ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY"

PAŃSTWOWY TEATR NOWY

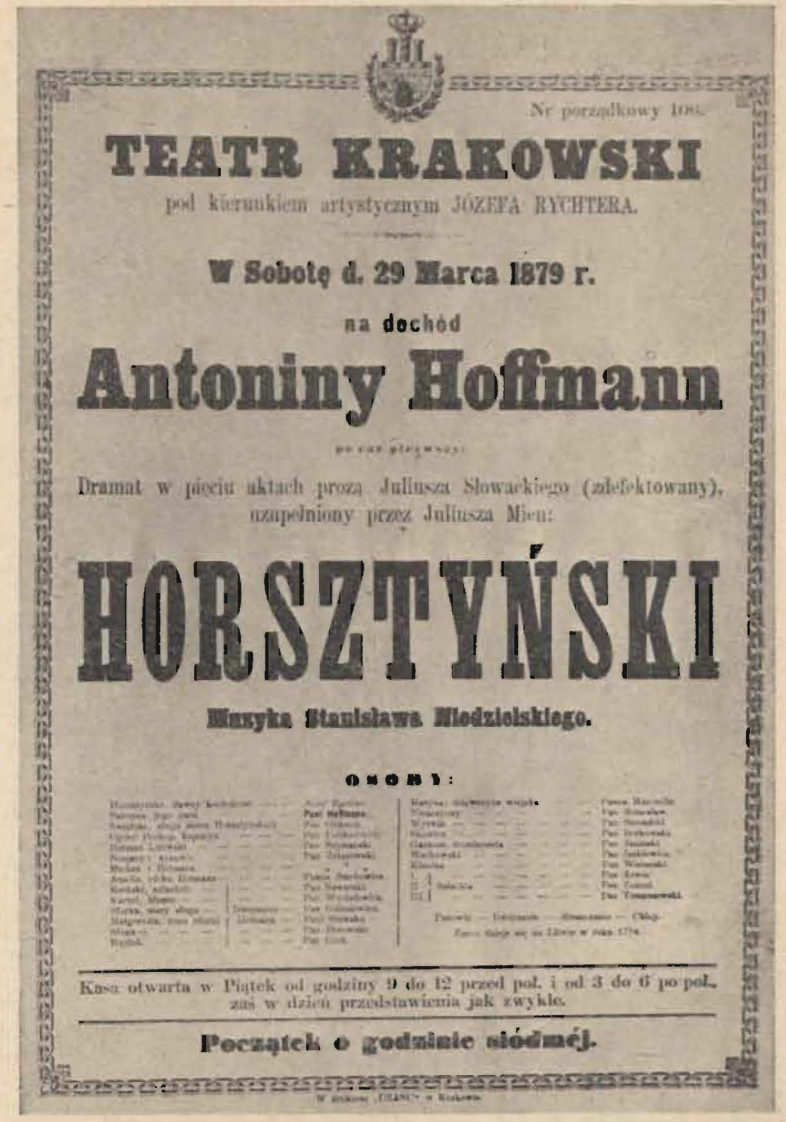
W ŁODZI

JULIUSZ SŁOWACKI

HORSZTYŃSKI

(KOSSAKOWSCY)

Juliusz Słowacki



Nr porządkowy 108.

TEATR KRAKOWSKI

pod kierunkiem artystycznym JÓZEFA RYCHTERA.

W Sobotę d. 29 Marca 1879 r.

na dochód

Antoniny Hoffmann

po raz pierwszy:

Dramat w pięciu aktach prozą Juliusza Słowackiego (zlefektowany), uzupełniony przez Juliusza Mieu:

HORSZTYŃSKI

Muzyka Stanisława Niedzielskiego.

OSOBY:

Horsztyński, ...		Józef Rychter.
Hetman ...		Paul Hoffmann.
Sandor, ...		Paul Gliwicki.
Ugrol Pietrus, ...		Paul Lubomirski.
Helmut Lipowski		Paul Niemojewski.
Rozgrel i Arnolf		Paul Zelgerowski.
Michał z Hermanu		" "
Amelia, córka Hermana		Pani Jabłkowska.
Kordyak, ...		Paul Nowacki.
Karol, Mistrz		Paul Wrzosowski.
Hanka, ...	Towarzysze	Paul Gliwicki.
Małgorzata, ...	Hetmana	Pani Nowacka.
Stuga		Paul Dunikowski.
Rycerz		Paul Lenk.

Rotmistrz ...		Paweł Kamiński.
Chorążowy		Paul Schreiber.
Wywiad		Paul Nowacki.
Wicenty		Paul Dobkowski.
Gaston, ...		Paul Zaniski.
Machowski		Paul Jankiewicz.
Klimko		Paul Wrzosowski.
I. 4		Paul Lewin.
II. 5 Szlachta		Paul Tuliol.
III. 1		Paul Tomaszewski.

Pacholęta — Dziewczęta — Strzelcy — Chłop.

Rzecz dzieje się na Litwie w roku 1794.

Kasa otwarta w Piątek od godziny 9 do 12 przed poł. i od 3 do 6 po poł., zaś w dzień przedstawienia jak zwykle.

Początek o godzinie siódmej.

W drukarni „CZASU" w Krakowie.

Afisz prapremiery

„Cóż warta byłaby twórczość artystyczna, cóż warta byłaby sztuka, wiedza, czy literatura, która by nie dostrzegała, nie pojmowała, nie czerpała natchnienia z tych głęboko rewolucyjnych przemian i zjawisk, które się dokonywują, które nurtują w umysłach, które wstrząsają podświadomie psychiką milionów prostych ludzi."

BOLESŁAW BIERUT

KAZIMIERZ DEJMEK
Dyr. i Kier. Artyst. P. T. N.

NA MARGINESIE NASZEJ PIERWSZEJ SZTUKI KLASYCZNEJ

W początkach 1949 r., Grupa Młodych Aktorów przedstawiła Ministerstwu Kultury i Sztuki „Memoriał Grupy Młodych Aktorów", który był próbą sformułowania i teoretycznego uogólnienia dwuletniej pracy Grupy, jej zamierzeń artystycznych i politycznych.

W dniu 12 listopada 1949 r., odbyła się premiera sztuki czeskiego robotnika Waszka Kani p.t. „Brygada szlifierza Karhana", która była wyrazicielką oblicza ideowego naszego teatru.

W artykule „Od zespołu do widza" zamieszczonym w programie pisaliśmy m. in.:

„Uspołecznienie kultury rozumiemy jako tworzenie nowych wartości kulturalnych, wyrastających z naszej epoki na gruncie ubiegłych stuleci — wynikających z potrzeb rewolucyjnej klasy robotniczej. Dlatego w naszym repertuarze znajdą się przede wszystkim sztuki współczesnych pisarzy, zwłaszcza polskich, o problematyce najbardziej bliskiej człowiekowi pracy."

„Nie wybieramy sztuki z tzw. wielkiego repertuaru, ponieważ na obecnym etapie rozwoju naszego Państwa uważamy, że wielki repertuar stanowią sztuki w rodzaju „Brygady szlifierza Karhana" — sztuki odkrywcze tak pod względem formy jak i treści, sztuki, których problemy dorastają do wielkości naszych czasów, a ich treść i przedstawiane w niej konflikty pomagają ludziom w ich codziennej pracy, w rozwiązywaniu nurtujących ich problemów, w wyzwalaniu się z „kompleksów" nabytych w okresie kapitalistycznej gospodarki, w wyrabianiu w sobie nowego stosunku do życia, do ludzi i do pracy".

Ten słuszny — zdaniem naszym— pogląd staraliśmy się w miarę sił i możliwości, nie zawsze najlepiej i najtrafniej — poprzez „Brygadę", „Makara Dubrawę", „Bohaterów dnia powszedniego", „Zwycięstwo", „Poemat pedagogiczny" — realizować.

Wiadomość o wyborze „Horsztyńskiego" wywołała cały szereg nieporozumień, fałszywych komentarzy, które powiększyły i tak już spory zasób dziwnych opinii i poglądów na artystyczno-polityczną działalność naszego teatru, jego politykę repertuarową.

Tu i ówdzie orzeczono, że Teatr Nowy wycofuje się ze swoich pozycji ideowych.

Przecież już zaszufladkowano Teatr Nowy jako teatr „robotniczy", „produkcyjny", „robotniczo-chłopski", „problemowy", „propagandowy"

itd. itd., przecież już ukuto — wśród wielu innych mitów — mit o „antyklasyczności" Teatru Nowego.

Więc czymże można objaśnić, jeśli nie wycofaniem się z pozycji ideowych — takie pociągnięcie, jak „Horsztyński"?

Obowiązek wobec naszego widza wymaga, aby ustosunkować się do owego „antyklasycznego mitu" i aby objaśnić krótko zasadę tego „pociągnięcia".

W każdym razie na początku trzeba powiedzieć: Teatr Nowy nie wycofuje się ze swoich pozycji ideowych.

W „Projekcie Organizacji" z maja 1949 r., pisaliśmy:

„Aby to wszystko, co wytyczamy sobie ideowo, miało praktyczny sens, musimy się oprzeć na repertuarze, który będzie twórczo służył rozwojowi nowego typu stosunku pomiędzy teatrem a widownią, który będzie służył rozwojowi nowego typu pracownika teatru i nowego typu widza". Dalej następuje charakterystyka założeń naszego repertuaru, w końcu piszemy: „W drugim (lub trzecim) roku naszej pracy wprowadzimy jedną (lub dwie) pozycje klasyczne".

Dodajemy:

Nigdy nie uważaliśmy, że teatr nasz powinien grać wyłącznie sztuki o współczesnej tematyce, natomiast zawsze uważaliśmy — z przyczyn jakie podaliśmy wyżej, że takie sztuki powinny stanowić nasz „wielki repertuar".

Zawsze byliśmy przekonani, że tylko to jest piękne, pożyteczne i wartościowe w przeszłości, co walczyło o postęp, o wyzwolenie człowieka, co sprzyjało walce ludu i narodu o lepszą przyszłość; że tylko takie dzieła naszej sztuki, naszej literatury są podstawowym skarbcem naszej nowej proletariackiej sztuki i literatury.

Zawsze byliśmy przekonani, że klasyka, to nie pretekst do zamaskowanej ucieczki od naszej nowej rzeczywistości społecznej w krainę bajecznie kolorowych kostiumów, świateł i dekoracji, gdzie nareszcie można odetchnąć atmosferą „czystej sztuki" „samej w sobie"; natomiast zawsze uważaliśmy, że klasyka powinna utrzymywać temperaturę i siłę związku teatru z życiem, wzmocnić i poszerzyć jego bojowe twórcze uczestnictwo w wielkich przemianach tego życia, że powinna stanowić artystyczne i polityczne dopełnienie walki teatru o ideały socjalizmu, (którą prowadzić można przede wszystkim nową, współczesną sztuką), a tym samym w sposób pełny ukazywać perspektywy tej walki.

Oczywiście taka klasyka oznacza: celowy, słuszny wybór, marksistowską analizę i realistyczne wykonanie utworu.

Wśród polskiej klasyki, wśród utworów Słowackiego (nie zapominamy tu np.: o Fantazym), „Horsztyński" zajmuje wybitne i odrębne

stanowisko. Dzieje się to nie tyle ze względów na czysto artystyczną rangę i wartość tego zdefektowanego arcydzieła, ile ze względów na jego oczywistą, jednoznaczną, pełną pasji tendencję polityczną, rewolucyjną. A trzeba, niestety, stwierdzić, że nasza klasyka w niewielu tylko pozycjach reprezentuje i zawiera tak otwarcie rewolucyjny ładunek treściowy.

Uznaliśmy, że utwór ten, niemal pod każdym względem wyraża słusznie nasz pogląd na funkcję klasyki w naszym repertuarze, że w sposób jeden z najwłaściwszych w obecnej sytuacji politycznej naszego kraju reprezentować będzie klasykę wobec naszego widza.

Zasadniczą trudnością przy podjęciu ostatecznej decyzji wystawienia „Horsztyńskiego" był problem warsztatu twórczego naszego teatru.

Uważaliśmy, że rozwój aktora, a zwłaszcza młodego aktora, najlepiej odbyć się może na materiale sztuk, przedstawiających bliskich, znanych nam ludzi, przedstawiających zagadnienia bezpośrednio nas dotyczące. Sądziliśmy i sądzimy, że tak wychowywany aktor potrafi ustosunkować się słusznie do pracy nad sztuką klasyczną, że zechce i będzie mógł tworzyć realistyczny spektakl na gruncie marksistowskiej analizy utworu literackiego, że dopiero wtedy wniesie weń pasję i dojrzałość polityczną, które są podstawowym warunkiem tej dojrzałości artystycznej o jaką nam chodzi.

Było dla nas rzeczą oczywistą, że kwestia wychowania takiego aktora czy reżysera, to nie kwestia dwóch lat, a kwestia przystosowania, wykorzystania już wypracowanych realistycznych metod pracy naszego teatru, jego doświadczeń i bardzo małych i skromnych zdobyczy nie może być kwestią „Horsztyńskiego".

Obawa niepowodzeń nie zwyciężyła. I słusznie. Zwyciężyła perspektywa tego, czego się możemy nauczyć, a uczyć się mamy zamiar bezustannie.

W programie do „Brygady szlifierza Karhana" pisaliśmy:

„P. T. N. pracuje dopiero dwa miesiące, w tym okresie czasu mogliśmy zrealizować zaledwie nikłą część naszych zamierzeń".

„Wiemy o tym, że niczego nie osiąga się łatwo — i że z tej przyczyny nie możemy legitymować się żadnym „sukcesem" — i że osiągnęliśmy dotychczas bardzo mało.

Ale wiemy o tym, że chcemy osiągnąć wiele nie w niewyraźnie sformułowanych ogólnikach, ale na konkretnie i bezkompromisowo wytyczonej drodze".

Czytając powyższą wypowiedź zespołu z przed dwóch lat jesteśmy uderzeni jej trafnością i prawdą, którą śmiało wypowiadamy nie po dwóch miesiącach, ale „już" po dwóch latach pracy naszego teatru.

JANUSZ WARMIŃSKI

NA MARGINESIE INSCENIZACJI

Inscenizacja nasza poszła po linii wydobycia z dramatu jego realistycznych tendencji. Materiał dramaturgiczny poddaliśmy krytycznej analizie, opartej o leninowską teorię odbicia rzeczywistości w dziele sztuki. Mając pełną świadomość okresu historycznego i uwarunkowanej nim postawy społeczno-politycznej Słowackiego, staraliśmy się uwypuklić istotną ideowość utworu, zachowując właściwą dla niego formę artystyczną.

Zajęliśmy się sprawą tytułu. Dramat zachował się w poważnie uszkodzonym rękopisie. Antoni Małecki, wydawca dramatu, nadał mu własny tytuł „Horsztyński", który przetrwał do dziś w historii literatury i teatru.

Tytuł jest niesłuszny i niezgodny z oczywistą intencją autora. Małecki przyznaje się, że wybrał go „na chybił trafił". Nie była to jednak kwestia przypadku. Ocena dramatu nastąpiła z określonych pozycji metodologicznych i estetycznych. Stąd też na plan pierwszy wysunęła się postać nieszczęśliwego starca, jego osobista tragedia, z całkowitym pominięciem ostro zarysowanej walki klasowej. Tytuł nadany przez Małeckiego fałszuje ideę utworu. Wprawdzie krytyka niejednokrotnie atakowała Małeckiego za niezbyt trafny tytuł, były to jednak ataki formalne. W istocie zaś wyjałowienie dramatu z pierwiastków rewolucyjnych leżało w interesie burżuazyjnej ideologii. Z czasem nazwa utworu nadana przez Małeckiego tak się przyjęła, „że nie obalą jej jakiekolwiek rozumowania przeciwników, chociażby nawet najsłuszniejsze".

Mylił się Zimmerman twierdząc, że nikt nie odważy się zaatakować i obalić uświęconej „pamiątki narodowej kultury". Nadeszła chwila, kiedy w imię prawdziwie narodowej kultury, służącej społeczeństwu budującemu socjalizm, należy dokonać rewizji przestarzałych, wstecznych pojęć estetycznych, fałszujących postępowy sens sztuki polskiej minionych dziejów. Sprawa tytułu „Horsztyńskiego" nie jest zagadnieniem oderwanym od walki o niezafałszowaną treść ideową dramatu. Powoływanie się na „tradycję" jest w tym wypadku nieporozumieniem i swoistym paradoksem. Nikt nie zamierza pomijać czy umniejszać trwałych zasług Antoniego Małeckiego jako pioniera naukowych badań literackich — ale bezsensem oczywistym byłoby kultywować dawne teorie estetyczne, fałszujące rewolucyjną wymowę utworów naszych wielkich romantyków. Najwyższy czas wrócić dramatowi jego istotną

tendencję. Obawy o powstanie szkodliwego precedensu są conajmniej dziwne. Wypadek z „Horsztyńskim" nie może mieć precedensu. Jest to jedyny dramat Słowackiego, którego tytuł nie pochodzi od autora. Nikomu chyba nie przyszło by do głowy zmieniać tytuły „Balladyny" czy „Mazepy".

Przypomnieć należy, że krytyka pozytywistyczna odmawiała uporczywie polskiemu romantyzmowi jakichkolwiek tendencji społecznych i rewolucyjnych, ograniczając go do zjawiska autonomicznego, estetycznego.

Dramaty Słowackiego oceniano jako utwory o dominującym pierwiastku biograficznym. Bohaterów jego dramatów uważano za ludzi oderwanych od określonych warunków społecznych, których tragedie wypływały z dna „chorej duszy" — odwiecznej i niezmiennej.

Właściwa ocena romantyzmu nie mogła wyjść również z pozycji artystycznego anarchizmu Młodej Polski.

W dwudziestoleciu międzywojennym, reakcyjna ideologia reżimu sanacyjnego naginała dziedzictwo romantyzmu do wyraźnie faszystowskich haseł nacjonalistycznych.

Wynaturzony estetyzm, skrajny formalizm, dekadenckie wpływy Zachodu i rzekoma „apolityczność" sztuki pomagały ideologii burżuazyjnej do przemilczania w twórczości Słowackiego realistycznych i narodowo-postępowych pierwiastków.

Pragnąc odczytać dramat Słowackiego w jego nieskażonej treści ideologicznej, postanowiliśmy nadać mu tytuł, najbliższy intencjom autora. *)

Tytuł „Kossakowscy" najlepiej wydobywa ideę utworu i naszego przedstawienia. Słowacki ukazuje w nim zdradziecką rolę feudalnej magnaterii w historii Polski, w osobie jej typowego przedstawiciela, hetmana Szymona Kossakowskiego. Demaskuje pseudo-rewolucyjność Szczęsnego, któremu duma magnacka i przynależność klasowa nie pozwalają włączyć się w ruch narodowo- wyzwoleńczy. Zarówno ojciec jak i syn giną jako ofiary wyzwolonego przez powstanie w Wilnie żywiołu rewolucyjnego — ludu. Konflikt Szczęsnego zajmujący w dramacie sporo miejsca, jest konfliktem klasowym, obrazującym degenerację i rozkład ustroju feudalnego.

*) „Dwutytułowość": Horsztyński—Kossakowscy na afiszach i programach została użyta dlatego, by nie wprowadzać w błąd szerokich kręgów widzów „nowym dramatem Słowackiego", o czym pisała „Nowa Kultura" (nr. 39 z dnia 30 września br.). Należy jednak jeszcze raz podkreślić, że Teatr Nowy wystawia dramat Słowackiego pod nadanym przez siebie tytułem „Kossakowscy" (przyp. redakcji).

Utwór ten powstał jako wykładnik programu narodowego ogłoszonego przez poetę w przedmowie do III tomu poezji, w którym Słowacki nawołuje do zajmowania się najbardziej palącymi sprawami epoki, tzn. kwestią społeczną i wyzwoleniem narodu. Dramat zaczął pisać Słowacki w Szwajcarii, na wiosnę 1835 r. Okres szwajcarski jest w życiu poety wyjątkowo znamienny. Słowacki opuścił Paryż nie dlatego tylko, że wśród pięknej szwajcarskiej przyrody szukał ucieczki od Mickiewicza i prozy życia. Raporty policyjne odsłaniają nam nieznane dotąd fakty z życia wielkiego poety. Słowacki po wyjeździe z Paryża brał czynny udział w ruchu karbonarystów i przygotowywanym spisku zbrojnym. Wiązał się z międzynarodowym ruchem rewolucyjnym i jego radykalnym programem społeczno- politycznym. Nic dziwnego, że w „Kossakowskich" nawiązuje do jednego z najbardziej radykalnych momentów insurekcji kościuszkowskiej — do powstania w Wilnie, którego bohaterem był lud wileński dowodzony przez żarliwego wyznawcę ideałów rewolucji francuskiej, Jakuba Jasińskiego.

W dramacie Słowacki opowiada się po stronie elementów demokratyczno-rewolucyjnych. Sprawę wolności i niepodległości Polski wiąże ze sprawą przebudowy społecznej kraju, którą można przeprowadzić jedynie na drodze obalenia rządów oligarchii magnackiej.

Każdą postać staraliśmy się interpretować jako człowieka określonej epoki i klasy społecznej a nie wytwór literackiej konwencji.

Poza dopisaniem kilku zdań w IV akcie w scenie 2, spełniających rolę scenariusza, nie widzieliśmy potrzeby i celu wprowadzania jakichkolwiek uzupełnień tekstowych. Uznaliśmy natomiast za właściwe rozdzielenie postaci Nieznajomego na dwie role. Nieznajomy z aktu I nie jest tą samą postacią co Nieznajomy z aktu IV i V. Sam Słowacki wahał się czyby nie uczynić z Nieznajomego — Jasińskiego. Nieznajomy z aktu I posiada wszelkie cechy bezkompromisowego rewolucjonisty, podczas gdy Nieznajomy z aktu IV i V jest jego przeciwstawieniem. Zachowanie się obu i ich stosunki ze Szczęsnym wyraźnie te postacie różnicuje. Nieznajomy II (Akt IV i V) należy zdecydowanie do obozu umiarkowanej rewolucji szlacheckiej.

Ideę sztuki staraliśmy się zamknąć w realistyczną kompozycję formalną.

STEFAN TREUGUTT

O HORSZTYŃSKIM (KOSSAKOWSKICH)

W roku 1866 w t. 3 „Pism pośmiertnych Juliusza Słowackiego" Antoni Małecki wydał nieznany przedtem, pięcio-aktowy dramat prozą — z listów poety do matki możemy wnosić, że dramat ten pisał Słowacki wiosną 1835 r. Rękopis utworu, niedrukowanego za życia poety, dotarł do rąk Małeckiego w postaci, niestety, uszkodzonej. Brak części sceny pierwszej aktu I, akt III urywa się na niezakończonej scenie drugiej, zdefektowana jest scena druga aktu IV, a w akcie V nie mamy sceny pierwszej i ostatniej. Zniszczeniu uległa też pierwsza karta rękopisu zawierająca tytuł dramatu i spis osób. Małecki nadał tytułowi własny tytuł, „Horsztyński", od nazwiska jednej z osób występujących w sztuce. Mimo, że tytuł budził zastrzeżenia, przyjął się on jednak powszechnie w tradycji krytyczno-literackiej i teatralnej — dramat wydawano i wystawiono na scenie (po raz pierwszy w Krakowie w 1879 r.) pod tytułem „Horsztyński". Sam Małecki pisał, że tytuł dał „na chybił trafił", że „więcej zdaje się być prawdopodobne, że główną rolą w tej tragedii była rola Szczęsnego". Rzeczywiście, Horsztyński, stary konfederat barski, nie jest w dramacie postacią centralną, zasadniczy problem ideowy raczej pośrednio dotyka jego osoby. Nie wiemy, jak Słowacki zatytułował swą sztukę — faktem jest natomiast, że osobista tragedia Horsztyńskiego, życiowe bankructwo tej postaci, traktowanej przez Słowackiego z dużą dozą sympatii, nie wysuwa na plan pierwszy problematyki utworu. Wielu krytyków popełniało ten błąd, iż uważało postać Horsztyńskiego za wzór cnót staroszlacheckich, przeciwstawianych rzekomo przez Słowackiego jako ideał negatywnej postaci ojca Szczęsnego, hetmana Kossakowskiego. Rola tej postaci jest inna, nie jest ona, mimo sympatii autora, bynajmniej wyidealizowana.

Nie ma też racji Małecki, gdy uważa dramat za zniszczony do tego stopnia, że „sądu o tym wszystkim dać stanowczo nie można", że „niepodobna wyrzec napewno, co stanowiło główny węzeł intrygi". Dramat ten mimo luk w zachowanym tekście jest utworem zwartym, o ile chodzi o problem zasadniczy, jego treść ideowa da się odczytać zupełnie jasno. Brak kilku scen jest wielką stratą, w szczególności utrudnia pracę nad wystawieniem sztuki w teatrze, nie jest jednak tak duży, byśmy nie mogli tego arcydzieła dramaturgii polskeij wysoko ocenić i udostępnić ze sceny najszerszym rzeszom naszego nowego widza teatralnego.

Akcja dramatu dzieje się w okolicach Wilna w 1794 r.

Utwór jest ściśle związany ze społeczną i polityczną sytuacją, w jakiej znalazła się szlachecka Rzeczpospolita w przededniu ostatecznego upadku. Postać ojca Szczęsnego, hetmana Kossakowskiego, jest postacią historyczną — Słowacki przedstawia tego magnata — zdrajcę zgodnie z prawdą historyczną. Tak samo historyczny jest fakt powieszenia Kossakowskiego w Wilnie 25 kwietnia 1794 r., zaraz po wybuchu w tym mieście rewolucji. W dramacie wspomina się o postaci bohaterskiego Jakuba Jasińskiego, poety i wybitnego rewolucjonisty polskiego, jednego z najbardziej radykalnych działaczy powstania narodowego 1794. Co ważniejsze, społeczne i polityczne tło dramatu, Słowacki pokazuje zgodnie z prawdą historyczną, stara się o wydobycie i podkreślenie najbardziej typowych, charakterystycznych cech okresu dziejowego.

Ruch powstańczy 1794 był ruchem narodowo-wyzwoleńczym — był to ostry protest przeciw drugiemu rozbiorowi Polski (1793), przeciw rządom zdrajców z konfederacji targowickiej, uciskających bezlitośnie kraj przy pomocy carskich i pruskich wojsk. Hetman Kossakowski w naszym dramacie jest jednym z czołowych targowiczan. Magnaci skonfederowani w Targowicy i popierające ich koła szlacheckie to najbardziej w owym czasie wsteczne, antynarodowe elementy w Polsce. O lepsze mogło iść z nimi tylko wyższe duchowieństwo, w większości zaprzedane caratowi i Targowicy. Ludzie ci stanowili znikomy ułamek ludności ówczesnej Polski (około 4%), skupiali natomiast w swych rękach wszystkie prawa polityczne i przygniatającą większość bogactw ekonomicznych. Kompromisowe zmiany, jakie wprowadzała do życia społecznego konstytucja 3-go maja (1791), wydały się kołom magnackich zdrajców groźną zapowiedzią końca ich samowładnych rządów. Doprowadzili też do obalenia konstytucji i po drugim rozbiorze tym usilniej umacniali przy pomocy carskego gubernatora Igelströma swą wyłączną władzę w Polsce. Stan taki powodował nieustanne narastanie wrzenia i niezadowolenia ogromnej większości narodu: chłopów, stanowiących 3/4 ogółu ludności, pozbawionych własności ziemi i osobistej wolności, pół milionowej masy mieszkańców miast, nieposiadających praw politycznych, nie mniej licznej rzeszy drobnej szlachty, nie mającej ziemi lub tracącej ją na rzecz szlachty obszarniczej. Dochodziło do coraz liczniejszych i ostrzejszych buntów chłopskich, tak że magnaci musieli dla ich tłumienia przyzywać wojska rosyjskie. Między innymi doszło do groźnych zamieszek w dobrach w starostwie połągowskim, należącym do hetmana Kossakowskiego, znanego nam z dramatu Sło-

wackiego. Zdarzały się wypadki mordowania znienawidzonych dziedziców — wśród rzemieślników Warszawy, Krakowa, Wilna wrzenie nie ustawało. Struktura społeczna Polski końca XVIII wieku była taka że ruch narodowo-wyzwoleńczy musiał nieuchronnie stać się jednocześnie ruchem rewolucyjnym, skierowanym przeciw jarzmu feudalnemu. Wywalczenie wolnej i demokratycznej Ojczyzny możliwe było tylko pod warunkiem obalenia rządów magnackich.

Postać hetmana Kossakowskiego w dramacie Słowackiego jest typowym przykładem magnata — wstecznika i zdrajcy Ojczyzny w jednej osobie. O takich jak on pisał z oburzeniem Staszyc: „Kto na sejmikach uczy obywatela zdrady, podstępu, podłości, gwałtu...? Panowie. Kto sądowe magistratury zmieniał w targowisko sprawiedliwości albo plac pijaństwa, przekupstwa, przemocy? Panowie. Kto koronę przedawał? Panowie. Kto koronę kupował? Panowie. Kto obce wojska do kraju sprowadzał? Panowie." Hetman jest samowładnym panem, traktuje nawet swych dworaków z wyrafinowanym okrucieństwem (przypomnijmy sobie jego zachowanie w stosunku do Sforki i Karła lub fakt zastrzelenia kuchty), pycha i pogarda do otoczenia łączy się w nim z zimnym wyrachowaniem. O metodach, jakie stosuje w walce politycznej, świadczą dyrektywy dawane zauszników w obliczu spodziewanego wybuchu rewolucyjnego: „Są wieści, że jutrzejszej nocy Jasiński... chce się wkraść do Wilna. Schwytać i natychmiast powiesić go jako szpiega, bez sądu — rozumiesz — nie wierzyć mu, że się nazywa Jasiński". Słowacki nie ma, co do postaci Kossakowskiego żadnych złudzeń — jego i jemu podobnych piętnuje zdecydowanie jako element antynarodowy, reakcyjny, cynicznie walczący z wszelkimi próbami poprawy losu mas ludowych. Kossakowski jest świadomym zdrajcą; Horsztyński ma w posiadaniu papiery świadczące o tym, że od dawna był on na żołdzie carowej Katarzyny, „naszej Kasi", jak mówi w gronie pijanych współbiesiadników. Hetman jest bystrym politykiem, wie skąd może mu grozić niebezpieczeństwo. Każe szpiegować wileńskie pospólstwo, aby zaś pozbyć się „najśmielszych i najburzliwszych" wpada na pomysł, by dwustu krawców i szewców sprowadzić na zamek i pilnować pod pozorem pilnej roboty.

Ważną rolę w dramacie zajmuje konflikt między zdrajcą Kossakowskim, a konfederatem barskim, Horsztyńskim. Konflikt ten na pierwszy rzut oka wydaje się konfliktem czysto osobistym — ale przypatrzmy się dokładniej tym „starym zatargom": hetman odebrał kiedyś uboższemu od siebie szlachcicowi ukochaną kobietę, teraz skupuje jego weksle i wyrzuca go z ziemi — Horsztyński ze swej strony słusznie uważa Kossakowskiego za zdrajcę, ba, ma na to nawet dowody. W osnutym na tle osobistych niechęci konflikcie magnata i drobnego „szlachciury" widzimy jeden z typowych konfliktów końca XVIII i początku XIX w. Jedność „stanu szlacheckiego" była wtedy od dawna mitem, zaś czynniki ekonomiczne powodowały klasowe rozwarstwienie i konflikty wśród szlachty, konflikty, w których stroną słabszą i zawsze przegrywającą był szlachcic drobny. Podobny konflikt znajdował często odbicie w ówczesnej literaturze np. „Marii" Malczewskiego czy „Bieleckim" Słowackiego. I tam klasowa treść starcia magnata i szlachcica kryje się za motywem krzywdy osobistej. Wyrzucony z ziemi szedł szlachcic do miasta, gdzie spadał do roli rzemieślnika lub tworzył kadry formującej się właśnie inteligencji polskiej, albo też wieszał się klamki pańskiej, wysługiwał się magnatom, tak jak Ksiński, Skowicz czy Wyrwik z naszego dramatu.

Konflikt magnata Kossakowskiego z szlachcicem Horsztyńskim nie jest zasadniczym konfliktem społecznym dramatu. Bowiem nie Horsztyński reprezentuje siły, których się hetman lęka, i nie ludzie typu Horsztyńskiego mogą obalić panowanie feudalnych „jaśnie panów". Horsztyński jest w danej chwili groźny, gdyż może szantażować hetmana kompromitującymi dokumentami; jest groźny jako jednostka, nie jako reprezentant określonych sił społecznych. Słowacki nie idealizuje Horsztyńskiego, nie widzi w nim bynajmniej ideału przyszłości. To człowiek schodzący do grobu i jako jednostka, i jako typ społeczny. Człowiek, który wiele cierpiał i wiele cierpi, i który kończy życie zupełnym bankructwem — samobójstwo jest jedynym logicznym wyjściem w jego sytuacji. Brak idealizacji widoczny jest i w tym chociażby, że postać Horsztyńskiego, bardzo chwilami tragiczna i wzniosła, nie jest wolna od ludzkich słabości: rozpaczy, zazdrości, nawet prób jakiejś naiwnej przebiegłości (podstęp w czasie wizyty Kossakowskiego). Z sympatii, jaką Słowacki otacza nieszczęśliwego starca, nie można wnioskować, by żywił sympatie dla jego klasy.

Siłą która grozi ludziom takim jak magnat — zdrajca Kossakowski są masy ludowe. Słowacki wskazał na to bardzo wyraźnie. Kossakowski, najbardziej negatywna postać dramatu, okrutny magnat i zdrajca ginie z rąk ludu.

Poprzez postać Nieznajomego (Nieznajomy II — przyp. red) Słowacki wskazuje na typowego przedstawiciela tak zwanego rewolucjonizmu szlacheckiego. Co oznacza pojęcie „rewolucjonizm szlachecki"? Nazywamy tak działaczy rewolucyjnych pierwszej połowy XIX wieku, działaczy występujących zdecydowanie przeciw fedualnym przeżytkom szla-

checkiej Rzeczypospolitej, walczących o nowy ustrój społeczny, rozumiany w duchu burżuazyjno-demokratycznym. Działacze ci pochodzili zwykle z deklasujących się warstw szlacheckich. Odegrali oni w swoim czasie rolę postępową, przyśpieszali przechodzenie Polski od feudalizmu do kapitalizmu, w czasie walk wyzwoleńczych występowali jako ideowi przywódcy. Lecz jednocześnie pierwsze pokolenie rewolucjonistów nie mogło i nie umiało zrozumieć mechanizmu społecznego rewolucji, dalekie było od interesów ludu, często się tego ludu świadomie lub nieświadomie bało. Na podstawową słabość rewolucjonizmu szlacheckiego wskazuje Lenin w swej analizie rewolucjonizmu Hercena, wybitnego myśliciela i pisarza rosyjskiego pierwszej połowy XIX wieku: „Wąski jest krąg tych rewolucjonistów. Są oni ogromnie dalecy od ludu. Ale dzieło ich nie poszło na marne".

„Ogromnie daleki od ludu" jest w naszym dramacie Nieznajomy (Nieznajomy II-przyp. red.). Gdy Szczęsny dowiaduje się, że „lud wściekły wali się tłumem z miasta rabować zamek powieszonego zdrajcy Kossakowskiego, Nieznajomy radzi Szczęsnemu: „...trzeba lud wyjący zostawić, aby się wysilił na ścianach i zwierciadłach..." Lud dla Nieznajomego jest groźnym żywiołem, który należałoby wyzyskać, ale któremu nie można ufać. Wszak lud ten powiesił Kossakowskiego, o którego bezpieczeństwie Nieznajomy zapewniał przecież Szczęsnego: „...lud nasz przywykł szanować wielką władzę — i blaskiem bogactw odepchnięty jest daleko od możnych ludzi". Słowacki wyraźnie mówi o słabości Nieznajomego (Nieznajomego II — przyp. red.) nie rozumiejącego istoty rewolucji.

Widzimy jak starannie i szeroko potraktował Słowacki tło społeczne, na którym kazał działać swemu głównemu bohaterowi, Szczęsnemu Kossakowskiemu. Kim jest Szczęsny i po czyjej stronie stanie on w ostrym konflikcie klasowym, jaki dzielił społeczeństwo nasze w końcu XVIII wieku? Po stronie ojca, magnata-zdrajcy? Przecież nie. Szczęsny wielokrotnie oburza się, i to bardzo szczerze, na postępowanie hetmana — najważniejsze zaś, że w decydującej chwili krzyżuje jego plany, nie śpieszy do Wilna na czele hetmańskiej jazdy, pośrednio i nieświadomie przyczynia się przecież do śmierci hetmana. Czy Szczęsny zerwał ze swą klasą, przeszedł na stronę rewolucyjnych mas ludowych, czy chociażby solidaryzuje się z Nieznajomym? Oczywiście nie. Między rewolucjonistą szlacheckim a postawą Szczęsnego jest zasadnicza różnica: rewolucjonista szlachecki, taki chociażby jak Nieznajomy (Nieznajomy II — przyp. red.) w naszej sztuce, konsekwentnie dąży do wybuchu rewolucji, przygotowuje ją akcją spiskową — Szczęsny lęka

się jak ognia wszelkiej decyzji jakiegokolwiek czynu. Przecież jedną z pobudek, skłaniającą go do pokrzyżowania planów ojca, jest obawa, że trzeba by się wreszcie wyraźnie opowiedzieć po jednej ze stron.

Szczęsny nie jest rewolucjonistą — w jego postaci pokazał Słowacki typ człowieka, na jakiego rewolucja szlachecka niesłusznie liczyła — człowieka obcego wszelkiemu rewolucjonizmowi, który jeżeli wplącze się do rewolucji, jeżeli dostanie się do jej kierownictwa, to zarazi ją swym brakiem zdecydowania, kompromisowością... wynikającą z klasowej obcości ludzi takich jak Szczęsny w stosunku do wszelkiej rewolucji.

Skąd Szczęsny zna Nieznajomego (Nieznajomych — przyp. red.), jak to mówimy obecnie, skąd ma kontakty z ruchem rewolucyjnym? Zwróćmy uwagę na kilka faktów: Nieznajomy (I — przyp. red.) zwraca się się do Szczęsnego: „panie kolego", pyta „czy możemy liczyć na ciebie", gdy Szczęsny daje odpowiedzi wymijające, Nieznajomy stwierdza: „Koledzy moi osądzą ciebie tchórzem" — już stąd możemy wnosić, że znajomości Szczęsnego z rewolucjonistami nie są przypadkowym zetknięciem. A w innym miejscu: Szczęsny każe obrywać Amelii listki margeritki i wróżyć — jeżeli wypadnie „tak" pójdzie z ojcem, jeżeli „nie" z rewolucją. Mówi przy tym: „...wyznam ci, że tak zabrnąłem w zawikłanych sidłach tego świata, że będę się cieszył, jeżeli margeritka powie, tak... Obroni mnie od wyrzutów sumienia — rozwiąże z nienawistnych węzłów —". Co to za „zawikłane sidła tego świata", jakie „nienawistne węzły" Chodzi tu o decyzję natury politycznej — mówiąc o „nienawistnych węzłach", z których chce się wyswobodzić, Szczęsny ma zapewne na myśli jakąś konspiracyjną organizację patriotyczną. Organizacji takich po przegranej wojnie 1792 r. i po upadku konstytucji majowej było w kraju wiele. „Pierwsze zebrania spiskowców w Warszawie... rozpoczęły się odbywać w niedługim czasie po zwycięstwie Targowicy" — pisze historyk powstania kościuszkowskiego. Być może, że Szczęsny wstąpił do konspiracji patriotycznej w czasie swego pobytu w Warszawie, był przecież paziem króla Stanisława, być może że kontakt miał miejsce na terenie Wilna. Szczęsnego popchnęła do spisku patriotycznego ambicja, chęć zajęcia jakiegoś miejsca w świecie („Duma jest duszą mojej duszy" — mówi sam o sobie), musiało się do tej decyzji przyczynić krytyczne nastawienie do ojca. Decyzja ta staje się niewygodna, gdy trzeba przejść do czynu. „Hrabio, ja się poświęciłem dla kraju mego i widzę teraz nicość mojego poświęcenia się„ — mówi do Szczęsnego stary Horsztyński. Szczęsny jeszcze się „nie poświęcił", a już widzi nicość i bezcelowość swego udziału w rewolucji. Przyczyną jego wahania jest przynależność klasowa, brak zrozumienia dla rewolucji.

Krytyka dostrzegała tragiczne rozdarcie postaci Szczęsnego przede wszystkim w tym, że stoi przed nim wybór: ojciec lub Ojczyzna, śmierć ojca lub zdrada narodu. Konflikt taki Szczęsny przeżywa, ale trochę inaczej: przecież aż do wiadomości o śmierci ojca, Szczęsny nie wie, że rewolucja przyniesie hetmanowi zgubę. Nieznajomy zapewnia go o bezpieczeństwie osoby ojca. Konflikt Szczęsnego wyrasta przede wszystkim u podłoża klasowego. Rewolucja jest mu obca, a z drugiej strony krytycznie patrzy na swą własną klasę, dostrzega jej cynizm, jej zgniliznę — tak samo jak nie stać go na czynne wystąpienie przeciw własnej klasie, tak samo nie stać go na obronę tej klasy. Stąd wszystkie jego posunięcia cechuje kompromisowość, brak decyzji. To nie znaczy, by Szczęsny był „ponadklasową" jednostką, takich nie ma — Szczęsny jest przykładem degenerowania się i rozkładu feudalizmu polskiego. Jako taki ściśle odpowiada prawdzie historycznej.

Dramat Słowackiego jest wybitnym dziełem artystycznym. Analiza społeczna naszego narodu, atak na feudalne przeżytki, są pokazane poprzez działanie żywych, konkretnych osób, a nie przez suche, publicystyczne dowodzenia. I to właśnie sprawia, że dramat ten nie jest dla nas w tej chwili dokumentem historycznym, ale dziełem żywym, budzącym nasze wzruszenie, dającym głębokie przeżycia ideowe i artystyczne.

Na dramacie możemy obserwować nietylko rozwój ideowy Słowackiego, w porównaniu z utworami wcześniejszymi, chociażby tak wywybitnymi jak „Kordian", ale widzimy też idący z tym w parze rozwój Słowackiego artysty: doskonalenie się jego techniki dramaturgicznej, coraz wybitniejsza zdolność do realistycznego, prawdziwego przedstawiania ludzi i ich czynów.

Przyjrzyjmy się osobom występującym w dramacie. Zauważamy, że Słowacki po mistrzowsku opanował trudną sztukę wielostronnego, głębokiego pokazania człowieka z jego złymi i dobrymi cechami, że starannie wystrzega się upraszczania charakterów ludzkich. Wspominaliśmy już o postaci starego Horsztyńskiego. Jak łatwo byłoby go wyidealizować — Słowacki tego nie robi — bohaterstwo i słabość tego człowieka składają się na artystycznie doskonałą, realistyczną całość. Jeszcze łatwiej byłoby z postaci hetmana Kossakowskiego uczynić typowy „czarny charakter", figurę papierową i nieżywą. Cynicznemu i zdradzieckiemu okrutnikowi daje Słowacki rys głęboko ludzki: przywiązanie do syna. Hetman jest starym, zmęczonym życiem człowiekiem. A jak pięknie w postaci Amelii pokazał Słowacki czystość uczuć, szlachetność i jednocześnie... ograniczenie. W Marynie, uwiedzionej przez

JULIUSZ SŁOWACKI

HORSZTYŃSKI

(KOSSAKOWSCY)

HORSZTYŃSKI

(KOSSAKOWSCY)

DRAMAT w 5 AKTACH

(12 OBRAZACH)

Szymon Kossakowski, hetman litewski	*Stanisław Bryliński*
Szczęsny, synowie hetmana	*Tadeusz Minc*
Michaś, synowie hetmana	* * *
Amelia	*Irena Dejmek*
	Danuta Korolewicz
	Bohdana Majda
Ksiński, szlachcic, dworzanie hetmana	*Gustaw Lutkiewicz*
Karzeł, błazen, dworzanie hetmana	*Bogdan Baer*
Sforka, stary sługa, dworzanie hetmana	*Janusz Kłosiński*
Małgorzata, żona Sforki	*Wanda Jakubińska*
Ksawery Horsztyński, dawny konfederat barski	*Seweryn Butrym*
	Józef Pilarski
Salomea, jego żona	*Antonina Gordon-Górecka*
	Danuta Korolewicz
Świętosz, sługa Horsztyńskiego	*Bolesław Bolkowski*
Ojciec Prokop, kapucyn	*Jan Zieliński*
Maryna, dziewczyna wiejska	*Halina Sobolewska*
Nieznajomy I	*Adam Daniewicz*
Nieznajomy II	*Leopold Schmaus*
Wyrwik	*Dobrosław Mater*
Skowicz	*Zdzisław Suwalski*
Garnosz, trombonista	*Stanisław Skolimowski*
Sługa I	*Stanisław Dąbrowski*
Sługa II	*Marek Sobczyk*
Sługa III	*Wacław Kowalski*
Sługa IV	*Józef Łodyński*
Sługa V	*Edward Wichura*

Szlachcic I — Wojciech Pilarski, szlachcic II — Mieczysław Wald, szlachcic III — Zygmunt Malawski, szlachcic IV — Tadeusz Teodorczyk, szlachcic V — Leszek Sadzikowski, szlachcic VI — Marek Sobczyk, szlachcic VII — Stanisław Dąbrowski. Hajducy: Zygmunt Malawski, Tadeusz Teodorczyk, Leszek Sadzikowski.
Szlachta, służba.

Rzecz dzieje się na Litwie w roku 1794.

Scenografia:
Józef Rachwalski

Inscenizacja i reżyseria:
Janusz Warmiński

Asystent reżysera:
Krystyna Feldman

(Pauzy po obrazie 4 i 9)

Szczęsnego, dziewczynie z ludu, Słowacki łączy poczucie wrodzonego zdrowego rozsądku z dużą dozą naiwności. Postać żony Horsztyńskiego, Salomei, a przede wszystkim postać Szczęsnego Kossakowskiego, to głębokie i wielostronne studia psychlogiczne. Realistyczna motywacja postępowania tych osób przeprowadzona jest szczególnie starannie, wewnętrzne sprzeczności rozrywające Salomeę i Szczęsnego świadczą najlepiej, jak ogromną znajomością natury ludzkiej rozporządzał nasz poeta. Nie mniej staranne jest opracowanie innych, pobocznych nawet figur w dramacie.

Utwór ten to arcydzieło polskiej dramaturgii. Słowacki okazał się w tym utworze wielkim mistrzem techniki scenicznej. Wspomnijmy tylko o tym, jak nowatorsko i śmiało rozwiązuje sceny zbiorowe, sceny z pijącym tłumem zaprzedanej Targowicy szlachty. Sceny takie jak modlitwa Michasia w akcie V, czy relacja Nieznajomego o powieszeniu hetmana, to jedne z najświetniejszych osiągnięć dramaturgii polskiej. Scen równie mistrzowskich jest w dramacie więcej. W okresie kiedy nawiązujemy do najlepszych tradycji naszej kultury narodowej, nie możemy „Horsztyńskiego" (Kossakowskich) pomijać milczeniem. To wybitne dzieło Słowackiego może i powinno się stać wzorem mistrzowstwa dramaturgicznego dla naszych pisarzy, do najszerszych zaś rzesz budowniczych naszej socjalistycznej Ojczyzny winno przemawiać jak najczęściej ze sceny, niosąc im bogactwo postępowych, humanistycznych idei i bogactwo przeżyć artystycznych.

W krótkim szkicu nie podobna wyczerpać zagadnień wiążących się z treścią i formą arcydzieła Słowackiego. Wiele zagadnień zostało tylko naszkicowanych, wiele pominiętych. Niech o nich najlepiej powie sam utwór.

STEFAN TREUGUTT

STOSUNEK DO SZEKSPIRA

W tradycyjnej historii literatury wiele pisano o „bluszczowatości" Słowackiego, to znaczy o wybitnym wpływie, jaki na niego wywierały książki innych pisarzy. Zarzucano mu brak oryginalności, często uważano, że nawet w najlepszych swych utworach przetwarza on tylko i doskonali obce pomysły literackie. Pogląd taki jest zupełnie błędny — wynika on z jednostronnego, ciasnego rozumienia twórczości naszego wielkiego poety, nie docenia głębokiego związku twórczości Słowackiego ze społecznym i politycznym życiem naszego narodu. Rozpatrywanie jego twórczości pod kątem zmieniających się wpływów literackich jest dowodem, jak dalece formalizm przenikał do burżuazyjnej nauki o literaturze i jak czynił ją niezdolną nie tylko do naukowej analizy, lecz nawet do poprawnego rozumienia treści utworu. Odstraszającym przykładem może tu być t. XXI Encyklopedii Polskiej (Dzieje literatury pięknej w Polsce, Kraków 1936), gdzie „linia rozwoju dramaturgii Słowackiego" jest zupełnie na serio wyjaśniana zmianą wpływów francuskiego teatru klasycznego na wpływ Szekspira, potem Calderona i tak dalej.

Jak należy traktować sprawę wpływów literackich na twórczość Słowackiego? Poeta nasz był przecież człowiekiem bardzo wykształconym, wiele czytał, brał żywy udział w polskim i europejskim życiu umysłowym — musiało się to odbijać na jego twórczości i niewątpliwie odbijało się. „Oddziaływanie wzajemne istnieje w życiu międzynarodowym, zarówno jak i w życiu wewnętrznym narodów — pisze Plechanow — jest ono zupełnie naturalne i bezwarunkowo konieczne, niemniej jednak **samo przez się** niczego jeszcze nie tłumaczy". Zdanie wybitnego teoretyka marksizmu da się w pełni zastosować do badania wpływu dzieł literackich na inne dzieła literackie. O stosunku twórczości Słowackiego do samego tylko Szekspira napisano setki stron w tradycyjnej historii literatury, uważano, że w pewnym okresie twórczości naczelnym celem, jaki stawiał sobie Słowacki było kolejne „przerabianie" sztuk Szekspira. Wykrywając ślady drobnych i dużych, istniejących i nieistniejących zależności od Szekspira burżuazyjna nauka nie potrafiła odpowiedzieć na zasadnicze pytania: dlaczego Słowacki czerpał niejednokrotnie z bogatego zasobu doświadczeń Szekspira? jaki to miało sens ideologiczny i artystyczny? Wielu krytyków nawet nie starało się

odpowiedzieć na te pytania, uważając widocznie za fakt naturalny i konieczny, by nasza kultura rozwijała się wyłącznie na płaszczyźnie naśladownictwa wzorów obcych. Jeżeli idzie o stosunek Słowackiego do Szekspira, to nie ulega wątpliwości, że Słowacki wiele się od niego świadomie uczył, że genialny pisarz był mu potrzebny jako mistrzowski wzór realistycznej techniki dramaturgicznej. Stąd to zagadnienie stosunku Słowackiego do Szekspira jest ważne dla badania rozwoju ideowego i artystycznego naszego poety, dla badania narastających w jego twórczości tendencji realistycznych, tendencji do coraz głębszego i pełniejszego przedstawienia życia człowieka i społeczeństwa. Ale studia nad Szekspirem nie były dla Słowackiego nigdy „celem dla siebie", przeciwnie, były jednym z elementów, i to stosunkowo drobnym, w ogólnej linii rozwoju wielkiego poety. Możemy i powinniśmy badać wpływ techniki Szekspira na dramat Słowackiego, nie możemy jednak nigdy zapominać, że dramat ten jest głęboko oryginalny, że wynika bezpośrednio ze stosunku Słowackiego do problemów współczesnego mu życia narodu. Tak właśnie ma się sprawa z dramatem „Horsztyński".

Dramat ten krytyka Słowackiego od dawna wiąże z „Hamletem" Szekspira, a postać Szczęsnego tradycyjnie nazywa „polskim Hamletem". Raz się pisało ostrożnie, że „przypomina on dość silnie Hamleta", innym razem, że jest „od Hamleta boleśniejszy i czystszy i w tragiczniejszy jeszcze splot wpleciony", że sytuacja w jakiej się znalazł Szczęsny zawiera „o wiele większy tragizm" i dlatego też jest „przede wszystkim polskim Hamletem"... jest... „kreacją duszy twórcy, której hamletyzm jest właściwością wrodzoną" itd... Określenie „Polski Hamlet" tak się w naszej historii literatury zakorzeniło, że spotkamy je nawet w marksistowskich próbach interpretacji dramatu, odcinających się, rzecz jasna, od tradycji prymitywnego rozumienia wpływu literackiego.

Słowacki w swym dramacie poddaje krytycznej analizie przebieg dotychczasowych ruchów narodowo wyzwoleńczych — w postaci Szczęsnego krytykuje i demaskuje w szczególności pseudorewolucyjność jednostek związanych ze sferami szlachecko-obszarniczymi, a więc klasą obcą, ruchom narodowym i społeczno-wyzwoleńczym. Oczywiste, że Szekspir porusza w „Hamlecie" zupełnie inne zagadnienia, a i trudno na jednej płaszczyźnie zestawić postać Hamleta, szlachetnego księcia przeciwstawionego zgniliźnie otoczenia, z postacią Szczęsnego, niewydarzonego potomka magnackiego rodu, nieudolnie usiłującego wmieszać się w wielki nurt walki wyzwoleńczej narodu. Hamlet będzie tak właśnie typowy dla zagadnień, jakie stawały przed pisarzem w dobie wielkiego przewrotu — Odrodzenia — a specjalnie w Anglii na przełomie XVI i XVII wieku, jak Szczęsny odpowiada polskim stosunkom w dobie krytyki samotnej rewolucji szlacheckiej, rewolucji oderwanej od mas ludowych. Fakt, że Słowacki w swym realistycznym dramacie wyzyskuje pewne doświadczenia teatru szekspirowskiego, nie może przesłaniać zasadniczej różnicy obu utworów i nie może w żadnym wypadku umniejszać wartości i oryginalności dzieła Słowackiego.

STANISŁAW DĄBROWSKI

Z DZIEJÓW SCENICZNYCH HORSZTYŃSKIEGO

Z bogatej spuścizny dramatycznej Słowackiego dwa utwory, niestety oba zdefektowane, przedstawiają dla ludzi teatru bardzo interesujące walory: to „Horsztyński" i „Złota czaszka". Późno i z ostrożnością podjęły sceny polskie realizację tych arcydzieł, które nęciły artystów możliwością i perspektywą stworzenia kreacji, plastycznego ucieleśnienia figur dyszących polskością, choć tylko zarysowanych potężnym szkicem.

W okresie premiery dramatu w Krakowie w 1879 r. stwierdził w swej prelekcji Stanisław Tarnowski, że tytuł nadany dziełu „Horsztyński" jest nieodpowiedni: „bohaterem dramatu, źle „Horsztyńskim„ nazwanego, jest najnieszczęśliwszy z ludzi, jakby na żart Szczęsnym nazwany". Tarnowski nadaje mu nazwę polskiego Hamleta: „Takiego wyrazu smutku, zwątpienia i obrzydzenia nie ma żaden z bohaterów poezji, nawet u Byrona i żaden takiego do tych uczuć prawa".

Padały pomysły odpowiedniejszego tytułu dramatu: „Szczęsny Kossakowski", „Syn Zdrajcy", „Hamlet polski". Sprawa utworu zajmowała pióra Tarnowskiego, Tretiaka, Kotarbińskiego, Windakiewicza, Kamieńskiego. Odważyli się na dopełnienia brakujących kart tekstu J. Mein, dla sceny krakowskiej, Aur. Urbański dla lwowskiej, A. Steiner, Aug. Kisielewski, Głowacki.

Mimo iż A. Małecki zdaje się lubił dopisywać i dopełniać dramaty Słowackiego, „Horsztyńskiego" jakoś oszczędził. Gdy teatry zaczęły przygotowania do wystawienia utworu, realizacja sceniczna domagała się uzupełnień, których braku w publikacjach nie odczuwano. Oczywiście dopisanie brakujących scen miało być traktowane tylko praktycznie tj. dla celów scenicznych, aby ciekawej widowni dać wyraźne rozwiązanie dramatu, najbardziej oryginalnego i najbardziej polskiego wśród utworów, jakie napisał Słowacki.

Podjął się zadania owych dopełnień Juliusz Mien, który będąc rozmiłowanym w poezji Słowackiego, przetłumaczył Lillę Wenedę na francuski. Dopiski jego uznano w 1879 r. za racjonalne, logiczne i zręczne, niektóre skrytykowano np. scenę Sally obłąkanej (Ia sc. V a), w akcie IV śmierć Ksińskiego z ręki Nieznajomego, scenę szlachty rozjadłej, wpadającej na zamek i bójkę, śmierć Szczęsnego od strzału, ze słowami: „Ojcze, jesteś pomszczony". Całość złożona z 12 odsłon dała w sumie długie przedstawienie. Recenzent „Czasu" dopomina się „choć z bólem serca" o skreślenie wielu scen i epizodów. Powodzenie było olbrzymie

jak na ówczesny krakowski teatr; dramat dano czterokrotnie przy wyprzedanej widowni. Było to święto dla bywalców teatralnych, bo premierowy wieczór był zarazem benefisem Antoniny Hoffman, zagorzałej wielbicielki Słowackiego. Benefisantka grała znakomicie rolę Sally, Rychter na premierze jeszcze onieśmielony i skrępowany, osiągnął szczyty artyzmu w trzecim wieczorze. Znakomity był zwłaszcza w długim monologu. Krytyk wolałby widzieć w roli Szczęsnego Ładnowskiego, niż wykonawcę Romana Żelazowskiego. Żelazowski miał potężną, ciężką budowę, mocną okrągłą głowę i rozmazane rysy; nie były to ujmujące warunki zewnętrzne. Ale stać go było na interesujące wyposażenie wnętrza Szczęsnego. Całość obsady nie była zresztą idealna. Młodziutka F. Stachowicz wdziękiem raczej niż możliwościami talentu wiodła rolę Amelii, H. Marcello zdobywała huczne oklaski, gdy się zjawiła w mundurze, J. Szymański, znakomity w rolach zblazowanych arystokratów, czuł się kiepsko, naginając się do roli okrutnika hetmana. Zyskali uznanie J. Galasiewicz jako Sforka, Wojdałowicz jako Karzeł. Dyrekcja sprawiła wiele nowych kostiumów. Nowe dekoracje zrobił Stanisław Jasieński (zarazem wykonawca roli Trombonisty). Muzykę do chóru żeńców napisał St. Niedzielski.

Przy wznowieniu w r. 1891 prasa donosi, że dramat gorzej wypadł niż na premierze. Wyrzucono scenę z III aktu, rozmowę Hetmana z Amelią. Recenzent proponuje opuszczenie scen Sforki nie wiążących się ściśle z dramatem. Rygierowi psuła grę monotonność. Żelazowski utracił dawną nerwowość i gryzącą ironię, był raczej w typie Płoszowskiego. „Hoffmanowa wie jedna co to jest proza Słowackiego", Kałuzyńska (benefisantka wieczoru) jako Amelia, „przesadna i afektowana, uważa swą ruchliwość i krzykliwość za swobodę, dramatyczne wybuchy za uczucie", nie posiada prawdy i prostoty. Sztukę grano dwa razy.

W 1896 r. bawiący w Krakowie na gościnnych występach Żelazowski odnosi pełny sukces w swej roli, a przy nim Rygier, Knake-Zawadzki, Popławski. W scenie 10-tej, zbiorowej, wystąpiły najlepsze siły artystyczne teatru. Jest to jakby widoczny dowód promieniowania wpływu zasad modnego wówczas teatru Meiningenskiego.

W roku jubileuszowym 1909, korzystając z gościnnych występów Michała Tarasiewicza, Teatr Krakowski wystawia 4. IX. „Horsztyńskiego", którego Solski, zdaniem recenzenta K. Rakowskiego, pozbawił właściwego piękna, przesadzając nadmiarem gestu w grze i niepotrzebnie dając figurze typ zgrzybiałego starca, koncepcja ta bowiem była sprzeczna z opowiadaniem Horsztyńskiego o swych niedawnych bojach konfederackich. Obok doskonałego Tarasiewicza słabo wypadły role:

Salomei (Arkawin) i Hetmana (Sosnowski); udane figury dali: St. Wysocka (Amelia), Szymborski (Ksiński), Stanisławski (Karzeł), Siemaszko (Sforka), Zarzycka (Maryna).

W tym samym dniu Teatr Ludowy w Krakowie wystawił „Horsztyńskiego" z Rygierem w roli tytułowej i bardzo słabym zespołem, w którym fatalni byli Jan Zamorski (Hetman) i Helena Strumiłło z teatru Sosnowieckiego (Amelia). Powtórzono przedstawienie 14. IX z R. Boelkem (Hetman) i Orlicką, art. sceny lwowskiej (Amelia). Szczęsnego grał J. Rygier, Karła S. Jarniński, Salomeę Halnicka.

Osterwa wystawiając „Horsztyńskiego" w 1933 r., całą wagę dramatu przesunął na postać swej roli Szczęsnego i na wyprawę na Wilno, usuwając piękne sceny pojedynku, sceny otrucia Horsztyńskiego, śpiewu żniwiarzy, sceny humorystyczne dworaków hetmańskich. Połączył też sceny w całość: 4-tą I aktu i 2-gą II aktu, dając w całości akt IV i V. Przedstawienie było odrealizowane, celebrowane pauzami i utrzymane w ponurym oświetleniu. Na tle czarnych kotar aksamitnych dostawiano fragmenty dekoracyjne, najkonieczniejsze meble i rekwizyty. Szczególnie niezręcznie markowały dwie kolumny wnętrze dworku szlacheckiego. Premiera skończyła się o północy. Nowością było wprowadzenie szarej kurtyny z gazy, którą spuszczano w miejscach, gdzie urywał się oryginalny tekst Słowackiego. Obsada była niezbyt szczęśliwa.

Premiera „Horsztyńskiego" na scenie lwowskiej odbyła się 10. IX. 1881 r. z uzupełnionym tekstem pióra Aurelego Urbańskiego, wiążącym razem poszczególne sceny: np. po scenie 3-ej I aktu następowała scena I A aktu z Sforką i Trombonistą. Modlitwa Michasia odbywała się w akcie 1-ym. Dopisana scena aktu 5-go nad trumną Horsztyńskiego nie znalazła uznania przez zbytnią melodramatyczność. Wykonanie było słabe: doskonały artysta Marceli Zboiński zdaniem recezenta „Gazety Narodowej" Bolesława Czerwińskiego (poety i dramaturga), był zbyt sentymentalny, nie posiadał tężyzny starego wojaka; ulubieniec lwowskiej widowni, Woleński (Szczęsny), był zbyt monotonny, dyrektor Miłaszewski nie mógł się zdobyć na hetmańską wielkopańskość, raczej byłby dobrym Kilińskim lub Morawskim. Podobało się wykonanie ról Karła (Kwieciński) i Sforki (Dębicki). F. Nowakowska (Amelia) przesyciła rolę dramatycznością; Salomeę, zresztą nie odpowiednią do swych warunków, grała L. Parznicka na premierze, na drugi dzień zastąpiła ją J. Woleńska, objąwszy rolę na 3 godziny przed przedstawieniem. Sułkowska, efektowna lecz płytka aktorka, usiłowała grać Marynę. Premiera odbyła się przy pustej, znudzonej widowni, bez

udziału nawet młodzieży. Dyrekcja dała nowe kostiumy, dekoracje J. Dülla, ale trudno było wymagać wyższego poziomu wykonania, skoro premiera odbyła się po trzech próbach...

Wznowienie „Horsztyńskiego" w 1902 r. po poprzednich wystawieniach tradycyjnie szablonowych, miało charakter inny: przedstawienie obciążone było stylem gry Solskiego, który przeładował je nadmiarem szczegółików charakterystycznych.

Warszawskie przedstawienie z 1915 r. było przygotowane wedle tradycji krakowskich. Wnosili ten styl wykonawcy, którzy poprzednie lata spędzili na krakowskiej scenie. W Teatrze Nowym w Krakowie „Horsztyński" co do ilości spektakli po „Kordjanie" i „Lilli Wenedzie" zajmował trzecie miejsce, grany 41 razy.

II

RAPTULARZ PRZEDSTAWIEŃ

W Krakowie 29. III. 1879 r. J. Rychter (Horsztyński), A. Hoffman (Salomea), J. Glikson (Świętosz), D. Feliksiewicz (Ojciec Prokop), J. Szymański (Hetman), R. Żelazowski (Szczęsny), F. Stachowicz (Amelia), J. Nawarski (Ksiński), W. Wojdałowicz (Karzeł), J. Galasiewicz (Sforka), H. Marcello (Maryna), W. Sobiesław ((Nieznajomy), St. Jasieński (Trombonista). Grano 5 razy.

Dnia 11. XII. 1879 r. nastąpiły zmiany: E. Rygier (Hetman), L. Stępowski (Karzeł), Ostrowska (Maryna). Grano 1 raz.

Dnia 7. III. 1891 r.: E. Rygier (Horsztyński), A. Hoffman (Salomea), W. Werner (Hetman), R. Żelazowski (Szczęsny), A. Kałużyńska (Amelia), W. Antoniewski (Ksiński), A. Siemaszko (Karzeł), L. Stępowski (Sforka), D. Feliksiewicz (Ojciec Prokop), J. Jejde (Świętosz), J. Śliwicki (Nieznajomy), M. Koźmin (Maryna), T. Winiarski (Trombonista). Grano 2 razy.

Dnia 8. II. 1896 r. M. Zboiński (Horsztyński), W. Siemaszkowa (Salomea), J. Jejde (Świętosz), L. Stępowski (Ojciec Prokop), E. Rygier (Hetmana), R. Żelazowski (Szczęsny), L. Senowska (Amelia), St. Zawadzki (Ksiński), J. Popławski (Karzeł), K. Kamiński (Sforka), P. Wojnowska (Małgorzata), Wł. Roman (Trombonista), S. Morska (Maryna), W. Sobiesław (Nieznajomy).

Dnia 18. IX. 1896 r. J. Kotarbiński (Horsztyński), A. Trapszo (Hetman), J. Śliwicki (Szczęsny), A. Siemaszko (Karzeł), I. Pomian — (późniejsza Solska) — (Maryna). Reszta bez zmian. Grano 1 raz.

Dnia 2. IX. 1897 r. w powyższej obsadzie z L. Senowską (Amelia). Grano 1 raz.

Dnia 17. VI. 1905 r. zmieniona obsada, z dawnych zostali: Kotarbiński, Popławski, Sobiesław, Stępowski; przybyli: W. Ordon (Salomea), M. Jednowski (Hetman), S. Stanisławski (Szczęsny), H. Sulima (Amelia), B. Zawierski (Ksiński), A. Walewski (Sforka), Łazarewiczówna (Maryna). Grano 1 raz.

Dnia 4. IX. 1909 r. L. Solski (Horsztyński), H. Arkawinówna (Salomea), L. Stępowski (Ojciec Prokop), J. Sosnowski (Hetman), M. Tarasiewicz (Szczęsny), St. Wysocka (Amelia), W. Szymborski (Ksiński), St. Stanisławski (Karzeł), A. Siemaszko (Sforka), T. Lechowski (Trombonista), J. Zarzycka (Maryna), J. Węgrzyn (Nieznajomy). Grano 6 razy.

Dnia 28. I. 1922 r. J. Sosnowski (Horsztyński), Nosarzewska (Salomea), M. Jednowski (Hetman), T. Białkowski (Szczęsny), H. Kacicka (Amelia), W. Krasnowiecki (Ksiński), St. Kustowski (Karzeł), A. Szymański (Nieznajomy), M. Modzelewska (Maryna), W. Szymborski (Sforka), W. Miarczyński (Trombonista), K. Brandt (Świętosz), Działosz (Ojciec Prokop).

Reżyser J. Sosnowski. Dekoracje Iwo Galla. Grano 23 razy.

Podczas gościnnych występów Solskiego w Krakowie 4. VI. 1925 r. dano „Horsztyńskiego" pośpiesznie, nieporządnie przygotowanego i w złej obsadzie. Nowością było to, że Szczęsny grał we francuskim stroju. Z nowych wykonawców ukazali się: S. Mazarekówna (Salomea), A. Sokólska (Amelia), L. Śniadecka (Maryna). Reżyser Jednowski. Grano 3 razy.

Dnia 19. III. 1933 r. wystawił J. Osterwa „Horsztyńskiego" w swoim opracowaniu i reżyserii, w 9 tytułowanych obrazach: (1. W pałacu Hetmana, 2. W dworku Horsztyńskiego, 3. W ogrodzie, 4. Dwaj wrogowie, 5. List, 6. Pojedynek, 7. Widzenie, 8. Uczta, 9. Zakończenie). Dekoracje Hieronima Zwolińskiego ujmowały całość w czarnych kolorach, na ich tle stawiano fragmenty architektoniczne.

Obsada: J. Karbowski (Horsztyński), Nowakowski (Hetman), J. Osterwa (Szczęsny), T. Granowska (Amelia), Z. Jaroszewska (Salomea), E. Jaworska (Maryna), T. Białkowski (Karzeł), J. Leliwa (Sforka), H. Modrzewski (Wyrwik), Z. Kułakowski (Skowicz), G. Senowski (Ojciec Prokop), K. Pągowski (Świętosz), Zastrzeżyński (Nieznajomy).

Po raz pierwszy w **Warszawie** „Horsztyńskiego" odegrało koło amatorów, uczniów Szkoły Zrzeszenia Nauczycieli, w Teatrze Rozmaitości, 24. III. 1907 r. Przedstawienie poprzedziła konferencja St. Bukowińskiego.

Równocześnie Polskie Towarzystwo Dramatyczne odegrało w reżyserii Mariana Tatarkiewicza sceny wybrane z „Horsztyńskiego" z Wadzyńskim (Horsztyński), Jeziorowską (Salomea), Brylińskim, Bończą, Lipowskim, Olczyńskim.

Dnia 23. IX. 1915 r. w Teatrze Rozmaitości dano „Horsztyńskiego" w skróconej formie. Był to okres wojenny, gdy wszystkie teatry warszawskie prześcigały się w wyszukiwaniu narodowego repertuaru. Obsada: St. Knake-Zawadzki (Hetman), J. Śliwicki (Szczęsny), T. Trapszo (Salomea), A. Brodzicz. (Amelia), J. Kotarbiński (Horsztyński), P. Hryniewicz (Nieznajomy), A. Bednarczyk (Ojciec Prokop), J. Mikulski Świętosz), P. Owerłło (Skowicz), W. Ordon (Maryna), H. Kowalski (Trombonista), W. Paliński (Ksiński), W. Staszkowski (Sforka).

W Teatrze Narodowym wystawiono 7. IV. 1937 r. w obsadzie L. Solski (Horsztyński), E. Barszczewska (Salomea), J. Węgrzyn (Hetman), M. Wyrzykowski (Szczęsny), N. Świerczewska (Amelia), A. Zelwerowicz (Sforka), W. Brydziński (Ojciec Prokop), St. Stanisławski (Karzeł), E. Socha (Nieznajomy), St. Łapiński (Trombonista), M. Kajzerówna (Maryna). Karpiński, Loedel, Przeradzki, Marjański. Reżyseria: A. Zelwerowicz. Kostiumy i dekoracje: St. Jarocki. Kierownik literacki A. Grzymała-Siedlecki.

W 1881 r. 10. IX. odbyła się we **Lwowie** premiera „Horsztyńskiego" w dekoracjach J. Dülla, z uzupełnieniem tekstu przez Aurelego Urbańskiego. Uznanie zdobył Marceli Zboiński (Horsztyński), dając głębokie, tragiczne rysy sylwetce starego szlachcica; zawiódł ulubieniec Lwowa W. Woleński (Szczęsny), ograniczając się do deklamacji; giętki, utalentowany L. Kwieciński charakterystycznie ujął Karła, wystąpili poza tym: Pieniążek (Nieznajomy), E. Webersfeld (Ksiński), T. Nowakowska (Amelia), L. Parznicka i J. Woleńska (Salomea), J. Sułkowska (Maryna).

Dnia 24. VI. 1902 r. we wznowieniu zagrał Horsztyńskiego L. Solski, K. Bednarzewska (Salomea), W. Jaworski (Świętosz), Fr. Wysocki (Ojciec Prokop), J. Chmieliński (Hetman), K. Adwentowicz (Szczęsny), I. Solska (Amelia), J. Popławski (Karzeł), W. Kwiatkiewicz (Ksiński), K. Kamiński (Sforka). G. Morska (Maryna), W. Hierowski (Nieznajomy). Przy starannej wystawie i pustkach na widowni odbyło się przedstawienie w przeróbce Miena; zarzucano wówczas, że Adwentowicz zbyt szybką, niedbałą mową psuł sobie rolę, pośpiesznie przygotowaną, nieprzemyślaną.

We Lwowie 19. III. 1927 r. wznowiono „Horsztyńskiego" z R. Żelazowskim (Horsztyński), J. Gutnerem (Hetman), J. Szyndlerem (Szczęsny), role kobiece odegrały: I. Ładoszówna, Lewicka, Poraska.

W Łodzi pierwszy raz grano „Horsztyńskiego" 27. IX. 1913 r.

Dnia 24. XI. 1922 r. za dyrekcji H. Barwińskiego w teatrze na Cegielnianej wystawiono sztukę w dekoracjach J. Wodyńskiego i B. Kudewicza, z obsadą następującą:

J. Pilarski (Horsztyński), E. Snay, Gwido Rakowski i J. Szyndler (Szczęsny), J. Orlicz, H. Barwiński (Hetman), Z. Rzęcki (Karzeł), Br. Bronowska (Salomea), W. Jerzmanowska (Amelia), J. Nowakowska (Maryna), W. Kieszczyński (Nieznajomy), St. Dębicz (Wyrwik), K. Oswald (Świętosz), L. Wiśniewski (Trombonista), W. Gurynowicz (Sforka). W dniach 28 i 29. XI. Horsztyńskiego grał gościnnie Karol Adwentowicz.

W Wilnie pod dyrekcją Nuny Szczurkiewiczowej dano „Horsztyńskiego" pierwszy raz na benefis Juliusza Osterwy 30. XII. 1908 r. w 10 obrazach. Obsada: Jul. Borowski (Horsztyński), Z. Jakubowska (Salomea), N. Młodziejewska — Szczurkiewiczowa (Amelia), J. Osterwa (Szczęsny), St. Lochman (Ksiński), J. Popławski (Karzeł), W. Kuncewicz (Nieznajomy), Fr. Ryll (Sforka), Neromski (Trombonista), H. Dunin (Maryna), J. Szymański (Ojciec Prokop), Przedstawienie mimo pewnych nierówności odniosło sukces. Powtórzono je 4. I. 1909 r. Osterwa, według zdania W. Baranowskiego (Kur. Wil.), z każdym aktem rozwijał konsekwentnie rolę. Sztuka miała pewien bliski wydźwięk, bo o kilka kroków od teatru, przed ratuszem, odbyła się w 1794 r. egzekucja na osobie Kossakowskiego.

W Toruniu odbyła się premiera w Teatrze Pomorskim 28. VI. 1927 r. (w dniu złożenia prochów J. Słowackiego na Wawelu), w 11 odsłonach (z dopełnieniem J. Miena). Obsada: St. Dąbrowski (Horsztyński), S. Wiesławska (Salomea), T. Jejde (Świętosz), W. Małkowski (Ojciec Prokop, J. Orlicz (Hetman), K. Benda (Szczęsny), J. Krzymuska (Karzeł), W. Marjański (Sforka), St. Zborowski (Trombonista), W. Elertowiczowa (Małgorzata), H. Lisicka (Maryna), St. Smoczyński (Nieznajomy). Reżyseria i inscenizacja K. Benda i St. Dąbrowski. Dekoracje Br. Rysiewski.

W Lublinie wystawiono „Horsztyńskiego" 14. IX. 1927 r. w reżyserii i opracowaniu Stanisława Dąbrowskiego, w obsadzie: B. Rosłan (Hetman), Sokolska (Amelia), M. Wnorowska (Salomea), St. Dąbrowski (Horsztyński), Z. Wilczkowski (Sforka), St. Zborowski (Trombonista).

W Katowicach ukazał się dramat 5. X. 1933 r. w reżyserii Z. Biesiadeckiego, ujęty w 10 obrazów, w dekoracjach St. Węgrzyna, z przemówieniem Em. Zegadłowicza, przy kompromitujących pustkach na widowni. Obsada: Z. Biesiadecka (Salomea), J. Hańska (Amelia), T. Marecka (Maryna), St. Bryliński (Horsztyński), St. Czajkowski (Szczęsny), M. Jastrzębski (Karzeł), M Godlewski (Hetman), W. Arnoldt (Trombonista), F. Zbyszewski (Sforka), resztę ról wykonali: J. Balicki, K. Brandt, Kostrzewski. Powtórzono przedstawienie 7 razy.

W Kijowie grano „Horsztyńskiego" za dyrekcji F. Rychłowskiego w sezonie 1916-17, z Osterwą w roli Szczęsnego, w dekoracjach Drabika.

W Mińsku Lit. 13. III. 1908 r. dramat wystawiał Tad. Skarżyński, a 26. III. przybył tam Karol Hoffman z zespołem swego teatru, grając sam Horsztyńskiego z Jeziorowską (Salomea).

PAWEŁ HERTZ

ŻYCIORYS JULJUSZA SŁOWACKIEGO

Juliusz Słowacki urodził się w Krzemieńcu dn. 4 września r. 1809 jako syn profesora Liceum Krzemienieckiego Euzebiusza Słowackiego i Salomei z Januszewskich. Dom państwa Słowackich, choć oboje wyszli z gniazd szlacheckich, różnił się od innych, gęsto po ówczesnym Krzemieńcu rozsianych dworków szlacheckich z gankiem i białymi kolumienkami. Był to bowiem dom, w którym nie urodzenie czy majątek, lecz zacność, rozum i zasługa osobista liczyły się najwyżej. Zarówno ojciec jak i matka, która tak wielki wpływ wywarła na wychowanie Słowackiego, byli ludźmi oczytanymi, inteligentnymi, wychowanymi w zasadach patriotyzmu, swobody i oświecenia.

W roku 1811 profesor Euzebiusz Słowacki został powołany do Wilna na uniwersytet. Przenieśli się więc do tego miasta całym domem.

Mały Słowacki uczył się czytać na Bajkach Krasickiego, matka śpiewała mu piosenki ludu okolicznego, wcześnie zaczęła go uczyć po francusku. Ojciec odumarł go niebawem. Salomea Słowacka wyszła za mąż po raz drugi, by dać chłopcu ojca. Pan profesor August Bécu — tak bowiem nazywał się ojczym Juliusza Słowackiego — wykładał w Wilnie. Tu też Słowacki chodził do szkół, a potem zapisał się na wydział prawny. Gdy ukończył studia, matka postanowiła, że młody człowiek będzie robił karierę urzędniczą w Warszawie. W r. 1829, w lutym, Słowacki zasiadł przy biurku w ówczesnym Ministerstwie Skarbu, które mieściło się na rogu ulicy Elektoralnej i Placu Bankowego. Praca ta jednak go nie zajmowała, wolał pisać wiersze, do których okazywał zamiłowanie od wczesnych lat. W r. 1830, w listopadzie, wybuchło powstanie. Słowacki, choć do spiskowców nie należał i z konspiracją, jak się zdaje, łączności przedtem nie miał, wystąpił wtedy po raz pierwszy jako poeta rewolucyjny. Gdy po niepowodzeniach bitwy grochowskiej w marcu 1831 r. wojska carskie groziły Warszawie, Słowacki opuścił miasto i udał się przez Wrocław do Drezna, skąd niebawem na polecenie rządu powstańczego wyruszył z misją, jako kurier, do Londynu.

Wypełniwszy swoje obowiązki, wraca we wrześniu 1831 r. do Francji i tu zatrzymuje się na dłużej. Do kraju powrócić nie może. W Paryżu przebywa czas jakiś, ale układające się niepomyślnie stosunki z literacką emigracją, a zwłaszcza z Mickiewiczem, zmuszają go do opuszczenia Francji. Rusza więc do Szwajcarii, gdzie mieszka z Paquis pod Genewą. Ale ten postój nie trwa długo. Jedzie Słowacki

z kolei do Włoch, skąd wyprawia się w długą podróż na Wschód. Objechawszy Grecję, Egipt, Palestynę, Syrię, wraca z grubym plikiem rękopisów do Florencji, by wreszcie w r. 1838 osiąść na stałe w Paryżu.

Tutaj znowu spotyka Mickiewicza, na którego drodze staje Andrzej Towiański. Mickiewicz wpada w sieci, kunsztownie zastawione przez Towiańskiego; nauki i działalność tego fałszywego proroka miały opłakane skutki dla literatury polskiej na emigracji. Ta nowa „nauka" głosi, że jedynym skutecznym sposobem walki z caratem jest pokora i doskonalenie się duchowe, które złamie w końcu potęgę zaborcy. Wśród emigrantów, którzy dostali się w krąg towiańszczyzny był również Juliusz Słowacki.

Ale Słowacki jeden z pierwszych wycofał się z koła towiańczyków i zdecydowanie wypowiedział się przeciwko naukom Towiańskiego; było to dowodem jego wielkiego rozsądku i trafnej oceny sytuacji politycznej. Uczynił to wtedy, gdy dostrzegł wyraźnie, że Towiańskiemu nie chodzi bynajmniej o wysokie cele duchowe, lecz po prostu o to, by łączyć towiańczyków z siłami wstecznymi i wrogimi sprawie wyzwolenia narodów ujarzmionych przez cara, króla i cesarza.

Od tej chwili Słowacki jest wśród emigracji samotny. Nie łączy się z żadnym ze stronictw istniejących, powoli zdobywa sobie własny program, w czym dopomaga mu narastająca fala ruchów narodowo-wyzwoleńczych. W r. 1846 wybucha w Galicji powstanie chłopskie. W dwa lata później przez całą Europę przebiega podmuch Wiosny Ludów. Słowacki nie lęka się gwałtownych zmian i rewolucji i daje temu wyraz w niejednym wierszu i utworze, w niejednym liście, w niejednej notatce. Wreszcie, gdy w r. 1848 wybucha powstanie w Wielkopolsce, Słowacki — chory już wtedy — rusza z kilkoma przyjaciółmi do kraju i tu, w Poznaniu, w komitecie powstańczym głosi niezwykle radykalne i postępowe poglądy zarówno na sposób prowadzenia wojny ludowej jak i na sam cel powstania, który nie mógł się ograniczyć jedynie do wyparcia Prusaków z granic Księstwa Poznańskiego, ale musiał być szerszy i obejmować najważniejszą dla Polski sprawę: uwłaszczenie chłopów.

Słowacki, jak tego daje dowód w jednym z listów z r.. 1849, był głęboko przeświadczony o konieczności zasadniczej, rewolucyjnej przemiany dotychczasowego układu społecznego w Polsce. Był przeciwny wszechwładzy szlacheckiej, był przeciwny gromadzeniu ziemi przez ludzi, którzy sami jej uprawiać nie mogą bez najmowania rąk do pracy.

Pamiętając o stanowisku politycznym, jakie wobec Polaków i sprawy wyzwolenia Polski zajmował Watykan, Juliusz Słowacki wielokrotnie w swoich utworach piętnuje papiestwo i w ostrych słowach zarzuca papieżom — Grzegorzowi XVI i Piusowi IX — że zdradzili

prawdziwą naukę Chrystusową. I choć Słowacki był przez całe życie człowiekiem wierzącym, czego daje dowód w licznych swoich dziełach, okrzyczano go jako pisarza „bezbożnego", a gdy w r. 1909 zwłoki poety miały być sprowadzone z Paryża do kraju i pochowane na Wawelu, sprzeciwił się temu ówczesny biskup krakowski, książe Puzyna.

Juliusz Słowacki zmarł w Paryżu 3 kwietnia 1849 r. Pochowano go na cmentarzu Montmartre. Prochy jego sprowadzono do Polski dopiero w roku 1927 i złożono na Wawelu, gdzie spoczywają w czarnym sarkofagu obok białego sarkofagu Mickiewicza.

(Z wstępu do „Poezji i listów wybranych").

J. Kotarbiński jako Horsztyński

M. Tarasiewicz jako Szczęsny

J. Sosnowski jako Horsztyński

L. Solski jako Horsztyński

Szkic dekoracji J. Rachwalskiego (Galeria pałacu Kossakowskich)

SPIS TREŚCI:

		Str.
K. Dejmek	— „Na marginesie naszej pierwszej sztuki klasycznej"	2
J. Warmiński	— „Parę uwag na marginesie inscenizacji" . .	5
St. Treugutt	— „O Horsztyńskim (Kossakowskich)" . . .	8
„	— „Stosunek do Szekspira"	19
St. Dąbrowski	— „Z dziejów scenicznych Horsztyńskiego" . .	22
P. Hertz	— „Życiorys Juliusza Słowackiego"	30

Cena zł 1.50

PREMIERA

12 listopada 1951 r.

Druk. R. S. W. „Prasa", Łódź. Zam. 3631 — D-2-28538