

Proza Amelii Hertzówny. Rekonesans

Sposób istnienia, a raczej nieistnienia dorobku twórczego Amelii Hertzówny w historii literatury Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego stanowi kuriozum. W latach powojennych, a więc od śmierci autorki¹, zainteresowanie Hertzówną ożywało ze średnią częstotliwością dziesięciu lat. Jedynym stałym punktem w tym smutnym krajobrazie jest niestrudzona działalność L. Eustachiewicza, który o miejsce dorobku Amelii Hertzówny upominał się z niesłabnącym i godnym podziwu uporem przez lat dwadzieścia². Wśród tych, którym twórczość autorki *Zburzenia Tyru* nie była obca, należy wymienić jeszcze przynajmniej M. Podrazę-Kwiatkowską³, J. Waligórę⁴, M. Wojdak⁵, B. Bulanowską⁶, W. Kaczmarską⁷ oraz K. Gajdę⁸. Mimo tej przecież niekrótkiej listy nazwisk, do skutku doszły zaledwie dwie teatralne realizacje dramatów tej autorki, obie w dodatku nieudane⁹. Pozostaje więc mieć nadzieję, że książkowa edycja jej całego dorobku dramatycznego

¹ Data śmierci Amelii Hertzówny nie jest pewna, podzieliła ona bowiem los polskiej inteligencji żydowskiego pochodzenia; zginęła na Pawiaku w roku 1942 lub 1943.

² L. Eustachiewicz poświęcił dramaturgii A. Hertzówny: *Elementy praeegzystencjalizmu w literaturze polskiej*, Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 1958, nr 1; „Zburzenie Tyru” Amelii Hertzówny, „Dialog” 1960, nr 1; *Ze studiów nad dramatem Młodej Polski*, Sprawozdania z Posiedzeń Komisji PAN w Krakowie (styczeń – czerwiec 1960), Kraków 1961; *Typologia dramatu Młodej Polski na tle porównawczym* [w:] *Z problemów literatury polskiej XX w.*, t. 1, Warszawa 1965; *Między współczesnością a historią*, Warszawa 1973; *Dramaturgia Młodej Polski*, Warszawa 1986. Oczywiście, nie wszystkie z wyliczonych tu prac poświęcone są w całości A. Hertzównie, jednak czynione w nich wzmianki mają charakter interpretacyjny i łączą się z wysoką oceną omawianych dzieł.

³ Maria Podraza-Kwiatkowska wspomina o A. Hertzównie w: *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu. Ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski* [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, seria II, Wrocław 1974; *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975; *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985; *Literatura młodej Polski*, Warszawa 1992.

⁴ Patrz: J. Waligóra, *Młodopolski dramat historyczny. Zarys rekonstrukcji systemu gatunkowego* [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Błoński, Wrocław 1992; *Kategoria narratora w dramacie młodopolskim* [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.

⁵ Patrz: M. Wojdak, *Gdy zabrakło happy endu, czyli o jednoaktówce przełomu XIX i XX wieku* [w:] *Stulecie Młodej Polski...*

⁶ B. Bulanowska, *Między transcendencją a głębią podświadomości. O postaci symbolicznej w młodopolskim dramacie poetyckim* [w:] *Dramat i teatr modernistyczny...*

⁷ W. Kaczmarska, *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999.

⁸ K. Gajda, *Twórczość dramatyczna Amelii Hertzówny*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny”, z. 72, Prace Historycznoliterackie VIII, red. J. Nowakowski, Kraków 1980.

⁹ W roku 1958 Polskie Radio wyemitowało zaledwie raz adaptację *Yseult o białych dłoniach*, zaś w 1976 Teatr Polski w Bydgoszczy zaprezentował *Wielkiego króla* w co najmniej niezbyt wybitnym przedstawieniu. Dokładniejsze dane na temat obu realizacji teatralnych można znaleźć we wstępie do lubelskiego wydania *Dramatów zebranych*

przyczyni się do ożywienia zainteresowania tą twórczością zarówno na uniwersytetach, jak i w teatrach.

Tymczasem słowa W. Feldmana o „wyjątkowo świetnych” utworach, które można znaleźć „w czasopiśmie”¹⁰ wciąż są aktualne, tak jak i epitet: „nieznana poetka dramatyczna”, jakim obdarzył Hertzównę jedyny krytyk, który za jej życia upominał się o wartość tych dramatów¹¹. Wina spada po części na samą pisarkę, która wybrała działanie na uboczu, z dala od środowisk twórczych. Trzeba się zgodzić ze współczesnym wydawcą jej dzieł, który stwierdza, że

nie była próżna, skoro potrafiła się unieżyć przed Czachowskim i z pokorą szukać jego rady. Wydaje się, że Hertzówna walczyła o swoją twórczość w imię... logiki. Chciała zrozumieć, dlaczego jej pisarstwo jest niedoceniane, kiedy jednak w krytykach nie znajdowała intelektualnych partnerów, pisała dalej – bo logika mówiła, że to oni powinni ustąpić, a nie ona¹².

Nie była to jednak logika niezłomna, zasada podporządkowująca sobie życie jednostki. Hertzówna przeżywała momenty zniechęcenia do pracy artystycznej, pozwalała sobie na okresy odpoczynku w tej walce. Pisała do Czachowskiego w zakończeniu swego pierwszego listu: „Obecnie nie mam czasu ani ochoty do zajmowania się pracą literacką”¹³. Dość dziwne to zamknięcie listu z podziękowaniem do pierwszego przychylnego, pierwszego znającego prawie całą jej twórczość krytyka. Jest też Hertzówna autorką dwóch co najmniej utworów, które za jej własną przyczyną nie dochowały się do dziś – mam na myśli sztukę *Siostry*, którą prawdopodobnie pod wpływem nieprzychylnych recenzji zniszczyła, oraz powieść *Tajemnica Sfinksa*, o której wydanie przestała zabiegać po niepowodzeniu na konkursie IKC¹⁴. Choć krytycy, a następnie historycy literatury bezsprzecznie zgrzeszyli zaniedbaniem, trzeba i im oddać sprawiedliwość, stwierdzając, że mimo kilku dotkliwych, a zapewne niezasłużonych niepowodzeń, Hertzówna publikowała w prestiżowych czasopiśmie. Jej debiut dramatyczny nastąpił na łamach „Chimery” w roku 1905, co świadczy o starcie z wysokiego pułapu i dużych perspektywach rozwojowych, które nie zostały przecież w pewnym sensie zmarnowane, mimo że nigdy nie zakosztowała sławy. Walka Hertzówny o własny dorobek artystyczny pozostaje wciąż fenomenem psychologicznym wymykającym się łatwym ocenom. Jej wybitne wykształcenie, otwierające bramy uczelni i redakcji czasopism naukowych w całej Europie, mogło

Hertzówny (oprac. i wstęp M. Lewko, Lublin 2003), skąd można się dowiedzieć, że wina leżała po stronie nieudolnych adaptatorów, którym próbowali wytknąć błędy krytycy znający teksty tych dramatów: L. Eustachiewicz i J. Niesiołowski (*idem*, „Wielki król” *Amelii Hertzówny w Teatrze Polskim w Bydgoszczy*, „Fakty” 1976, nr 5).

¹⁰ W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, t. 3 (1907–1918), Warszawa 1919, s. 140.

¹¹ Mowa oczywiście o K. Czachowskim, z którym Hertzówna zaczęła korespondować w latach trzydziestych, dostrzegając w nim przychylnego i rozumiejącego czytelnika. W Bibliotece Jagiellońskiej znajduje się 5 listów Hertzówny do tego adresata (sygnatura rękopisu 8973 III, K 174–184, obecnie dostępne na mikrofilmie). Cytowana fraza pochodzi z: K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury Polskiej 1884–1933*, t. 2: *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934, s. 31.

¹² M. Lewko, *Wstęp do: Dramaty zebrane*, s. 8.

¹³ List do K. Czachowskiego z 5 września 1932 roku.

¹⁴ Patrz tamże. Artykuł wstępny M. Lewki zawiera rekonstrukcję *Siostry* na podstawie omówień prasowych, zaś o powieści nie wiadomo praktycznie nic, poza uwagą, że nadesłana na hasło konkursu „Wczoraj i dziś” miała zawierać poglądy autorki „na czasy dzisiejsze”.

stać się wystarczającym powodem do zbudowania poczucia własnej wartości na przekór małodusznyemu sądowi krytyki literackiej. Nie wiemy na pewno, czy nie jest wynikiem pewnego rozczarowania środowiskiem teatralnym podjęcie przez Hertzównę prób prozatorskich, które zaczyna ogłaszać w prasie mniej więcej w czasie publikacji ostatnich utworów dramatycznych¹⁵.

I tu właśnie okazuje się, że jeśli toposem jest mówienie o nieznanym dorobku dramatycznego Amelii Hertzówny, co dopiero można rzec o jej utworach prozą¹⁶, skoro właściwie jedyny ustęp interpretacyjny im poświęcony brzmi następująco:

Być może autorka zniechęcona brakiem reakcji z strony ówczesnej krytyki 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 Wschodu¹⁷.

A i ta informacja nie jest ścisła: po pierwsze, autor tego urywka znał sześć z dziewięciu nowel autorki, po drugie – z nich wszystkich tylko cztery dotyczą, w mniejszym lub większym stopniu, historii Chin, Egiptu i Asyrii. Może jednak im właśnie przyjrzeć się wypada na początek, choćby ze względu na związek ze *Zburzeniem Tyru* i *Wielkim królem*.

Chronologicznie pierwsza z nich ukazała się w roku 1918 na łamach „Świata” pod tytułem *Aszur-ban-apil*. Wypełnia ją właściwie jedna scena rozmowy w pałacu tytułowego króla Asyrii: gdy władca, rozmiłowany w pięknie słowa, dyktuje dzieje swego panowania egipskiemu pisarzowi, pojawia się siostra króla – Nanaja – i przyznaje się do zbrodni na kochance męża. Istotą dramatyzmu sytuacji są skomplikowane i zmieniające się relacje między postaciami. Egipcjanin z pogardą i wyższością spogląda na Asyryjczyków, w głębi duszy drwi z kultury i historii rodu Aszur-ban-apila, lecz swe uczucia maskuje pod pancerzem ogłady i chłodu. Jednak zbroja ta jest nieskuteczna wobec Nanaji – księżniczki i kapłanki w połowie egipskiego pochodzenia, którą wielbi jako spadkobierczynię wielkości Egiptu. Słabością króla jest łaskawość dla egipskiego pisarza, któremu błędnie przypisuje on własne zamiłowanie do pokoju i subtelność uczuć. Narastające napięcie między postaciami potęguje ich wewnętrzne rozdarcie: Aszur-ban-apil pragnąłby żyć w pokoju, oddać się studiowaniu starożytnych hymnów, ze zgrozą patrzy na przemoc i nie odnajduje w sobie mocy do jej wywierania wobec podbijanych wrogów. Cóż z tego, skoro jego żywot opisują słowa: „Miasta ich zdobyłem, zburzyłem, spaliłem, zmieniłem na rumowiska i góry gruzów. Kraj ich uczyniłem podobnym do pustyni”. Nanaja poślubiona jest bogu Mardukowi, zaś serce oddała ziemskiemu mężowi, dowódcy wojsk asyryjskich, z którym pragnie mieć dzieci. Wiadomość o morderstwie, którego dokonała w akcie zazdrości, jest

¹⁵ Pierwszą nowelę opublikowała w roku 1917 w „Sfinksie” jako laureatka konkursu organizowanego przez redakcję tego pisma. Tymczasem *Wielki król* powstał w latach 1910–1911 (publikacja w „Zdroju” w latach 1918–1919).

¹⁶ Będę posługiwał się wydaniami: *Spotkanie*, „Sfinks” 1917, nr 100–101, s. 48–55; *Poliksena*, „Świat” 1918, nr 23–24, s. 6–7, nr 25–26, s. 5–6; *Aszur-ban-apil*, „Świat” 1918, nr 42, s. 2–3, nr 43, s. 2–3, nr 44, s. 4–5; W Krakowie, „Świat” 1918, nr 51, s. 1–3, nr 52, s. 2–3; *Prorok*, „Nowe życie” 1924, z. 2, s. 235–246, 405–419, z. 3, s. 90–100, 247–256, 415–427; *Książki i Janowa*, „Naokoło Świata” 1927, nr 33, s. 25–42; *Anna i Maria*, „Naokoło Świata” 1928, nr 49, s. 21–38; *Na dworze Króla Słońca*, „Naokoło Świata” 1929, nr 61, s. 73–88; *Wielki cesarz Czien-Lung i mała Czan-Sien*, „Naokoło Świata” 1931, nr 88, s. 65–78.

¹⁷ K. Gajda, *Twórczość dramatyczna...*, s. 68.

dla utworu punktem zwrotnym i zmienia całkowicie relacje między postaciami: egipski pisarz przestaje w morderczynie dostrzegać dziedziczkę korony Egiptu, roztacza przed nią zasłonę wyniosłości i maskowanej nienawiści. Aszur-ban-apil czuje wstyd wobec męstwa czynu siostry, a jednocześnie uspokaja go jej zapewnienie o wierności kapłańskim słubom. Nanaja uświadamia sobie swoją samotność i bezsensowność popełnionej zbrodni.

W roku 1924 w piśmie poświęconym literaturze i kulturze żydowskiej pt. „Nowe Życie” opublikowała Hertzówna długą nowelę *Prorok*. Osnuta jest ona wokół zdarzeń z historii Judei w okresie podbojów asyryjskich. Droga posła żydowskiego usiłującego stworzyć koalicję antyasyryjską wiedzie od obozu tryumfatora na ruinach pokonanej Arbachy, przez Jerozolimę i Teby, do pustelni proroka Amosa. Ponownie widzimy tu grę wzajemnych zapatrywań członków różnych narodów, odsłaniającą głębokie relacje kultur i rysy, które dzieje zlobią w ludziach. Główny bohater prowadzi właściwie jednoosobową wojnę przeciw władcy Niniwy, którego przyjaźń trwającą od dzieciństwa odrzuca, kierując się miłością własnego kraju i odrazą wobec dzieła zniszczenia dokonanego przede wszystkim na człowieku. Tłem jego działań politycznych jest wprowadzenie jedynobóstwa w narodzie żydowskim.

Akcja noweli *Na dworze króla słońca* rozgrywa się w Egipcie tuż przed najazdem Hetytów. Posiedzenie rady państwa przerywa wizyta kapłana starych bogów, z którym mierzy się faraon wprowadzający wiarę w jednego boga Atona. W czasie tej dysputy Amenhotep przeżywa moment mocy czytania w umysłach poddanych, który uświadamia mu jego samotne miejsce władcy.

Osnowa historyczna wszystkich tych utworów wywiedziona jest z dogłębnej naukowej wiedzy bądź co bądź światowej sławy egiptologa. Hertzówna bezbłędnie wybierała te momenty dziejów starożytnych, które niosą pewien element dramatyzmu, nie urągając jednak zasadzie faktograficznej skrupulatności. Aszurbanipal (jak dziś zapisuje się to imię) panował w Niniwie w okresie szczytowej potęgi Asyrii, pokonał swoich politycznych przeciwników, bezwzględnie mszcząc się na sprzysiężonym z nimi bracie; upokorzył potęgę Babilonu, podbił Teby i Memfis. Działania jego wojsk są uznawane za jedne z pierwszych przykładów wojny totalnej, gdyż stosowano w nich taktykę spalonej ziemi – czego nie dało się utrzymać w posiadaniu, równano z ziemią, a towarzysząca temu wojna psychologiczna rozslawiła asyryjskie okrucieństwo. Do dziś zachował się relief przedstawiający Aszurbanipala podczas odpoczynku w ogrodzie, spoglądającego na odciętą głowę króla Elamu. Jednocześnie władca Asyrii założył w Niniwie ogromną bibliotekę, gromadzącą trzydzieści tysięcy glinianych tabliczek z pismem klinowym. Źródła greckie przedstawiają go natomiast jako zniewieściałego starca, oddającego się konsumpcji zdobytych dóbr, pozwalającego sobie na paradowanie w damskim stroju¹⁸.

Tytułowy król słońce to faraon Amenhotep IV, który kazał się nazywać Echnatonem, gdyż uznawał on jedyne boga Atona, zaś starych bogów, w tym Amona-Ra, patrona świątyni tebańskiej, zakazywał czcić i pozbawił wpływu jego kapłanów. Reforma mono-teistyczna, po jego śmierci zresztą zarzucona, odwróciła uwagę faraona od spraw kraju i dyplomacji, niemniej jednak Aziru również jest postacią historyczną, królem jedne-

¹⁸ Z tym królem wiąże się postać Sardanapala, tak bowiem Grecy zapisali imię Aszurbanapila.

go z państwem w ziemi Kanaan, który za zamordowanie władcy sąsiedniego miasta był przetrzymywany w Egipcie, zaś po jego opuszczeniu na trwałe związał się z zagrażającym Egiptowi dworem hetyckiego króla Suppiluliuma¹⁹.

W podobny sposób można by wskazywać naukowo weryfikowalne fakty w *Proroku*, byłoby to jednak trudniejsze, gdyż jest to najdłuższe z wymienionych dotychczas dzieł Hertzówny, a mechanizm włączenia realiów epoki w świat przedstawiony utworu wydaje się odmienny. W *Aszur-ban-ipalu* oraz *Na dworze króla słońca* materia dziejów, znana autorce z wieloletnich studiów, odtwarzana jest możliwie wiernie i jej działanie polega raczej na selekcji momentu historycznego, protagonistów i pewnego typu kolorytu lokalnego. Pozwalam sobie na użycie tego terminu, by podkreślić związek materii psychologicznej i problemowej, wpisanej w starożytny krajobraz, z nurtami dwudziestowiecznymi, współczesnymi autorce. W niemalże dokumentalne szkice planu historycznego właściwa Hertzówna treść psychologiczną, osadziła w nim konflikt żywy, aktualny. Oddaniu tego napięcia towarzyszy technika prowadzenia dialogu, która przypomina agon lub dysputę, lecz jego dramatyzm uzyskuje wielość wymiarów dzięki umożliwieniu wglądu w psychikę postaci, a także za sprawą wprowadzenia form mowy pozornie zależnej i dialogu wewnętrznego. Oto przykład:

Oczy Echnatona otworzyły się szeroko i zaświeciły gorącym blaskiem, niby dwa słońca, wschodzące nad szczytami górskimi. Dysputa religijna z obrońcą starych bogów! Jakże dawno śnił o chwili podobnej, jakże często widział w marzeniu tego przeciwnika, którego nie można było kupić żadnym zaszczytem, ani zastraszyć żadną karą, ale którego on, Echnaton, pokonywał mocą swojej głębokiej, a prawdziwej wiary. I oto nareszcie miało się spełnić jego gorące życzenie. Uśmiech triumfu zajaśniał na jego twarzy. Nie wątpił, że uderzy natchnionymi słowami, jak młotem, w serce tego czciciela zapomnianych i umierających bogów, skruszy go i rzuci pełnego uwielbienia przed promienne oblicze Atona. (*Na dworze...*, s. 82)

Narracja Hertzówny ma funkcję wspomagającą, podaje informacje niezbędne do zrozumienia istoty konfliktu uwidaczniającego się w dialogu, czasami staje się niemalże przezroczyta. Powiązanie partii narratorskich z postaciami czasami ma formę zredukowaną do prozatorskiego didaskalium, czasami jednak rozwija się w niepozobawione stylistycznej ozdobności opisy. Cała rzecz w tym, by ocenić, w jakim stopniu ornamentyka służy uwidocznieniu stanowiska autorskiego, jest rodzajem komentarza, a w jakim przyczynia się wyłącznie do budowy świata powieści, w jakim stopniu podkreśla stylizacyjny cha-

¹⁹ Warto dodać, że na przełomie wieków postać tego faraona stała się tak popularna, że Freud wspomina o nim w późniejszej książce *Mojżesz i monoteizm*, gdzie stawia tezę, że istnieje związek między reformą monoteistyczną Echnatona a żyjącym za jego czasów Mojżeszem. Choć dziś wiadomo, że większość argumentów ojca psychoanalizy była w tym względzie błędna, postać marzącego faraona weszła do legendy, której chyba największymi literackimi realizacjami są postacie faraonów w *Józefie i jego braciach* Manna oraz *Egipcjaninie Sinuhe* Mikki Waltari. Dodatkowym asumptem do zainteresowania tą postacią była jego ułomność, którą przedstawiają posągi. Szerokie biodra, zbyt długie stopy, bardzo pociągła twarz i duże piersi wskazywały na androgyniczność władcy, zaś dziś najczęściej dostrzega się w nich znak choroby genetycznej zwanej zespołem Marfana. Przez niektórych badaczy dziwna ta postać została utożsamiona z greckim Orfeuszem. (Patrz: I. Velikovskiy, *Oedipus and Akhnaton: Myth and History*, 1960, Garden City, New York: Doubleday). Hertzówna czyni zaś aluzję do tej ułomności władcy, określając jego postać jako potwornie brzydka.

rakter utworu, a w jakim wznaga jego organiczną spójność. Oto na przykład ekspozycja noweli *Aszur-ban-apil*:

Wiatr powiał od rzeki, pierzaste liście palmy, ocieniającej taras, poruszyły się zlekka, i dotknęły łaskotliwie policzka Iwji, opartego o balustradę. Pisarz odwrócił się ostrożnie: słońce zachodziło za Tygrysem i po jego ukośnych promieniach zdawało się schodzić błogosławieństwo bogów na pola żyznej krainy assyryjskiej i na białe domy Niniwy, błogosławieństwo bogów i szczęście i spokój tak wielki, że serce rozplywało się w powietrzu wieczornym i oczy zachodziły łzami radosnego wzruszenia. (*Aszur-ban-apil*, s. 2)

Związek z konwencją realistyczną, dążenie do ukrycia się osoby narratora wydaje się oczywiste: w pierwszych słowach utworu wprowadza się postać, czas i miejsce akcji. Pojawia się też od razu atmosfera wyjściowa dla sceny dramatycznej, a jej szkicowaniu służą prezentacja świata natury i rodzaj metaforyki, przy okazji wspierający klimat starożytności. Jednocześnie owa prezentacja świata utworu wyraźnie podporządkowuje się perspektywie bohatera, traci swój bezwzględnie realny status – wszystko, nawet podmuch wiatru, odnosi się do odczuć postaci, a w dalszej perspektywie konstruuje konflikt w planie idei.

Aby uzyskać jeszcze bogatszą instrumentację psychologiczną postaci historycznych, autorka wprowadza osoby fikcyjne, ale historycznie prawdopodobne i wiarygodne, które pomagają odsłonić ich najgłębsze troski, wewnętrzne konflikty. Egipski pisarz Iwja podsyca w asyryjskim królu wstyd z powodu niezdolności do wywierania brutalnej mocy przynależnej władcy. Kapłan Ptaha z Memfis pojawia się, by Echnaton mógł przeżyć chwilę walki i uświadomić sobie własne położenie. Obecność tych bohaterów w otoczeniu postaci historycznych nie razi brakiem motywacji. Nie robią one wrażenia wyciętych i wklejonych na siłę z innej opowieści zapewne dlatego, że mimo całkowitej autonomii, są jedynie akuszerami i zwierciadłami przeżyć bohaterów historycznych. Ich funkcja zresztą nie sprowadza się jedynie do napędzania dialogu i akcji utworu, wcielają one bowiem jakiś rodzaj inności ideowej, czasami związanej z obcością etniczną, co zapewnia dodatkowy kontekst działania bohaterów tytułowych.

Kostium historyczny okrywa wiele problemów nurtujących społeczeństwo współczesne. Nie jest przypadkiem, że wszystkie analizowane utwory zgłębiają fenomen władzy. Osoba króla cierpi z powodu niezdolności do podejmowania działań wymagających rozlewu krwi. Aszurbanapil ma tego pełną świadomość, czuje się ułomny, doznaje wstydu wobec kobiety zdolnej zamordować, prześladowa go wspomnienie ojca, który pogardziłby jego słabością. Echnaton jest nieudacznikiem w oczach swego dworu i obcego więźnia, lecz we własnym mniemaniu cierpi jedynie przez samotność i niewdzięczność poddanych, którym chce wskazać drogę do prawdziwej wiary, spokoju i szczęścia. Być może tę różnicę w samoocenie tłumaczy przynależność etniczna i związane z nią pojęcie o roli władcy – niechęć do wojny inaczej musiała być oceniana w zmilitaryzowanej Asyrii, inaczej w Egipcie. Hertzówna konsekwentnie dba o stałą waloryzację obu imperiów – Asyryjczycy to siła destruktywna, mistrzowie zniszczenia, zaś Egipt jest ostoją ducha, budowniczym tysiącletniego państwa. Władcy obu imperiów, czczeni jako bogowie na ziemi, dysponują nieograniczoną wolą, co z pozoru oddala ich od spraw codziennych. Gdy władcy oddają się krzewieniu religii lub studiom nad starożytnymi hymnami, ich

najbliższe otoczenie, oddzielone murem rytuału, pogrąża się w oszustwie, chciwości i fałszu. Ów konflikt boskiej wolności człowieka i małości życia, boskości i podłości jako nieodłącznych perspektyw władzy, stanowi uniwersalny problem postawiony w tych dwóch nowelach²⁰.

Fascynacja osobami królów, do której przyznawała się Hertzówna w liście do Stanisława Kota²¹, zupełnie inną postać przybierała, gdy trzeba ją było ująć od strony osoby spoza magicznego kręgu władzy. Główny bohater opowiadania *Prorok* dostrzega nadludzki wymiar osoby monarchy, ale upaja się nadzieją na zwycięstwo, gdy ustąpi on zwykłemu obliczu człowieka:

Król i teraz nie raczył patrzeć na pokonanego wroga, stał jak przedtem niewzruszony i spokojny, oblicze jego nie wyrażało ani triumfu, ani zadowolenia, ani litości, nic tam nie było, prócz twardej, nieludzkiej obojętności. Stał raczej do złego boga, niż do człowieka podobny, i zwycięska potęga jego majestatu olśniła Elkana i zrodziła zwątpienie w jego duszy. [...]

Przez chwilę mierzyli się wzrokiem, wreszcie poseł padł na kolana, udając wielkie przerażenie, udając tylko, bo król od chwili, gdy branka zwróciła na siebie jego uwagę, przestał być groźnym bogiem, był człowiekiem, potężnym i niebezpiecznym zapewne, ale człowiekiem, i zwycięstwo nad nim nie wydawało się już niemożliwe. (*Prorok* 238–239)

Wyzwanie rzucone panu czterech stron świata oprócz wymiaru politycznego ma swą wagę i w perspektywie metafizycznej losu jednostki, którego znaki Elkan odczytuje wokół siebie: jako wyrocznie traktuje zryw wiatru w swoim mieszkaniu w Jerozolimie i celny strzał do sokoła nad Nilem, w krajobrazie z człowiekiem wbitym na pal domyśla się możliwego scenariusza swego posłannictwa. Mimo to przyjmuje na siebie misję stworzenia koalicji antyaszyryjskiej pod egidą Egiptu. Gdyby spojrzeć na sytuację obu królestw izraelskich za czasów proroka Amosa, okazałoby się, że trwający za panowania Jeroboama pokój służył rozbudowie państwa i przyczynił się do ugruntowania dobrobytu. Asyria była wówczas jeszcze daleko od granic Egiptu i gdyby trzymać się współczesnej wiedzy historyków, misja bohatera literackiego wydawałaby się szaleństwem bez szans na powodzenie, co więcej, trudno byłoby w ogóle uzasadnić jej sens. W świecie przedstawionym utworu bliska jest ona jednak realizacji – upór i poświęcenie do granic ludzkiej wytrzymałości prowadzi Elkana od królestwa do królestwa i zapewnia mu nawet upragniony sojusz z Egiptem. Klęskę ponosi on jednak we własnym domu – spotkanie z prorokiem Amosem staje się momentem oślepiającej prawdy i odbiera nadzieję na zwycięstwo. Podkreślam tu fakt, że Hertzówna znacznie swobodniej potraktowała tu materiał historyczny, nie tylko nadała mu wartość psychologicznego dramatu, ale i po prostu wykreowała oś konfliktu.

Co do techniki narracyjnej, to nie odbiega ona zasadniczo od tego, co pojawiło się we wspomnianych wcześniej utworach, ale większa objętość utworu pozwoliła na szeroko zakrojoną kompozycję: to już szereg scen, w których bohater zmagają się z ludźmi reprezentującymi odmienne interesy polityczne i systemy wartości. Jednocześnie każda postać

²⁰ Proza ta pozwala na figuratywne odczytanie fenomenu króla jako figury człowieka dysponującego absolutną wolą, postawionego między tradycją i systemem etycznym, z jednej strony, a ludzką ułomnością ciała i występkiem – z drugiej.

²¹ Pisała tam, że w literaturze asyryjskiej najbardziej fascynujące są życiorysy królów, stawiając je nad słynnym *Gilgameszem*. Rękopis BJ.

i związane z nią państwo posiada odpowiednią waloryzację symboliczną. W obozie asyryjskim bohater walczy z własną pokusą i konfrontuje się wobec dzikiej mocy zniszczenia, w Egipcie staje wobec niezrozumiałej potęgi tysiącletniego państwa, sceny w Jerozolimie i w Betel dotyczą sprawy jego wiary w dawnych bogów, gdy w Królestwie Jerozolimskim krzewiona jest wiara w jednego Boga, któremu w Samarii prorokuje pasterz Amos. Wiadać więc, że wędrówka Elkana jest drogą do wtajemniczenia, do samopoznania. Barbarzyństwo Asyrii może przedstawiać popędową i destrukcyjną siłę ducha ludzkiego, wciąż zaś niezrozumiały, niemalże nieludzko wyniosły Egipt to nieugięta wola budowniczych, zdolna przetrwać wieki. Między tymi biegunami człowieczeństwa waha się jednostka, doznająca wstrząsu w wyniku zetknięcia z objawieniem boskim z ust zwykłego pasterza. Głęboko skrywana przed ziomkami wiara Elkana w bogów swoich ojców, jej wewnętrzna obrona i wierność wbrew własnemu państwu, spycha go w zupełną samotność, czyni jego misję jeszcze mniej zrozumiałą. Trudno właściwie wskazać na jakąś zewnętrzną motywację postępowania posła, skoro konieczność napadu na Asyrię nie narzuca się członkom przyszłego wrogiemu jej sojuszu, on sam zresztą słowo „zwycięstwo” niesie jak talizman, który tak naprawdę chroni go przed własnymi słabościami, pozwala prowadzić ocalającą własną godność walkę²². Podkreślam więc raz jeszcze, że *Prorok* ukazał się w roku 1924 w piśmie mniejszości żydowskiej w Polsce i, bez wątpienia, stawiał bardzo ważne pytanie o tożsamość Żydów wobec innych kultur oraz własnych korzeni.

Należy zwrócić w tym momencie uwagę na pokrewieństwo tego utworu ze *Zburzeniem Tyru*. Biblijny prorok Amos, do którego nieuchronnie zmierza wędrówka Elkana, jest tym, którego słowa będą miały największą wagę dla losów burzonych królestw. Zwraca także uwagę motyw młodej dziewczyny, córki bogatego rodu, która pojawia się na tle gruzów własnego domu, a w następnej odstonie jest wśród nich chowana.

Czwartą nowelą związaną z historią starożytnego wschodu jest *Wielki cesarz Czien-lung i mała Czan-sien*. Motyw dziewczyny przedstawionej w przepięknej rzeźbie, który pojawił się już w *Proroku*, tutaj odgrywa rolę kluczową. Stary cesarz jest niezdolny do ponownego przeżycia autentycznych uczuć. Jego wszechwładza i cesarska moc z perspektywy starości staje się nudną udręką, słabość i smutek zadamawiają się w sercu władcy. Ocaleniem dla niego jest spotkanie z twórcą rzeźby, który ze świata własnej wyobraźni i gorącego uczucia wysnuł wizerunek wiejskiej dziewczyny, wiernie przekazujący zapał młodego artysty. Dzieło poruszyło Czien-lunga do tego stopnia, że zapragnął posiadać dziewczynę przedstawioną przez figurkę – daremnie jednak, gdyż jej piękno istniało jedynie w oczach młodego rzeźbiarza. Przekonawszy się o tym, cesarz uszczęśliwia oboje swoich poddanych, sam zaś doznaje pociechy, kreśląc słowa wiersza o przemijaniu. Choć cesarz Czien-lung jest postacią historyczną, całość utworu odsuwa się daleko od konwencji realistycznej, staje się raczej fantazją na temat postaci cesarza, przyjmującą formę baśni lub legendy. Działania głównych postaci motywują okoliczności zachodzące w świecie poezji, prawom tej rzeczywistości poddaje się również percepcja świata. Zasadniczą treścią utworu jest właśnie przełamywanie się płaszczyzny życia i sztuki, autentycz-

²² L. Eustachiewicz pisał o egzystencjalizmie w odniesieniu do *Wielkiego króla*, tu nasuwają się podobne skojarzenia.

zmu doznania i starości przejawiającej się w poczuciu przesytu, smutku i osamotnienia. Widać więc, że utwór ten pozwala także na odtworzenie ogólnego poglądu Hertzówny na egzystencjalną rolę sztuki.

Do grupy utworów związanych tematycznie ze starożytnym Wschodem należy też jedyna zachowana powieść Hertzówny: *Od Wisły do Nilu*. Przystępując do jej omówienia, nie sposób pominąć kwestii autorstwa, gdyż jako pierwsza autorka podawana jest J. Przeworska. Oto co na ten temat miała do powiedzenia interesująca mnie pisarka:

[...] jestem współautorką, a raczej autorką, gdyż po stanowczym odrzuceniu przez komisję WRiOP części I musiałam ją całkowicie przerobić, a nawet w pewnej mierze napisać na nowo.

Liczę, że Szanowny Pan na mnie zawsze tak łaskawy zechce przeczytać tę moją próbę w nowej dziedzinie i w miarę możliwości ocenić przychylnie. Książki nie dedykuję. Znadto mnie gniewa, że na karcie tytułowej porządek alfabetyczny nazwisk został zmieniony bez mojej wiedzy i wbrew mojej woli. Postawiono mnie przed faktem dokonanym, a żadne moje protesty nie przyniosły skutku. Nie muszę chyba dodawać, że nie było żadnej podstawy do tego rodzaju postępowania²³.

Podstawy zapewne nie było, Hertzównie autorstwo bardziej się należało i gdyby była to kwestia zasług, bez wątpienia ona figurowałaby jako główny twórca. Wydawanie powieści edukacyjnych nie jest jednak sprawą zasług, lecz rynku księgarskiego, co było dostatecznym powodem, by na okładce umieścić jako pierwsze nazwisko autorki obowiązującego podręcznika do historii, a nie – przykro jednak to powtórzyć – nieznanej pisarki. Różnica w poziomie rzemiosła prozatorskiego między oboma częściami, mimo najlepszych intencji dramatopisarki, jest wciąż widoczna. Część pierwsza powieści, rozgrywająca się wśród Słowian, odznacza się niemalże prymitywizmem konstrukcji fabuły i postaci. Główny bohater Zdanko dorasta w małej osadzie, jest chwatem co nie miara, udaje mu się nawet zwabić do pułapki rozjuszonego niedźwiedzia. Chłopiec jest jednak sierotą, opiekę nad nim oprócz matki sprawuje dziad, który w młodości podróżował. Właśnie owa ciekawość świata doprowadziła do śmierci ojca Zdanka, który został zamordowany, gdy wskazywał drogę kupcom handlującym bursztynem. Młodzieniec chciałby poznać świat i marzy o zemście na mordercy rodzica. Ranny podróżny, którego leczą w domu, zakochuje się w jego siostrze i po ślubie zabiera ją do swojej południowej krainy. Zdanko, który miał im towarzyszyć jedynie do najbliższego grodu, nie powróci do matki z powodu zbliżającej się napaści ludów Północy. Tak zaczyna się jego długa podróż w stronę Morza Śródziemnego, podczas której dowiaduje się, że uratowany ranny kupiec jest zabójcą jego ojca. Niestety, fabuła ta przedstawiona jest w tak przewidywalny sposób, antycypacje i przypomnienia przeszłych zdarzeń są tak nachalne, że pewne przyjemne zaskoczeniem stanowi fakt, iż młody mściciel przed zakończeniem tej części powieści (a i w następnej również) nie zdołał zabić kupca z Południa. Nie jest to jednak przeblask geniuszu autorki, raczej kolejny błąd. Szczęśliwa to wszakże wina! Cóż bowiem zrobiłaby nieszczęsna pisarka później z bohaterem, który mszcząc ojca zabił siostrze męża?

Hertzówna mogła przeredagować niektóre fragmenty, wygładzić stylistycznie dzieło współautorki, nie była jednak chyba w stanie skomponować fabuły tej części od nowa, tak jak nie mogła skorygować prymitywnego rysunku postaci. Zdanko zna wyłącznie

²³ List do Czachowskiego. Rękopis BJ.

najprostsze emocje i pragnienia, co wcale nie jest aluzją do niskiego stopnia rozwoju społeczności słowiańskich w tym czasie. Nie przeżywa on rozterek moralnych, nie prowadzi refleksji nad otaczającym go światem – całe jego życie psychiczne sprowadza się do raczej bezrefleksyjnego działania dzięki prostemu kojarzeniu faktów.

Na szczęście dla czytelnika, zostaje on porwany i jako niewolnik sprzedany do Egiptu. Jego losy w państwie faraonów, opisane przez Hertzównę, wiążą się z postacią innego młodzieńca o imieniu Weh. Pochodzący z bogatej rodziny chłopiec odbiera staranne wykształcenie pisarza, lecz w głębi duszy marzy o karierze wojskowej. Za sprawą przyjaźni z synem dozorczy grobów zawiera przypadkową znajomość z osobnikiem oskarżonym o okradanie pochówków, co skłania go do ucieczki wzdłuż Nilu. Dzięki tej włóczędze poznaje kraj z perspektywy do tej pory mu obcej, a na swojej drodze spotyka rozmaitych ludzi. Ostatecznie zatrzymuje się w pobliżu delty i znajduje zatrudnienie jako pisarz w wojsku przygranicznym. Bierze bohaterski udział w bitwie u ujścia Nilu, doznaje łaski samego faraona. W przygodach towarzyszy mu Zdanko, którego otrzymał jako niewolnika w czasie służby przy granicy.

Hertzówna nie zmarnowała okazji, by w czasie podróży bohatera przedstawić panoramę społeczną starożytnego Egiptu. Jej postać nie jest zresztą osobowością pozbawioną wrażliwości na urok świata. Ciekawość i chęć przygód nie są tu wszakże celem samym w sobie, a jedynie sposobem odrabiania lekcji przygotowującej do służby dla kraju. Znajomości, które Weh zawiera w czasie swych przygód, nie podporządkowują się jednemu uczuciu, nie rozgrywają się jako krótkie i zapomnienia godne perypetie, lecz odciskają na duszy trwałe piętno. Dorastanie bohatera ma też swój wymiar poznawczy. Wypadki zewnętrzne formują wnętrze postaci, lecz istotę psychicznej konstrukcji tworzą przeświadczenia na temat własnej roli w społeczeństwie, rodzinie, a także stosunku do tradycji i związanego z nią systemu wartości.

Hertzówna pamięta jednak o adresacie powieści. Obraz jest szkicowany grubszą linią niż w nowelach, predylekcja do ukazywania bez ogródek makabrycznej strony zmagających wojennych została zastąpiona budującym klimatem służby i poświęcenia, zaś tabu erotyczne musi być przestrzegane bez wyjątków. Zapewne cel stanowiło tu budowanie pożądanego wzorca osobowego, ale edukacyjny wymiar powieści nie ograniczał się do niego. Zdaniem auterek,

w powieści historycznej powinno być oddane dokładnie tło kulturalne, natomiast dozwolona jest pewna dowolność w podawaniu faktów. Ścisłość historyczna musi być podporządkowana w tych wypadkach głównemu celowi powieści i przejrzystości kompozycji. (s. 231)

Ten fragment *Posłowie*, najprawdopodobniej pióra Hertzówny, wyjaśnia pewne założenia autorskie, nie należy jednak wnioskować na jego podstawie, że autorka zrezygnowała z przemyślenia głębszej refleksji. Wystarczy przyjrzeć się bliżej wątkowi Ennene i dowódcy straży granicznej Amenemepe, by dostrzec, że dramatopisarka powróciła tu do pytań o sprawiedliwość władzy, o to, jak ma się wartość człowieka do jego miejsca w świecie²⁴.

²⁴ Ciekawe byłoby w tym kontekście zestawienie tej powieści z dziełem Prusa.

Tyle na temat starożytnego Wschodu w prozie Hertzówny, nie koniec jednak dzieł historycznych. Nowela *W Krakowie* także dotyczy ważnego momentu dziejowego, ale tym razem osiemnastowiecznej Polski. Głównym bohaterem jest książę Poniatowski stojący wobec klęski Napoleona w Rosji i zapowiedzi liberalnej polityki Aleksandra III. W tych okolicznościach od jego decyzji zależy, czy wojsko Księstwa Warszawskiego wyruszy z Krakowa, dochowując wierności przegranemu cesarzowi, czy złoży broń, zdając się na deklaracje dobrej woli czynione przez cara. Dla bohatera nie jest to jednak kwestia wyłącznie wyboru politycznej opcji, decyzja, którą ma podjąć, związana jest z rozstrzygnięciem, czym jest dobro kraju. Wymiar uniwersalny tego dylematu tkwi głęboko w egzystencjalnej treści życia dowódcy. Wraca on z balu, gdzie przelotna miłostka przywróciła mu na moment młodość, oddalając świadomość, że bawi się na dzień przed katastrofą. Powrót i nocne wizyty przywracają „mrok nocy i zwątpienia”, ponaglają do zajęcia stanowiska, kusząc możliwością zejścia z trudnej samotnej ścieżki na wydeptaną już przez stronnictwo Czartoryskich drogę rozsądku. Poniatowskiego przeraża wizja rozejmu, a więc współpracy z najzaciętszymi wrogami. Sumienie, głos Boga w nim samym, czy honor, jak próbuje nazwać imperatyw wewnętrzny, może być złym doradcą, może to po prostu natura żołnierza ćwiczonego w walce i życiu obozowym opiera się głosom rozsądku. Stawka walki jest ogromna, przyszłość kraju to bowiem dla księcia dzieło życia, które zburzył podmuch wiatru z północy. Perspektywa bliskiej śmierci i groza bytu gorszego od niej przeważają jednak szalę:

Igraszką jesteśmy w ręku Boga, nic więcej – szepnął z cicha. Nie wiedział, co postanowiła względem jego ojczyzny tajemnicza Wola, której władzy podlegał, ale rozumiał, że żaden czyn, żadna ofiara nie mogły zmienić przedwiecznego nieubłaganego wyroku [...]. Spojrzył z politowaniem na list Czartoryskiego, leżący na stole. Nie, nie będzie czytał tych słów, mogących zmącić spokój jego duszy [...]. Po co? Nie zmieni swoich zamiarów, da rozkaz do wymarszu, pójdzie naprzeciw czekającej go śmierci, bo grób pokrywa wszystkie winy, a nie ludzkie, lecz boskie postanowienie rozstrzyga o losach narodów. (*W Krakowie*, s. 3)

Zapowiedzi myśli egzystencjalistycznej są tu nader wyraźne, lecz publikując ten utwór w grudniu 1918, roku musiała mieć Hertzówna wiele aktualnych przemyśleń na temat pojęcia dobra ojczyzny i „rozsądnej” ścieżki działania.

Nowele *Spotkanie* i *Poliksena* wiążą się z pierwszą wojną światową. Fabułę wcześniejszego utworu stanowi wizyta w dworku polskim matki austriackiego żołnierza o węgierskim pochodzeniu. Przybywająca z daleka kobieta pragnie zobaczyć jedno z ostatnich miejsc pobytu syna, odwiedzić jego grób, a w głębi serca liczy na spotkanie z inną kobietą, kochającą tak samo jak ona poległego kawalerzystę. Trafia jednak na osobę obojętną na jej cierpienie, przeżywającą własny ból po utracie brata. Rozmowa bohaterki jest nie tylko próbą ocalenia tego, co jeszcze w ich wnętrzach po wojnie się ostało, jest również otwarciem ran, które może ich życie podobne do śmierci wskrzesić, odrodzić zdolność do przeżywania świata w pełni.

Bohaterka *Poliksena* w trudnych warunkach bytowych wojny walczy natomiast o własną godność ze słabością i upodleniem. Hrabianka Hanna Brzostowska straciła cały majątek, gdy znalazł się on za linią frontu, i musi utrzymać siebie oraz matkę za śmiesz-

nie niską pensję, która nie starcza nawet na reperację zimowego obuwia. W chwili słabości rodzi się w niej pokusa, by pieniądze te zdobyć przez oszustwo, nie potrafi jednak skutecznie wprowadzić planu w życie i zostaje przyłapana przez klientkę. Upokorzenie, którego doświadcza, potęguje spotkanie z panem Dąbkim, którego konkury nie tylko nie sprawiają jej przyjemności, ale wprost stanowią torturę nieustannego uświadamiania sobie rozmiarów swego upadku. U samego dna udręczenia przeżywa przywracający godność bunt dzięki lekturze monologu Poliksena, w którym odnajduje wiernie przedstawione własne uczucia.

Motywy dzieła sztuki, nadającego sens życiu postaci, obecny w omówionej wcześniej noweli *Wielki cesarz Czien-lung i mała Czan-sien*, pojawiający się w *Poliksenie*, ma inną funkcję niż przywołany w *Spotkaniu* wiersz Yeatsa. We wszystkich wyliczonych utworach przywołanie innego dzieła sztuki tworzy skrót nastawienia egzystencjalnego postaci, którego nie śmiałaby zwerbalizować ona sama. Nośność tego motywu w *Spotkaniu* jest jednak ograniczona do tego tylko znaczenia – nie jest on ani bramą do świata fantazji, ani nie ma aktywnego wpływu na postawę postaci, jedynie ją odzwierciedla. Odnotowując ten topos, warto zauważyć jego związek z psychiką postaci. Hertzówna ustami cesarza Czien-lunga podkreśla zależność wartości dzieła sztuki od autentyczności przeżycia tworzącego je artysty. Analogicznie, akt spotkania z dziełem staje się chwilą ważną i piękną, gdy trafia ono w miejsce czekające na, rozjaśniającą i rozedrganą autentycznym uczuciem, prawdę sztuki.

Ta gra wzajemnych uzupełnień i oświeleń przypomina o roli, jaką odgrywa wobec psychiki postaci natura. Jesienna wilgoć, zapach późnych róż i krzątanie robotników w polu stanowią klimat życia po wojnie i po śmierci brata. Bohaterka *Spotkania*, która początkowo się nimi upaja, widzi w nich znak normalności przeczący wojnie. Dostrzegając jednak później, że jest to czas żniw i obumierania traw, odkrywa prawdę o własnym życiu do życia coraz mniej podobnym. Podobny akompaniament duszy rozlega się w identycznie skomponowanej ekspozycji noweli *Maria i Anna*, tyle że mowa tu o pełni lata, porze dojrzewania owoców i kwitnienia kwiatów. Bujność przyrody uświadamia jednej z sióstr nędzę osamotnienia i groźbę straty ostatnich lat dojrzałego życia przed starością. Być może, otwierając okno, wykonuje ona gest przesądzający o wyniku tragicznej w skutkach rozmowy z siostrą. Nie ma więc u Hertzówny pejzażowych impresji ani opisów dokumentujących miejsce zdarzenia, wszelkie szkice natury stanowią część symbolicznego komentarza do świata wewnętrznego postaci. Trudno też jednoznacznie stwierdzić, w jakim stopniu to spojrzenie postaci narzuca pewne waloryzacje przedstawianej przyrodzie, a w jakim ona sama jest autonomicznym czynnikiem akcji.

Wspomniany przed chwilą utwór to fabularny zapis rozmowy sióstr poróżnionych przed laty o narzeczonego. Chora Anna, której bezwzględność i pogarda wobec „przedwojennych” konwenansów siostry umożliwiły kiedyś zdobycie pożądanego mężczyzny, pozostaje pod opieką siostry, która daje się jej sprowokować i doprowadza do zabójczego ataku choroby. Nowela ta stanowi kulminację zainteresowania psychiką kobietą i rzecz to znamienna, że Hertzówna uczyniła właśnie przedstawicielki płci pięknej nosicielkami postaw stereotypowo męskich. Najlepiej to widoczne w postaci siostry Aszurbanapila oraz w noweli *Poliksena*, gdzie postać kobieca zмага się z nędzą, by utrzymać siebie i matkę,

ale też w pozostałych utworach postacie kobiece są całkowicie od mężczyzn niezależne, spełniają swe role i obowiązki, nie oczekując męskiego wsparcia, przestaje dla nich istnieć tabu erotyczne. Oczywiście, postacie te regularnie wchodzą w typowo kobiece role matek, sióstr, opiekunek chorych, co czyni ich wizerunek nieszablonowym, wielowymiarowym obrazem kobiety z krwi i kości. Od debiutanckiej *Yseault o białych dłoniach*, aż po ostatnie utwory próbowała Hertzówna zbliżyć się do tajemnicy świata kobiet i z tego punktu widzenia nowele stanowią dogodny tło dla interpretacji choćby relacji Baltis do Gerstakona w *Zburzeniu Tyru*.

Ostatnia nowela, która właściwie nie mieści się problemowo w żadnym z omówionych typów, to utwór *Książki i Janowa*. Nawiązująca do poetyki prozy detektywistycznej, nowela zawiera dialog starych przyjaciół – bibliofila i aspirującego prawnika – na temat śmierci sublokatorki pierwszego z nich. Gospodarz sugerując, że przyczynił się do zgonu uciążliwej Janowej, stawia kolegę jurystę w bardzo kłopotliwej sytuacji. Jednocześnie Hertzówna w efektownej puencie zostawia margines niedopowiedzenia, co naprawdę się zdarzyło, a jej gra z czytelnikiem toczy się na terenie literackiej konwencji. Narracja dąży do wciągnięcia go w dramatyczny spłot wydarzeń, zarysowuje konflikt między postaciami, by ostatecznie zostawić niepewność co do statusu ontycznego akcji. Gdy fikcyjny prawnik, niefortunny słuchacz historii o zamordowaniu Janowej, traci pewność co do prawdziwości przedstawionej wersji wypadków, także czytelnik musi zrezygnować z dobrej wiary w ludyczną intencję autorki. Gdy zakwestionowana zostaje akcja, staje się jasne, że to właśnie spotkanie dwóch odmiennych osób, ich przenikliwość i dar obserwacji wypełnia treść noweli. Okazuje się wówczas, jak wielka jest moc fabuły, zmyślenia i jak trudna do określenia jest jego granica.

Termin nowela, którego używałem omawiając dziewięć krótkich utworów prozatorskich Hertzówny, nie ma tu sensu ścisłego. Przejmując go od wydawców prasowych, informujących za jego pomocą czytelników o długości publikowanego w odcinkach tekstu, muszę zaznaczyć pewne rozbieżności w odniesieniu do gatunkowego szablonu. Żywioł dramatyczny jest nader istotny we wszystkich tych tekstach i właściwie tylko dwóch dłuższych, *Od Wisły do Nilu* i *Proroka*, nie dałoby się zainscenizować po bardzo krótkiej adaptacji, choć i w nich zasadniczy zrąb tekstu to dialogi oraz podporządkowana im didaskaliowa narracja. Skoro więc mowa raczej o utworach-scenach, termin nowela musi się odnosić do czegoś innego niż przestrzenny i czasowy rozwój akcji aż do momentu kulminacyjnego. Hertzówna, używając właśnie tego terminu w liście do Czachowskiego²⁵, musiała mieć na myśli gradację napięcia psychologicznego w utworze. Rozpoznanie genologiczne każdej z tych form prozatorskich musi być również otwarte na dodatkowe wartości stylistyczne związane z poetyką baśni, mitu, ironią i groteską.

Mój szkic na temat prozy Amelii Hertzówny ma charakter rozpoznawczy i nie aspiruje do miana analizy porównawczej lub rozprawy interpretującej całą twórczość prozatorską pisarki. Mam nadzieję, że udało mi się ogólnie określić wciąż niezbadane zjawisko, dokonać rozpoznań podstawowych osi problemowych i zagadnień poetyki pisarskiej. Z tego rekonesansu wracam z przekonaniem, że do monografii artystki jeszcze długa

²⁵ List do Czachowskiego. Rękopis BJ.

droga. Wciąż brakuje interpretacji poszczególnych dzieł, dokonanych w świetle całości dorobku, nie została jeszcze opisana dynamika rozwoju, ani ogólne założenia estetyczno-ideowe pisarki, na zainteresowanie czekają utwory edukacyjne, kierowane do dzieci i młodzieży, oraz krytyka literacka publikowana na łamach dodatku literackiego do „Kurieru Polskiego”.

Na koniec jeszcze jedno uzupełnienie: lista znawców literatury początku XX wieku, uwzględniających twórczość Hertzówny, nie zawiera nazwiska profesor Ewy Miodońskiej-Brookes, pod której kierunkiem powstały dwie rozprawy magisterskie poświęcone dramatopisarce²⁶. Ja również zawdzięczam seminarium Pani Profesor pierwsze zetknięcie się z dorobkiem „nieznanej poetki dramatycznej”.

²⁶ W roku 1988 E. Nadolska-Mętel, a w 2005 P. Grzesik obronili rozprawy magisterskie dotyczące dorobku dramatycznego Hertzówny.