

TWÓRCZOŚĆ DRAMATYCZNA AMELII HERTZÓWNY

Miłośnicy rzadkich artystycznych wzruszeń muszą nieraz czasopisma wertować, bo nawet wyjątkowo świetne utwory nie zawsze pojawiają się w wydaniu książkowym [...].

To nie motto niniejszego szkicu, lecz wzmianka¹ z 1919 roku o dramatopisarstwie Amelii Hertzówny, dziś już trochę „staroświecka” ... choć dalej aktualna. Kiedy w 1932 roku K. Czachowski nazwał Hertzównę „nieznaną poetką dramatyczną”², miała już ona w swoim dorobku — co jest pewne — pięć dramatów i sześć utworów nowelistycznych, pomijając jej prace naukowe. Wytrwałość Czachowskiego w przedstawianiu jej działalności artystycznej jest godna podziwu — w *Obrazie współczesnej literatury polskiej (1884—1933)*³ po raz wtóry upomniał się o nią, co zresztą sama Hertzówna doceniła, składając mu na karcie Yseult o *Białych Dłoniach* autograf: „w dowód wdzięczności”. Sytuacja niewiele widać jednak się zmieniła, skoro w roku 1960 L. Eustachiewicz mógł

¹ W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, t. III (1907—1918), Warszawa 1919, s. 140.

² K. Czachowski, *Nieznaną poetką dramatyczną*, „Gazeta Polska” 1932, nr 231, s. 5.

³ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1933*, t. II, Lwów 1934, s. 31—32, 376.

o Hertzównie — autorce „nieznanej” — powiedzieć: autorka „zapomniana”⁴.

A dzisiaj? Twórczość Hertzówny⁵, której urodzin setna rocznica niedawno minęła, przypada na okres Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego, przy czym — i to jest charakterystyczne — dramaty powstały wcześniej (tylko *Wielki król* w 1919), nowelistyka zaś wyłącznie w latach 1918—1931. Czy to tylko przypadek? — Trudno orzec. Być może, autorka zniechęcona brakiem reakcji ze strony ówczesnej krytyki (Czachowski „odkrył” ją dopiero przecież w latach trzydziestych) podjęła formę bardziej przystępną, łatwiejszą w odbiorze, jaką są niewątpliwie jej nowele. Ale twórczość prozatorska to przedmiot odrębny, napomknąć tylko wypada, że tym, co łączy obie odmiany, jest podobna problematyka: dzieje starożytnego Wschodu.

Główny temat dramatów Hertzówny to historia i legenda, co nie znaczy wcale, że temat, pojmowany w tym przypadku jako sekwencja zdarzeń potwierdzonych przez źródła lub nie będących dokumentem historycznym, może stanowić kryterium, które wystarczy przyjąć, by w pełni odkryć ich sens. Imaczej mówiąc, pojęcia „historia” i „legenda” należy tu rozumieć raczej jako pretekst do wytłumaczenia konstrukcji dramatów — jako punkt wyjścia, nie zaś jako punkt odniesienia ich analizy.

⁴ L. Eustachiewicz, „Zburzenie Tyru” Amelii Hertzówny, „Dialog” 1960, nr 1, s. 108.

⁵ Informacje o życiu i twórczości Hertzówny podaje *Polski Słownik Biograficzny* (t. IX, Wrocław—Warszawa—Kraków 1960—1961, s. 472), jednak biogram tam zamieszczony, opracowany przez M. Hulewiczową, nie jest w pełni wystarczający, a i niektóre dane mogą budzić zastrzeżenia, mimo że są to, jak pisze autorka hasła, informacje rodziny Hertzówny. Przede wszystkim data urodzin nie jest pewna: wszelkie informatory dawniejsze podają rok 1878 — tak jest w *Wielkiej Ilustrowanej Encyklopedii Powszechnej* (t. XX-uzupełn., Kraków 1933—1934, s. 16), podobnie w przewodniku biograficznym S. Łoży, *Czy wiesz, kto to jest?* (Warszawa 1938, s. 256), na który Hulewiczowa się powołuje, ale pisze „mylna data urodzin”, jak i w zestawionej przez B. Olszewicza, *Liście strat kultury polskiej (1 IX 1939 — 1 III 1946)*, (Warszawa 1947, s. 88), pominiętej w wykazie źródeł bibliograficznych hasła. Nie uwzględnia też Hulewiczowa listów Hertzówny do K. Czachowskiego (*Korespondencja K. Czachowskiego z lat 1912—1942*, rkps Bibl. Jag., sygn. 8973 III, k. 174—184), zachowanych w rękopisie, zawierających obszerne informacje bio- i bibliograficzne, będące przecież najbardziej chyba miarodajnym źródłem — a tu jako datę swoich urodzin wymienia Hertzówna właśnie rok 1878. Rozbieżności istnieją też jeśli idzie o datę śmierci: według informacji Hulewiczowej i hasła encyklopedycznych był to rok 1942, B. Olszewicz zaś we wspomnianej *Liście strat...* utrzymuje, że 1943, ale z oczywistych względów, jest to trudne do ustalenia. Gdy mowa o twórczości dramatycznej Hertzówny — dwa tytuły dzieł, nigdzie nie wymienionych, trzeba jeszcze przytoczyć: *Lustra*, według zapisków autorki wystawione w Łodzi w roku 1913 (*Korespondencja K. Czachowskiego...*, jw., list z dnia 19 września 1932) oraz *Po drodze* — utwór „będący w przygotowaniu”,

W *Zburzeniu Tyru*⁶ nawiązała Hertzówna do dziejów biblijnych, dając wizję Tyru — słynnego z bogactw i piękności miasta — na chwilę przed jego zagładą. Dramat rozgrywa się w ostatnich godzinach oblężenia miasta przez Babilończyków. Historia jest tu jednak „kostiumem”. Ponad wypadki historyczne, przywołane tylko, wyrasta sugestywna metafora istnienia i zagłady. W kilku godzinach i w obrębie jednej rodziny — bogatego kupca Adonibala — zamyka się los całej społeczności: rodzina ta tworzy dramatyczną *pars pro toto*⁷. Tekst didaskaliów do aktu pierwszego od razu zapowiada — i niejako wyprzedza — wypadki, które mają nastąpić: „Kupiec i jego żona [...] mają twarze zmęczone, wynędzniałe i pomięte, twarze ludzi, którzy muszą umrzeć za godzinę i wiedzą o tym” (a. I, s. 1). Takie „zaprogramowanie” okoliczności, w jakich postaci dramatu „muszą” się znaleźć, stwarza sytuację, która obnaży ich prawdziwą osobowość. Pod względem pokazania ich psychiki zamiar ten się powiodł. Baltis, piękna córka Adonibala, najbardziej tragicznie przeżywa świadomość zbliżającej się klęski. Tajemnicze spotkanie z prorokiem Ezechielem (kto to był, okazuje się dopiero w akcie drugim) wzmacnia jej trwogę. W grę życia i śmierci wciąga Gerstakona, który jednak nie podolał jej metafizycznym udrękom. W tym miejscu Hertzówna nie wykorzystwała chyba możliwości dramaturgicznego pogłębienia tej sceny, Gerstakon jest tu jak gdyby postacią „obok”⁸. Samobójstwo Baltis „co była grzechem i pięknnością Tyru”, zamyka akt pierwszy.

W akcie drugim bohaterem pierwszoplanowym staje się prorok Ezechiel⁹, wypowiadający na gruzach Tyru gorzką i napominającą sentencję: „Byłeś, Tyrze |, A gdzie jest człowiek, który powie: „Będziesz?” (a. II, s. 67).

Nielatwo jest objaśnić kompozycję dramatu jako całości. Gdyby nie Ezechiel, który w akcie pierwszym istnieje tylko w relacji Baltis, ale jako postać dramatyczna się nie pojawia, i sama Baltis, której zabalsamowane ciało jest w akcie drugim tylko „rekwizytem” teatralnym — można by powiedzieć, że akty — pierwszy i drugi to dwa odrębne utwory. Sprawę komplikuje jeszcze dodatkowo odmienność kształtu formal-

jak nadmienia w wydaniu *Fleur-de-Lys* redakcja „Panteonu”. Tekstu pierwszej sztuki nie udało się odnaleźć, druga — w ogóle nie wiadomo, czy się ukazała drukiem.

⁶ A. Hertzówna, *Zburzenie Tyru*, Kraków 1906.

⁷ Uwagi o tym dramacie wiele zawdzięczają proponowanej przez L. Eustachiewiczza ciekawej jego analizie — zob. „Dialog” 1960, nr 1, s. 106—111.

⁸ Zob. rec. W. Grubińskiego, [w rubryce:] *Krytyka*, „Książka” 1907, R. VII, nr 1, s. 17.

⁹ Przez sam temat, jak i ze względów językowych K. Czachowski nazywa *Zburzenie Tyru* „dramatem biblijnym” — zob. jego art. *Nieznana poetka dramatyczna*, op. cit.

nego, stylistycznego, a nawet graficznego obydwóch części. Czym zatem jest akt drugi?

Najprościej byłoby odczytać go jako „komentarz” do aktu pierwszego; słowa Ezechiela: „Bo sprawiedliwe są wyroki Pana | I niewzruszone” (a. II, s. 70) — stanowiłyby potwierdzenie przepowiedni proroka, że „to wszystko” stać się musiało. Ale czyżby *Zburzenie Tyru* miało być tylko jeszcze jednym „obrazem-przykładem” beznadziejności losu ludzkiego, nie tylko tych, o których w akcie pierwszym powiedziano, że „muszą umrzeć za godzinę i wiedzą o tym”? To by chyba było zbyt płytkie moralizatorstwo, a w każdym bądź razie trudno przyjąć obraz Tyru zniszczonego, kształtowany już przez sam tekst didaskaliów — rozbudowany i nastrojowy — jako wykładnię historiozofii tylko w obrębie „tu i teraz”.

Może bliższą sensu dramatu była, pochodząca z roku 1907, pierwsza jego recenzja, w której nazwano ten utwór „dramatyczną próbą rozwinięcia koncepcji metafizycznej: Piękno a Fatum”¹⁰. Według takiego rozumienia, Baltis to alegoria Tyru—Piękna: piękno „egoistyczne [...] chcące trwać i po śmierci bodaj w formie posągowej”, Babilończycy natomiast to Fatum: „wisząca w czasie, nieubłagane runąć mająca klęska”¹¹. Istotnie, Baltis, nie istniejąc już jako jedność duchowa i cielesna — istnieje wszak jeszcze jako „forma” tego drugiego atrybutu życia ludzkiego. Będąc wartością martwą, która nie jest już zdolna przewyciężyć Fatum (Babilończycy — fatalistyczny znak Historii), może oznaczać tylko namiastkę wartości „życia—ciała”, chęć jego przedłużenia; „jeszcze jest — już nie będąc”. I refleksja o tym dramacie jako takim właśnie poszukiwaniu — w obliczu niechybnie mających się dokonać praw odwiecznych — „zastępczej” choćby formy istnienia człowieka, nasuwa pytanie o to, czy jakością spajającą w całość ten tekst nie jest określona koncepcja tragizmu i na czym polegałaby tu jego istota: na zniszczeniu duchowym, cielesnym, czy też może na jednym i drugim jednocześnie.

Przyjęcie takiego punktu widzenia sprawia, że *Zburzenie Tyru* ukazuje się jako artystyczny przykład ekspresji przyjętej w kategoriach światopoglądowych formy tragizmu. Z tej racji ta warstwa, dotycząca problemów metafizycznych, powinna być — jak się zdaje — płaszczyzną zasadniczą interpretacji właściwości estetycznych utworu. Gdyby myśl podobna była słuszna, wtedy wątpliwości co do kompozycji (sam akt drugi jest bardziej traktatem, jakby dopisanym, niż dramatem)¹² można by po części rozstrzygnąć. Zakładając więc, że mówić o spój-

¹⁰ O nowym dramacie („*Zburzenie Tyru*” *Amelii Hertzówny*), podpis. Piotr Brodzic, „*Panteon*” 1907, R. I, nr 4, s. 252.

¹¹ Tamże, s. 253.

¹² W. Grubiński nazwał go trafnie „epilogiem poetyckim” aktu pierwszego. op. cit., s. 18.

ności dramaturgicznej *Zburzenia Tyru* jest rzeczą możliwą dopiero podkładając pod tekst pewien sposób myślenia o człowieku i jego miejscu w historii (L. Eustachiewicz postawił hipotezę, że można tu dopatrzeć się zapowiedzi alegoryczności S. de Beauvoir)¹³ — trudno nie dostrzec w nim ciekawej egzemplifikacji teatralnego ujęcia tematu: pragnienie życia i konieczność śmierci.

Również w historii jest osadzony dramat *Wielki król*, drukowany w „Zdroju”¹⁴, a potem wydany osobno w 1933 roku: „jedno z zapomnianych arcydzieł dwudziestolecia, prekursorsko egzystencjalistyczne, osadzone erudycyjnie w dziejach Bizancjum, ale szukające formuł psychologicznych i moralistycznych ponad zmiennością historii, pulsowania wiecznego rytmu tragedii ludzkiej”¹⁵.

Na taką ocenę czekał utwór długo, jedyną wzmianką wcześniejszą jest informacja S. Adamczewskiego¹⁶ z roku 1933 — dopiero, gdy dramat opublikowano oddzielnie jako książkę. Czerpiąc z historii (Bizancjum w VI w. p.n.e. za panowania cesarza Justyniana) włączyła się Hertzówna w nurt dramatopisarzy podejmujących tematykę historyczną, by wspomnieć spośród omawianych przez Adamczewskiego: *Sygnaty* E. Szelburg-Zarembiny, *Skoro go nie ma* T. Peipera czy *Barabasz* M. Szukiewicza. Analizowane przez Adamczewskiego dramaty — obecnie już zapomniane — to w przeważającej mierze sztuki o treści historycznej, ale tylko *Barabasz* to „znak czasu”, przykład dążności do „rewizji epok minionych ze stanowiska zagadnień współczesności” (Adamczewski widzi tu objaw analogiczny do powieści M. Dąbrowskiej, L. Kruczkowskiego) — reszta zaś, w tym *Wielki król* Hertzówny, to zdaniem jego, traktowanie historii raczej „sub specie aeternitatis niżli pod kątem zainteresowań bieżącej chwili”¹⁷. I jest to w odniesieniu do dramatu *Wielki król* spostrzeżenie trafne. Czymże bowiem jest historia w tym utworze?

Rzecz dzieje się w Bizancjum, w roku 563. Kolejna wyprawa wojsk cesarskich Justyniana przeciw Hunom powiodła się, a uknuty przeciw cesarzowi spisek został wykryty, jego przywódcy zaś straceni. Historia jest prawdziwa: historyczne fakty, historyczne postacie, jednak — gdyby *Wielkiego króla* (podobnie jak *Zburzenie Tyru*) nazwać roboczo „dramatem historycznym”, to odpowiedź na pytanie o model takiej odmiany

¹³ L. Eustachiewicz, *Ze studiów nad dramatem Młodej Polski*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji PAN w Krakowie” (styczeń—czerwiec 1960), Kraków 1961, s. 20—21.

¹⁴ „Zdrój” (1918, R. II, T. V, z. 3, s. 83—87; z. 4, s. 112—115; z. 5—6, s. 153—162; 1919, R. III, t. VI, z. 1, s. 22—28.

¹⁵ L. Eustachiewicz, *Między współczesnością a historią*, Warszawa 1973, s. 245.

¹⁶ S. Adamczewski, [w rubryce:] *Dramat*, „Rocznik Literacki” 1933, s. 48—59.

¹⁷ Tamże, s. 49.

dramatu należałoby sformułować jako „definicję” na zasadzie zaprzeczenia, a więc, że nie należy on do dzieł, które — mniej lub bardziej wiernie — odtwarzają jakiś fragment historii, ale raczej — w szczególny sposób przetwarza pojedyncze „sytuacje historyczne”: ustatycznione, uproszczone i przejawiskowe w pewnych jej aspektach. Rzeczywiście, już od pierwszego aktu dramat ten, stwarzający początkowo iluzję dramatu historycznego, przemienia się w „dramat postaw”, analizę problemu władzy i politycznej konspiracji. Są zatem ci, którzy widząc egzekwowanie przez zarządców Justyniana zdobytych na wrogu łupów pytają: „Dlaczego?” (Sergiusz) i ci, którzy odpowiadają: „Dlatego, że się Basileuszowi podobało rozkazać” (Prefekt). Jest wreszcie Justynian: „starzec niemal stuletni, okryty wielkim, wspaniałym płaszczem cesarskim, z koroną na głowie” (didask. a. III, s. 55). Postać ta zostaje wprowadzona na scenę dopiero w akcie trzecim — ostatnim, gdy trzeba wydać wyrok na spiskowców. Scena końcowa, w której Justynian rozbija w oczach patrycjusza Belizara amforę, na której wypisane jest, nie rozszyfrowane przez nikogo, imię jakiegoś „wielkiego króla”, mówiąc: „Patrz, co się z jego wielkości zostało [...]. Bo wieczny jest tylko Bóg” (a. III, s. 72) — ma dla zrozumienia idei dramatu znaczenie pierwszorzędne.

Symbolikę tej sceny nietrudno odgadnąć, a i sam motyw nikłości życia ludzkiego wobec zmienności historii i niewzruszalnych praw boskich nie jest żadną nowością. Ciekawszy wydaje się kontekst określający sytuację człowieka wobec świata i samego siebie. Justynian, który całe swoje życie poświęcił sprawie odbudowy dawnego cesarstwa rzymskiego, przeżywa historię w sposób nieomal metafizyczny. Historia pokazana przez pryzmat tej postaci staje się wzorcem już prawie abstrakcyjnym problemu egzystencjalnego i etycznego. Bezsensowność istnienia: „Nasza starość jest przeklęta [...] Pustka przed nami i za nami” (a. III, s. 71), świadomość nieuchronności śmierci i lęk przed nią: „Boję się śmierci, bo ze mną umrze dzieło życia mego, bo ze mną umrze Rzym, który odbudowałem [...]” (a. III, s. 72) — to formuły bliskie już myśli egzystencjalnej, i można na tej podstawie uznać dzieło Hertzówny za „prekursorsko egzystencjalistyczne”, jednak z dużą ostrożnością, z powodu bardzo szerokiego rozumienia pojęcia egzystencjalizmu, tym bardziej, że ideowa konkluzja Justyniana: musimy zginać, bo „Bóg tak chce...” (a. III, s. 72), obca jest w zasadzie egzystencjalizmowi. Ujmowanie zjawisk artystycznych w kategoriach właściwych dla filozofii nie zawsze jednak musi prowadzić do wydania sądu mającego charakter twierdzący. Nie podejmując przeto tej kwestii, warto się zastanowić nad innym zagadnieniem, mianowicie, czym jest *Wielki król* jako gatunek, bo wprawdzie Hertzówna nazywa go tylko dramatem — przecież jednak sens ideowy, ów „egzystencjalny klimat” wskazuje, że organizacja two-

rzywa dramatycznego miała iść w kierunku tragedii; tak też określa się go współcześnie¹⁸. Jak jest rzeczywiście?

Cesarz Justynian, mający być postacią doświadczającą tragiczności losu, poza alternatywą: ułaskawić czy stracić spiskowców (co nie jest przyczyną jego klęski), nie staje przed żadnym wyborem. Tragiczność tej postaci nie polega na skazanym z góry na niepowodzenie „dążeniu” do czegoś, prowadzącym do zguby. *Wielki król* nie jest więc typem dramatu urzeczywistniającym schemat tragizmu oparty na „wyborze tragicznym”. Istota tragizmu wynika tu raczej z jednoczesnego zderzenia „zewnętrznego” zwycięstwa Justyniana z „wewnętrzną” jego klęską, z odkrycia prawdy, że jakakolwiek „aktywność” ludzka jest absurdalna, że wszystko co ziemskie — a więc także sprawowane rządy — jest wartością przemijającą. Tak konkretyzuje się ostatecznie w trzecim akcie tragiczność Justyniana, który tu zwycięża: spiskowcy stają przed sądem, a on sam znów może okazać wielkość swojej władzy... ale zarazem przegrywa z samym sobą; we wspomnianej już scenie ostatniej, najważniejszej w całym utworze, następuje przewartościowanie jego dotychczasowych pojęć o sensie życia, prowadzące do rezygnacji i metafizycznego rozwiązania.

W ten sposób pojęty stosunek między wartościami pozwala zestawić kreację głównego bohatera dramatu z cechami istotnymi tego aspektu zjawiska tragiczności, które M. Scheler nazywa „charakterem tragicznym”, czyli uważać ją za postać, w której tkwią „dyspozycje tragicznego działania lub doznawania czegoś tragicznego”¹⁹. Przypisywanie Hertzównie znajomości rozprawy Schelera, na którą w celu interpretacji tu się powoływano, wydaje się trochę ryzykowne. Chociażby nawet rzeczywiście tak było²⁰ — nie ma na to dowodów, poza domysłem wyżej uzasadnianym. Niezależnie jednak od tego, *Wielki król* — tak samo jak *Zburzenie Tyru* — poświadcza, że Hertzówna — zgodnie z duchem epoki, w której powstawały jej utwory — podzielała przekonanie większości ówczesnych teoretyków, dla których „[...] problemy tragizmu i tragedii były przede wszystkim problemami metafizycznymi i tylko wtórnie estetycznymi”²¹.

¹⁸ L. Eustachiewicz, *Typologia dramatu Młodej Polski na tle porównawczym* [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. I, Warszawa 1965, s. 379.

¹⁹ Pojęcie to i sposób jego rozumienia zaczerpnięto ze studium M. Schelera, *O zjawisku tragiczności* [w:] *Arystoteles, David Hume, Max Scheler. O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976, s. 51—95.

²⁰ Tekst *Wielkiego króla* zaczęto drukować w roku 1918, zatem po upływie trzech lat od wydania *O zjawisku tragiczności* Schelera, z którego filozofią mogła się zetknąć Hertzówna podczas swoich studiów w Niemczech.

²¹ Zob. B. Dziemidok, *Teoria tragizmu w estetyce okresu Młodej Polski*

W roku 1908, nakładem paryskiego „Panteonu” ukazał się kolejny dramat Hertzówny, *Fleur-de-Lys*²², zamieszczony wcześniej w tymże miesięczniku²³. Wydanie pierwsze *Fleur-de-Lys* jest kalką fotograficzną pierwodruku, jedyna różnica, to przypis redakcji „Panteonu” do tytułu: „Rzecz osnuta na tle życia Gilles de Rais, para i marszałka Francji w XV w.” Gilles de Rais albo Retz, bo tak notuje go *Nouveau dictionnaire pratique Quillet* (Paris 1974) — postać historyczna, był wiernym przyjacielem Joanny d’Arc. Za praktyki „czarnoksiężskie i magiczne” oraz udowodnione mu tajemnicze morderstwo, został postawiony przed sąd księcia Bretanii, Jana VI, a następnie powieszony i spalony w Nantes w 1440 roku. Tyle historii prawdziwej. Postać tytułowa utworu, *Fleur-de-Lys*, jest w dramacie córką barona de Rais, „ma lat osiem” i mieszka wraz z ojcem oraz jego powiernikiem, biskupem Francesco Prelatim, w zamku w Tiffanges. Rzeczywistość autentyczna zostaje jednak zaraz odrealniona. Na pytanie znajdującej w Tiffanges małej Odette: „ale po co nas porwano” (s. 6), *Fleur-de-Lys* odpowiada: „Za dużo pytasz. We wszystkich bajkach pytać nie wolno i u nas także nie” (s. 6).

Co tu jest „bajką”, a co rzeczywistością? Postacią rzeczywistą jest baron, pewnie też biskup Prelati. Ale z tego jeszcze nic nie wynika. Okazuje się, że pytanie o prawdziwość postaci jest zbyt proste. Istotna jest ich konstrukcja, sposób ujawniania się w dramacie. Ten krótki, jednoaktowy utwór od początku stwarza trudności interpretacyjne; wprowadzie w układzie akcji sam schemat się powoli wyjaśnia (Odette została porwana przez Gilles de Rais) — ale warstwa ideowa się zaciemnia. Bo oto z rozmowy barona z biskupem wynika, że *Fleur-de-Lys* była przez swego ojca wychowana „w nieświadomości złego i dobrego” (s. 12), a jej duszę oddano szatanowi: „On musi mnie wysłuchać i zostać moim sługą” (s. 13). Tradycyjny motyw paktu człowieka z szatanem? — Tak i nie, bo Gilles zaprzedał nie tylko siebie, ale i córkę, zjednuje sobie szatana zbrodniami, bo musiał „zejść aż do samego dna nędzy ludzkiej, jak On, [...] żeby go zrozumieć i objąć myślą” (s. 14) — ale prosi na klęczkach *Fleur-de-Lys* o przebaczenie. I w tym świecie „makabrycznej bajki” zachodzi swoista przemiana, rolę barona-mordercy przejmuje biskup: „Zabijesz tę małą [...] — w oczach twojej córki” (s. 18), a postać *Fleur-de-Lys* „dopełnia się”, zostaje wyposażona w nową cechę, przejaw „rozbrajająco-naiwnej okrutności”, gdy mówi: „Ja także chcę zabić” (s. 22).

Teraz dopiero zaczyna się odczuwać niedosyt interpretacji, jej schematyczność, spostrzega się, że *Fleur-de-Lys*, jak chyba żaden inny dra-

(1890—1918) [w:] *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890—1918*, Warszawa 1972, s. 59.

²² A. Hertzówna, *Fleur-de-Lys*, Paryż 1908.

²³ „Panteon” 1907, R. I, nr 3, s. 143—160.

mat Hertzówny — prowokuje, ale zarazem wymyka się opisowi, nie poddaje się przykładaniu do niego metody badawczej, która właściwościami dla niej tylko charakterystycznymi mogłaby tłumaczyć słuszość jej wyboru. Zdaje się, że *Fleur-de-Lys* jest odmianą utworu dramatycznego, którego porządek wewnętrzny zasadza się na niesprawdzalności logicznej jego sensu ideowego w warstwie zdarzeniowej, psychologicznej... To paradoksalne, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że jedynie będąc posłusznym przytoczonym już słowom *Fleur-de-Lys*: „Za dużo pytasz...”, to znaczy świat nazwany umownie „rzeczywistym” biorąc jako świat „bajki”, rządzący się swoimi zasadami, można mieć prawo do poznawania panujących w nim reguł.

Jest w tekście utworu scena rozmowy Gillesa z biskupem, już wspomniana, w której Prelati, jeszcze nie „odmieniony”, wyrzuca baronowi ohydę jego postępów, a Gilles tłumaczy, że chcąc zrozumieć szatana musiał tu na ziemi „stworzyć piekło”, po czy następuje replika biskupa: „A te mgłą zasłże oczy, te trzęsące się ręce, te dreszcze, wstrząsające twoim ciałem... To także z rozkoszy” (s. 14) — i tu, dopisane ciemnym atramentem słowo „poznania”, z pytajnikiem. Charakter pisma jest identyczny z formą zapisu dedykacji dramatu przez autorkę Czachowskiemu — można więc sądzić, że to dopisek samej Hertzówny. Rodzi się jednak pytanie, czy jest to skrupulatność tylko formalna, czy też może, obawia, by tekst dramatu krótszy o ten wyraz, nie stał się tekstem kalekim. Sądząc, iż odpowiedź na drugie pytanie będzie bardziej konstruktywna, założyć można, że to dopisane słowo (nie ma go w pierwodruku) tworzy wraz z wyrazem „rozkosz” klucz do hipotetycznej interpretacji, która przedstawiałaby się następująco: „rozkosz poznania” może być poznawaniem własnej psychiki — tej sfery ludzkiej osobowości, nad którą można nie panować. Postacie dramatu właściwie same siebie kreują, to, kim są w danym momencie, zależy od stanu ich podświadomości, stąd ich zdolność do chwilowej utraty poczucia granicy między tym co jest, a tym co się stało lub może się stać. Ale szukanie w tym momencie potwierdzenia takiego sposobu odczytania dramatu w obrębie zawartych w nim zdarzeń mogłoby stać się konkretyzacją zawodną, albowiem każda odpowiedź jednoznaczna byłaby zabiciem stanu zaciekawienia, specyficznie rozbudzonego przez *Fleur-de-Lys*, owego nastroju chwili, co w przypadku tego dramatu jest chyba podstawą jego poetyki.

Hertzówna zdradza wyraźne predyspozycje do małych form dramatycznych. Dało się to zauważyć już przy *Fleur-de-Lys*, ale bodaj czy nie wzorcowym przykładem syntetycznego operowania tworzywem dramatycznym jest jej pierwszy utwór, *Yseult o Białych Dłoniach*, kilkunasto-

²⁴ A. Hertzówna, *Yseult o Białych Dłoniach*, „Chimera” 1905, t. IX, z. 27, s. 401—413. Ponieważ dramat ten, podobnie jak następny, *Pastorale*, był drukowany tylko w czasopiśmie, numer strony podawany przy cytatach oznacza nie stronę

stronicowa „miniatura dramatyczna”, szkic prawie, drukowany w „Chimerze” z 1905 roku²⁴. Sięgnięcie tym razem po wątek średniowiecznej opowieści o Tristanie i Izoldzie nie jest wszakże kolejnym jeszcze przypomnieniem historii tragicznej miłości, jest wersją tej opowieści, wersją swoistą, bo przemieniającą legendę w nową rzeczywistość, będącą grą wyobraźni. Realistyczna warstwa wątku (namowy biskupa, by Yseult o Białych Dłoniach wyszła po raz drugi za męża, tak jak życzy sobie tego jej rodzina) staje się światem ni to ballady, ni wizją koszmarną. Treścią dramatu jest rozmowa Yseult z pełniącym rolę pośrednika biskupem, który tak zostaje opanowany „wyznaniem” historii jej życia, że traci świadomość oddzielenia tego co jest, od tego, co Yseult sugeruje. Biskup przestaje w pewnym momencie być postacią „która jest”, przemieniając się w postać „która się staje”. Ze świata wizji, kreowanego przez wyobraźnię Yseult, wyrывa go brutalnie, i jeszcze bardziej gubi, postanowienie Yseult, że zejdzie do piwnic zamku, w których „żyją nieżyjący” Yseult Jasnowiąsa i Tristan — ofiary jej zawiedzionej miłości. Zakończenie niczego nie wyjaśnia, dalej nie wiadomo, czy Yseult o Białych Dłoniach wyznała swoją zbrodnię, „opowiedziała dramat” — czy też cała historia została wymyślona. Twarz i maska zrosły się w jedną całość²⁵. Ta niemożność oddzielenia prawdy od szaleństwa, rzeczywistości od wizji powoduje, że o jednoznacznym wyjaśnieniu dramatu trudno mówić, można nawet powiedzieć, że wieloznaczność i możliwość różnych interpretacji jest tu świadomie zamierzona. Jaką więc przyjąć perspektywę odbioru?

Schodzenie Yseult do lochów podziemnych, gdzie przeżywa tortury, może znaczyć schodzenie do „lochów pamięci”. Jeśliby posłużyć się dla określenia konwencji tego utworu terminem „kryptosymbolizm”, czyli symbolizm ukryty, w którym „realistyczna warstwa zdarzeń [...] jest literackim kamuflażem”²⁶ — spojrzeć można na ten dramat i pod innym kątem, widzieć w nim utwór operujący „symbolem architektonicznym” (schodzenie w głąb) dla badania własnej podświadomości, badania graniczącego z masochizmem: „schodzenie w głąb” jest przecież drażnieniem własnej psychiki. Taką też interpretację proponuje M. Podraza-Kwiatkowska na marginesie swoich rozważań o źródłach dwudziestowiecznego autotematyzmu²⁷. Tekst dramatu potwierdza funkcjonalność posługiwa-

tekstu utworu, lecz czasopisma. (Cytaty z wcześniej analizowanych dramatów pochodzą z książkowego ich wydania).

²⁵ L. Eustachiewicz, „Zburzenie Tyru” Amelię Hertzówny, op. cit.

²⁶ L. Eustachiewicz, *Typologia dramatu Młodej Polski na tle porównawczym*, op. cit., s. 378.

²⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu (Ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski)* [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939*, S. II, Wrocław—Warszawa—Kraków 1974, s. 250.

nia się pojęciem symbolu architektonicznego. Schodzenie do podziemi zamku, tak głębokich, „że nie słyszy się uderzenia kamienia, padającego na ich dno [...]”, i tak ciemnych, „że trzeba trzymać pochodnię przy twarzy więźnia, by ujrzeć jego oczy” (s. 410), jest samounicestwianiem się Yseult: „zdaje mi się, że żywcem wstępuję do grobu” (s. 411); która zaraz jednak dodaje: „Ale ja często schodzę do lochów” (s. 411). Jest więc to „schodzenie” tak zadawaniem sobie bólu, jak satysfakcją z doznawanego cierpienia. W taki sposób patrząc na ten dramat, dostrzega się, że stanowi on wczesny (1905) przypadek artystycznego rozwiązania tych problemów, które niebawem zajęły w psychologii i dziedzinach pokrewnych miejsce poczesne, a w literaturze dwudziestego wieku stały się sprawami, kto wie, czy nie najważniejszymi.

Ostatni już z przeglądniętych dramatów Hertzówny, *Pastorale*, zamieszczony w „Sfinksie”²⁸, jest formą odmienną. Tytuł, sugerując określony wzorzec gatunkowy, w niewielkim stopniu pełni funkcję identyfikującą, a nawet podpowiada utożsamienie świadomie dezorientujące. O cóż chodzi?

Część pierwszą utworu poprzedza rozbudowany tekst didaskaliów tworzący iluzję scenerii sielanki: „Łąka u brzegu lasu [...], rząd wierzb, ocieniających brzeg niewidocznej zresztą rzeki [...]” — a na tym tle bohaterowie: Filemon, który „oparty w nawpół leżącej postawie, pali z prawdziwym zadowoleniem fajkę”, oraz Klelia, siedząca „na niskim pniu drzewnym [...]” (s. 444). Wprawdzie „bohaterowie są zmęczeni”, jednak prowadzą między sobą towarzysko-intymne dialogi, raz tylko zakłócone: przypomnieniem przez Baucis rocznicy bitwy, w której zginął przyjaciel Klelii, Ewander. Ale wspomnienie tego „co było” nie może wpłynąć na to, „co jest”. Czasem dramatu ma być czas przyszły, wypełniony zapowiadaną wizytą prezesa ministrów, który chcąc „wypocząć na łonie natury po całorocznych trudach” (cz. I, s. 543) nawiedzi bohaterów utworu, niczym Zeus mityczną parę kochanków: Filemona i Baucis.

Ten żartobliwy na poły ton sielanki burzy część druga dramatu, nazwana *Intermezzo*. W tej samej scenerii: „Ta sama łąka, co poprzednio” (didask., s. 60) rozpoczyna się nowe widowisko, to, o którym w części pierwszej mówi się, że ono już się odbyło. We wspomnieniach postaci nazywane jest „pastorale”, lecz zamiana kostiumów oznacza tu przybranie ról właściwych dla określonego stronnictwa politycznego (okres walk dynastycznych o tron angielski w wieku XVIII). Baucis jest teraz panią Raleigh, a Ewander — Hamiltonem. Sprawy narodowe i po-

²⁸ A. Hertzówna, *Pastorale*, „Sfinks” (1909, R. II, t. V, z. 1, s. 444—453; 1909, R. II, t. VI, z. 4, s. 298—313). Numeracja stron cytowanych fragmentów odnosi się do czasopisma, w którym jest zamieszczony ten dramat — por. przypis 22.

lityczne, wierność i zdrada, śmierć Hamiltona — tematy *Intermezza*, nabierają swoistej wymowy, właśnie przez ów kontrast z oprawą plastyczną: „ta sama ląka”, teraz jednak stanowiąca jakby tragiczny kontrpunkt wydarzeń, osiągnięty przez ironię zabiegu stylizacyjnego.

Część ostatnia, następująca po *Intermezzo*, będąc dalszym ciągiem akcji rozgrywającej się „teraz” (*Intermezzo* jest cofnięciem się w przeszłość) równocześnie objaśnia i dopełnia treści „pastoralnego” *Intermezza*: zapowiedziana wizyta osobistości państwowej, odbywająca się w tym samym i w podobny sposób opisanym miejscu co fragmenty poprzednie, jest wizytą polityczną, sprawdzianem, jakże też przywdziali teraz „kostiumy” bohaterowie. Retoryczny styl jej dialogów przelamuje dopiero, nie wiadomo przez kogo wypowiedziany (Klelia?), fragment końcowy — poetycki i nastrojowy: „Przeklęty, /Kto w takiej chwili w głębi swego serca/ Nic już nie znajdzie prócz słów!” (cz. II, s. 313). To poetyckie „postscriptum”, przybierając formę monologu scenicznego, wyraźnie odcina się od reszty tekstu. Monolog ten stawia pytanie o sens życia, a to już wyłamuje się ze schematu „dramatu sentymentalnego”, który w całościowym oglądzie nabiera cech „dramatu ideowego”.

Przedstawione tu, w wielkim skrócie, uwagi o dramatach Amelii Hertzówny, z pewnością nie zadowolają. Raz są zbyt szczegółowe i przybierają postać rekonstrukcji ich formy, kiedy zndziej znów są bardzo ogólne i przez to mało precyzyjne, słowem, zabrakło tu zapewne ostatecznego „dopowiedzenia terminologicznego”. To, o czym była mowa, nazwać można raczej próbą spojrzenia na twórczość dramatyczną Hertzówny jako na przedmiot wart obserwacji — choćby ze względu na niekiedy prekursorski, a może i współczesny kształt jej utworów. Nie usytuowano analizowanych dramatów w kontekście tradycji i gatunku, czy na tle epoki, a tu — oprócz wysuniętych propozycji badawczych — odwołania mogą być różne²⁹. Ale też zadanie główne było inne: przypomnieć (po raz kolejny) i przybliżyć sylwetkę niesłusznie przecież zapomnianej i pomijanej pisarki.

Przed laty K. Czachowski krótko napisał, że wydanie zbiorowe dramatów Hertzówny „jest potrzebą, o której nie należy zapominać”. Tylko że było to w roku 1932, sprawa mogła się więc już zdezaktualizować... co nie przeszkadza, aby wybrane zagadnienia — tu przedstawione, i inne — tylko zasygnalizowane, uważać za kwestie, na które trzeba szukać jeszcze odpowiedzi.

²⁹ I tak L. Eustachiewicz uważa dramat *Wielki król* za największe osiągnięcie dramaturgii międzywojennej w ciągu tradycji Z. Krasieńskiego — zob. L. Eustachiewicz, *Między współczesnością a historią*, op. cit.; wcześniej S. Adamczewski wskazał na związki tego utworu z *Irydionem* Z. Krasieńskiego i *Bazylisą Teofanu* T. Micińskiego — zob. jego art. w „Roczniku Literackim”, op. cit. s. 50.