського не викликав сумніву. Термін містична п'єса також з'явився у зв'язку з прем'єрою драми в 1926 році: Ян Лорентович, хоч і вважає драму за своєю суттю непоставленою, робить цікавий коментар щодо її композиції, в якій фактична дія відбувається в душі Відьми. Для Кароля Іжиковського в театральній

постановці Роза - це «серія станцій мук і праці Чаровиці»; для Віктора Брумера це було також завдяки постановці, національна п'єса-містерія, але критик також окреслив епічний характер драми, звернувши особливу увагу на бачення композиції (він мав на увазі образи «Першого випадку», які трактував як бачення героя). Крім того, п'єси-містерії були значною мірою епосом.

Проте містерія драми (як і трагедії) постає тут насамперед як позажанрова (естетична) категорія, що не підлягає розкриттю засобами поезики, якщо не брати до уваги поезику рецепції, оскільки вона пов'язана зі ставленням до світу, а також з досвідом і прийомом. Далі йдеться про історичну свідомість і соціальний ритуал польської національної спільноти. Отже, таємниця не становить генологічної чи літературної категорії; вона пов'язана насамперед з психологією творчості і рецепції, а також з типом естетичних переживань. Але складні іконічні знаки, розроблені формою містеріального театру, є важливим елементом у композиційній структурі Рози, викликані з повним усвідомленням їх символізму та значення та їхньої театральної ефективності, хоча викликані не безпосередньо, а через інверсію, заперечення чи антитезу.

Спорідненість з Виспянським і Міцкевичем можна прочитати не тільки як пряме посилення на Веселе і Дзяди (сцена з балом і «варшавський *chochoł*»), але й як свого роду духовну спорідненість і свідому ідеологічну основу. Брумер стверджує, серед іншого:

«власний бруд, підлість, брехня» представлені в Розі на тлі подій 1905 р. ще з більшим жахом, ніж польська драма у творчості Виспянського, на яку Жеромський дивиться очима епічного, а не театрального поета. Цей епічний персонаж роботи Жеромського, поєднаний із темпераментом драматурга, темпераментом, блискуче виявленим режисером, змусив «жахливу скаргу», як називав Розу Станіслав Бжозовський, проявитися в театрі з повною, жахливою пластичністю. Якщо так, то слід послідовно йти цим шляхом і сприймати підзаголовок «несценічна драма» як посилення й алюзію на театральний задум Міцкевича. За волею автора «Розу» слід читати в контексті «Дзядів»,

«Кордіана», «Небоски» - як творів. які програмно вирішували їхню складність, їхня театральність перевищувала сценічні можливості театру того часу, і навіть значно пізніше вони все ще становили виклик для сценографів.

Постановка, зрозуміла як мистецьке завдання – це новий дух реформування театру і – саме – приклад Виспянського. В ідеологічній сфері це коло національного мучеництва, але також, як напише Лорентович, «розмова автора з душею нації та самим собою». Так зрозуміла позасценічність є основою сценарію Горжиці та постановки Шиллера і його театральну інтерпретацію Рози.

Леон Шиллер дуже точно ставить Жеромського на слід реформаторів польського театру, попередників бойового, політичного та монументального театру. У своїй лекції «Виспянський був першим творцем польського монументального театру. Він виконав волю Міцкевича, творця теорії цього театру». І тут, мабуть, варто докладно процитувати, як Шиллер розуміє основне повідомлення цієї теорії.

«Драма, - каже Міцкевич в XVI уроці своїх «Лекцій слов'янської літератури», - взята в найбільшому і найширшому значенні цього слова, повинна поєднувати в собі всі елементи справді національної поезії, так само як політичний устрій нації повинен бути образом усього, її політичні устремління... Слов'янська драма має бути ліричною і нагадувати чарівні звуки общинних пісень, вона також має переносити нас у потойбічний світ. Щоб створити національну драму, треба пробігти весь простір поезії, від пісень до епосу, торкається найжиттєвіших почуттів і понять, щоб нагримувати на всі різні струни відновленого лютує в грудях нації". Надприродний світ цієї драми, - продовжує Міцкевич, - повинен відповідати "не тільки поетичним виразам звичайних образів, але й поняттям, до яких дійшла наша епоха. Етап повинен підняти всі проблеми, що шокують слов'янську культуру, і повинен завершитися великим пророцтвом. [...] Найцікавіша частина цієї лекції – це місце, присвячене театральній постановці. Міцкевич не думає, що найближчим часом це стане можливим. [...] Архітектуру тогочасних театрів Міцкевич

вважає застарілою і непридатною для постановки подібних творів. [...] Польська монументальна драма створювалася, розвивалася й досягла найвищої досконалості, на щастя, далеко від «нормальних» театрів, незалежно від їхньої естетики й техніки, порушуючи їх найрадикальніше. [...] Уся польська драматургія монументальна за своєю ідеологією та структурою, його можна вивести з цього уроку Міцкевича, все це міститься в ньому. Виспянський побудував свою концепцію театру на Вавелі, і всі його драми, включно з польським Гамлетом, задумані з його духовної форми його вистави, які виривають рамки традиційного театру та прагнуть до найбільшої монументальності, беруть свій початок у джерелах Міцкевича. Езотерична драматургія Міцінського, в якій реалізм змішується з фантазією, символізмом і містикою, чітко підкреслює трирівневу дію, настільки характерну для монументальної романтичної драми. «Роза» Жеромського, поряд із князем Потьомкіним, єдина документальна драма епохи революції 1905 р., можливо, свідомо наслідує лінії польської монументальної драми.

З цієї точки зору названня *Róży Dziadami* 1905р. є виправданою, хоча це викликало опір у деяких критиків (особливо сучасних). Не вдаючись у дискусії, залишимося поки що при думці, що Роза в багатьох елементах своєї композиції ідеалізує визначення драми Міцкевича, посиляючись на «*Dziady*», «*Nieboska*», «*Wesele*» та «*Wyzwolenie*» як моделі театрального дискурсу про Польщу. У результаті драма, написана 1908 року й опублікована наступного року, опиняється в ситуації, коли її підзаголовок «поза лаштунками» створює різноманітні можливості прочитання: її можна вважати мистецькою провокацією, дистанціюючи від все ще популярного й, певним чином застосовні моделі використання драматургічної літератури через посилання на романтичну літературну традицію, з одного боку, та на реформаторські ідеї, явно під впливом експресіонізму, – з іншого. Найважливішим у цьому випадку видається троп і проблема, пов'язана з Виспянським – не лише з «*Весіллям*», відлуння якого чітко помітні в «*Троянді*», але й з тим, як існував театр у «*Визволенні*».

На сцені театру розгортається «Wyzwolenie» (прем'єра в Кракові 1903 р., друге книжкове видання 1906 р.), що вводить Конрада в дію, що є прямим посиленням і водночас полемікою з Міцкевичем. Тут все трактується як гра, роль, маска. Конрад ставиться до цього театру як до шекспірівської «мишоловки». Визволення є «сценічним» і «театральним» показно й зухвало, бо одна з головних його проблем - проблема мистецтва й митця в ситуації національної неволі. Конрад хоче створити «новий театр». Естетика цього нового театру кидає виклик мистецтву та життю. Тому несценічність Рози (настільки близької за часом до драми Виспянського) також, здається, становить особливу мистецьку опозицію до театральності «Звільнення». Ніби вже не було місця для театру, який є лише театром, мистецтвом, розмовою масок і костюмів (навіть коли йдеться про вираження розуміння польського цілого, якого мистецтво є піднесеною свідомістю). Краківська національна сцена, як і Вавель-Акрополь, не знає, що відчуває Варшавська цитадель: буквальність смерті, психічні та фізичні тортури та ворожість власного суспільства. Революція, яка справді сталася, не може бути лише естетичним об'єктом, дилемою митця. Коли Цитадель глузливо й жорстоко замінює Вавель, дилема митця має стосуватися не лише мистецтва. Справжні жертви вимагають іншого, незвичайного виду мімезису. Тому бачення дійсності, створене Розою, дуже детальне. Роман Зіманд, трактуючи термін «несценічна драма» як свідомий натяк тексту Рози на польську романтичну драму, передусім на «Дзяди», бачить це посилення як спосіб представлення польського питання і завершує ці міркування таким висновком: ... текст під назвою Róża говорить про драму і є драмою, яка відбувається не на сцені, а деінде - поза сценою, не в театрі, а в позатеатрі. Тобто в Польщі. Скажімо точніше : у Польщі Стефана Жеромського». Це бачення Польщі є одночасно історичним і метафізичним. Це є справді, пропозиція театру, заснованого на драматичному естетичному виборі: ми маємо тут театр Варшавської цитаделі порівняно з концепцією театру – Вавель-Акрополь. Це дуже конкретна версія драми місця – суб'єктивну дію неможливо відокремити від буквального та

символічного місця рабства. Романтична стилізація Цитаделі на Голгофі так чи інакше підсумовує історію польських повстань, від Листопадового повстання до революції останнього 1905 року. Важливим для цієї конструкції є історичний момент, у якому реальність обох драм є суперечкою: «Визволення» - це національна суперечка здавна вибуху революції. (Автор відреагує на історичні події, вилучивши з другої редакції два фрагменти: про персонажів Генія-Просперо та Шекспіра та поетичну пісню, тобто остаточне бачення визволителя Конрада-Ерініса, який разом із Ерініями, вранці втікає з церкви з криками «рвіть кайдани».) У Розі ця суперечка відбувається після поразки революції. Тюрма, тортури, смерть, зрада болісно реальні як основне переживання героїв драми. Настільки реальні, що вони майже автоматично сприймаються на прийомі, фактично майже за межею реалістичної умовності як репортаж, натуралістичний запис ситуації тощо (про це свідчать насамперед ті голоси, які трактують драму як документ періоду революції). Втім, елемент творення, бачення, поетичного формування світу, представлений у цьому творі, явно перевершує реалістичні деталі чи очевидно фактичний запис подій.

У Розі все починається зі спеціальної переклички загиблих на Цитаделі. Це театр смерті, сцена, яка належить мертвим. Єдиний театр ще живих, який тут свідомо влаштований, - це спеціально підготовлений для Відьми допит у конторі таємної поліції; зі слів слідчого: «Це свято на Вашу честь, пане Натхненнику народу на революційні справи». Ситуація Відьми в цій сцені виглядає класично безнадійною. Основна етична проблема, яку коротко висловив Виспянський: «Немає дії, крім гріха», знову стає основою трагічного бачення світу. Герой згрішить тим, що врятує Оста (бо зрадить справу) і згрішить тим, що буде вірним, бо він пожертвує людиною. Але в чисто театральному сенсі- тут відбувається щось більше, ми маємо справу не лише з трагічним баченням реальності, а й із сигналами трансляції цього сенсу на елементи поезики трагедії, які додатково функціонують в подвійній системі. Тому що це був шантаж, організований старостою в основному банальна, липка естетика, утилітарна форма де більш-менш прихований колабораціонізм

і зрада; фінансується на очевидна доля, доля, віддана на милість поліцейського чиновника, який, я здогадуюсь він сам не вірить в її ефективність (це скоріше прояв з його боку слідчої рутини). І тільки після цієї спроби ми входимо в реальність перша область етики, і, як каже філософ - де починається етика, починається трагедія. Тепер Чарович повинен сам прийняти виклик взяти на себе роль жертви, бо тільки так можна спокутувати смерть Оста: на знак начальника, агенти «хай танцює». Сцена допиту відбувається відразу після сцени з балом і є його жорстока репліка. Варшавський карнавал посилюється, набираючи рис танцю смерті. В інтерпретаційному контексті автор розміщує ще одну «танцювальну» довідку. Герой у розмові з братом у «П'ятій справі», він іронізує: «Коли ти виробляв- зерно і гроші, тоді я танцював, аж поки не впав. [...] Мене били по обличчю, я не бився. Я з жахом втік».

Зрозуміти, про що йдеться, легше, якщо уважно придивитися до наступних запитань, звернених до Бенедикта, особливо до речення: «коли ти даси мені спадщину зараз, працююча мурашка, я буду битися!».

Герой тут робить чіткий натяк на байку про коника і мурашу, перевертаючи її суть (вірніше змінюючи: воно вже пройшло досвід, рекомендований коневі мурахою; кінь уже «зробив свій танець»). Танець смерті і танець натхнення й ентузіазму перетинаються. Тут ми маємо справу з особливою іронією, яка підкреслює трагізм ситуації героя. І все ж це також спроба ввести героїчний варіант відповіді проти гніту рабства: боротьба не мусить означати лише «кидання бомб», вона може і повинна відбуватися також на рівні розвитку нової свідомості, освіти, розвитку почуття національної самобутності, нормальна діяльність вільних людей. Герой має намір виграти цю дуель (хоча його теж чекає розчарування). Його попередній досвід того, що його «поставили на танцпол» (так називають ситуацію фізичного насильства силовиків над ув'язненим) не передається через наратив, тому й була попередньо представлена, «проявилася» (у «Другому випадку»); тільки так воно могло стати значним досвідом для глядача. Але ідея коника постає лише в ракурсі свободи (у «Випадку п'ятому», у розмові з Бенедиктом і Кристиною)

і є самоіронічним коментарем до його власного ставлення. Справа складна, поводитьсья Чарович ніби хотів поставити під сумнів власний героїзм і це не тільки через його можливу скромність. Діалектика не цілком пояснює суперечливість його ставлення (боязкий коник високо оцінює роботу мурахи та її безсумнівний сенс, хоча багато залежить від версій казки, які різняться оцінкою коника й мурахи, залежно від перекладу). У перекладі Носковського кінь «завтрашній день не знає, полохливий і грайливий» і тому все літо співає замість працює. Мураха, навпаки, працююча, але також «мізерна і невикористана» і «це найменша з її вад». У обробці Крилова сенс дещо інший: кінь співає «завзято», аж до «паморочіння голови», і наполегливий у цьому занятті. Його спів є еквівалентом праці, а не результатом необережності. Однак в обох випадках танці рекомендує мураха замість їжі, це іронічна фігура. Спільнота мурашок і коників - ілюструє ситуацію вибору, яка є результатом імперативу (робота) чи спонукання (спів), але завжди веде до визнання, в якому виявляється, що насправді вибір визначається цими очима - цифрами, проти яких повстає герой. Тож світ мурах і коників, польський світ, неминуче трагічно розривається внаслідок саме цього досвіду.

Кульмінація, підсумок трагічно-містеріальних наближень до дійсності революції виявляється казкою. На межі XIX-XX століть місце алегорії зайняв символ, але саме в цьому творі він міг би постати в повному праві власного жанру, як умовна форма. Таким чином, це був би сигнал з рівня поетики, рівня жанру, сигнал щодо переходу від одного жанру до іншого, трансгресивності форм: танцювальний ритуал – це моральна п'єса містерія, проблема провини і змирення з долею – трагічна; казка - веде нас до дидактики і сатири. Але все тут обрамлено героєм за дужки його іронічної дистанції від самого себе і власних вчинків. Однак ця відстань не ставить їх під сумнів; скоріше йдеться про спробу зрозуміти їх двозначність і неоднозначність у соціальній рецепції.

Механізм трансгресії базується на силах, активованих у драмі; Подібну роль тут відіграють ліричні та епічні фрагменти в постановках чи мові персонажів (наприклад, розповідь Ансельма про зустріч Відьми та Христини

в «Першому випадку»). Насправді, виглядає, що герой має відчуття «входження в роль», вступу в гру, з якої він виходить із посиленням почуттям провини за те, що він вижив. Смерть Тістла обтяжує його подвійно через це, оскільки він бере на себе відповідальність привести його до бою. Це почуття провини живих перед мертвими є одним із важливих детермінант трагедії тут, решта – театр, форма, мистецтво. Жертовне коло, таке, здавалося б, буквально, все ж залишається «магічним колом Мистецтва». Ця композиційна неоднозначність (точніше, двоплощинність) реалістично-символічної трактування сцени в поліцейській конторі добре відображає естетичні коливання, що призводять до поєднання трагізму і таємниці.

Чарович міг, як Конрад Виспянського, відповісти наглядачеві: «Прокляни сльози! – кров!», але це був би заклик до пролиття не лише своєї, а й чужої крові, адже його Ерінії мають вигляд виродків із сильними кулаками. У його ситуації мова йде про дуже тривіальну ситуацію жертви звичайних і дуже неетичних тортур. Але хоч це коло – жертовне коло буквально, а не метафорично, і герой ніби має справу з реальністю, яка «скрипить», водночас реципієнт залишається, на свій жах, у царинах мистецтва, цей контакт не порушується взагалі, хоча його розташування справді бруталне. За сигналом начальника: «Та сама банда з вісімнадцяти агентів знову входить через головні двері. [...] ...півколом ось Відьма. [...] Давали йому танцювати» (с. 141).

Експресивна сила цієї сцени полягає в її символічній та інтертекстуальній побудові. Його нещадний реалізм є засобом досягнення мети, а не самоціллю. Це, перш за все, інтенсифікація експресії. Здається, значення цього вислову таке ж, як і в грецькій трагедії: в обох випадках йдеться про те, що страждання може бути джерелом моральної перемоги, через страждання людина досягає очищення. Таким чином, «натуралістичний» імпульс був би пов'язаний зі сферою трагедії, але його можна віднести і до сфери таємниці.

Складається враження, що така композиція сцени з діями, оформлена у вигляді танцю жертви і катів, танцювального кола, жертовного кола, центром

якого є один із персонажів (відповідно Будяк і Відьма), є невимовною, посилення як на танець чохола у «Весіллі», так і на картини, які надихнули Виспянського, тобто картини Мальчевського («Зачароване коло» та «Меланхолія»), а також на сцену сенаторського балу на «Дзядах», коли два напівхори чоловіків коментують у ритмі, вірш про поведінку Відьми, яка витирає з підлоги кров Будяка. Цей ритм повторює ритм поеми сцени балу Міцкевича.

Ева Міодонська-Брукс трактує фінал «Весілля» в контексті згаданих малярських творів як особливе, поетичне бачення вертепу очима Ясіка - «сповненого жаху, серйозності та щемливого смутку». Обидві версії - раніша Виспянського та пізніша (має характер репліки) Жеромського - мають спільний знаменник: *danse macabre* (танець смерті). Це напрямок, який веде нас до п'єси моралітесу і, опосередковано, до відродження рис моралітету в експресіоністичному напрямі мистецтва на початку століття. І характеристичного зсуву: говорячи про містерію, модерністське мистецтво по суті відновлює риси моральної гри.

Ідеальне поєднання рис трагедії та таємниці означає, що, здавалося б, непримиренні порядки узгоджені на одному рівні: містерія служить для викриття трагедії; трагедія знаходить своє втілення через композиційні елементи містерій. Обидва варіанти трансгресивні один до одного, вони запускають і пояснюють один одного. Ця ситуація постійного проникнення та переходу означає, що в даному випадку ми, мабуть, повинні говорити про трагічний чи таємничий режим, а не про жанр чи естетику.

Наприклад, сцену жорстокого допиту Оста легко трактувати як явний вплив натуралістичної тенденції (і саме так оцінює цей фрагмент переважна більшість критиків і рецензентів; проблема в цьому випадку завжди стосується глядацької витримки та перевищення межі реалістичної умовності в театрі). Цій сцені в цілому надавалася висока художня цінність, але водночас висловлювалися серйозні сумніви щодо можливості її театрального втілення саме через буквальний характер і жорстокість фізичних тортур.

Підкреслювалося, що чутливість сучасного глядача не звикла до такого роду сцен і не повинна їм піддаватися. Дійсно, морально-постановочна умовність театру 19-20 століть не передбачала таких тем і дій у драматургії. Але, отже, з огляду на таємничу концепцію театру Рози (і це особливо стосується сцен у Цитаделі та поліцейської дільниці), важливим буде також інший вимір композиції представленого світу, про який можна з правом сказати, що бути посиленням на умовності та принципи організації містерійного театру. У «Страстях» сцени страждань ставилися прямо на очах глядача (бичування і хрест); інструменти страждання також були показані (безпосередньо, а не лише через алегорію), і для глядачів це мало глибокий сенс повторної актуалізації акту страждання та спокути. Для п'єси-містерії також був характерний спосіб сценічного представлення через «видіння речей», метою якого була участь глядачів у співстражданні.

Експресивна сила сцени поліцейського допиту явно спрямована на те, щоб автор усвідомив глядачеві важливі моральні дилеми участі в революції; Однак це не натуралістичний показ фізичної та психічної віроломності насильства. Глядач має бути свідком і через це свідчення учасником страждань. «Троянда» - це пошук такої драматичної форми, яка б змусила всіх поляків брати участь у стражданнях, які постають перед очима глядача у «фантомних справах» польської революції. Але чи означає це, що ми маємо справу зі спробою месіанського послання, порятунку через страждання?.. Щоправда, месіанство є тут одним із значущих контекстів, але трактується досить полемічно, совість протиставляється містицизму (і це пов'язано зі свідомістю, знанням, пізнанням). Страждання також є важливим елементом національної свідомості, це його особливий вияв, який складається з пам'яті та совісті.

Поділ на Справи, а не на Дії, також здається свідомим згадуванням старої польської та таємничої драматичної номенклатури. Тут також є місце для остаточного пророцтва, необхідного для містерійної форми (про нього також нагадує Міцкевич як про необхідний елемент слов'янської драми); це був її найважливіший композиційний елемент. У «Троянді» є два пророцтва: у

«Пролозі» та в «Епілозі». Це в «Пролозі» стосується московського солдата і є власне передбаченням революції, передбаченням знищення (точніше, самознищення) тиранії. Божеще каже московському вояку:

Чому він приїхав сюди з рідного села за сьомою горою, за сьомою річкою? Ти прийшов, щоб стріляти в натовпи таких, самотніх людей, яких ти не знаєш. Навіщо ти віддав волю своєму далекому деспоту? Навіщо багнети людей, яких жалієш? Чому ти охороняєш скарби, яких ніколи не побачиш? Завдяки вам, стоячи на морозі, лиходії танцюють у світлих і теплих залах. Завдяки тобі на цій шибениці гинуть люди, які хотіли визволити тебе з неволі. Твоє молоде серце посивіло і постаріло від вбивства. Твої очі стали сліпі й неживі до всього, як скеля. Ваші вуха чують тільки наказ вбивати. Вам сподобався цей лот. Замість того, щоб перевернути землю, ти волієш валити людей багнетом. Замість того, щоб охороняти чорну хатину в далекому селі, ви віддаєте перевагу охороняти цю будівлю, наводити страх, вдивлятися в гидоти і заглядати крізь щілину в таємниці світової історії. Ви вже добре вмієте вбивати. Ви знаєте, як поводитися зі смертю. Ви побачили великі речі. Навчіться старанно встромити весь багнет у серце Бога. Не забувайте це мистецтво! Ваш час прийде. Коли тиран покладе всю свою силу на твій багнет, змочений кров'ю Бога, твій багнет обернеться проти серця тирана. Тоді ти почуєш у собі мій сміх, що все бачить, що бачить далеку помсту підлого вчинку (с. 32-33).

Пророцтво революції, що повалить царську владу, впливає тут не з історичних обставин (наприклад, японської революції та війни), а виправдовується психологічно, етично, поза економікою та політикою – у площині міжособистісних стосунків, які для автора драми здається важливішим, ніж приналежність до партії. Отже, епізодична роль московського солдата (він знову повертається в сцені допиту в поліцейській конторі та в епізоді втечі в «Третьому випадку») є дуже важливим елементом у структурі Рози, показуючи революційну дійсність і деяким аргументом у цьому випадку може бути режисерський крок Жеромського в акторському

складі *Róży w Zakopanem*. Епізодичну роль московського вояка зіграв, як сказала Александра Мянговська, Станіслав Богуш-Зончик. Коментар Мянговської, яка кілька разів розмовляла з актором про цю постановку Драматичного гуртка в Закопаному, так каже:

Цікавим є той факт, що Жеромський, підбираючи Розу, мало не довірив Зончику бути статистом, і все ж цей хлопець із чудовими умовами зіграв ролі Чохола та Вернигори в аматорському Весіллі, режисера Важного, мабуть, із великим задоволенням самого Адвентовича. Звідси висновок, що Жеромський мав багато охочих і міг вибирати, а по-друге, він чітко висував високі вимоги до своєї команди.

Мабуть, так, але для автора драми роль Солдата з-під шибениці була хоч і невеликою, але композиційно важливою для змісту цілого. У «Пролозі» він з'являється лише тричі, у «Справі другій», коли під час допиту Відьми російською мовою звертається до солдатів з патетичним закликком, який закінчується закликком: «прикрийте нас своїми багнетами від кулаки мерзенних злочинців!» Реакція солдатів однозначна, лише той із шибениці звертається «беззвучним шепотом до Відьми: Чуєш ти! А в «Третій справі» - де він стає свідком втечі Відьми і Дена з в'язниці; врятований Відмою, він відмовляється від пропозиції втекти разом і залишається на службі, але не доносить на втікачів.

Це єдине речення, яке він вимовляє (пошепки!) в Охрані, намагаючись налагодити контакт із Відмою, і є важливим елементом того, що відбувається у сфері свідомості героїв (особливо після апострофа, що Богиня виголошує в «Пролозі»). До речі, це питання також є прикладом того, наскільки лаконічним і стислим у мовних засобах міг бути цей письменник, який загалом мав протилежну схильність - до стилістичних надмірностей. Це речення солдата, як і одне-єдине «ні» Гжеша з «Епілогу», що є відповіддю на наказ Чаровича, і історія Настки - це, при всій своїй простоті, найвитонченіші стилістичні прийоми, що вносять внутрішній драматизм (протиставляючи стилістично несумісні, окремі напрямки; шокує контрастує з поетикою мови Чаровиці,

Божещі та оповіді). «Епілог» також виконує функції пророцтва і повідомлення, хоча висловлюється тут не прямо, не у формі пророцтва, а навпаки, таким чином, що підкреслює трагізм людської ситуації (екзистенціальний абсурд життя, постулюючи смерть як шлях до звільнення).

Жеромський майже одержимо перетворює поразки на прообрази майбутньої перемоги; Це досягається як перевіреними історичними міфами, так і конструюванням героїв. Можливо, з цієї поразки має народитися майбутня єдність і перемога через участь у стражданні. Хоча революція програла, ця поразка все ще може бути джерелом нової сили та консолідації розірваної нації. Це інверсія, послання, яке, тим не менш, містить ця драма. Всюдисущість зла і гріха постає як хаос, з якого може виникнути майбутній порядок – на шляху *bonum przez malum* (добра і зла). Цей тип філософського ставлення (і він сильно представлений у польському модернізмі, наприклад, у думках Бжозовського) дозволяє нам розглядати епілог Рози як копію таємничого пророцтва. Це важко інтерпретувати, хоча – здається – не через ймовірність, яка була головною проблемою багатьох критичних дискусій. Усе завдяки ситуаційному вирішенню з використанням винаходу та прийому *deus ex machina* (несподівана розв'язка важкої ситуації): Чарович і Ден запускають машину, яка живим вогнем спалює російських військ, але також вбиває головного героя. Прометейська ідея трактується як буквально, так і символічно, оцінюється як позитивно, так і через заперечення його найбільш очевидного значення.

Відьма-Прометей загине від принесеного ним вогню. Можливо, краще говорити про анти-Прометей, про сумнів чи навіть заперечення сенсу спасіння? Або про трагізм людського існування; трагедія, притаманна буттю - і спроба її подолати - смерть, яка закінчує все, розглядається як джерело майбутнього життя. Суперечку навколо винаходу Дена насправді можна підсумувати як спробу інтерпретації примирити порядок технологій із порядком дива. У такий спосіб виражається потреба гармонії, яка є саме поєднанням техніки та мистецтва – винахід в епілозі, зрештою, є вираженням

такого синтезу порядку винахідництва та порядку мистецтва. Чарович представляє тут естетичне бачення світу, Ден - технологію; обидва разом гарантують гармонію світу.

Таким чином, ми все ще маємо справу з трагічною реальністю, але інверсією до класичної моделі. По-перше, виявляється, що вчинок героя, який порушує видиму гармонію (реальність рабства), призводить до ситуації, в якій він виступає в ролі жертви і лише тепер справжня трагедія збувається, але зі смертю героя, справжня гармонія не відновлюється. Ми залишаємось у вогні, який може бути вогнем пекла чи чистилища. Це створює ситуацію, яку неможливо прийняти, але це результат логіки рабства: всі порядки змінюються; заперечення стає єдиною можливою основою для майбутнього, тому що воно дає певну надію. У цій ідеї є справжня пристрасть. Однак більшості критиків ця ідея здається наївною і художньо невдалою. Навіть прихильні до роботи коментатори орієнтуються в першу чергу на технологічну правдоподібність і, згідно з принципами здорового глузду, одностайно виступають проти такого рішення. Ситуація трохи покращилася в другій половині цього століття з поширенням технологій, які втілювали казкові мрії, хоча досить загадковий, таємничий винахід Дена викликав цілком реальні асоціації серед перекладачів (особливо післявоєнним) із сучасною зброєю масового знищення або лазерними пристроями.

Проте для Жеромського важливішим у цій драмі є символічне трактування всієї справи. На це, мабуть, єдиний свого часу звернув увагу Генрик Маркевич, який бачить в «Епілозі» щось більше, ніж просто культ винахідництва, адже, за його словами, Жеромський надає винахідництву «насамперед важливість заохочення внутрішнього визволення нації, моральної революції». На доказ Маркевич наводить слова Божеці з кейсу сьомого: «Матеріальний винахід стає духовною цінністю, якщо він пробуджує духи рабів із мертвих і розбиває в їхніх грудях скіпетр тирана».

У контексті революції 1905 року найважливіше, безсумнівно, є її найосновніша символічна цінність, а не її технічна ймовірність. (Це виявилось

більш ніж перевіреном у другій половині ХХ ст.) Про символічно-прометеївський напрям свідчить також захоплення вогнем, помітне в молодопольській літературі. У міжвоєнний період (після перших постановок Рози) цей символ у деяких випадках тлумачився прямо як пророче посилення на події Першої світової війни. Легіонери не сумнівалися: "Вогонь Дана - це дух Пілсудського і діяння Легіонів. Але для Рози важливим видається інше. Будь-яка технічна революція, кожна нова технологія, пов'язана з розвитком цивілізації, насправді є проявом того, що ми могли б вважати перманентним прометеїзмом. Ця участь людини у творенні власного розвитку також є важливим аспектом тлумачення «Епілогу», але водночас винахідництво як елемент світу, представленого Розою, реалізується в цьому світі шляхом зведення до елементарного елементу. Ми просто маємо справу з вогнем, який спалює все... і всіх, і водночас це вогонь, який очищає і - можливо - готує народження нового фенікса. Відьми і все цісарське військо гинуть на пулавських полях, але радісно співає герой помираючи. Чому саме?

Проходження через вогонь зазвичай розглядається як акт очищення. Стихія вогню водночас інтимна і універсальна, її архетипічність, що містить найсуперечливіший зміст, описав у 20 столітті К.Г. Юнга і К. Керенї. Цей універсальний символ, який зустрічається у всіх міфологіях, єдиний здатний повністю об'єднати дві протилежні цінності: добро і зло. Це територія, яка здається важливою для Рози. Гастон Башляр, проводячи свій психоаналіз вогню, звертає увагу на те, що найважливішим для цього символу є когнітивний зміст. Він говорить про комплекс Прометея, який змушує нас хотіти знати стільки ж, скільки наші батьки, більше, ніж наші батьки, стільки ж, скільки наші правителі, більше, ніж наші правителі». Тому для нього комплекс Прометея є рушійною силою людських пізнавальних прагнень, сприяє постійному зростанню культури та цивілізації, розширює простори духу. Але символ вогню неоднозначний, і за цією двозначністю впливають можливості інтерпретації міфу про Прометея щодо майже всіх сфер людського світу.

У світі Рози необхідно знищити не лише іноземну тиранію. Світ (але я маю на увазі людей, це відповідь на скарги, що вогонь не торкається Пулавських лісів, про які повідомив один із критиків) Польщі в неволі треба випалити, очистити, і лише після цієї символічної процедури він можна побудувати якусь нову реальність вільної Польщі. Отже, вогонь, який Ден і відьми приносять людям, є спочатку вогнем смерті. Немає іншого способу знищити зло, як цілопаленням. Ми, безсумнівно, маємо справу з видінням якогось героїчного Прометея, але це прометеївський міф, трактований у дуже особливий спосіб: йдеться не лише про апофеоз науки в результаті прославлення героїчного гріха Прометея. Тому найважливішим тут є не прометеївський характер науки, який ставить у центр міфу опозицію науки та релігії. У центрі справи не винахід, а бунт. Бунт, який є наслідком відчаю, викликаного усвідомленням становища людини у світі та бутті. Однак це польський світ і існування, і це докорінно змінює ситуацію нашого Прометея, спричиняючи його, по суті, метафізичний бунт до пошуку моделі воскресіння. Але це не вписується в традицію, яка розглядає Прометея як прообраз Христа; тут немає нічого схожого на просте повторення цього варіанту месіанської романтичної моделі. Відьма повинна померти, щоб гармонійне поєднання техніки та мистецтва могло бути відновлене у святому та проклятому вогні. Техніка - область цього вогню, мистецтво - область свободи. Тому він втрачений не стільки через реалістичний мімесис, скільки через вираження месіоністичної інверсії: «порятунок», повернення Польщі, можливо, ще досяжний після проходження крізь вогонь. Відьма, яка помирає на пулавських полях, відкриває простори чистилища, точніше, відповідно до власної проксемічної самохарактеристики –стає чистилищем. Коли говорила про себе як о польських дорогах, які вели в нікуди і були вічно сумні, заснувала вперше простір пізнання. Тепер закладає шлях до можливого спасіння - чистилище, третій простір, у якому рятівний вогонь очищає від гріхів і показує перспективу майбутнього. Звісно, мета не містична - метою є вдосконалення людини, її боротьба із собою за цю досконалість і сміливість творити. Це, по

суті, антимесіанське ставлення, яке підкреслює індивідуальну природу порятунку на основі індивідуального самовдосконалення. Страждання недостатньо, воно має бути доповнене когнітивним елементом.

Революція тут (як для романтиків) є метафізичною проблемою, проблемою метафізичного бунту, а не партійних ідеологій. Автор Рози не тільки не хоче ототожнюватися з жодною партією, але він теж не визнає більшої правди, ніж інші.

Тому Чарович розмовляє з робітниками про мораль, а із Загодою про те, чи вийде Польща з рабства в компанії ангела. Здається, це питання є якимось постромантичним містичним відгомонам, але насправді воно стосується конкретної проблеми, яка турбує Відьму, і походить від живописного натхнення з Ватиканського триптиху Рафаеля під назвою «Звільнення св. Петра». І йдеться про моральне ставлення поляків, коли вони вийдуть на волю, чи звільняться самі, з яким обличчям вийдуть із в'язниці. Чи заберуть у нього світло чи душу, чи весь бруд і отруту, напоєну рабством?

Вогонь, введений безпосередньо у світ, представлений у драмі, - це не лише фізичне та символічне знищення ворога, це також питання про вплив рабства на суспільну свідомість. Питання важливе; Земляки своєю поведінкою не викликають у автора ентузіазму не лише під час революції. Зрештою, він чудовий психолог, і механізм зради Ансельма, описаний самим Ансельмом як лісоруб сили, яка дримає в кожній людині, здається, вловлений. Поставити знак питання про слабкість і силу людини також видається важливим у сучасному світі. Окрім індивідуально-психологічного аспекту, воно має й ширше, філософське значення.

Хоча немає впевненості в тому, що технології роблять значні зміни через покоління, люди, в той самий момент, коли вони винаходять інструмент, беруть контроль над своєю долею (або, принаймні, намагаються взяти її під контроль). Прометей більше не невинний – усі чесноти героя; у 20 столітті він має усвідомлювати можливі наслідки своїх дій – не для себе, а для світу та людей. Те, що він буде покараний, очевидно, але те, що світ може припинити

своє існування, це щось нове. Тому прометеїзм через характер головної героїні, проблему революції та польської дійсності постає для Рози фундаментальною проблемою. Хоча сучасна революція має прометеївський характер, вона не усуває відчуття абсурдності людського існування та відчуття неспроможності розуму та віри. Жест Прометея 20- го століття передає відчай, хоча в постаті Відьми водночас є і вираз надії.

Міф про Прометея є особливим у цій драмі не лише через його винахід, але й через історію, яку розповідає драма. Автор гіпостазує спосіб опису героїв твору як міфічного сюжету, поділяючи елементи сюжету на трьох осіб, які за сценарієм античного міфу виконують три ролі: Прометея, його брата Епіметея та Пандори. У Рози є дві різні системи трьох ролей, для яких спільним і центральним моментом завжди є Відьма. Вперше маємо це в «П'ятій справі», яка діє у маєтку брата Чарівника Бенедикта. Міф легко розпізнати: Чарівник-Прометей, Бенедикт - Епіметей і Христина - Пандора. Постаті Відьми та Бенедикта показують не лише діалектично представлене ставлення до рабства та справи революції. Прометей тут уособлює бунт, підпорядкований внутрішньому принципу ідеї розвитку. Його брат - «природна людина», керована зовнішніми силами, керована логікою наслідків і причин на рівні агротехніки та розвитку культури землеробства.

Найцікавіше – це переосмислення персонажа Пандори. Сучасна Пандора мислиться оригінально й перверсивно: вона не дурна, як її міфічна модель (принаймні з деякими версіями міфу); навпаки – вона інтелектуалка і художниця, модерністська фатальна жінка, наділена богами всіма перевагами тіла й духу. Співвідношення між цими трьома також не зовсім чітке і однозначне; ролі супроводжуються певною нечіткістю кордонів, неоднозначністю ставлень і взаємовідносин, що ще більше ускладнюється зв'язками з іншими літературними посиланнями та асоціаціями (наприклад, казка) чи живописом. Але, зрештою, надія також пов'язана з Пандорою, ця надія, захована на дні бідона чи бочки після того, як усі чуми, які мучать людство, були звільнені від нього. У будь-якому випадку, лише в контексті міфу

слова «Відьма» звернений до Христини в «Епілозі»: «рятуйте Дена». Адже від поведінки Пандори залежить майбутнє людства.

У «Сьомому випадку» та «Епілозі» розташування персонажів виглядає схожим, тільки місце Бенедикта займає Ден, який також є посиланням на обидві ролі. Звісно, модерністські двійникові побудови, манера подвоєння персонажів, побудова іпостасей та образотворча психомахія виступають тут значно сильніше (в основному завдяки персонажу Божеща у «Sprawa Siódma»). Втім, розглядаючи цю систему з перспективи (навіть віддалена, але, безумовно, законна) нова інтерпретація прометеєвого міфу дає змогу прочитати проблеми твору за межами поверхневої реконструкції його сюжету. Ця аналогія також стала можливою завдяки різноманітним конфігураціям цих трьох персонажів у літературі переосмислення міфу в XIX-XX ст.. Коли в «Справі Сьомій» «потік титанічного вогню почав зигзагоподібно протікати лісами Глерно», швейцарські гори стають не тільки полігоном для винахідників, а й інверсійною копією як Олімпу, так і кавказької скелі міфічного Прометея.

В «Епілозі» (особливо в діалозі Божеща і Дана) також є відгомони формули Кальдерона «наука без совісті - лише загибель душі». Божеще переводить це в соціальну практику:

Подібно до того, як військові кораблі та знаряддя смерті кидають тінь рабства на людські душі та створюють жахливий ідеал рабства, так само необхідний матеріальний винахід, щоб освітити душі блиском ідеалу свободи. Люди, що колись зламають у своїй душі безсилля творення, нав'язане їм запереченням тирана, збудують і оселяться на щасливій землі.

Висловлена таким чином ідея Прометея (не випадково Бог кілька разів наголошував раніше, що у випадку тиранії та рабства ми маємо справу із символами – соціальні системи по суті є символічними, вони демонструють метафізичний порядок, у якому люди, однак, повинні перемогти для себе) близька до ідеї, закладеної в драмі Шеллі про Прометея. Автор відіграє важливу роль у формуванні ідейного посилу Рози, про що свідчить не лише

девіз, узятий із його поезії, але й значною мірою ідея характеру Божища. Немає прямих доказів, але, як можна припустити, Жеромський знав його ліричну драму «Прометей Незв'язаний». «Прометей» Шеллі є вираженням його іdealізму або віри і надії, покладені на людей. Драма трансформує міф таким чином, щоб висловити віру в можливість людської досконалості. Страждання, смерть і гріх є тимчасовим злом. Людина повинна також вирости із релігії, де божества - це лише омана розуму. У драмі поета, тиран Jowisz скинутий, і його падіння стає гаслом для відновлення людства. Погана натура спадає з людини, а Прометей звільняється. І в цей момент трагедія починається ніби заново, тому що в серії видінь вона показує всі наслідки, які завдає людина, але це не позбавляє надії на оновлення людського роду. У своєму «Прометейі» Шеллі, за словами Джорджа Семпсона, «у формі думки, взятій від атеїста і матеріаліста Годвіна, дав чудове вираження вірі Платона та Ісуса». Звичайно, одна річ повинна була бути близькою Жеромському в поглядах Шеллі, виражених через його Прометея: ідея революції без насильства. Будь-яка соціальна реформа, що веде до свободи та рівності, спочатку передбачає перетворення людини. Однак символіка вогню в Розі виходить за межі сюжету міфу Прометея, а може, радше переміщує їх у зони іншої природи. Умовляючи Дана зробити спробу в Альпах, Богиня використовує такий аргумент: «Ти знищиш людську смерть у людському роді. Ви зробите з неї найвищу цінність, страшну, святу і вічно плідну, як смерть Сократа». Тут сократівська не тільки смерть, а й іронічне ставлення (пісня про перепілку) вмираючої відьми. Сократ, який традиційно вважається покровителем незалежного інтелекту, з'являється тут, мабуть, не випадково. У своїй конструкції Роза наголошує на важливості індивідуальності, вона розглядає кожну людину як особистість, а не бачить у якійсь групі чи суспільстві. клас можливості, якими володіє окрема людина. Порятунком не відбувається колективно, неможливо виявити спільноту, яка б змогла реалізувати ідею свободи незалежно від партикулярних інтересів (партійних, ідеологічних, економічних). Не важливо навіть, чи має сенс самотній герой як авторська пропозиція. Його особа не є безпосередньо

взірцевою, йому важлива проблема, яка через неї виражається: свобода - це насамперед особистість, індивідуальне переживання, а тому досконаліша одиниця, тим впевненіше досягти мети. Певною мірою це відображає тінь цієї проблеми - зрілості й моральної досконалості особистості - також постать Ансельма, піднята надто різко й без належної підготовки з самого дна життя. Ансельм стає шпигуном, тому що він не дотягує до запропонованої йому свободи (він є антиподом свободи, знову ж таки, справа не стільки в фактах, скільки в наслідках рабства). Ансельм є таємничим проявом зла, яке товаришує з людиною і проявляється непередбачувано. А може теж прояв психоматії.

Тому на всіх рівнях драми ми маємо справу з сумішшю рис трагедії, моральної гри та містерії. Найочевидніший термін - трагічна таємниця. Роза - це драма в матеріях і образах. Його розривна розповідь має образотворчу структуру. Містерія хоче проникнути в таємницю світу, її образність пов'язана зі спробою вловити цю таємницю. Вона градуйована і протікає одночасно у двох напрямках: ставлення героя, його здатність розпізнавати світ, у якому він діє, і сам світ. Отже, поділ – це поділ на місця з невизначеною часовою послідовністю. Пізнання є більш проксемічним (пов'язаним з різними просторами), ніж часовим. Складність іконічних знаків слугує «показати в персонажах» механізм страху, зради, брехні та відчаю.

Тому жоден із згаданих просторів не є однозначно семантичним. Найхарактернішим у цьому відношенні є просторовий мотив саду, який є трансфігурацією неомістерії та неоморальності садів зради. Це були місця, в основному організовані для молитви Христа, забруднені райським садом (місце зради Бога прабатьками) та Оливний сад (місце зради сина божого студентом). У Розі вони містять амбівалентні переживання: Цитадель - Голгофа та анти-Вавель; парк у маєтку Бенедикта міг би бути райським садом, але стає місцем іншої зради (Кристини), навіть сирітський будинок, який міг би здатися реалізованою утопією, насправді є повторенням цього таємничого просторового мотиву. Через особу Щипьорека, він згадує Єрусалим (присутній у реченні, яке він повторює про «смітник за містом Єрусалимом»),

а в музичному мотиві повзучий змій - ім'я Ансельма - зрадника. Сцена, коли Відьма слухає музику, була б еквівалентом молитви в саду перед полоном, судом і мукою. (У старопольських інсценізаціях виконання молитовних сцен доповнювалося музикою.) Суть міжвидових стосунків тут визначають звороти, заперечення, антитези. Тому й естетика, і трагедія, і містерія, вступають у постійні дисонансні композиції: немає такого всесвіту, який міг би забезпечити трансцендентну рівновагу моделі світу, що створюється в результаті цього дисонансного прийому. Песимізм, здається, досягає крайньої межі, ніби вже неможливо возз'єднати цей світ, який розбитий, як дзеркало, на сотні осколків, кожен з яких відбиває свої власні, різні фрагменти образу. Невідомо, чи існує якесь образне ціле, на яке ми можемо посилатися, чи Польща назавжди залишиться в пастці розбитого дзеркала. Але цей акт відчаю знаходить своє логічне вирішення в третьому просторі між минулим, вічним теперішнім і майбутнім. Зрештою, чистилище є обітницею спасіння. Тому Прометей візьме на себе роль чистилища, а на полях між Куровом і Коньсковолею буде виконано Прометееве дійство вогню, символічне очищення від гріхів рабства. Пулавська дорога, з якої Ден і Кристина запускають машину, відкриється вмираючому Чаровичу як дорога до майбутнього Єрусалиму-Польщі. Найпесимістичніше те, що цей шлях веде лише через смерть.

На задньому плані Рози – незмінне бачення Голгофи; пагорб Цитаделі є, очевидно, композиційним посиланням на Голгофу (шибениця замість хреста), але насправді Цитадель і дитяча кімната поєднують символічний план обидва сади: Голгофа і оливковий гай (а власне три – бо є ще й райський сад, який у дитячому будинку спогадами про дитинство теж перетинається зі шкільним садом). Це місця зради, внаслідок якої багато хто буде засуджений на тортури. Тому Ансельма можна розпізнати як Юду, а знання у зв'язку з цією постаттю та воїном, якому Божеще каже, що він «встромить багнетом у серце Бога» – також пов'язане зі зрадою. Це посилання на трагедію й таємницю водночас включає бачення розірваного польського світу, але також майже блюзнірську пропозицію його возз'єднати. Раціоналізований акт відчаю,

відмінний від міцкевичівського (бо ще є Бог, з яким можна боротися; тут лишається тільки людина і світ), але з суттєво схожим висновком: шукати в смерті надію і відкритість у майбутнє. Хоча це не месіанська пропозиція, вона походить від романтичної традиції. Але він показує її кінець (кінець ефективності її ідей; часом вона захоплює її мову, як Бжозовський у філософії, хоча він не транскрибує всі її значення). Він доводить цю традицію до межі, за якою сучасна драма через десятиліття відповість «смерть - це гарна ідея, але трохи нереалістична».

Полон - це безчасовість, вона неосяжна своєю тривалістю, це сьогоднішня, яке ніхто не хоче визнавати завтра, але тому воно не може бути обмежене лише якимось вчорашнім днем. Воно є, і це «бути невільним» визначає новий універсум. У цій сфері Роза ставить важливе питання: що поляки дізналися про себе, здійснивши акт революції?

Проблема того, що особа в драмі є еманациєю конкретних аспектів колективної свідомості, веде до іншого прикладу, що характеризується ще більшим ступенем складності, а саме до багатовалентної постаті *Bożyszczka* з *Рози Стефана Жеромського*. *Bożyszczka* асоціюються вже не з одним, а з кількома героями реального плану: головний герой Відьма, зрадник Ансельм, винахідник Ден. Розмови, суперечки та дискусії з ними свідчать про подвійний характер Божеща. Під час діалогів (насправді монологів, бо йдеться про внутрішній розрив одного суб'єкта) розкриваються приховані психічні змісти і долаються внутрішні опори та сумніви (наприклад, Ден у результаті розмови з Божищем вирішує застосувати нову зброю). Цікаво те, що відмінності в якості душевних партнерів Божеще впливають на форму розмов: з Ансельмом - зізнання, з Чаровичем - дискусія, з Даном - переконання («спокуса»), Божеще каже: «Ти змушуєш мене спокушати тебе». Проте символічна фігура, про яку зараз йдеться, є не лише проекцією деяких аспектів внутрішнього життя реальних осіб, згаданих вище, але, як уже було зазначено, втіленням окремих компонентів колективної свідомості. Серед численних перетворень Божеща, цієї справді багатогранної природи, можна було б також вказати – слідом за

Мінкевичем – на його роль духа всесвіту – Бога, або, навпаки, говорити – як Станіслав Адамчевський – про його сатанинське, спокусливе походження. У «Троянди» є ще одна сцена, яка може бути цікава з точки зору розглянутих тут проблем. Йдеться про сцену балу з привидами, яку часто порівнюють із примарною частиною Веселе. Привиди, що з'являються на сцені (зауважимо, тут театралізація використовується для пізнання душевного змісту) у переповненому танцювальному залі є матеріалізацією різних складових свідомості нації. З одного боку, вони виявляють національні вади, фобії та забобони – з іншого – пробуджують бажання та бажані ідеали. Жеромський, як і раніше Виспянський, хотів зробити суворий, але надійний аналіз

стану соціальної свідомості.

Однією з головних тем драми є революція 1905 р., а сам текст містить алюзії на розстріляних бійців ППС, зокрема Стефана Окшею та Юзефа Мірецького-Монтвіла. Більш того, є навіть більше прямих історичних згадок. Є згадки про післяреволюційні репресії в Лодзі та напади ППС у Варшаві 1906 року. Локації дії нагадують Варшавську цитадель.

ВИСНОВКИ

Стефан Жеромський один із найкращих польських письменників 19 ст. Його творчість охоплює різні літературні жанри: Соціально-моральний роман, історичний роман, оповідання, п'єси, есе, публіцистика та інші жанри. Драматургія Стефана Жеромського є важливою і невіддільною складовою його творчості, хоча він відомий насамперед як прозаїк. Його п'єси, хоч і не такі численні, як романи чи оповідання, однаково важливі для розуміння його глибоких переконань і погляду на світ.

Драматичні твори Жеромського часто торкаються соціальних, моральних і політичних проблем, аналізуючи соціальну нерівність, боротьбу за незалежність і міжособистісні конфлікти. Через персонажів і події ця драматургія показує складність людського характеру і труднощі, з якими людям доводиться стикатися в повсякденному житті.

Варто зазначити, що п'єси Стефана Жеромського також є носіями його патріотичних і гуманістичних ідей, виражають глибоку стурбованість долею нації та особистості. Своїми драматичними творами автор не лише брав участь у публічній дискусії, а й намагався вибудувати соціальну та моральну свідомість.

Тому, хоча драматургію Стефана Жеромського іноді можна недооцінювати порівняно з його прозою, варто оцінити її цінність як важливого елемента в історії польської літератури та як важливого джерела роздумів про стан людини та суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. A. Hutnikiewicz, Stefan Żeromski, Warszawa, 1967 r.
2. Adamczewski S., Sztuka pisarska Żeromskiego, Kraków 1949
3. Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska- O genezie i bohaterze "Róży" Żeromskiego. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 11, 229-246, 1956 r.
4. B. Szyndler, Bibliotekarska służba Stefana Żeromskiego, Wrocław, 1977 r.
5. Baley S., Osobowość twórcza Żeromskiego. (Studium z zakresu psychologii twórczości), Warszawa 1936.
6. Baley Stefan, Osobowość twórcza Żeromskiego. Studium z zakresu psychologii twórczości, Nasza Księgarnia, Warszawa 1936.
7. Beata Garlej, Stefana Żeromskiego tropy (o) namiętności, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
8. Borowy W., Rytmika prozy Żeromskiego, w: idem, O Żeromskim. Rozprawy i szkice, Warszawa 1960
9. Burek T., Żeromski – rozdarta świadomość, w: Stefan Żeromski. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci, red. Z. Goliński, Warszawa 1977
10. Buttler D., Porównania w twórczości Stefana Żeromskiego, w: Stefan Żeromski. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci, red. Z. Goliński, Warszawa 1977
11. Courtenay J.B. de, Krzewiciele zdziczenia (fragmenty), w: Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości 1895–1964, wybór tekstów i wstęp Z.J. Adamczyk, Warszawa 1975.
12. Dłuska M., Modernistyczny barok Żeromskiego. Studium prozy poetyckiej pisarza, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 1/2.
13. Dorota Korwin-Piotrowska, Poetyka - przewodnik po świecie tekstów, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
14. Dramatopisarstwo Stefana Żeromskiego w ocenach krytyki literackiej do R. 1939
15. Elżbieta Kalemba-Kasprzak- «Prometeusz z przepiórką», Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przełęckiego, Poznań, 2000 r.
16. H. Mortkowicz-Olczakowa, O Stefanie Żeromskim. Ze wspomnień i dokumentów, Warszawa, 1964 r.

17. Hutnikiewicz A., *Żeromski i naturalizm*, Toruń 1956
18. Hutnikiewicz A., *Żeromski*, Warszawa 2000
19. Jakubowski Jan Zygmunt, «Stefan Żeromski», Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.
20. Jan Zygmunt Jakubowski, *Nowe Spotkanie z Żeromskim*, Warszawa, 1975 r.
21. Jerzy Waligóra, *Młodopolski dramat wewnętrzny*, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria* 2, 161-177, 2002 r.
22. Kochańczyk A., *Stefana Żeromskiego droga do literatury (o „Dziennikach”)*, w: *Klucze do Żeromskiego*, red. K. Stępnik, Lublin 2003.
23. Maria Jolanta Olszewska, Grzegorz P. Bąbiak, «Światy Stefana Żeromskiego», Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
24. Maria Jolanta Olszewska, *Stefan Żeromski: koncepcje narracji dendrologicznych. Zarys problematyki*, Uniwersytet Warszawski, 2020 r.
25. Marianna Elżbieta Podniesińska, prof. dr hab. Zbigniew Lisowski, *Żeromski, siedlce i róże*, Miejska Biblioteka Publiczna w Siedlcach, 1976 r.
26. Mortkowicz-Olczakowa H., *O Stefanie Żeromskim. Ze wspomnień i dokumentów*, Warszawa 1964
27. Olszewska M.J., *Stefan Żeromski. Spotkania*, Warszawa 2015.
28. Państwowe wydawnictwo naukowe, «Żeromski», Kraków, 1974 r.
29. Papierkowski S.K., *Stefan Żeromski jako znawca i miłośnik języka polskiego*, w: *idem, Z badań nad językiem i literaturą*, Lublin 1972.
30. Rodak P., *Miłość w dzienniku Stefana Żeromskiego: między sztambuchem, listem i powieścią*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 2.
31. S. Adamczewski. *Stefan Żeromski: Zarys biograficzny*. Lwów, 1937
32. S.Eile, S. Kasztelowicz, *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, Kraków, 1976 r.
33. Skoczyła L., *Bez odpowiedzialności*, w: *Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości 1895–1964, wybór tekstów i wstęp Z.J. Adamczyk*, Warszawa 1975.

34. Stefan Żeromski- «Róża», Państwowy teatr im.Stefana Żeromskiego, Kielce, 1978 r.
- 35.Stefan Żeromski, «Róża», 1905 rok
- 36.Strokowski Aleksander, Encyklopedia teatru polskiego, 1975 r.
- 37.W. Jampolski. Stefan Żeromski – duchowy wódz pokolenia. Lwów, 1924;
- 38.Żeromski Stefan, Róża. Dramat niesceniczny, Czytelnik, Warszawa 1956.
- 39.Вєдіна В, Проблематика ранньої творчості Стефана Жеромського // Міжслов'янські літературні взаємини.
- 40.М. Пригара, «Стефан Жеромський», Державне видавництво Художньої Літератури, 1954 р., Київ