

## ANETA ANNA NAZAREWICZ

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

### Człowiek a Bóg w dramatach Amelii Hertzówny

Chociaż Amelia Hertzówna, jak pisze Grażyna Borkowska, „była (jest) prawdopodobnie najlepiej wykształconą polską pisarką, urodzoną w Warszawie w końcu lat siedemdziesiątych XIX stulecia”<sup>1</sup>, jest również autorką mało znaną. Kazimierz Czachowski jeszcze za życia dramatopisarki nazwał ją „nieznaną poetką dramatyczną”<sup>2</sup>. Ta opinia była żywa przez lata, uzupełniana jedynie nowymi określeniami, np. „zapomniana”, jak to czyni Lesław Eustachiewicz<sup>3</sup>. Znaczący wpływ na wzbudzenie zainteresowania tą utalentowaną pisarką miał Marian Lewko, który zebrał jej wszystkie utwory dramatyczne rozproszone w czasopismach i opatrzył je wstępem. Była to ostatnia praca redakcyjna KUL-owskiego teatrologa, uzupełniona i przygotowana do druku przez Wojciecha Kaczmarska<sup>4</sup>.

Obecnie wydaje się, że twórczość Hertzówny powoli wchodzi w fazę badawczego renesansu. Autorka pojawia się coraz częściej w obrębie naukowych poszukiwań. Marta Rusek w artykule *O wyjściu z cienia. Dlaczego Amelia Hertzówna budzi dziś zainteresowanie badaczy?* pisze:

Dzisiejszy namysł nad dziełami Hertzówny wydobywa z nich to, co wcześniej było niewidoczne. Nowe narzędzia i nowy język odsłaniają kolejne sensory. Dzięki zastosowaniu klucza psychoanalitycznego ujawniają się zagadnienia związane z podświadomością i jej znaczeniem. Genderowe spojrzenie zwraca uwagę na kategorię cielesności i kobiece role, bierność i aktywizm. Z kolei antropologiczna perspektywa odkrywa problematykę tożsamości, obcego, Innego<sup>5</sup>.

Na marginesie zainteresowań badaczy pozostaje jednak istotna w dziele Hertzówny kwestia obecności Boga i Jego relacji z człowiekiem. Brakuje szerszych

---

<sup>1</sup> G. Borkowska, *Amelia Hertzówna. Dwa skrzydła twórczości* [w:] *Wokół twórczości drugiego pokolenia pozytywistów polskich*, red. A. Mazurek, Opole 2004, s. 175. Hertzówna studiowała wiele dziedzin, między innymi chemię, fizykę, matematykę i egiptologię. Ukończyła doktorat z filozofii, a w późniejszych latach szkołę archeologiczną w Paryżu. Poza powieściami i sztukami teatralnymi pisała również prace naukowe. Tworzyła szkice antropologiczne dotyczące historii kultury i cywilizacji.

<sup>2</sup> Zob. K. Czachowski, *Nieznaną poetką dramatyczną*, „Gazeta Polska” 1932, nr 231.

<sup>3</sup> Zob. L. Eustachiewicz, „Zburzenie Tyru” Amelii Hertzówny, „Dialog” 1960, nr 1, s. 108.

<sup>4</sup> Zob. A. Hertzówna, *Dramaty zebrane*, oprac. i wstęp ks. M. Lewko, uzupełnił i do druku przygotował W. Kaczmarski, Lublin 2003.

<sup>5</sup> M. Rusek, *O wyjściu z cienia. Dlaczego Amelia Hertzówna budzi dziś zainteresowanie badaczy?* [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014, s. 392.

opracowań tego tematu, poza drobnymi wzmiankami w pracach odnoszących się do innych zagadnień. Na przykład Jadwiga Kosicka-Gerould w studium *Amelii Hertzówny teatr okrucieństwa i erotyzmu* przeznaczają jeden akapit, by przedstawić relacje głównych bohaterów *Fleur-de-Lys* względem siebie, ale również Boga:

Pożądając niewinnych dzieci, chłopców i dziewczynek w ich androgynicznej fazie poprzedzającej dojrzewanie, Gilles świadomie przekracza granice między dobrem a złem. Jako ojciec naśladuje Boga, umieszczając Fleur-de-Lys w rajskim ogrodzie ziemskich rozkoszy sprzed Upadku. Dziewczynka nie wie o istnieniu aniołów, Chrystusa, dobra i zła, a także śmierci<sup>6</sup>.

Najwięcej uwagi obecności Boga w twórczości Hertzówny poświęcił dotychczas Wojciech Kaczmarek. Omawiając inspiracje biblijne w jej wybranych dramatach, wskazał *Zburzenie Tyru* jako jeden z utworów, w których wyzyskany jest motyw erotyzmu rytualnego przedstawiony w kulcie fenickiej bogini Astarte oraz niewola człowieka wyrażona przez figurę Babilonu. W monografii badaczka pojawia się również krótka analiza przedstawiająca *Zburzenie Tyru* jako ciekawą próbę udratyzowania dziejów biblijnych, w które interweniuje Bóg<sup>7</sup>. Problematyka odniesień do Boga i jego relacji z człowiekiem w twórczości Hertzówny, choć następująca pewnych trudności, jest zatem sygnalizowana przez badaczy i niewątpliwie wymaga bardziej pogłębionych studiów.

Wojciech Gutowski w książce *Z próżni nieba ku religii życia* stawia bardzo ważną hipotezę: „Czy nie jest tak, że młodopolska religia wyobraźni bardziej sugestywnie kreuje epifanię zła, budzącego trwogę lub kuszące fantazmatem Bóstwa [...]?”<sup>8</sup>. Rodzi się więc pytanie, czy do poruszanego tematu nie powinien zostać dodany jeszcze jeden istotny element, tak popularny wśród młodopolskiej dramaturgii, jak szatan czy Lucyfer. Zapewne po pobieżnej lekturze dramatów *Fleur-de-Lys* i *Yseult o białych dłoniach* wydawać by się mogło, że pojawienie się tego motywu jest wręcz niezbędne, żeby w pełni przedstawić rzeczywistość sakralną kreowaną w tych utworach. W końcowych partiach jednoaktówek *Yseult* jest bowiem porównana do szatana, a Fleur zdaje się przyjąć rolę naczynia, które wypełnia szatan. Nasuwa się również pytanie, jak przedstawić analizę relacji Boga i człowieka w dramacie *Pastorale*, w którym Bóg pojawia się jedynie w wyrażeniach mających na celu podkreślenie czyjejś ekspresji, wzmocnienie wypowiedzi, jak np. „Bogu dzięki” [P, s. 127]<sup>9</sup>; „Dla Boga!” [P, s. 135]; czy „Broń Boże” [P, s. 137]. Czy omawianie w tym przypadku figury Boga ma głębsze uzasadnienie? Problemów interpretacyjnych następuje również dramat *Zburzenie Tyru*, który jest szczególnie interesujący, ponieważ poniekąd

<sup>6</sup> J. Kosicka-Gerould, *Amelii Hertzówny teatr okrucieństwa i erotyzmu*, „Dialog” 2001, z. 5–6, s. 244–245.

<sup>7</sup> W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999, s. 60–71.

<sup>8</sup> W. Gutowski, *Wyobraźnia religijna czy religia wyobraźni?* [w:] tegoż, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 31.

<sup>9</sup> A. Hertzówna, *Pastorale* [w:] tejże, *Dramaty zebrane...*, s. 127. Z tego oznaczenia będą korzystać podczas dalszego cytowania dramatu.

inscenizuje biblijne wydarzenia. Jego pierwsza zauważalna cecha to bardzo różnorodna kompozycja. Pojawia się wiele propozycji, które zaznaczają funkcję nadrzędną jednego aktu względem drugiego.

Kazimierz Gajda, w pierwszym pełniejszym omówieniu wszystkich dramatów pisarki, zauważa:

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 formalnego, a nawet graficznego obydwóch części. Czym zatem jest akt drugi?<sup>10</sup>

Autor słusznie wskazuje, że oba akty wydają się nie mieć ze sobą wiele wspólnego, a wręcz kontrastują ze sobą formą. Badacze wysuwają kilka propozycji analitycznych. Gajda stwierdza, że „najprościej byłoby odczytać go [akt II – A.N.] jako «komentarz» do aktu pierwszego”<sup>11</sup>. Tu następuje rozgraniczenie funkcji na podrzędną i nadrzędną. Nie ma miejsca na równą wartość obu tekstów, ponieważ albo akt pierwszy istnieje tylko jako pretekst do wygłoszenia „komentarza”, z którego dowiadujemy się, że „sprawiedliwe są wyroki Pana i niewzruszone”<sup>12</sup>, albo rolę komentarza można rozumieć też inaczej, zachowując odwrotny środek ciężkości. Tak właśnie proponuje Marta Wojdak, która uważa dramat *Zburzenie Tyru* za swoistą hybrydę składającą się z dwóch części: symboliczno-nastrojowej jednoaktówki i drugiej, która stanowi do niej filozoficzny komentarz<sup>13</sup>.

Obie interpretacje są moim zdaniem nieco krzywdzące. Gajda nazywa to uproszczenie „płytkim moralizatorstwem”, negując możliwość odczytywania tego dramatu jako tylko jeszcze jednego „obrazu-przykładu” beznadziejności losu ludzkiego. Według badacza najbardziej trafna, zbliżona do sedna utworu, jest pierwsza recenzja z 1907 roku, w której dramat *Zburzenie Tyru* przedstawiono jako „dramatyczną próbę rozwinięcia koncepcji metafizycznej: piękno a fatum. [...] 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 mająca runąć klęska”<sup>14</sup>.

Ta interpretacja, choć wciąż częściowa, jest bliższa prawdzie zawartej w tym dramacie. Bez wątpienia czytelnik odnajdzie tu alegorię Tyru prezentowaną przez osobę pięknej Baltis. W losie bohaterki można doszukać się tragizmu. Niemal

<sup>10</sup> K. Gajda, *Twórczość dramatyczna Amelii Hertzówny*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny” 1980, z. 8, s. 69–70.

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

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> A. Hertzówna, *Zburzenie Tyru* [w:] tejsze, *Dramaty zebrane...*, s. 76. Są to słowa wypowiedziane przez Ezechiela w akcie drugim.

<sup>13</sup> M. Wojdak, *Gdy zabrakło happy endu, czyli o jednoaktówce przelomu XIX i XX wieku* [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 546.

<sup>14</sup> K. Gajda, *Twórczość dramatyczna Amelii...*, s. 69–70.

histeryczne próby ocalenia swojego pięknego ciała sprowadzają jej istnienie jedynie do formy, skorupy, która i tak w spotkaniu z fatum jest skazana na klęskę.

Jak więc odpowiedzieć na wyżej postawione pytania? W jaki sposób zmierzyć się ze wskazanymi problemami interpretacyjnymi? Gajda, pisząc o *Zburzeniu Tyru*, przedstawia refleksję, którą można potraktować jako swego rodzaju odpowiedź na zaistniałe trudności: „Mówić o spójności dramatycznej *Zburzenia Tyru* jest rzeczą możliwą, dopiero podkładając pod tekst pewien sposób myślenia o człowieku i jego miejscu w historii”<sup>15</sup>. Wydaje się, że tylko w ten sposób można w pełni odczytać ten utwór. Korzystając z tego założenia, warto spojrzeć na twórczość dramatyczną Amelii Hertzówny przez pryzmat myśli filozoficznej Sorena Kierkegaarda. W jej kontekście odnajduję odpowiedzi na wszystkie przedstawiane wcześniej zagadnienia. Dwuaktowa kompozycja *Zburzenia Tyru* jest budowana na kontraście skrajnie różnych typów człowieka – Baltis i jej jeszcze niezgładzony Tyr przedstawiają typ estetyczny, zaś Ezechiel jest człowiekiem wiary.

Według Kierkegaarda jedynie wiara może uczynić człowieka całością, bo – jak pisał – „właściwie stosunek do Boga powoduje, że człowiek staje się człowiekiem”. Zajmował go więc problem stosunku człowieka do Boga, czyli istnienia krótkotrwałego, przemijającego, do bytu trwałego<sup>16</sup>. Jedną z najbardziej znanych teorii Kierkegaarda jest podział życia człowieka na etapy bądź okresy. Filozof nazywa je typami życia albo sferami egzystencji i dzieli na trzy rodzaje: typ estetyczny, typ etyczny i typ religijny. Analogicznie do nich dzieli typy ludzi na: człowieka estetycznego, człowieka etycznego i człowieka wiary. Według takiego rozróżnienia do celów tej analizy będą podzieleni bohaterowie dramatów Hertzówny.

W wielu z tych utworów główną postać można nazwać człowiekiem estetycznym. Jest to postać, która pozostaje niezaangażowana, jedynie bawi się życiem wypełnionym przyjemnościami, fascynacjami<sup>17</sup>. Właśnie w taki sposób jawi się tytułowa bohaterka jednoaktówki *Fleur-de-Lys*. Możemy tu wyraźnie dostrzec swoistego rodzaju opozycje, które w pewnym sensie ukazują sposób myślenia dziewczynki, ale też to, jak została ukształtowana. Gilles, ojciec Fleur-de-Lys, zwraca się do biskupa: „Czy wiesz, dlaczego wychowałem Fleur-de-Lys w nieświadomości dobrego i złego?”. To pytanie wskazuje na przyczyny zachowania dziecka i tłumaczy układ dramatu. Skoro Fleur nie poznaje, czym jest dobro, a czym zło, te fundamentalne kategorie aksjologiczne w ogóle nie występują w jej wypowiedziach. Pojęć tych używa jedynie biskup w rozmowach toczących się podczas nieobecności dziewczynki. W pozostałych częściach dramatu zostały wprowadzone inne opozycje wpływające na jego kształt i charakter. Są nimi takie pary przeciwieństw, jak: piękno – brzydota czy światło – ciemność. Tylko w rozmowie biskupa z Gillesem zostają przedstawione niemal paralelnie do wyżej wymienionych – świętość i grzech.

<sup>15</sup> Tamże, s. 70–71.

<sup>16</sup> T. Sucharski, *Søren Aabye Kierkegaard* [w:] *Słownik myśli filozoficznej*, Warszawa – Bielsko-Biała 2011, s. 294.

<sup>17</sup> Zob. tamże, s. 310.

Zabawa życiem Fleur jest posunięta tak daleko, że postrzega je ona jako bajkę. Jak sama mówi: „Za dużo pytasz. We wszystkich bajkach pytać nie wolno i u nas także nie” (F, s. 97)<sup>18</sup>. Można wręcz powiedzieć, że dziewczynka kreuje rzeczywistość tak, aby była dla niej fascynująca estetycznie. Dlatego ceni sobie ojca, który jest piękny, ale, co być może nawet ważniejsze, potrafi tworzyć piękno<sup>19</sup>. To on wymalowuje jej ogród rozkoszy. Pomimo to Fleur nie szczędzi ojcu również krytyki:

FLEUR-DE-LYS:

Taki brzydki jesteś, kiedy się śmiejesz, zęby ci widać, jak psom podwórzowym.

GILLES:

Więc mam płakać!?

FLEUR-DE-LYS (*przyglądając mu się*):

Nie, nie płacz, chociaż to ładniej płakać niż śmiać się. (*Wskazując na krzesło*). Chciałabym, żeby tu, na tym krześle siedziała złotowłosa dziewczynka w czarnej sukni i żeby łzy spływały po jej twarzy wolno, wolno... (*szukając porównania*). Jak czasem deszcz latem po grubych szybach w mojej komnacie.

(F, s. 100)

W cytacie tym ujawnia się osobliwy pociąg bohaterki do cierpienia. Piękna wydawała się jej płacząca dziewczynka, a zobaczywszy martwe ciało Odetty, nie wystraszyła się ani nie poczuła żalu z powodu tej straty. Odczuwała jedynie pewne zagubienie, nie wiedząc, jakiej reakcji w zamian oczekują dwaj mężczyźni. „Podobnie jak ojciec, Fleur-de-Lys jest artystką, maluje i marzy o rzeczach niemożliwych; w jej pragnieniu by latać i chodzić po wodzie ujawnia się ta sama tęsknota za przekroczeniem granic człowieczeństwa, która Gilles’a przywiodła do zguby” – pisze Jadwiga Kosicka-Gerould<sup>20</sup>. Dziewczynka, tak jak bohaterka innego dramatu Hertzówny, Yseult o Białych Dłoniach, wykazuje pewne skłonności psychopatyczne.

<sup>18</sup> A. Hertzówna, *Fleur – de – Lys* [w:] *też*, *Dramaty zebrane...*, s. 97. Z tego oznaczenia będę korzystać w dalszym cytowaniu dramatu.

<sup>19</sup> Temat piękna był istotny w filozofii niemieckiej. Praca Kanta *Krytyka władzy sąđen* była znacząca dla ukształtowania się estetyki filozoficznej. Uważał on, że piękno jest suwerenne, istniejące poza dwoma przeciwstawnymi porządkami, które rządzą człowiekiem. Harmonia piękna jest symbolem idealnego stanu człowieka. Wskazuje to, czym mógłby się stać, gdyby zgodność tych dwóch przeciwstawnych porządków była możliwa. Schiller zaś uważał, że poza wymienionymi przez Kanta porządkami istnieje jeszcze „popęd gry”, w którym człowiek realizuje się poprzez sztukę. Ona jest obrazowaniem marzenia o świecie realizującym tęsknoty o wewnętrznej zgodzie w człowieku. Hegel natomiast umieszcza sztukę pośród manifestacji ducha (dwie pozostałe, religia i filozofia, stoją ponad nią). Streszcza ona potrzebę wolności człowieka poprzez przyswojenie świata zewnętrznego, dzięki myślom i uczuciom, jednocześnie udostępniając jego wyobrażenia innym. Filozof wskazuje jednak wyczerpanie tej formy we współczesnym dla niego świecie. Uważa, że w epoce chrześcijaństwa pozostaje jedynie manifestacja ducha w religii. Można zauważyć w tym krótkim przekroju, że piękno w filozofii niemieckiej od czasów Kanta zaczyna być łączone głównie ze sztuką. Por. E. Bieńkowska, *W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasza Manna*, Warszawa 1981.

<sup>20</sup> J. Kosicka-Gerould, *Amelii Hertzówny teatr...*, s. 245.

FLEUR-DE-LYS:

A gdyby ją zostawić tutaj?

BISKUP:

Niemożliwe! Ciało odpadnie od kości, wydawać będzie woń obrzydliwą.

FLEUR-DE-LYS:

Szkoda! Chciałabym, się patrzeć na nią. Kiedy mówiłam o jasnowłosej dziewczynce, to właśnie myślałam o niej.

(F, s. 116)

Fleur nie czuje sympatii do Odetty, lecz jedynie żal po utraconym pięknie. Dziewczynie zależy tylko na tym, by pozostawić jej ciało i cieszyć się tym widokiem.

Ta budowana na estetyce egzystencja głównej bohaterki jest zawieszona w próżni i ostatecznie prowadzi do samozniszczenia. Fleur za sprawą swojego ojca nigdy nie poznaje różnicy między dobrem a złem. Rozróżnia jedynie piękno i brzydotę. Cała otaczająca ją rzeczywistość jawi się jej jako bajka, w której jest główną bohaterką. Tak jak Jezus „czarownik” potrafi chodzić po wodzie, tak ona sprawia, że z zamkiem i jego mieszkańcami nie dzieje się nic złego. Mając go opuścić, wyraża obawę o jego bezpieczeństwo i stałość. Ona bowiem, w przeciwieństwie do innych dzieci, miała tu pozostać na zawsze. Charakterystyczne dla tej postaci są motywy, jakimi kieruje się w podjęciu próby pomocy Odette. Fleur chce uratować dziewczynkę nie dlatego, że zagraża jej śmiertelne niebezpieczeństwo, ale dlatego, że po prostu jej się to podoba. Sytuacja Odetty odchodzi na drugi plan, kiedy tylko Fleur zaczyna rozmowę z ojcem. Jest zła na dziewczynę, że przerwała ich zajmującą rozmowę.

Nawet w obliczu śmierci jedynym, co martwi Fleur, jest to, że ciało Odetty nie przetrwa w takiej pięknej formie. Ostatecznie fascynacje estetyczne bohaterki dramatu doprowadzają ją do samozagłady. Rodzi się w niej tak straszliwe pragnienie największej zbrodni, że nawet Gilles – potworny zbrodniarz – jest przerażony zmianą, jaka zaszła w jego córce. Fleur dostrzega w śmierci coś pięknego, tak jak piękniej jest płakać niż śmiać się.

Odnosząc się do postawionego na wstępie pytania, czy jest to dramat o szatanie, trzeba zauważyć, że nie mamy tu tak częstej dla Młodej Polski fascynacji jego osobą. Wydaje się to jedynie pretekstem do stworzenia nieetycznej postaci człowieka estetycznego. Utwór ten jest raczej dramatem o klęsce człowieka. „Kierkegaard dowodzi w *Albo-albo*, iż życie poświęcone wyłącznie łowieniu chwilowych momentów radości zmysłowej i przelotnych wzruszeń podobne jest do dziurawego dzbana, którego nie sposób napełnić”<sup>21</sup>. Takim podziurawionym, zniszczonym naczyniem jest Fleur-de-Lys. Nie wystarcza jej piękno malowanych ogrodów. Odczuwa potrzebę większego uniesienia, władzy mocy (s)twórczej. Postanawia zabić, by nacieszyć oczy pięknem tego zbrodniczego aktu.

Kolejnym równie ciekawym dramatem jest *Yseult o Białych Dłoniach*. Bohalterka tego utworu realizuje jedną z trzech głównych kategorii kierkegaardow-

<sup>21</sup> K. Pomian, *Niewczesność i współczesność Kierkegarda* [w:] *Człowiek pośród rzeczy. Szkice historycznofilozoficzne*, Warszawa 1973, s. 114.

skich form niepowodzenia w osiągnięciu samego siebie. Rozpacz, że się nie chce być sobą.

Ktoś może być zbyt biernie przywiązany do konkretnego „innego”, którego spotyka w tym świecie. Jego osobowość i on sam jest czymś, co jest złączone z „innymi” w otoczeniu spraw doczesnych i światowych... pragnąc, pożądając, używając itp. Łączy się [z nimi], ale biernie. [...] Takie przywiązanie do tego świata jest faktycznie brakiem nadziei na Wieczność. Jest to grzech człowieka estetyki, który poszukuje zadowolenia w skuteczności tu i teraz, nie wierzy bowiem w zdolność Niekończoności tego co skończone w wieczności<sup>22</sup>.

Niewątpliwie w centrum życia Yseult jest Tristram. Jak sama wyznaje:

Przecież on był życiem moim i duszą moją! Wszak lata całe siedziałam tu, przy tym oknie, patrząc na gościnnic, prowadzący z północy. Serce moje i oczy moje leżały na kamieniach tej drogi, którą on miał przyjechać. A gdy ciemno było, zamykałam oczy, które nie mogły go zobaczyć, i drżałam przy każdym szczęką oręza straży, przy każdym wyciu psa, rzeniu koni.

(Y, s. 31)<sup>23</sup>

Tristram jest dla bohaterki niemal Bogiem. Powierza mu ona całą siebie. Jego śmierć powoduje dekompozycję świata pojmowanego jako logocentryczna całość<sup>24</sup>. Jej rzeczywistość jest przytłaczającą pustką, którą księżna stara się nim wypełnić. Żyje ona w quasi-kreacji, jak przystało na człowieka estetycznego. Tutaj można odnotować pewną paralelność między omawianymi dramatami. Tak jak Fleur była bohaterką bajki, tak Yseult kreuje makabryczną przestrzeń śmierci<sup>25</sup>. Wnętrze komnaty, w której rozgrywa się scena, jest spowite czernią. Czytamy w didaskaliach: *Ściany są pokryte czarnymi chustami, drzwi zasłonięte draperiami. Koło głównego wejścia stoi zbroja Tristrama z Lijones z czaszką ludzką w hełmie i przytwierdzonym do prawej rękawicy toporem wojennym* (Y, s. 25). Czerń zdaje się zatapiać całą przestrzeń. Jest złowroga i drapieżna. To nie jedyne wrażenie,

<sup>22</sup> E. Gilson, T. Langan, A.A. Maurer, *Pierwotna rewolta egzystencjonalna* [w:] *Historia filozofii współczesnej. Od Hegla do czasów najnowszych*, Warszawa 1977, s. 70.

<sup>23</sup> A. Hertzówna, *Yseult o Białych Dłoniach* [w:] *też, Dramaty zebrane...*, s. 31. Z tego oznaczenia będę korzystać podczas dalszego cytowania dramatu.

<sup>24</sup> Por. W. Gutowski, *Wobec utraty wiary (bez-bożności) i śmierci Boga (bez-bóstwo)* [w:] *też, Z próżni nieba...*, s. 45.

<sup>25</sup> Plastyczność kreowanej rzeczywistości dramatycznej w utworach przedstawiających człowieka estetycznego w ujęciu filozofii Kierkegaarda pozwala na skojarzenie ich z konkretnymi artystami. Przestrzeń w Yseult o Białych Dłoniach spowita cała w bieli i czerni, dodatkowo wykorzystująca symbolikę melancholii jednoznacznie kieruje do skojarzeń rycin Durera. Przepiękna Baltis, cała w złocie, przemieszczająca komnatę z ozdobnymi ścianami, z mozaiką na podłodze przypominającą łąkę ze szlachetnych kamieni, kojarzy się z kobietami z obrazów Klimta. Zabieg ten jest dodatkowo ciekawy w zestawieniu z myślą filozoficzną Schillera, dla którego ideałem było życie wykreowane jak dzieło sztuki. Ten zamysł w pewnym sensie realizuje się w dramatach Hertzówny. Yseult wydaje się urządzać tak przestrzeń, by podsycać emocje wokół żaloby po mężu. Podobnie jest w innych dziełach tej dramatopisarki. Schiller jednak zakłada rozwój człowieka poprzez sztukę. Uważa, że jednostka żyjąca poprzez sztukę czyni spontanicznie dobro, moralność jest dla niej czymś naturalnym. U Hertzówny te postaci, które w centrum stawiają piękno, kreację rzeczywistości, nieuchronnie dążą ku zagładzie. Por. E. Bieńkowska, *Poeta odejmuje pytanie filozofa* [w:] *też, W poszukiwaniu królestwa człowieka...*, s. 96–109.

jakie ze sobą niesie kolorystyczna tonacja miejsca. Wydaje się, że obraz jest prześląknięty martwością. Przestrzeń jest nasyczona śmiercią do tego stopnia, że postacie przebywające w zamku mają poczucie, że ktoś w nim umiera. Wzbudza to w nich lęk. Czytając opis komnaty, trudno oprzeć się wrażeniu, że owe czarne chusty odsyłają nas drogą skojarzeń do sławnych czarnych żagli, które były przyczyną śmierci Tristana i jego kochanki, Yseult o Złoty Włosach. To wszystko wydaje się wystawione „na oko ludzkie”, by wzbudzać w mieszkańcach zamku jedynie smutek i rozpacz.

Hertzówna stosuje w dramacie *Yseult o Białych Dłoniach* ciekawy zabieg, czyniąc rozmówcą Yseult biskupa, dzięki czemu dialog przypomina miejscami quasi-spowiedź. Yseult odkrywa przed nim największe sekrety swojej duszy. Opowiada o wszystkich złych czynach, które popełniła, i o zbrodniach dokonanych tylko w myślach. Snując makabryczne historie o kochankach uwięzionych w lochach jej zamku, przeraża duchownego. Pragnienie zemsty Yseult jest tak gorące i wypowiedziane z wielką pasją, że biskup zdaje się zatracać zdolność odróżnienia fantazji od rzeczywistości. Wydaje mu się, że rozmawia z samym szatanem.

Yseult, tak straszna w swoim gniewie i potrzebie zemsty na niewiernym małżonku, po tej przedziwnej rozmowie z duchownym przechodzi zaskakującą metamorfozę, którą wyraża stwierdzeniem: „Krwia mego serca żyła po śmierci, upiory, ale teraz umarli. Gdy mówiłam do was, zaczęli blednąć i konać. Znikli i już nie wrócą, ale może być, że ja odejdę z nimi” (Y, s. 36). Chociaż rozmowa z biskupem nie była rzeczywistym sakramentem spowiedzi, księżna zostaje uwolniona od upiorów, które dręczyły jej serce i umysł. Wypowiadając na głos swoje cierpienie, ale i chęć zemsty, niedające spokoju sceny tortur do tej pory odtwarzane tylko w myślach, Yseult poddaje się pod osąd, ale i miłosierdzie Boga. „Jak stwierdza święty Paweł «Gdzie... wzmógł się grzech, tam jeszcze obficie rozlała się łaska». Aby Łaska jednak mogła dokonać swego dzieła, musi się ujawnić nasz grzech”<sup>26</sup>. Proces ten bardzo czytelnie opisuje Wojciech Kaczmarek: „To dzięki Łasce [...] możliwy jest powrót człowieka do Boga, choć wydaje się, że zmierza on jakby w przeciwnym kierunku niż rodzące się nawrócenie. Interwencje Łaski trzeba dlatego pokazać bardzo precyzyjnie jako pewien proces, którego istotą jest fakt, że człowiek przedstawia się Bogu”<sup>27</sup>. Tym właśnie jest rozmowa Yseult z biskupem – „przedstawieniem się Bogu”. Nie zwierza się ona służkom czy bratu, tylko odkrywa swoją duszę przed biskupem. Choć Yseult nie przystępuje do prawdziwego sakramentu spowiedzi i nie otrzymuje rozgrzeszenia, proces duchowej przemiany zostaje w niej rozpoczęty.

Zagadnienie przemiany człowieka, najczęściej w obliczu sytuacji granicznych, jest charakterystyczne w twórczości Hertzówny. W ten sposób zostaje przedstawiona Kleila w dramacie *Pastorale*, która w zetknięciu z brutalną i bezsensowną

<sup>26</sup> *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, s. 431.

<sup>27</sup> W. Kaczmarek, *Bycie jak Bóg. Kryzys antropologiczny przełomu XIX i XX wieku a dramaturgia Młodej Polski* [w:] tegoż, *Od kontestacji do relacji. Człowiek wobec Boga w dramacie Młodej Polski*, Lublin 2007, s. 85.



śmiercią przyjaciela, staje się znudzoną życiem kobietą. Swoją postawą odzwierciedla egzystencjalny dramat człowieka przełomu XIX i XX wieku, który zdaniem Wojciecha Kaczmarska „polega na zagubieniu relacji do Boga. Obserwujemy wówczas, jako pewien fakt kulturowy, zjawisko desakralizacji, utraty wymiaru świętości w życiu człowieka. Kosmos został pozbawiony swojej sakralności, został «przekłuty» wiedzą człowieka, jest «niemy», nie daje już życiu ludzkiemu perspektywy sensu”<sup>28</sup>.

Kleila w zetknięciu ze śmiercią zatraciła poczucie sensu istnienia. Dziewczyna w chwili najgłębszego strachu przed śmiercią oddała się mężczyźnie, w dodatku nie temu, któremu przyrzekła wierność, co potęguje tragizm sytuacji. Od tego czasu, jak sama podkreśla, jej życie przestało mieć wartość. Nie ma już w nim żadnego celu. W tej jednej chwili doznała wszystkich radości i bolączek, które miały jej wystarczyć na całe życie. Tej samej nocy patrzyła także na śmierć niewinnego, naiwnego chłopca, słuchała, jak jego pełne pasji i idei słowa zamieniają się w cynizm. Patrzyła, jak ten, który nic nie zawinił, umiera. Od tego momentu jej życie wypełnia nuda i strach. Kleila jest przykładem tego, co dzieje się z człowiekiem estetycznym. „Ciasnota perspektywy, jaką niesie ze sobą owo *estetyczne* stanowisko względem życia, sprowadza nudę, zniechęcenie i melancholię”<sup>29</sup>. Nic nie jest już dla niej istotne, nic nie porusza jej emocji. Jej kosmos staje się pusty i pozbawiony sacrum.

Postać Boga nie pojawia się w tym dramacie. Jego istnienie, jak sygnalizowałam już na wstępie, zaznaczone jest tylko w formie wykrzyknień, słów bez znaczenia. *Pastorale*, co również warto podkreślić, jest jedynym dramatem Hertzówny, w którym nie występuje osoba duchowna, prorok.

Postać Kleili zasługuje na uwagę jeszcze z jednego powodu. Hertzówna opowiada jak gdyby inny wariant tej samej historii. W jej twórczości dramatycznej możemy dostrzec wyraźne paralele. Niektóre postaci zdają się przedstawiać różne wariacje na dany temat. Chociaż każda z opisanych przez dramatopisarkę sytuacji jest bardzo indywidualna, to wydaje się, że wchodzi ona w grę z czytelnikiem, pokazując mu inną wersję wydarzeń. Takie przedstawienie rzeczywistości jest również bardzo ściśle związane z filozoficzną myślą Kierkegaarda: „Ożeń się, będziesz tego żałował; nieżeń się, będziesz tego żałował;żeń się lub nieżeń, będziesz i tego, i tego żałował [...]. Taka jest panowie treść mądrości życiowej. [...] Wielu myśli, że są w tym samym stanie, kiedy uczyniwszy to i owo łączą czy też mediatyzują sprzeczności. Ale to jest nieporozumienie; gdyż prawdziwa wieczność nie leży w «albo – albo», ale poza wyborem”<sup>30</sup>. W takim kontekście osadzone są też postaci w dramatach Hertzówny, obrazując jedno bądź drugie „albo”. Kleila jest jak Baltis. Tak jak ona jest piękna, tak samo zagraża jej śmierć. Kiedy nie ma dla niej ucieczki, pojawia się mężczyzna, z którym tuż przed końcem życia może zaznać cielesnej miłości. Dla obu kobiet punkt wyjścia jest taki sam:

<sup>28</sup> Tamże, s. 71.

<sup>29</sup> J. Kossak, *Prorok zagubionych – Søren Kierkegaard* [w:] *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Warszawa 1971, s. 96.

<sup>30</sup> T. Sucharski, *Søren Aabye Kierkegaard...*, s. 302.

są młode, piękne, dobrze sytuowane, a zarazem stają w obliczu śmierci. Tylko czyny i ich konsekwencje się różnią. Kleila postanawia pocieszyć się w ramionach mężczyzny i – co wydaje się ostatecznie najbardziej okrutne – przeżyć. Baltis, chociaż jest w podobnej sytuacji, podejmuje zupełnie inne decyzje. Postanawia popełnić samobójstwo, by stworzyć ze swojego ciała posąg upamiętniający jej piękno i wielkość. Obie kobiety ponoszą druzgocącą klęskę. Jak przedstawił to duński filozof, nie jest istotne, które „albo – albo” wybierzesz. Ostatecznie nie ma to znaczenia w kontekście wieczności. Tylko powierzając się Bogu, można uzyskać coś więcej niż doczesność.

W twórczości dramatycznej Hertzówny możemy zaobserwować kolejną, niezwykle lustrzaną parę. W *Wielkim królu* pojawia się Kowal, który jest odpowiednikiem Ezechiela ze *Zburzenia Tyru*. W akcie drugim Ezechiel rozpacza nad swoją beczynnością, zaniechaniem. Mówi o tym, że gdyby tylko Bóg mu na to pozwolił, nauczałby lud Tyru bożymi słowami, przekazałby mieszkańcom Tyru prawdę. Zarówno te pragnienia, jak i wyrzuty sumienia ukazują wiarę Ezechiela w możliwość ocalenia. Wystarczyłoby tylko ostrzec mieszkańców i wskazać im drogę. Kowal jest odpowiedzią na te nadzieje i żale. Przepowiada wielokrotnie koniec Bizancjum, nawołując do porzucenia grzechu. Jednakże jego słowa są dla Babilończyków niewygodne:

MNICH:

Słyszeliście, jak was przeklinał.

1 CZŁOWIEK (*wzrusza ramionami*):

Psie głosy nie idą w niebiosy.

2 CZŁOWIEK:

Jużem ze sto razy takich szczeraczy słyszał.

3 CZŁOWIEK:

I co, sprawdzało się?

2 CZŁOWIEK:

Czasami się sprawdzało, a czasami nie... Ale nie od ich gadania.

1 CZ

ŁOWIEK:

Ech, naprzód to się wydaje wszystko takie straszne, a później...

(WK, s. 218)<sup>31</sup>

Słowa Kowala stają się pretekstem do szyderstw, jego nauczanie nie przynosi owoców. Prawdopodobnie w ten sposób wyglądałyby również próby uratowania Tyru. Te dwie postaci, Kowal i Ezechiel, są interesujące, ponieważ jako nieliczne przedstawiają inny typ człowieka niż ukazany w poprzednich dramatach. Kowal to człowiek etyczny. „W tym stadium życie jest świadomie zaakceptowane. Dominuje poczucie odpowiedzialności. Etyk poszukuje rzeczywistości i trwa w raz dokonanym wyborze”<sup>32</sup>. I tak też przedstawia się postawa Kowala. Nie można

<sup>31</sup> A. Hertzówna, *Wielki król. Dramat w 3 aktach* [w:] tejże, *Dramaty zebrane...*, s. 218. Z tego oznaczenia będę korzystać podczas dalszego cytowania dramatu.

<sup>32</sup> T. Sucharski, *Søren Aabye Kierkegaard...*, s. 296.

nazwać go typem religijnym, ponieważ za bardzo rządzą nim reguły. Są dla niego tak istotne, że jest skłonny poświęcić dla nich życie. Ezechiel przedstawia swoją osobą najwyższy stopień wiary. „Zmusza ona do porzucenia rozumu. Odczuwaniu spotęgowanego przerażenia nieskończonością utożsamianą z Bogiem towarzyszy przekonanie o konieczności porzucenia istniejących wartości i zasad”<sup>33</sup>. Prorok nie czyni niczego, o co wcześniej nie poprosi go Bóg. Jak sam o sobie mówi, jest jedynie słowem Pana, jak gdyby zupełnie zatracił swoją osobowość. Prorok prawdziwie płacze nad pięknem Tyru, nad jego wspaniałością. Wypowiada hymny na jego cześć po raz ostatni, stojąc na gruzach niegdysiejszego miasta. Zarazem nie waha się ani chwili, by głosić chwałę tego, który wymierzył tak wielką karę grzesznikom. Powierza się mu zupełnie. Ofiarowuje nie tylko swoją wiarę, ale również swój głos. Nawet jeśli wołałby głosić nim zbawienie niż zagładę, nie sprzeciwia się swemu Panu.

„Bo wieczny jest tylko Bóg” (WK, s. 262) – ostatnie słowa wypowiedziane w dramacie *Wielki król* mają symbolizować przemijalność człowieka, a nawet całych cywilizacji. To w Jego rękach złożone są ich losy. Pokazują, jak znaczącą rolę w twórczości dramatycznej Amelii Hertzówny odgrywa postać Boga.

Wykorzystując typologię Kierkegaarda, udało się jedynie zarysować portrety głównych bohaterów dramatów i ich relacje ze Stwórcą. W odniesieniu do tego tematu wciąż jeszcze pozostaje obszerny materiał do zbadania. W dramatach Hertzówny występują na przykład ciekawie przedstawione figury kapłanów. Warta większej uwagi jest też postać Gillsa, okrutnego zbrodniarza, który rozpaczliwie pragnie otrzymać rozgrzeszenie za swoje grzechy i lęka się wiecznego potępienia. Autorka ciekawie przedstawia również bogów pogańskich jako tych, którzy mają „dziurawe gęby” nie do napełnienia i znajdują się jeszcze mocniej pod władaniem pragnień niż ludzie. Chociaż twórczość dramatyczna Amelii Hertzówny staje się coraz częściej przedmiotem zainteresowania i studiów badaczy, tematyka Boga w jej utworach, pomimo bogactwa znaczeń i przedstawień, jest wciąż nierozpoznana.

## Bibliografia

- Bieńkowska E., *W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasza Manna*, Warszawa 1981.
- Borkowska G., *Amelia Hertzówna. Dwa skrzydła twórczości* [w:] *Wokół twórczości drugiego pokolenia pozytywistów polskich*, red. A. Mazurek, Opole 2004, s. 175–186.
- Eustachiewicz L., „Zburzenie Tyru” Amelii Hertzówny, „Dialog” 1960, nr 1, s. 108–111.
- Gajda K., *Twórczość dramatyczna Amelii Hertzówny*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny” 1980, z. 8, s. 67–78.
- Gilson E., Langan T., Maurer A.A., *Pierwotna rewolta egzystencjonalna* [w:] *Historia filozofii współczesnej. Od Hegla do czasów najnowszych*, Warszawa 1977, s. 62–72.

<sup>33</sup> Tamże, s. 310.

- Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Hertzówna A., *Dramaty zebrane*, oprac. i wstęp ks. M. Lewko, uzupełnił i do druku przygotował W. Kaczmarek, Lublin 2003.
- Kaczmarek W., *Od kontestacji do relacji. Człowiek wobec Boga w dramacie Młodej Polski*, Lublin 2007.
- Kaczmarek W., *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999.
- Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994.
- Kosicka-Gerould J., *Amelii Hertzówny teatr okrucieństwa i erotyzmu*, „Dialog” 2001, nr 5–6, s. 240–246.
- Kossak J., *Prorok zagubionych – Søren Kierkegaard* [w:] *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Warszawa 1971, s. 86–112.
- Pomian K., *Niewczesność i współczesność Kierkegaarda* [w:] *Człowiek pośród rzeczy. Szkice historycznofilozoficzne*, Warszawa 1973, s. 100–119.
- Rusek M., *O wyjściu z cienia. Dlaczego Amelia Hertzówna budzi dziś zainteresowanie badaczy?* [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014, s. 387–396.
- Słownik myśli filozoficznej*, Warszawa – Bielsko-Biała 2011.
- Wojdak M., *Gdy zabrakło happy endu, czyli o jednoaktówce przełomu XIX i XX wieku* [w:] *Stulecie Młodej Polski. Studia*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 533–548.

## Man and God in Amelia Hertz's dramas

### Abstract

Amelia Hertz still is an unfamiliar playwright. Recently the papers on her works are being released more often. Researchers do not take an interest in the relation of man towards God, though. This relation is a crucial element of her dramas. The importance of this theme is presented by the very structure of respective works. *Zburzenie Tyru* is a staging of biblical events. *Yseult o Białych Dłoniach* is structured like a confession. The events of *Wielki król* are motivated by a constant fear of the Wrath of God, who will inflict justice upon Byzantium. The ultimate defeat of the heroes is summarised with the words *Because only God is eternal*. The main characters of the dramas in their relation towards God correspond to the Kierkegaard's typology: the aesthetical man, the ethical man and the religious man. Hertz uses Kierkegaard's philosophy Either/Or, showing different variants of the same story and what are the consequences of making decisions.

**Keywords:** Amelia Hertz, God, Søren Kierkegaard, drama