KIEROWNIK ARTYSTYCZNY TEATRU
BRONISŁAW DĄBROWSKI

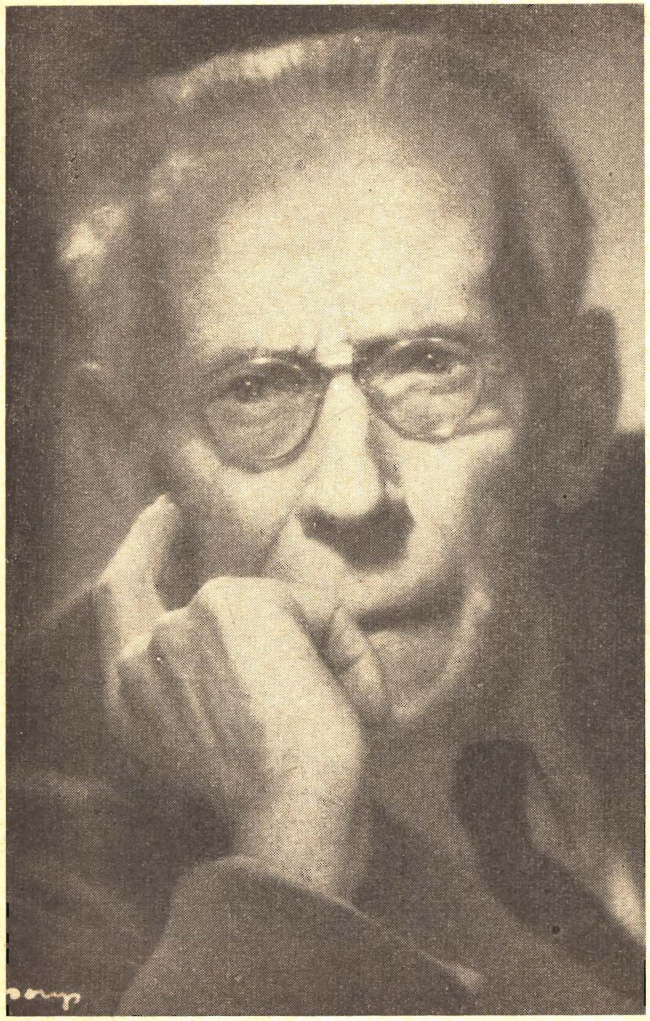
JULIUSZ SŁOWACKI

HORSZTYŃSKI

TEATR POLSKI
W WARSZAWIE
1 9 5 3

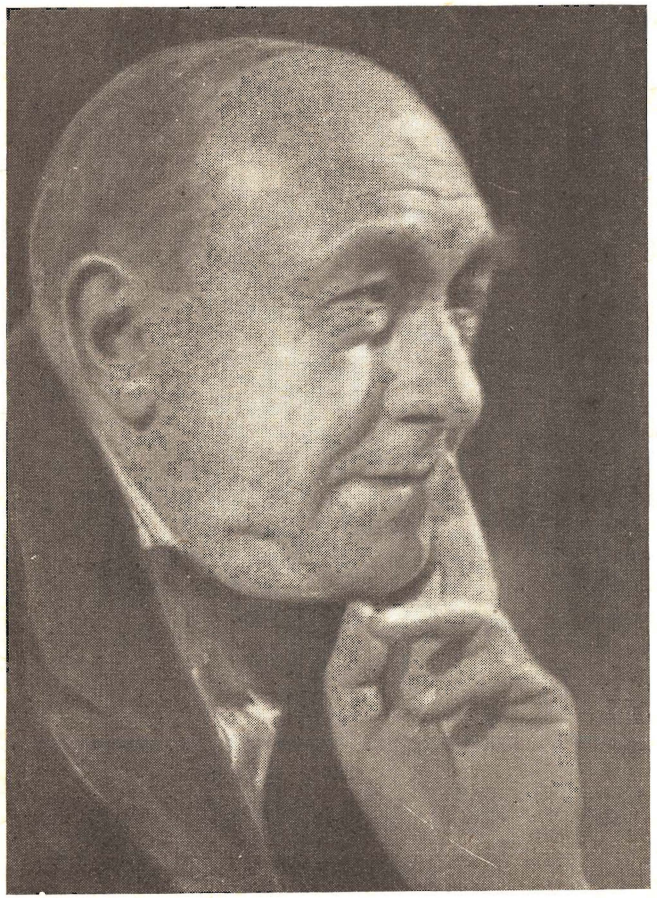
ARNOLD SZYFMAN
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
W LATACH: 1913 — 1915, 1918 — 1939, 1945 — 1949

fot. B. J. Dorys



LUDWIK SOLSKI
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
W LATACH 1917 — 1918

fot. B. J. Dorys



LEON SCHILLER
KIEROWNIK ARTYSTYCZNY W LATACH
1949 — 1950

KAROL ADWENTOWICZ

fot. J. Malarski

SEWERYNA BRONISZÓWNA

fot. B. J. Dorys

MIECZYSŁAWA ĆWIKLIŃSKA

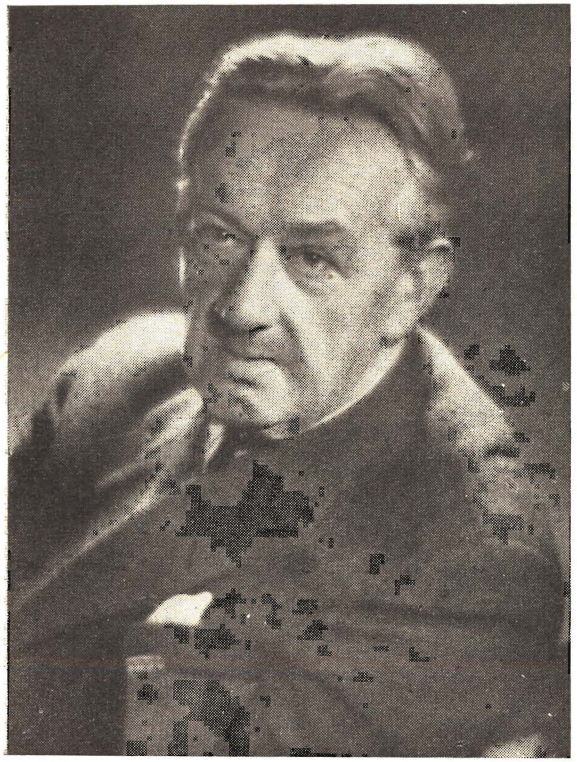
fot. B. J. Dorys

MARIA DULĘBA

fot. F. Myszkowski

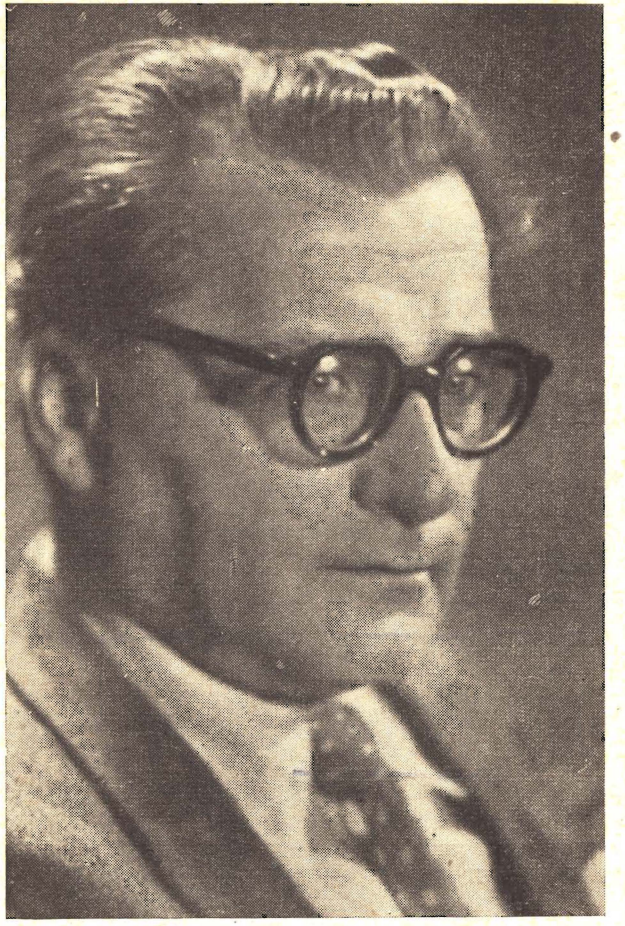
JERZY LESZCZYŃSKI

fot. St. Brzozowski



ALEKSANDER ZELWEROWICZ

fot. J. Malarski



BRONISŁAW DĄBROWSKI
OBECNY DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

fot. F. Myszkowski

ZESPÓŁ TEATRU POLSKIEGO W 1913 ROKU

Od lewej — siedzą:

Julia Elsnerówna, Seweryna Broniszówna, Nuna Wiśniarowska, Janina Janecka, Faustyna Krysińska-Węgrzynowa, Maria Przybyłko-Potocka, Stanisława Wysocka, Józefa Winiarska, Laura Duninówna, Stanisława Słubicka, Helena Mielnicka-Czarnecka, Anna Łomska.

Stoją w II rzędzie:

Wanda Tatarkiewiczówna, Edmund Weychert, Kazimierz Junosza-Stępowski, Władysław Grabowski, Józef Sosnowski, Maksymilian Węgrzyn, Arnold Szyfman (dyrektor), Klemens Francki (administrator), Michał Szobert, Karol Frycz (scenograf), Aleksander Zelwerowicz, Zofia Kopczewska, Stanisław Jarniński, Józef Węgrzyn.

Stoją w III rzędzie:

Janina Zarzycka, Jerzy Leszczyński, Władysław Lenczewski, Wacław Nowakowski, Stanisław Monasterski (sufler), Henryk Filipowicz (sufler), Karol Zawrocki (inspicjent), Gustaw Olechowski (sekretarz), Henryk Opieński (kierownik muzyczny), Józef Zieliński, Wincenty Drabik (scenograf), Stanisław Bryliński, Jan Dębowicz, Ludwik Dybizbański, Jan Gutner.

ZESPÓŁ TEATRU POLSKIEGO W 1913 ROKU

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY PAŃSTWOWEGO TEATRU POLSKIEGO W 1953 ROKU

Kierownik Artystyczny

Bronisław Dąbrowski

Kierownik Literacki

Leon Kruczkowski

Reżyserzy

Aleksander Bardini
Leon Schiller
Janusz Warnecki
Edmund Wierciński
Maria Wiercińska

Scenografowie

Otto Axer
Zenobiusz Strzelecki
Jan Wiśniewski (asystent)

Aktorzy

Karol Adwentowicz
Nina Andrycz
Elżbieta Barszczewska
Stanisław Bieliński
Andrzej Bogucki
Aleksander Bogusiński
Zygmunt Bończa Tomaszewski
Krystyna Borowicz
Jan Bratkowski
Elwira Brodowicz-Turska
Seweryna Broniszówna
Gustaw Buszyński
Ludwika Castori
Feliks Chmurkowski
Zygmunt Chmielewski
Melania Chrzanowska

Jan Ciecierski
Mieczysława Ćwiklińska
Michał Danecki
Kazimierz Dejunowicz
Roman Dereń
Franciszek Dominiak
Eugenia Drabik-Witkowska
Maria Dulęba
Halina Dunajska
Tytus Dymek
Aleksander Dzwonkowski
Wieńczysław Gliński
Edmund Szupelak-Gliński
Ignacy Gogolewski
Maria Gorczyńska
Anna Gwozdowska
Jadwiga Gzylewska
Ryszarda Hanin
Władysław Hańcza
Ludwik Jabłoński
Kazimierz Janus
Tadeusz Jastrzębowski
Czesław Kalinowski
Krystyna Karkowska
Tadeusz Kondrat
Stanisława Kostecka
Tadeusz Kosudarski
Renata Kossobudzka
Edward Kowalczyk
Ludosław Kozłowski
Ewa Krasnodębska
Justyna Kreczmarowa
Jan Kreczmar
Aleksandra Leszczyńska
Jerzy Leszczyński
Zofia Lindorf
Karolina Lubieńska
Zdzisław Lubelski
Barbara Ludwiżanka
Marian Łącz
Alfred Łodziński
Janina Macherska
Maciej Maciejewski
Lech Madaliński
Józef Maliszewski
Zofia Małynicz
Henryk Małkowski
Halina Michalska
Helena Mikołajska
Mieczysław Milecki
Konrad Morawski
Janina Munclingrowa

Irena Oberska
Leokadia Pancewicz-Leszczyńska
Konstanty Pągowski
Leon Pietraszkiewicz
Ryszard Pikulski
Aniela Rolandowa
Janina Romanówna
Antoni Różycki
Robert Rogalski
Władysław Scheybal
Julian Składanek
Irena Solska
Janina Sokołowska
Tadeusz Surowa
Maria Strońska
Jadwiga Swirtun
Jan Świderski
Izabella Wilczyńska
Andrzej Witkowski
Czesław Wołłejko
Tadeusz Woźniak
Krystyna Wydrzyńska
Marian Wyrzykowski
Aleksander Zelwerowicz
Maria Żabczyńska
Aleksander Żabczyński
Stanisław Żeleński
Zdzisława Życzkowska

Kierownik zespołu muzycznego

Edward Wejman

Inspicjenci

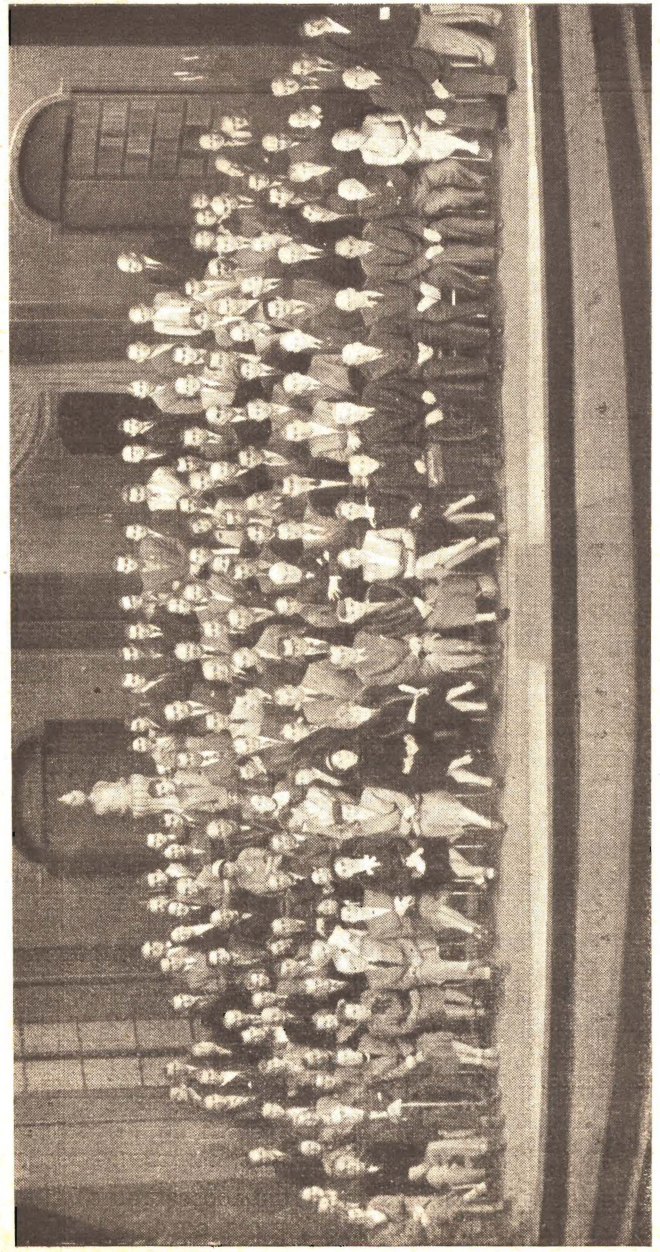
Henryk Kubalski
Rudolf Ratschka
Ludwik Sapiński
Włodzimierz Śmieszko
Józef Chyb (pomocnik)
Franciszek Rutkowski

Suflerzy

Henryk Filipowicz
Bronisław Nieszporek
Wiktor Wojtaszek
Antonina Zielińska

Kierownik Statystów

Henryk Rzętkowski



ZESPÓŁ PAŃSTWOWEGO TEATRU POLSKIEGO W 1953 ROKU

fot. F. Myszkowski

PAŃSTWOWY TEATR POLSKI

W 40-lecie SWEGO ISTNIENIA

PRZEDSTAWIA

TRAGEDIĘ

JULIUSZA SŁOWACKIEGO

„HORSZTYŃSKI"

JULIUSZ SŁOWACKI
Według akwaforty Fr. Siedleckiego

EDWARD CSATÓ

ROCZNICA NOWOCZESNEGO TEATRU

1.

Myśląc o naszej nowoczesnej sztuce teatralnej, na jej początku kładziemy przeważnie datę założenia Teatru Polskiego w Warszawie, w r. 1913. Oczywiście, wszelkie granice w procesach rozwoju sztuki są sprawą umowną, można by więc powiedzieć, że i ta nie wyrosła sama z siebie, że poprzedzały ją procesy, które zapewniły Teatrowi Polskiemu jego „nowoczesność" — i można by dla tych procesów innych, wcześniejszych nieco dat szukać tym razem w środowisku krakowskim. Ale choć teatralna nasza nowoczesność istotnie wiele czerpie z tego, co w Krakowie stworzył Pawlikowski, a później Wyspiański, to jednak po nich ciąg rozwojowy się tam przerwał, a oni sami są już dla nas przeszłością, tradycją. Następne zaś „odnowienie teatru" dokonuje się już w Warszawie, w Teatrze Polskim, i odnowienie to wysuwa się na czoło innych, podobnych, których przecież w tym czasie było więcej, a które nie miały takiego znaczenia.

Dlaczego się tak stało. Na pewno różne czynniki odegrały tu rolę, lecz wśród nich bodajże trzy były decydujące. Pierwszy z nich, to ważne i ciągle rosnące w związku z odzyskaniem niepodległości znaczenie Warszawy, drugi to ciągłość pracy w Teatrze Polskim. Zelwerowicz np. jeszcze przed Teatrem Polskim stworzył w Łodzi mocny zespół i pod wielu względami

nowoczesny teatr; ale po jego rychłym wyjeździe zaczęło dziać się w tym mieście rozmaicie, a Zelwerowicz swoje doświadczenia i pomysły rozdzielał gdzie indziej, między innymi także w Teatrze Polskim; otóż żywy i trwały organizm tego teatru okazał się podłożem, które najlepiej przechowało jego zdobycze. Trzecia wreszcie przyczyna ma pozory dość paradoksalne: była to mianowicie „reforma", nie związana bliżej z żadnym reformatorskim kierunkiem artystycznym. Zasadniczym jej celem było nie tyle zrealizowanie jakiejś odrębnej wizji artystycznej, ile raczej samo właśnie „unowocześnienie teatru".

2.

Czasem istnieją okoliczności, kiedy samo powstanie takiego teatru, w dobrych warunkach nowocześnie organizującego swą pracę artystyczną, jest już rodzajem rewolucji, choć poza tym teatr ten nie głosi rewolucyjnych artystycznie haseł: dzieje się tak wówczas, gdy zaczyna on swą działalność w zacofanym środowisku z przestarzałymi scenami.

Taka właśnie sytuacja panowała w Warszawie przed pierwszą wojną światową. Carat nie miał interesu w popieraniu rozwoju polskich teatrów, przeciwnie; toteż warszawskie „teatry rządowe", pozbawione niemal zupełnie narodowego charakteru, były rzadką oazą konserwatyzmu repertuarowego i scenicznego. W Rozmaitościach zgromadził się zespół wielkich aktorów, którzy, jak mówi krytyk, „kazali publiczności zapomnieć o wielkiej sztuce". A działo się to przecież w czasach, które w teatrach rosyjskich, niemieckich, francuskich, angielskich stanowiły okres wielkich przemian. Przemiany te sięgają jeszcze doświadczeń meiningeńczyków, którzy zerwali z gwiazdorstwem scenicznym i zaczęli kłaść nacisk na zwartość i jednolitość zespołu, równocześnie propagując historyczną wierność w dekoracjach, kostiumach i w ogóle obrazie scenicznym. Do ich prób nawiązywały późniejsze kierunki, przeważnie kładąc gwałtowny akcent na jednym z dwóch członów zarysowanej tak koncepcji sztuki — albo na zasadzie „kompozycji", albo na wierności wobec zewnętrznego kształtu życia, na imitacjonizmie. W rezultacie były to często szkoły o programach dość ograniczonych, i wiele z nich mijało szybko, ustępując miejsca na-

stępnym; ale wszystkie razem niosły z sobą twórczy ferment, niezadowolenie z treści i form „starego teatru", i mijając, pozostawiały w skarbcu scenicznych zdobyczy odkrycia, które później, utemperowane i przywrócone do właściwych wymiarów, zaczynały pełnić rolę użytecznych zwrotów nowoczesnego języka teatralnego.

I w Warszawie tęskniono za odnowieniem teatru. „Zastanawia — pisze Lorentowicz w recenzji z r. 1908 — autosugestia „nowej ery" teatralnej, której ulegają w tej chwili wszyscy: administracja teatrów, artyści, publiczność, krytyka. Wszyscy wierzą, że to, co było w Rozmaitościach do tej pory, trwać już dłużej nie może; wszyscy przejęci są pewnością, że musi nastąpić głęboka, radykalna przemiana stosunków na naszej scenie dramatycznej, o ile ta scena ma w ogóle istnieć."

W tych okolicznościach powstaje Teatr Polski, wielki teatr prywatny nowocześnie wyposażony (z pierwszą w Polsce sceną obrotową), i nowocześnie zorganizowany. Rozpoczął swoją działalność *Irydionem* Krasińskiego, świetnym przedstawieniem, w którym uderzała nie tylko celność poszczególnych kreacji aktorskich, ale staranność całego opracowania aż do drobnych szczegółów. Reżyseria Arnolda Szyfmana, dekoracje Karola Frycza, ilustracja muzyczna Ludomira Różyckiego, wszystko łączyło się w jednolitą kompozycję. To była do pewnego stopnia rewolucja.

3.

Na charakter i działalność Teatru Polskiego wielki wpływ wywarła indywidualność jego twórcy i długoletniego kierownika, Arnolda Szyfmana. Zbudowanie nowego teatru uchodziło w ówczesnych warszawskich warunkach za fantazję — Szyfman ją zrealizował. Przeznaczenie teatru nie było „eksperymentalne" lecz „masowe", przy czym chodziło o to, żeby ów teatr dla ogółu osiągnął możliwie wysoki poziom. Dzięki Szyfmanowi również Teatr Polski był od początku sceną dobrze i nowocześnie zorganizowaną. Co to znaczy.

Kiedy finanse teatru prowadzone są tak, że nie zakłócają normalnego toku pracy, kiedy wszystkie potrzebne materiały w odpowiednim czasie leżą na miejscu, tak że ich brak nie ogranicza fantazji twórców widowiska; kiedy pracownie teatralne działają rytmicznie i dają rzeczy wykonane bezbłęd-

nie i w dobrym gatunku, a zespół techniczny, fachowo przygotowany do pełnienia swego zawodu, jest zżyty z tajemnicami danej sceny i opracowuje widowisko bez niespodzianek; kiedy zaplanowano zawczasu repertuar w sposób nie tylko twórczy ale i rozsądny, to znaczy zgodnie z warunkami artystycznymi i technicznymi teatru; dalej — kiedy te warunki są dostatecznie bogate, to znaczy że teatr posiada nie tylko wyposażenie techniczne i materiałowe, ale i taką ilość reżyserów, scenografów, muzyków, a także odpowiedni wachlarz artystycznych indywidualności aktorskich, aby ów rozsądny plan repertuarowy nie musiał być zbyt ciasny i jednostronny; kiedy do pracy nad każdą premierą zespół wykonawców ma zapewnione dogodne warunki i dość czasu, aby widowisko spokojnie dojrzało w wartościowy kształt artystyczny, i kiedy wreszcie po premierze każdemu przedstawieniu zagwarantowana jest opieka, czuwająca, aby się ono nie „rozpadło" i aby usuwać mu z drogi różne nieprzewidziane przeszkody — wówczas, myślę, nie potrzeba już zasadniczo niczego, aby teatr był dobrze zorganizowany.

Wprowadzenie podobnej organizacji pracy artystycznej przez Teatr Polski było rewolucją nie tylko w sensie zademonstrowania w naszym świecie teatralnym czegoś nowego, ale także i w tym, że odtąd zasady te zaczęły się coraz bardziej upowszechniać, że zyskały prawo obywatelstwa jako reguły obowiązujące w nowocześnie prowadzonym teatrze. Nie chodziło przy tym o całkowitą nowość tych zasad. O większości mówiono w kołach teatralnych już dawniej, w niektórych teatrach niektóre realizowano (choć same warunki pracy w starym teatrze były odmienne — inaczej np. przedstawiała się sprawa pracowni, gdy „scenografię" sprowadzano gotową z Wiednia czy Berlina, albo nawet z wytwórni dekoracji Jasieńskiego w tym samym mieście). Ale nigdzie dotychczas w Polsce zasady te z taką dokładnością i sprężystością nie objęły całego organizmu teatralnego i nigdzie ten organizm nie był tak skomplikowany i rozwinięty, a równocześnie podporządkowany jednej myśli.

4.

Jeśli chodzi o zespół artystyczny, Teatr Polski zazwyczaj łączył pewną grupę wybitnych, doświadczonych aktorów z na-

pływającą ze szkoły teatralnej i z prowincjonalnych scen młodzieżą, która tutaj często zdobywała powodzenie. Obok tego jednak w ciągu kilkudziesięcioletniej działalności pojawiają się na deskach teatru gościnnie lub sezonowo bodajże wszystkie wielkie nazwiska aktorskie, jakie zapisała historia naszych scen w tym okresie.

Już to samo świadczy o tym, co podkreślaliśmy na wstępie, że Teatr Polski nie hołdował wyłącznie jakiemuś jednemu prądowi artystycznemu. Nie był teatrem programowym, jak Reduta, Teatr im. Bogusławskiego, czy (w pewnym stopniu) Ateneum. Jeśli co uprawiał programowo, to właśnie eklektyzm. Styl teatru wyłaniał się powoli, opierając się najpierw na tej sumie doświadczeń, jaka utrwaliła się w wybitniejszych kręgach naszego aktorstwa: a więc na tradycji realizmu mieszczańskiego z drugiej połowy XIX w., w miarę psychologizującego, a równocześnie dbałego o wyrazistość i gładkość formy — ale już od razu uszlachetnionego przez przyswojenie niektórych doświadczeń meiningeńczyków. Na tym podstawowym, „wyjściowym" stylu szczepiono potem kolejno różne przejściowe mody, stykając się z nimi bardzo ostrożnie, a jeszcze ostrożniej czerpiąc z nich podniety i pomysły.

Nie znaczy to jednak, aby w dziejach Teatru Polskiego zabrakło przedstawień o zdecydowanej tendencji szukania nowych form scenicznych. Wszystkich niemal wybitnych reżyserów o oryginalniejszych poglądach artystycznych teatr starał się wciągnąć do współpracy i nie krępował bynajmniej ich swobody w demonstrowaniu własnych koncepcji. Osterwa więc próbował realizować teorie przeżywania i naturalności scenicznej, Schiller kształtował monumentalne przedstawienia na tle dzieł Szekspira i naszych romantyków... Było przy tym właściwością teatru wyczucie proporcji, sprawiające, że na główną scenę w Polskim dostawały się tylko takie przedstawienia, w których eksperyment artystyczny dojrzewał do rangi szczerego dzieła sztuki; dla doświadczeń teatralnych bardziej dyskusyjnej natury otwierały się będące w zarządzie teatru mniejsze sceny. Inna rzecz, że dla artystów i dla sztuk, zgodniejszych z duchem potocznej estetyki mieszczańskiej, kryteria nie były już tak wysokie...

5.

Tu dochodzimy do sprawy repertuaru, od której może należało zacząć, skoro repertuar jest czynnikiem kształtującym styl i treść teatru, decydującym, dla jakiej publiczności teatr gra i jak będzie grać. Repertuar stanowił również jeden z głównych powodów tak szybkiego zdobycia powodzenia przez Teatr Polski.

Tęsknoty, o których mówił cytowany tu głos Lorentowicza, to tęsknoty ówczesnej inteligencji, której w szerszej masie odpowiadał zabawowy repertuar mieszczański, ale która obok niego chciała znaleźć w teatrze i strawę lepszego gatunku. Do tej inteligencji Teatr Polski przemówił swoim repertuarem, nawiązującym do repertuaru scen krakowskich w pewnej opozycji do tego, co dawała dotychczasowa praktyka warszawska. Repertuar chwycił — bo tęsknoty nie były bynajmniej powierzchowne.

Koniec dziewiętnastego wieku i początek dwudziestego oznacza w życiu społecznym niezwykle silne zaostrzenie sprzeczności klasowych. Mieszczaństwo w związku z tym szarpią nastroje niepewności, powiększane z jednej strony przez kryzysy, z drugiej przez coraz wyraźniejszy wzrost ruchów rewolucyjnych mas ludowych. Nawet na peryferiach kapitalizmu, w jakich bądź co bądź żyło polskie społeczeństwo, rosło wzburzenie umysłów i dlatego dawny, bezproblemowy teatr pogodnie sytego mieszczaństwa nie mógł teraz wystarczyć. Pojawia się potrzeba sztuki, która by bogactwem swej problematyki odpowiadała jakoś na niepokojące pytania, dotyczące zresztą bezpośrednio nie drażliwych treści społecznych, bo od nich raczej uciekano, ale tych przeróżnych rozległych spraw, które razem ze spokojnym bytem mieszczańskim zdawały się zachwiane — spraw świata, życia, sensu istnienia... Lata pomiędzy rewolucją 1905 a wybuchem wojny światowej nacechowane są bardzo gwałtownym wzrostem tych nastrojów, w naszych warunkach komplikowanych jeszcze przez równoczesne ożywienie rozmaitej treści i głębi uczuć patriotycznych; w dwudziestoleciu również nurt ten, jeśli chodzi o inteligencję, jest bardzo widoczny.

W repertuarze Teatru Polskiego nastroje te znajdowały sporo odpowiedników. Spostrzegamy to zarówno w jego repertuarze współczesnym i w tym bardziej, i w tym mniej artystycznym, jak również w takich jego tendencjach, z których z biegiem lat urosły najważniejsze, najbardziej doniosłe wartości teatru. Wartości te są następujące: po pierwsze — stała praca nad polskim repertuarem romantycznym; widać tu wprawdzie nacisk antyrealistycznych tendencji okresu, niemniej jednak wystawienie tylu tak trudnych dzieł w inscenizacjach oryginalnych i twórczych jest wybitnym osiągnięciem, które teatr dzisiejszy winien kontynuować w zmienionym, lepszym kształcie. Po drugie, pamięć o naszym teatrze epok dawniejszych, przynosząca co pewien czas wznowienia utworów klasycznych, a rzadko grywanych. Po trzecie — kult dla Szekspira; dwadzieścia kilka premier szekspirowskich, ukazujących pełny niemal wachlarz wszystkich ważniejszych utworów największego światowego dramaturga, i to w wartościowych opracowaniach, zapewnia Teatrowi Polskiemu poczesne miejsce nie tylko w polskich dziejach Szekspira na scenie, ale i światowych. Po czwarte wreszcie, spopularyzowanie w Polsce twórczości Shawa, wśród którego kilkunastu utworów znalazły się też trzy światowe prapremiery.

Natomiast jeśli chodzi o dramat współczesny, a zwłaszcza o aktualną produkcję polskich pisarzy, trudno dziś aprobować politykę teatru w dwudziestoleciu; nie znajdziemy w jego repertuarze wielu utworów wartościowych, sporo zaś miejsca zajmują paskudne burżuazyjne fabrykaty.

Jeśli chcielibyśmy spojrzeć na repertuar dawnego Teatru Polskiego bardziej ogólnie, musimy przede wszystkim stwierdzić, że najważniejsze osiągnięcia w tej dziedzinie — tak samo jak i w innych — dokonały się w pierwszym okresie jego działalności. Późniejsze lata pokazały, że teatr w pewnych ulubionych dziedzinach kontynuuje swoją twórczą pracę, dając w nich nieraz rzeczy cenne i stanowiące istotny wkład w rozwój naszej kultury. Jednocześnie jednak coraz to bardziej rozwijają się w owych latach przeciwieństwa pomiędzy owymi wyższymi zamierzeniami repertuarowymi a koniecznością uwzględniania wymogów kasy, która zmusza do wprowadzania, na scenę wciąż nowych sztuk rozrywkowych, nie

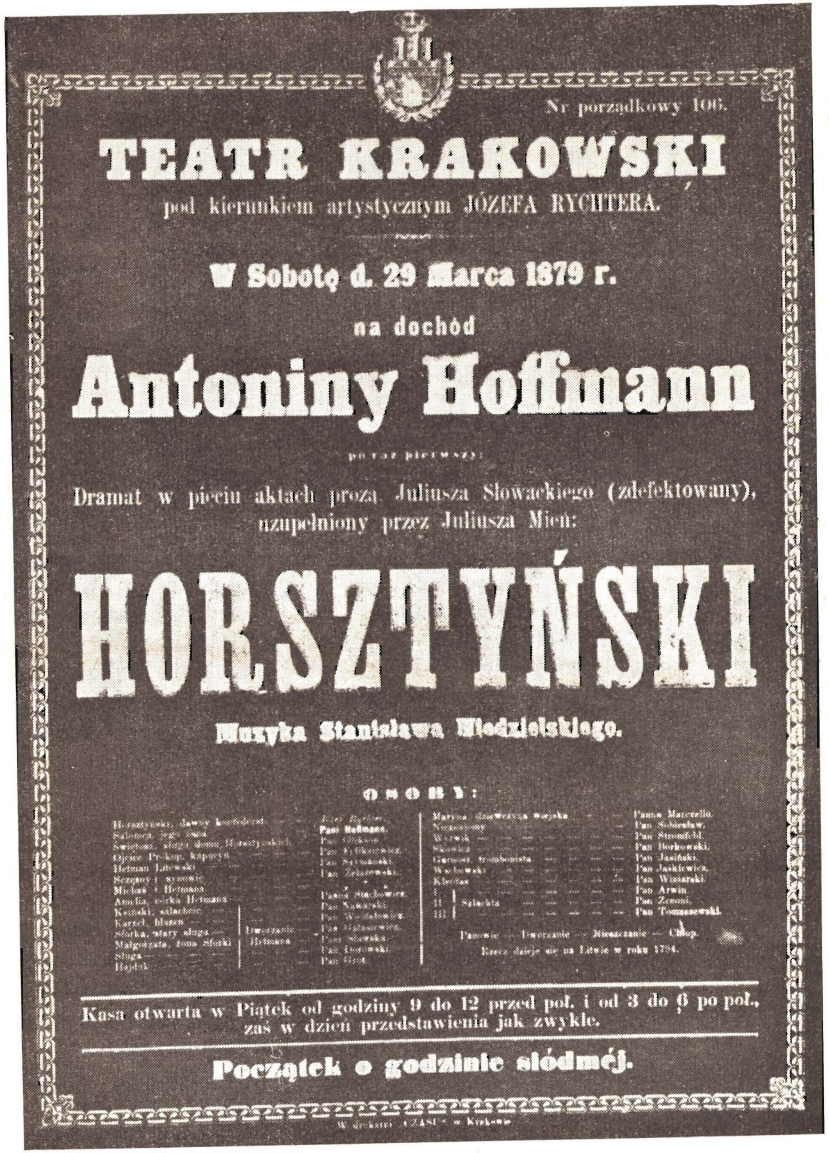
posiadających myślowej ani artystycznej wartości. Dlatego też po pierwszej wojnie światowej i odzyskaniu niepodległości, kiedy rośnie pauperyzacja inteligencji i do głosu dochodzą najbardziej kołtuńskie sfery burżuazji, repertuar teatru ulega stopniowemu obniżeniu. Wielkie pozycje nie znikają wprawdzie ze scen, ale ilość ich zmniejsza się pokaźnie. Znane są trudności finansowe, z jakimi walczył nieraz Teatr Polski i jakie zmuszały jego kierownictwo do coraz nowych pomysłów organizacyjnych; łatwo jest zauważyć, że w trudniejszych finansowo okresach ilość bezwartościowych, złych sztuk rośnie. Zwłaszcza, jeśli weźmiemy pod uwagę nie tylko sam Teatr Polski, lecz i jego sceny kameralne, ilość ta okaże się przygnębiająco wielka... A przygnębienie to może jeszcze wzrosnąć, gdy pomyślimy, że pod tym względem, tak samo jak pod wielu innymi, losy Teatru Polskiego są typowe i charakterystyczne, że symbolizować one mogą wprawdzie nie zawsze dzieje poszczególnych polskich scen, ale na pewno ogólną atmosferę teatralną w ostatnich latach burżuazyjnej Polski.

6.

Lata powojenne są latami przemian. Teatry w Polsce Ludowej walczą o nową treść sztuki scenicznej, o związanie jej z tym wszystkim, co przeżywa naród, pragnący pokojową pracą budować socjalizm. W sztuce realizmu socjalistycznego uczymy się odkrywać ludzki sens teatru.

Znane są na ogół powojenne dzieje Teatru Polskiego, który odbudowany ze zniszczeń w swoim dawnym kształcie, zgromadziwszy na swoich deskach najlepszy zespół aktorski, stał się reprezentacyjną naszą sceną. Jego zadania na przyszłość wiadome są również. „Reprezentacyjny" teatr, to znaczy wiele, ale nierównie więcej znaczy — teatr o własnym, oryginalnym obliczu artystycznym, wyrażający najlepsze pragnienia i myśli swego społeczeństwa. O to skrystalizowane, jasne ideologicznie i artystycznie oblicze musi Teatr Polski dalej prowadzić walkę.

Edward Csató



Nr porządkowy 106.

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 (zdefektowany), uzupełniony przez Juliusza Mien:

HORSZTYŃSKI

Muzyka Stanisława Niedzielskiego.

OSOBY:

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.

Afisz prapremiery *Horsztyńskiego*

STEFAN TREUGUTT

DROGA DO DRAMATU NARODOWEGO

Tragedia o Szczęsnym Kossakowskim, znana powszechnie pod tytułem *Horsztyński*, nie była drukowana za życia Słowackiego. Do rąk wydawcy, Antoniego Małeckiego, dotarł tekst utworu w postaci uszkodzonej. Brakło wielu stron rękopisu, zakończenia, brakło karty początkowej z tytułem. Małecki, zasłużony pionier badań nad Słowackim, nadał sztuce tytuł *Horsztyński*, od nazwiska jednej z postaci dramatu. Od czasu pierwszego wydania Małeckiego (1866) tytuł zachował się bez zmiany, używany jest i obecnie, jako tradycyjnie znany, spopularyzowany przez wydania, krytykę literacką i teatr.

Tytuł nie jest wybrany najszczęśliwiej. Małecki pisze, że dał go „na chybi trafi". Nie wiemy, jak nazwał utwór sam autor — jeżeli jednak zestawimy sobie nazwy innych jego dramatów, to dostrzeżemy, że z reguły na karcie tytułowej pojawiało się nazwisko głównej postaci (por.: *Mindowe, Maria Stuart, Kordian, Balladyna, Mazepa*, itp.). A więc, w zgodzie ze zwyczajem Słowackiego nasza tragedia winna nosić tytuł *Szczęsny*. Niewątpliwie bowiem postać Szczęsnego Kossakowskiego jest w utworze postacią centralną, dookoła niej skupił poeta problemy najważniejsze. Wysunięcie Horsztyńskiego na kartę tytułową nie było rzeczą całkowicie przypadkową. Małecki wolał „na chybi trafi" zasugerować, że tragedia jest przede wszystkim opowieścią o losach starego Horsztyńskiego, „szlachcica lepszej przeszłości", jak pisze — na plan drugi spychał krytycz-

ną analizę postaci Szczęsnego, a co za tym idzie głębokie perspektywy ideowe sztuki.

* *
*

Słowacki pisał tragedię o Szczęsnym w Genewie, wiosną 1835 r. W Szwajcarii przebywał wówczas już od dwóch przeszło lat. Okres genewski nie był samotną siestą poetycką, Słowacki nie oderwał się od wielkich problemów życia narodowego. Przeciwnie: pierwsze dwa lata pobytu w Genewie zeszły mu na niezwykle intensywnej pracy literackiej, posłużyły dla głębokiego przemyślenia ideowych zadań stojących przed poetą narodowym po klęsce powstania listopadowego.

Pisany wiosną 1835 roku dramat jest właśnie wynikiem tych długich i trudnych przemyśleń — jest podsumowaniem literackich i ideowych doświadczeń Słowackiego. Zamyka świetnym osiągnięciem twórczym cały dotychczasowy okres rozwojowy poety, a jednocześnie otwiera przed nim perspektywy rozwiązań, nowatorsko torujących drogi literaturze polskiej i polskiej myśli politycznej. Dlatego właśnie znaczenia i wartości *Horsztyńskiego* nie można rozważać w oderwaniu od poprzedzającego utwór twórczego rozwoju myśli Słowackiego — nie można dramatu o Szczęsnym rozumieć w oderwaniu od historii życia narodowego.

* *
*

Dwudziestopięcioletni autor *Horsztyńskiego* miał już poza sobą dziesięć lat pracy literackiej. Miał za sobą bogaty w doświadczenia młodzieńczy okres prób poetyckich, w którym uczył się na wzorach polskiego i europejskiego romantyzmu nienagannego i swobodnego posługiwania się językiem. Miał za sobą kilkuletni pobyt w przedpowstaniowej Warszawie. Tam, w powieściach poetyckich solidaryzował się z hasłami romantycznego buntu przeciw europejskiemu „świętemu przymierzu" tronu i ołtarza. W egzotycznym i historycznym kostiumie jego ówczesnych bohaterów, „mnichów", „Arabów" czy „komturów" odnajdziemy człowieka protestującego prze-

ciw więzom narzucanym jednostce przez reakcyjne rządy Królestwa Kongresowego. Protest to bardzo ogólnikowy — w młodzieńczych powieściach poetyckich nie szukajmy realistycznego odbicia życia narodowego, losy bohaterów układają się nie według społecznej motywacji ich postępowania, lecz według poetyckiej fantazji autora. Wyjątkiem, odbijającym już w pewien sposób historyczną rzeczywistość, jest jedynie „Jan Bielecki".

Ogromnym natomiast krokiem naprzód stały się dwa pierwsze utwory dramatyczne Słowackiego: *Mindowe* (1829) i *Maria Stuart* (1830). Oba utwory są dramatami historycznymi. W obu Słowacki demaskuje feudalny mit o rzekomej „świętości" władzy monarszej. W obu z dużą dozą realizmu ukazuje prawdziwe pobudki działania człowieka. *Mindowe* przynosi nadto dobitny i bardzo aktualny w sytuacji Królestwa akcent polityczny: atak na papiestwo. Przejrzysta maska tematu historycznego kryje oburzenie Słowackiego na antynarodową politykę wyższej hierarchii kościelnej.

Swe dwa najwcześniejsze dramaty wydał Słowacki drukiem już po powstaniu, w Paryżu. Nie doczekały się współcześnie realizacji scenicznych. Ich historyczne znaczenie dla rozwoju polskiej dramaturgii jest jednak bardzo znaczne. Sam Słowacki, chociaż zdecydowanie krytycznie ocenił następnie oba utwory, pisał, że „mają przynajmniej tę zaletę, że są pierwszymi, które się oddaliły od naśladownictwa dawnej francuskiej szkoły, które to naśladownictwo dotychczas krępowało polskich dramatyków." „Naśladowanie dawnej francuskiej szkoły" — to teoria i praktyka dramaturgiczna pseudoklasyków. Pseudoklasycy byli w Królestwie Kongresowym literackimi przedstawicielami ideologii klasy panującej, obszarniczej szlachty i magnaterii. Pseudoklasycy głosili kult sztuki elitarnej, dostępnej tylko „wyższej", salonowej publiczności. Sztuka ta miała programowo unikać zagadnień współczesnego życia narodowego; pseudoklasycy uważali, że starożytność klasyczna i francuski klasycyzm XVII i XVIII wieku to niedościgłe wzory, które należy niewolniczo naśladować. W praktyce artystycznej płodzili utwory martwe, nieoryginalne, dalekie jak niebo od ziemi od wielkich klasycznych wzorów, dalekie od prawdy o życiu. Była to teoria zabójcza dla rozwoju literatury polskiej,

utrwalała reakcyjny mit o niższości kulturalnej naszego narodu, wbijała w głowy zabobonny szacunek dla arystokracji i dla „wiecznych" prawideł porządku społecznego, którego strzegł monarcha i hierarchia kościelna.

Około roku 1820 narastają na ziemiach polskich tendencje niepodległościowe. Na fali buntów chłopskich, wywołanych ogólnym kryzysem gospodarki feudalnej, łamie się zaufanie do polityki klasy panującej — do polityki ugody szlachty obszarniczej z rządami zaborczymi, do powolnej, reformistycznej kapitalizacji gospodarki folwarcznej, przeprowadzanej w interesie drobnej grupy właścicieli. Odrodzenie ruchu rewolucyjnego i narodowo-wyzwoleńczego ożywczo oddziałało na wszystkie dziedziny życia polskiego. Tak zwany „przełom romantyczny" po r. 1820 był właśnie literackim wyrazem tego odrodzenia, ożywienia twórczych sił narodu. Wielki przykład poezji Mickiewicza wskazywał nowe drogi: zerwanie ze zmurszałymi konwencjami pseudoklasyków, śmiałe sięgnięcie do języka i do świata wyobrażeń ludowych.

W walce z reakcyjnymi, dalekimi od życia kanonami pseudoklasycyzmu Mickiewicz z powodzeniem posłużył się elementami poetyki nowej, poetyki romantyzmu. Romantyczny bunt jednostki przeciw rzeczywistości był literackim wyrazem protestu społecznego i politycznego. Ale protest ten mógł być bardzo różny. Romantyzm Mickiewicza był protestem rewolucyjnym, uczył „gwałt gwałtem odciskać", uczył gorącego patriotyzmu. Był i inny romantyzm, którego wzory obficie napływały z Europy zachodniej: tu protest przeciw układowi społecznemu był biernym, pesymistycznym stwierdzeniem znikomości życia, stwierdzeniem wiecznego jakoby tragizmu losu ludzkiego. Był to romantyzm nie walki o lepsze, lecz kapitulacji wobec zła.

Postępowy romantyzm w naszej literaturze wyrażał przed powstaniem tendencje bliskie ideom, jakie w życiu politycznym głosili rewolucjoniści szlacheccy, najlepsi wówczas przedstawiciele naszego narodu. Postępowy romantyzm bliski był życiu ludu, znajdowały w nim odbicie ważne w życiu narodu konflikty społeczne. Zupełnie więc naturalne, że postępowy romantyzm od razu niósł w sobie ziarna sztuki realistycznej. Dalszy rozwój artystyczny tego nurtu naszej literatury odby-

wał się na drodze stałego wzrostu elementów realistycznych, na drodze przezwyciężania nierealistycznych tendencji romantycznych. Przykładem najlepszym tej dialektyki rozwoju jest twórczość Mickiewicza, wyzyskująca romantyzm dla sprawy walki z więzami pseudoklasycyzmu i jednocześnie zmagająca się nieustannie z ograniczeniami narzucanymi z kolei przez konwencje literackie romantyzmu.

Romantyzm wsteczny niczego z rewolucjonizmem wspólnego nie miał — rychło stał się na równi z przeżytkami pseudoklasycyzmu dogodnym orężem reakcji — wrogi był realistycznemu widzeniu świata.

Dramaturgia polska w latach pokongresowych podzielała losy reszty literatury. Świetne tradycje politycznego teatru wieku XVIII degenerowały się i rozkładały w rękach pseudoklasyków. Tragedia i dramat, skrępowane schematycznymi regułami, nie mówiły prawdy o człowieku, lecz przedstawiały fikcyjne konflikty nadczasowych, niehistorycznych bohaterów. Bojową komedię Oświecenia zastąpiły nieoryginalne i banalne sztuczydła autorów takich, jak Ludwik Adam Dmuszewski. W dziedzinie komediopisarstwa na twórczą kontynuację tradycji wieku minionego zdobył się tylko Aleksander Fredro. W sytuacji takiej zrozumiała staje się rola Mickiewicza. II i IV cz. *Dziadów* to był pierwszy, potężny wyłom w teorii pseudoklasycystycznego teatru.

Doświadczenia *Dziadów* nie umiano od razu wyzyskać. Próbki romantycznego teatru, jakie powstają w ślad za Mickiewiczem, nawiązują w rzeczywistości nie do rewolucyjnej dramaturgii *Dziadów*, lecz do wzorów wstecznego romantyzmu. Za nic innego nie możemy uważać wczesnych dramatów Korzeniowskiego, Odyńca czy Witwickiego. Twórczą kontynuacją przełomu Mickiewiczowskiego stały się dopiero przedpowstaniowe dramaty Słowackiego. Nie były one wolne od nierealistycznych konwencji. Przypomnijmy sobie chociażby romantyczną przesadę rysunku postaci bohaterów takich, jak Botwel w *Marii Stuart*, czy romansowy konwencjonalizm przeżyć miłosnych w sztuce *Mindowe*. Lecz w koncepcji obu sztuk Słowacki rzeczywiście nie naśladuje „dawnej francuskiej szkoły", buduje umotywowane społecznie postacie, zbliża się w znacznej

mierze do realistycznego traktowania konfliktu historycznego, nasyca dramaty aluzjami do konfliktów współczesnych.

Dramaty przedpowstaniowe Słowackiego w sposób znacznie dobitniejszy, niż jego wczesne powieści poetyckie, wskazują, że poeta solidaryzował się z antyfeudalnymi i wyzwoleńczymi ideami rewolucjonistów przygotowujących wybuch listopadowy. Dramaty te świadczą dalej, że już przed powstaniem Słowacki wkroczył na wielką drogę literatury narodowej, którą reprezentował Mickiewicz. Literatury związanej z rewolucyjnym i patriotycznym nurtem idei burżuazyjno-demokratycznych. Literatury twórczo rozwijającej się w kierunku realizmu.

To był oczywiście dopiero początek świetnego rozkwitu talentu Słowackiego. Zwrotnym momentem miał się stać wybuch i upadek powstania listopadowego.

* * *

Słowacki już na emigracji napisał, że „zmartwychwstanie narodu było chwilą zmartwychwstania poetycznych jego marzeń". W „Odzie do wolności", pisanej w kilka dni po nocy listopadowej, głośno rozbrzmiały rewolucyjne idee braterstwa ludów, w cyklu liryków powstańczych młody poeta z entuzjazmem witał zbrojną walkę o wolność. Nie mógł jednak już wówczas dostrzec ograniczeń rewolucji szlacheckiej, nie od razu zdał sobie sprawę z tego, że ruch narodowy marniał w rękach reakcyjnego kierownictwa.

W marcu 1831 r. Słowacki wyjechał do Drezna, tam otrzymał misję dyplomatyczną do Paryża i Londynu. We wrześniu osiadł w Paryżu. Od października zaczęła napływać fala uchodźców, Paryż staje się centrum życia politycznego polskiej emigracji popowstaniowej. Słowacki pozostał na emigracji, by świadomie i konsekwentnie prowadzić walkę o ideowe przygotowanie nowego „zmartwychwstania narodu". By organizować świadomość narodową, bogatszą o doświadczenia klęski 1831 r. Przeszło roczny pobyt w Paryżu (do końca 1832) jest niezwykle ważnym czynnikiem ideowej ewolucji poety. Słowacki zetknął się tam z pierwszymi głosami krytyki kierownictwa powstania, zapoznał się z bogatym, ruchliwym, płodnym w dyskusje polityczne życiem emigracji. Czytał odezwy Lelewelow-

skiego Komitetu Narodowego, był świadkiem formowania się pierwszych emigracyjnych programów burżuazyjno-demokratycznych.

W świadomości poety jasno zarysowało się przeświadczenie, że wyciągnięcie właściwych wniosków z przebiegu powstania jest niezbędnym warunkiem powodzenia następnych poczynań wolnościowych. Zrozumiał, że bohaterscy synowie naszej Ojczyzny, którzy rozpalili 29 listopada płomień rewolucji, nie potrafili już nazajutrz utrzymać władzy powstańczej w swych rękach. Nie potrafili przekształcić wojny wyzwoleńczej w potężną, ogólnoludową rewolucję. Przeciwnie, pozwolili na przejęcie kierownictwa ruchu przez kontrrewolucyjne koła szlachecko-arystokratyczne. Hasło nierozerwalnej jedności ruchu niepodległościowego i społeczno-wyzwoleńczego — ów kamień węgielny polskiej myśli postępowej w dobie niewoli politycznej — stało się odtąd podstawą twórczości Słowackiego. Dlatego właśnie w pierwszych latach po powstaniu Słowacki niesłychanie szybko dojrzewa ideowo i artystycznie, staje się wielkim narodowym poetą. Odtąd nie subiektywna i ograniczona krytyka z pozycji romantycznego rozczarowania do świata będzie dźwignią jego pracy artystycznej. Odtąd w centrum jego twórczości wejdą najważniejsze sprawy bytu i przyszłości narodu, one będą decydować o kierunku rozwoju talentu, genialnej inteligencji i gorącego, patriotycznego uczucia.

Postępowa literatura polska odegrała ogromną rolę w przełamywaniu ograniczeń myśli rewolucyjnej sprzed 1830-go. Słowo poetyckie budziło patriotyzm, krzepiło wątpiących, bezlitośnie obnażało błędy przeszłości, mówiło o wielkiej przyszłości narodu. Wielcy poeci tej doby nasycali swe utwory najgłębszymi treściami narodowymi, ich utwory były płaszczyzną poważnej dyskusji politycznej, która niejednokrotnie wyprzedzała pozytywne sformułowania programowe ugrupowań i obozów demokracji emigracyjnej. Z bólu patriotycznego, z poczucia współodpowiedzialności za przyszłość Ojczyzny zrodziły się po powstaniu *Dziady* drezdeńskie Mickiewicza. Słowacki stanął obok Mickiewicza. Podjął wraz z nim wielką polemikę z przeszłością w imię przyszłości.

W pierwszych latach emigracyjnej tułaczki Słowackiego powstają dzieła bezpośrednio związane z upadkiem powstania,

JULIUSZ SŁOWACKI

HORSZTYŃSKI

TRAGEDIA W PIĘCIU AKTACH (13 OBRAZACH)

Premiera 3.X.1953 roku

O S O B Y:

KSAWERY HORSZTYŃSKI, dawny konfederat barski	*KAROL ADWENTOWICZ* / *LECH MADALIŃSKI*
SALOMEA, jego żona	*ELŻBIETA BARSZCZEWSKA*
SZYMON KOSSAKOWSKI, hetman litewski	*JERZY LESZCZYŃSKI*
SZCZĘSNY	*JAN KRECZMAR* / *CZESŁAW WOŁŁEJKO*
MICHAŚ	* * *
AMELIA	*HALINA MIKOŁAJSKA*
KSIŃSKI	*ALFRED ŁODZIŃSKI*
KARZEŁ, błazen	*HENRYK MAŁKOWSKI*
SFORKA, intendent	*ALEKSANDER DZWONKOWSKI*
MAŁGORZATA, jego żona	*JANINA SOKOŁOWSKA*
GARNOSZ, trombonista	*ZYGMUNT CHMIELEWSKI*
NIEZNAJOMY	*WŁADYSŁAW HAŃCZA*
MARYNA	*JADWIGA SWIRTUN*
ŚWIĘTOSZ, sługa domu Horsztyńskich	*EDWARD SZUPELAK-GLIŃSKI*
OJCIEC PROKOP, kapucyn	*JULIAN SKŁADANEK*
WYRWIK	*KAZIMIERZ DEJUNOWICZ*
SKOWICZ	*TADEUSZ WOŹNIAK*
WSCHOWSKI	*ROMAN DEREŃ*
SŁUCKI	*KAZIMIERZ JANUS*
SZLACHTA	*ZYGMUNT BOŃCZA-TOMASZEWSKI*, *TYTUS DYMEK*, *EDWARD KOWALCZYK*, *HENRYK KUBALSKI*, *ZDZISŁAW LUBELSKI*, *RUDOLF RATSCHKA*
SŁUDZY HETMANA	*LUDOSŁAW KOZŁOWSKI*, *JAN BRATKOWSKI*, *ROBERT ROGALSKI*
HAJDUK	*HENRYK RZĘTKOWSKI*

SZLACHTA — SŁUŻBA — HAJDUCY

Rzecz dzieje się na Litwie w roku 1794

O S O B Y E P I L O G U:

POETA	*MARIAN WYRZYKOWSKI* / *MACIEJ MACIEJEWSKI*
LUD	*SŁUCHACZE WYDZIAŁU AKTORSKIEGO PWST*

OPRACOWANIE TEKSTU TRAGEDII I EPILOGU: *LEON KRUCZKOWSKI I EDMUND WIERCIŃSKI*

DEKORACJE I KOSTIUMY: *TERESA ROSZKOWSKA* MUZYKA: *WITOLD LUTOSŁAWSKI*

REŻYSERIA: *EDMUND WIERCIŃSKI*

Przerwy po obrazach 4, 10 i 12

KIEROWNIK LITERACKI TEATRU:
LEON KRUCZKOWSKI

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY TEATRU:
BRONISŁAW DĄBROWSKI

Asystenci reżysera:
ANDRZEJ MAKAREWICZ
ZYGMUNT HÜBNER
(Wydział Reżyserski P. W. S. T.)

Asystent scenografa:
JAN WIŚNIEWSKI

Kierownik muzyczny:
EDWARD WEJMAN

Kierownik przedstawienia:
RUDOLF RATSCHKA

Kostiumy wykonano pod kierunkiem:
ZOFII WĘGIERKOWEJ
JANA GRZEGOREGO

Kierownik oświetlenia:
KAROL BEKIER

Kierownicy pracowni:

Elektrotechnicznej
WIKTOR MATERKO

Stolarskiej
FELIKS ZIELIŃSKI

Malarskiej
KONSTANTY PĘKALSKI

Modelatorskiej
JÓZEF CIUNOWICZ

Fryzjerskiej
WŁADYSŁAW KOWALEWSKI
WANDA STRZELCZYK

Tapicerskiej
STANISŁAW WOJTANOWICZ

Kierownik sceny:
FRANCISZEK PŁOCHOCKI

Sufler:
WIKTOR WOJTASZEK

JULIUSZ SŁOWACKI
Rysunek Teofila Januszewskiego z okresu powstania *Horsztyńskiego*
Paryż, rok 1835.

z dyskusją o przyszłych formach ruchu wyzwoleńczego. To „Lambro" (1832) i *Kordian* (1833). Wielka różnica między tymi utworami, pisanymi niemal bezpośrednio po sobie, wskazuje, jak niesłychanie szybko rozwijał się wówczas Słowacki. „Lambro" pisany jest jeszcze w tradycyjnej formie powieści poetyckiej — problemy ideowe pojawiają się tam w masce literackiej, musimy domyślać się, że pisząc o Grecji ma Słowacki na myśli sprawy polskie. Krytyka słabości samotnego rewolucjonisty nie została społecznie skonkretyzowana i umotywowana, przeważa w utworze krytyka psychiki Lambra-buntownika.

Pisany w następnym roku *Kordian* jest już utworem zupełnie innego rodzaju. To wielki dramat polityczny, pierwsze wielkie arcydzieło teatru polskiego, jakie powstało pod piórem autora *Fantazego* i *Złotej Czaszki*. Prawda, że *Kordian* nie powstałby bez *Dziadów* Mickiewicza — w niczym nie umniejsza to jego ogromnej wartości i nowatorstwa. W *Kordianie* podejmuje Słowacki Mickiewiczowską dyskusję o miejsce i wagę jednostki w czynie wyzwoleńczym. Ideowe treści przemawiają tu poprzez konstrukcję losu bohatera, zarysowaną mocnym realistycznym konturem, mimo występujących jeszcze pewnych obciążeń romantyczną symboliką. Siła dramatu polega na tym, że indywidualny los Kordiana, jego droga od romantycznego rozgoryczenia i rozczarowania do samotnej walki w imię narodu, ale bez narodu, ma w sobie elementy wielkiej historycznej typowości: to jednostkowe, w pełni umotywowane przebiegiem akcji perypetie bohatera, a jednocześnie synteza drogi rozwojowej polskiego ruchu rewolucyjnego przed 1830, drogi oderwanego od ludu, szlacheckiego rewolucjonizmu. Załamanie Kordiana, klęska jego samotnej wyprawy na cara, jest w taki sam sposób syntezą artystyczną sądu poety o słabości i nieuchronnej klęsce rewolucjonistów działających w oderwaniu od narodu.

O ile na płaszczyźnie politycznej jest *Kordian* krytyką samotnego rewolucjonizmu, o tyle na płaszczyźnie ogólno-filozoficznej dyskusji jest krytyką romantycznej postawy wobec życia. Bardzo często to, w czym krytyka doszukiwała się romantyzmu tego dramatu, jest celowym zabiegiem autora, wprowadzającego elementy romantycznej scenerii, romantycznego poglądu na świat, by ukazać ich słabość, ich iluzoryczność w star-

ciu z życiem realnym. Pisany bezpośrednio przed *Kordianem* poemat „Godzina myśli" był przygotowaniem takiego właśnie frontalnego ataku na podstawy romantycznego poglądu na rolę jednostki. Był jednocześnie przygotowaniem do głębokiej i przenikliwej analizy psychologicznej, jaką po mistrzowsku posłużył się Słowacki w *Kordianie*, a następnie w *Balladynie* i *Horsztyńskim*.

Kordian jest ogromnym krokiem Słowackiego ku realizmowi. To obok *Dziadów* drugi, i pod wielu względami dalej idący, przełomowy utwór w historii polskiej dramaturgii. Okazał się w nim Słowacki niezrównanym mistrzem syntezy sytuacyjnej — przypomnijmy sobie tylko słynną scenę audiencji u papieża — potrafił pokazać postać bohatera w dynamicznym rozwoju, zamknął w losie indywidualnym tezę ogólną, typizującą cały okres historyczny.

Pisana w roku następnym *Balladyna* będzie próbą rozszerzenia doświadczeń Słowackiego-dramaturga. Dopiero jednak *Horsztyński* będzie następnym wielkim krokiem naprzód, posuwającym znowu o całą epokę polski dramat (zważmy, że dzieje się to w ciągu dwóch niespełna lat!).

*
* *

W *Kordianie* tkwi ukryta teza polityczna. Nie tylko w scenie P r z y g o t o w a n i a do dramatu, gdzie autor drwi z kierownictwa powstańczego niemal imiennie. Droga rozwojowa bohatera, Kordiana, jest zobrazowaniem ogólnej tezy autora, tezy o słabości samotnego rewolucjonizmu. A więc cały dramat jest w pewien sposób wielką metaforą: jest bohater, jest jego życie, jego rozwój na konkretnym tle społecznym, rozwój w pełni motywowany — a z drugiej strony „dosłowna" treść ma jeszcze drugie, głębsze znaczenie. Nie jest to słabością utworu. Rozważaliśmy już sprawę typowości postaci Kordiana — Słowackiemu udało się swą rewolucyjną tezę ideową przyoblec w realistyczny kształt historycznego konkretu.

W *Balladynie* takich „ukrytych tez" jest znacznie więcej. Słowacki pisał po latach, że jest w niej „dziesięć tysięcy celów — i tyleż prawie narzędzi". Balladowa tragedia jest przykładem genialnego i dodajmy, jedynego w swoim rodzaju, wy-

zyskania romantycznego postulatu ludowości w sztuce. Znaczną część akcji przerzucił Słowacki wprost w środowisko chłopskie, w osądzie królowej-zbrodniarza posłużył się ludową normą moralną. Wejście na „nową drogę", jak sam pisał, w „nowy kraj poetyczny, nie tknięty ludzką stopą, kraj obszerniejszy niż ta biedna ziemia, bo idealny" — to w *Balladynie* kraj ludowych wyobrażeń i podań, cały dramat miał być taki, „jakby go gmin układał". „Idealny kraj" *Balladyny*, rzucony na pyszne tło animizowanej przyrody, aż roi się od aluzji aktualnych i wypadów krytycznych. Kariera Balladyny jest powodem do demaskacji mechanizmu władzy monarszej, przemieniony w króla Grabiec to zjadliwa parodia konstytucyjnego króla z łaski burżuazji (francuski Ludwik Filip!), poprzez szlachetnie niedołężną postać Kirkora doszedł ubocznie do głosu problem rewolucjonisty szlacheckiego, itd., itd.

Balladyna jest niezwykle ciekawym nawrotem Słowackiego do konwencji teatru romantycznego, fantastycznego: poeta gromadzi je celowo, często je ośmiesza, zestawia w najbardziej nieprzewidzianych kombinacjach, kontrastuje poetycką baśniowość z logiką realistycznego kształtowania postaci i rozwoju akcji. Całość zaś nasycają polemiczne dygresje autora, owe „dziesięć tysięcy celów". Ich obfitość i różnorodność sprawia, że *Balladyna* jest w pewien sposób próbą stworzenia swoistej formy „dramatu dygresyjnego" — zapowiada tę linię rozwojową, której szczyty osiągnie Słowacki w bojowych strofach „Podróży na Wschód" i „Beniowskiego".

W *Horsztyńskim* nie ma „ukrytych tez" ideowych. Na tym polega ogromne nowatorstwo tej tragedii, specyfika dojrzałego realizmu przedstawianych tam wydarzeń. Jest tam postać zdrajcy narodowego, magnata Kossakowskiego. Mówi się o jego politycznych machinacjach, poznajemy jego charakter, dowiadujemy się, że dosięgła go zemsta ludowa, zawisł na szubienicy. Jest stary Horsztyński, niegdyś konfederat barski, ślepiec stojący nad grobem. W starciu z magnatem musi przegrać. Jest tajemnicza postać Nieznajomego, spiskowca przygotowującego rewolucyjny wybuch. Jest bogato zarysowane środowisko: magnacki dwór obok Wilna, tradycyjny dworek szlachcica, chata rybaka. Nad wszystkimi góruje postać Szczęsnego, szarpanego sprzecznościami, postawionego między ojcem

zdrajcą i grupą rewolucjonistów, z którymi łączą go jakieś dawne więzy. Wszystko tu tłumaczy się samo, istnieje nie po to, by maskować drugi plan, by ukrywać inne, podskórne treści.

Na przykładzie rozwoju Słowackiego możemy obserwować kolejne etapy rozwoju jego realizmu — są to jednocześnie etapy rozwoju realizmu całej epoki, w której żył i tworzył poeta. Przypomnijmy je sobie, gdyż to jest sprawa podstawowa dla właściwej oceny ogromnego nowatorstwa *Horsztyńskiego*.

Popularne były w dobie romantyzmu utwory subiektywistyczne, zajmujące się wyłącznie opisem wyizolowanej z życia społecznego jednostki, opisem jej stanów psychicznych. Są to z reguły stany psychiczne graniczące z psychopatią, pełno tam pesymizmu, pogardy i wstrętu dla świata. Utwory tego typu znajdziemy wśród najwcześniejszych, mało oryginalnych wierszy Słowackiego. Nie ma tam realizmu, jest reakcyjna ucieczka od życia.

Specyficzną odmianę realizmu spotkamy w romantycznej powieści poetyckiej, oczywiście, w jej nurcie postępowym. Akcja dzieje się tam zwykle na tle egzotycznej, fantastycznej scenerii, wypadki przedstawiane są bez troski o realistyczną, społeczną motywację. A więc, pierwszy, zewnętrzny plan utworu nie zawiera w sobie elementów realistycznych. Inaczej jednak będzie z „planem drugim", jeżeli mamy używać tego schematycznego określenia. Za nieumotywowanym i nierealistycznym buntem „mnichów" i „Arabów" czujemy tętniący nurt zagadnień aktualnych: bunt przeciw podłej rzeczywistości społecznej i politycznej. Z tym samym zagadnieniem spotkamy się jeszcze przy analizie prób dramaturgicznych młodego Słowackiego (*Mindowe*). Utwór w wielu fragmentach można by nazwać wielką metaforą, której jeden człon, bezpośrednia treść utworu, jest daleki od realizmu, natomiast człon drugi, znaczenia ukryte, wewnętrzne, ma żywą polityczną aktualność. Trzeba ją tylko odczytać, dotrzeć do niej.

To oczywiście realizm zaczątkowy; trudno tu właściwie mówić nawet o realizmie w obrazowaniu artystycznym, jest to właściwie tylko możliwość przejścia do obrazowania realistycznego poprzez nawarstwienia symboliki. *Kordian* jest na drodze przezwyciężania romantycznej symboliki ogromnym osiągnię-

ciem Słowackiego, gdyż w tym dramacie i plan pierwszy, akcja bezpośrednia, nasyca się realizmem. Oba człony tej wielkiej metafory, o której mówiliśmy, odbijają bezpośrednio rzeczywistość społeczną. Świadomość ideowa artysty jest tu już tak duża, że słuszną tezę polityczną potrafił on ukryć za postacią człowieka działającego w konkretnej sytuacji, ścierającego się z realnymi konfliktami.

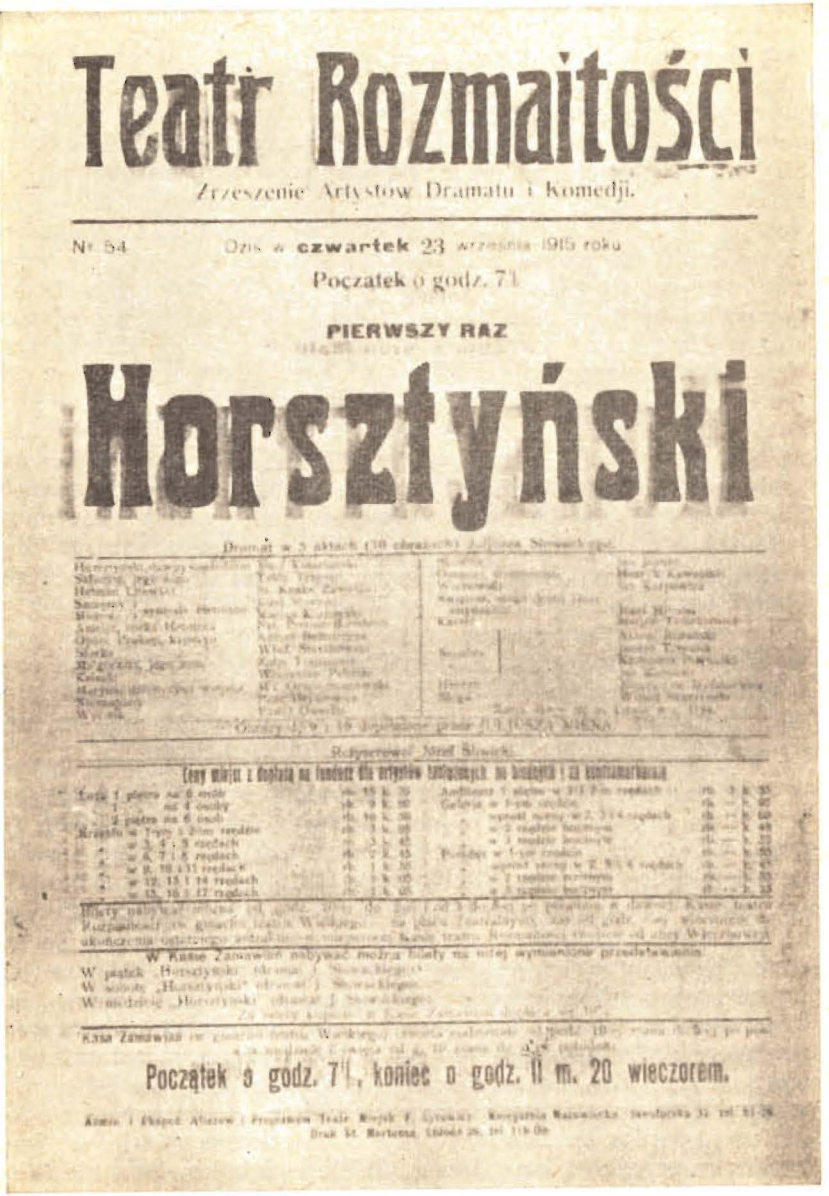
Ogromna nowość *Horsztyńskiego* polega na tym, że trudno w wypadku tej tragedii mówić o metaforyczności, o ukrytych planach i tezach autora, których nie potrafił on pokazać wprost. *Horsztyński* jest osiągnięciem dojrzałego realizmu, w ówczesnej literaturze polskiej taki typ przedstawiania życia spotkamy jedynie w Mickiewiczowskim „Panu Tadeuszu".

A jak wygląda sprawa perspektyw ideowych utworu? Czy brak „ukrytej" tezy politycznej ma znaczyć, że *Horsztyński* jest dziełem bezideowym, apolitycznym? Oczywiście nie. To dramat tak samo polityczny jak *Kordian* — nawet świadczy o głębszym i lepszym rozumieniu i przeszłości narodowej i aktualnych wydarzeń, związanych z klęską powstania. Wzrost politycznej, ideowej świadomości poety widoczny jest właśnie przede wszystkim w tym, że potrafił on powiedzieć to wszystko, co miał do powiedzenia jako ideolog, bez odwoływania się do romantycznej symboliki — jak to było w jego utworach młodzieńczych — bez odwoływania się do ukrytych w drugim planie treści podskórnych — jak to było w wypadku *Kordiana*.

Wypadnie się zastanowić, jakie treści ideowe zawarł Słowacki w *Horsztyńskim*, w jaki sposób przemówiły one bezpośrednio, przez realistyczną konstrukcję postaci i konfliktów.

*
* *

Akcja *Horsztyńskiego* dzieje się na Litwie, w okolicach Wilna, w czasie przygotowań i pierwszych dni rewolucji kościuszkowskiej. Wybór tematu z czasów insurekcji 1794 r. pozwolił Słowackiemu na znacznie ostrzejszą analizę zdradzieckiej roli magnaterii, niż by na to pozwolił temat zaczerpnięty z czasów powstania listopadowego. Targowica była zdradą jawną, otwarcie wzywała wojska carycy Katarzyny na ratunek swego stanu posiadania. Postać hetmana Kossakowskiego, magnata zdrajcy,



Teatr Rozmaitości

Zrzeszenie Artystów Dramatu i Komedji.

Nr 54 Dziś w czwartek 23 września 1915 roku

Początek o godz. 7-ej

PIERWSZY RAZ

Horsztyński

Początek o godz. 7-ej, koniec o godz. 11 m. 20 wieczorem.

Afisz warszawskiej premiery *Horsztyńskiego*

jest głęboko typowa dla wypadków roku 1794. I w czasie powstania listopadowego nie brakło zdrajców jawnych, magnatów, którzy opowiedzieli się, jak Wincenty Krasiński, po stronie Mikołaja I. Ale typowe było zachowanie się ludzi takich, jak Czartoryski. Stanęli oni na czele ruchu narodowego, maskowali się patriotycznym gestem, w rzeczywistości zaś torpedowali wszelkie próby przekształcenia powstania w rewolucję społeczną, marzyli o paktowaniu z carem i o zawarciu pokoju za cenę wzajemnych ustępstw. Słowacki, opierając się na danych historycznych, przypomniał postać Szymona Kossakowskiego, targowiczanina i arcyzdrajcy. Czy trzeba w nim się doszukiwać obrazu Lubeckiego, lub Wincentego Krasińskiego, czy są w postaci Kossakowskiego z naszego dramatu jakieś podskórne aluzje do ludzi typu Czartoryskiego? Na pewno nie. To postać istniejąca w dramacie w pełnych wymiarach, nie wymagająca jakiegokolwiek komentarza czy wykładu jej „drugiego" znaczenia. Z drugiej zaś strony, czy przypomnienie w dramacie magnata takiego, jak Kossakowski, nie mówi nam o tym, co Słowacki sądził o antynarodowej roli magnaterii? Na pewno tak. Postać ma jednoznaczną, nie wymagającą dodatkowego wykładu wymowę autonomiczną w sztuce — jednocześnie zaś i jej wybór, i jej funkcja w utworze rzuca ogólne światło na rolę magnaterii w naszych dziejach. To będą właśnie elementy nowej, dojrzałej typizacji, związanej z tym wysokim etapem realizmu, na jaki Słowacki wkroczył w *Horsztyńskim*.

Jeszcze na jedno należy zwrócić uwagę. Postać hetmana jest jednolicie negatywna, to najostrzej zaatakowana w tragedii figura. Człowiek okrutny (sprawa nieboszczyka kuchty, traktowanie wiernej, jak psy służby itp.), do rozbestwienia samowolny, zdrajca i sprzedawczyk. Ale nie jest on w żadnym wypadku płaskim, schematycznym figurantem, przykładowym „czarnym charakterem". Autor wyposażył go w cechy ludzkie: np. hetman po swojemu kocha Szczęsnego, na udziale syna w jego kontrrewolucyjnych poczynaniach zależy mu nie tyle ze względu na powodzenie wyprawy — on chce, by syn był człowiekiem czynu, by aprobował jego postępowanie, działał z nim razem. Hetman ma imponujący otoczeniu „gest" wielkiego pana, w stosunku do bandy służalców wyraźnie rysuje się jego ogromna przewaga umysłowa. Takie, głęboko indywidualne

Państwowy Teatr Polski. Teresa Roszkowska — szkic dekoracji do sztuki *Horsztyński*. Obraz 1

i wielostronne zarysowanie postaci jest także ważnym elementem nowej, realistycznej typowości. Wroga, którego atakuje, pokazuje Słowacki nie w karykaturalnym skrócie, lecz w całym bogactwie cech psychicznych.

Nie atak na hetmana-zdrajcę jest jednak głównym celem poety. W centrum zagadnień stoi Szczęsny. Analiza psychologiczna powie, że to człowiek o klasycznej chorobie woli. Człowiek tęskniący do wielkiego czynu i niezdolny do działania. Człowiek pogardzający głęboko otoczeniem i jednocześnie z nim związany setkami nici, zatruty wyziewami zgniłego środowiska. Otoczenie widzi w Szczęsnym wiele zalet. I nie jest to złudzenie. Ma on ogromną inteligencję, potrafi bardzo trafnie ocenić swą małość, mistrzowsko ironizuje na własny temat. Nie obce mu są odruchy świadczące o szlachetności — przypomnijmy sobie jego gwałtowną i piękną reakcję na opowiadanie o biciu w twarz starca, który zasnął przy toaście na cześć ca-

rycy. A jednocześnie Szczęsny jest osobnikiem psychicznie zdegenerowanym, (sprawa jego stosunku do poddanki — Maryny).

Z rozmowy z Nieznajomym w akcie pierwszym wynika, że Szczęsny miał już przedtem jakieś kontakty z rewolucjonistami (może w czasie swego pobytu w Warszawie przy dworze królewskim, o czym informuje scena 2, aktu I). W chwili wybuchu nie staje jednak razem z nimi, zwodzi ich wieloznacznymi odpowiedziami. Jedyny jego „czyn": udaremnienie przygotowywanej przez hetmana wyprawy targowiczan na rewolucyjne Wilno, to tylko pozorny akt woli — Szczęsny o czynie potrafi marzyć tylko w chorobliwych błyskach fantazji. Zdradza sprawę ojca targowiczanina, podobnie jak zdradza sprawę rewolucji.

Analizy postępowania Szczęsnego nie ogranicza Słowacki do sfery psychologii. Pokazuje istotne przyczyny takiego właśnie, a nie innego zachowania się Szczęsnego. Słowacki nie znał oczywiście naukowej terminologii historycznej, nie używał terminu „klasa", „walka klas" w naszym rozumieniu. Wielka jednak znajomość historii, niezwykła, jak na ówczesny stan wiedzy o społeczeństwie, znajomość mechanizmu walk społecznych, pozwoliła mu na przenikliwe zarysowanie stosunku człowieka do własnej klasy. Szczęsny, syn magnata, zdaje sobie sprawę ze zgnilizny własnego środowiska — zerwać z nim nie potrafi. Przeciwnie, jest typowym okazem własnej klasy, mimo swą inteligencję, mimo to, że z dużą dozą samoświadomości ocenia własne postępowanie. Do czynu rewolucyjnego nie jest zdolny. Przeszkadza mu nie tylko rodzinna więź z ojcem zdrajcą. Szczęsny nie wierzy w rewolucję, nie wierzy w sens przemian społecznych, cechuje go głęboki pesymizm upadającej, rozkładającej się klasy. Nawet w tym, że już i do czynu kontrrewolucyjnego, do zdecydowanej obrony własnych interesów nie jest zdolny. Podobnie typowe cechy rozkładającego się środowiska uchwycił Zygmunt Krasiński w postaciach arystokratów broniących okopów Świętej Trójcy *(Nieboska Komedia)*.

Postać Szczęsnego oczywiście tłumaczy się również samodzielnie, nie wymaga żadnego symbolicznego wykładu. Mistrzowski obraz Szczęsnego ma jednak jednocześnie bardzo głęboki sens polityczno-ideowy, wykraczający poza ramy utworu. Stosunek Szczęsnego do kół rewolucyjnych ma cechy historycznej typowości: rewolucjoniści wychodzący ze szlachty li-

czyli w 1794 r. na solidarne wystąpienie szlachty obszarniczej, ramię w ramię z rewolucyjnymi kołami plebejskimi i chłopami. Był to oczywiście poważny błąd, doprowadził w praktyce do oportunistycznego załamywania linii rewolucyjnej. Sens ideowy postaci Szczęsnego rysuje się jasno: na ludzi typu Szczęsnego rewolucja nie mogła liczyć, nie powinna liczyć.

Brak bezkompromisowego stanowiska wobec szlachty obszarniczej był błędem nie tylko insurekcji kościuszkowskiej. Błąd ten na znacznie większą skalę popełnili spiskowcy przygotowujący powstanie listopadowe. Stałe złudzenia, że szlachta da się w masie pociągnąć do ruchu narodowego, do rewolucji, że sama dobrowolnie zrezygnuje ze swych przywilejów, będzie towarzyszył programom i praktyce politycznej działaczy z Towarzystwa Demokratycznego Polskiego, doprowadzi między innymi do tragicznego finału powstanie wielkopolskie w 1848 r.

Jeżeli *Kordian* był głęboką krytyką metod działania osamotnionych, dalekich od ludu rewolucjonistów, to w *Horsztyńskim* Słowacki kwestionuje w ogóle podstawy ideowe ruchu: oparcie się o szlachtę, liczenie na sprzymierzeńca w obozie śmiertelnych wrogów rewolucji, a tym samym sprawy wyzwolenia Polski. Przypominam raz jeszcze, że sens ideowy nie tylko w *Horsztyńskim* jest głębszy, ma szersze perspektywy historyczne, ale też jest artystycznie ukazany innymi środkami. Nie dramat z tezą ideową, której się trzeba doszukiwać, jak w wypadku *Kordiana*. W Horsztyńskim logika samego utworu, realistyczne ukazanie społecznego konfliktu otwiera szersze perspektywy ideowe — teza ideowa stopiła się w nierozerwalną całość z dziełem.

*

* *

Tragedia o Szczęsnym dotarła do naszych rąk w stanie uszkodzonym — trzeba też brać pod uwagę, że i zachowanych partii rękopisu autor ostatecznie do druku nie przygotował. Stąd pewna suma niekonsekwencji, zakłóceń w chronologii wydarzeń — ledwie to dostrzegalne sprawy dla czytelnika, więcej sprawiają trudności przy realizacji teatralnej. Gorzej jest z postacią Nieznajomego.

Nieznajomy ukazuje się najpierw jako zdecydowany, konsekwentny rewolucjonista. Szykuje wraz z wileńskimi szewcami,

z ludem, rewolucję antymagnacką. Są w tekście sugestie, że ów Nieznajomy to literacka transpozycja postaci płomiennego rewolucjonisty Jakuba Jasińskiego. Tymczasem w następnych scenach okazuje się, że Nieznajomy na pewno nie jest Jasińskim. Okazuje się nadto, że Nieznajomy nie jest konsekwentnym rewolucjonistą-jakobinem. Poeta wyraźnie rysuje dystans między Nieznajomym i rewolucyjnym ludem, ba, nawet obawę przed żywiołowym ruchem mas. To już nie są przypadkowe niekonsekwencje.

Interpretowano czasami tę dwoistość postawy Nieznajomego tak, że rozbijano tę postać na dwie. W ten sposób niczego się jeszcze nie tłumaczy. Pozostaje bowiem dalej pytanie, co chciał Słowacki powiedzieć poprzez postać „drugiego" Nieznajomego, z obawą patrzącego na żywiołowy, ludowy charakter rewolucji. Można tę sprawę rozumieć dwojako: albo Słowacki z niezwykłą przenikliwością widział, że ideologowie ruchu burżuazyjno-demokratycznego, mimo, że chcieli się oprzeć na ludzie, byli od ludu dalecy, bali się w gruncie rzeczy ruchu prawdziwie ludowego — albo, że sam nie miał jeszcze w chwili pisania *Horsztyńskiego* jasnego poglądu na sprawę ludowej rewolucji. Wiemy, że już po kilku latach, w czasie pisania „Anhellego". Słowacki zdecydowanie opowie się po stronie konsekwentnie ludowej rewolucji, że w niej będzie widział przyszłość Europy i Polski. Przechodząc następnie na ideowe pozycje rewolucyjno-demokratyczne Słowacki będzie się umacniał w wierze w ludową przyszłość naszej Ojczyzny. Czy jednak tę świadomość mógł mieć w roku 1835? Czy jego atak na niekonsekwencje szlacheckiej i burżuazyjno-demokratycznej rewolucji szedł tak daleko, by ideologów tego ruchu odsądzić od miana prawdziwych reprezentantów ludu? Wiele elementów naszej tragedii zdaje się wskazywać, że tak było.

Tego rodzaju wątpliwości nie mamy natomiast przy interpretacji postaci Horsztyńskiego. Krytyka burżuazyjna usiłowała niejednokrotnie pasować tę postać na pozytywnego bohatera utworu. Nie zgadza się taka interpretacja ani z logiką utworu, ani też wprost z wypowiedziami samego Horsztyńskiego. Autor traktuje tę postać z niewątpliwą sympatią. Cierpiał on za Ojczyznę, moralnie stoi nieskończenie wyżej od postaci takich, jak Hetman czy Szczęsny. Ale to człowiek całkowicie złamany, stojący na progu śmierci, którą przyśpieszy zresztą samobójstwo. Żyje tylko przeszłością, nie rozumie i nie potrafi już zrozumieć narastania nowych sił w życiu narodu, nie chce nawet słyszeć o możliwościach ruchu wyzwoleńczego (por. scena 2, akt I).

Nie w tragicznym i złamanym przez życie przedstawicielu przeszłości tkwią pozytywne idee sztuki. Ich nosicielem jest rewolucyjny lud, który nadciąga, by zmieść z powierzchni ziemi magnacki pałac. Tym kończy się arcydzieło Słowackiego. Jasną i wielką perspektywą przyszłości.

Stefan Treugutt

WIKTOR HAHN

TRAGEDIA CZY DRAMAT?

Znany pod nazwą *Horsztyński* utwór Słowackiego jest zdefektowany: obok szeregu luk i braku zakończenia nie zachowała się karta tytułowa rękopisu, wobec czego nie jest rzeczą pewną, jaki tytuł dał swemu dziełu sam Słowacki. Tytuł *Horsztyński* nadał utworowi Antoni Małecki, który ogłosił go po raz pierwszy w 1866 r. Nie wchodząc w to, czy tytuł ten jest odpowiedni, pragnę rozważyć, czy nadany *Horsztyńskiemu* (również przez Małeckiego) podtytuł: dramat — jest uzasadniony.

Wszystkie dotychczasowe wydania *Horsztyńskiego* (z wyjątkiem wydania Iłowieckiego, o czym niżej), także afisze teatralne, zawsze nazywają go „dramatem". W rzeczywistości jest to tragedia. Tak określali *Horsztyńskiego* w swoich rozprawach Tarnowski i Tretiak, ponadto Józef Iłowiecki w r. 1898, wydał utwór pod tytułem: „Juliusza Słowackiego *Szczęsny Kossakowski (Horsztyński)*. Tragedia w pięciu aktach. Dokończona przez Józefa Iłowieckiego". („Swoboda", Detroit Mich., 1898, nr 16-26). To wydanie Iłowieckiego przypomniałem w artykule: „Józef Iłowiecki. Zapomniany poeta wielkopolski". (Kronika miasta Poznania, r. XXI, 1948, z. 2, s. 91—96).

Ponadto na konieczność nazywania *Horsztyńskiego* tragedią zwrócił uwagę Franciszek Krček („Pamiętnik Literacki", 1913, s. 57).

Ponieważ powyższe głosy pozostały bez echa i do ostatnich czasów krytyka — z nielicznymi wyjątkami — nazywa *Horsztyńskiego* dramatem i tak oznacza się go nawet w najnowszych wydaniach, zabieram ponownie głos w tej sprawie.

Słowacki nazwał tragediami następujące swoje utwory sceniczne, ogłoszone za życia: *Balladynę, Mazepę* i *Lillę Wenedę*. Utwory te, w których dominuje pierwiastek tragiczny, słusznie otrzymały tytuł tragedii. Niezwykle tragiczna treść *Horsztyńskiego:* nieszczęśliwa miłość brata do siostry, samobójstwo Horsztyńskiego, śmierć Hetmana, wreszcie śmierć od wybuchu prochów Szczęsnego Kossakowskiego (postaci wybitnie tragicznej), czym według wszelkiego prawdopodobieństwa *Horsztyński* się kończył oraz szereg innych wątków tragicznych, — w pełni uzasadnia nazwanie utworu tragedią.

Ponadto (na co zwrócił już uwagę Krček) jest niezwykle ważną rzeczą, że Słowacki sam nazwał swój utwór tragedią. Uczynił to w liście do matki, pisanym z Genewy, 24 maja 1835: „...Piszę teraz więcej niż kiedykolwiek, a co dziwniejsza, że piszę prozą. Abym Ci dowiódł, Mamo, jak Ty jesteś zawsze przytomna moim myślom, jak chciałbym wspomnienie Twoje ze wszystkimi marzeniami, nawet poetycznymi połączyć, muszę Ci donieść, że jedna z heroin mojej nowej tragedii nazywa się Salomeą..." (Juliusz Słowacki. Dzieła. Pod. red. J. Krzyżanowskiego. Wydanie drugie. Wrocław 1952, t. XIII, s. 244).

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że przytoczone słowa listu odnoszą się do *Horsztyńskiego*, Słowacki bowiem żadnego innego utworu scenicznego prozą nie napisał. Na to samo wskazuje imię „jednej z heroin": Salomea. („Sen srebrny Salomei", którego bohaterka ma również imię Salomea, został napisany wierszem znacznie później).

Sądzę, że wobec jasności sprawy należy zerwać stanowczo z oznaczaniem *Horsztyńskiego* wbrew wypowiedzi samego Słowackiego nazwą „dramat", a zarówno w wydaniach *Horsztyńskiego*, jak i afiszach teatralnych, używać terminu „tragedia".

Wiktor Hahn

LEON KRUCZKOWSKI

„HORSZTYŃSKI": ZAGADNIENIA TEKSTU

Państwowy Teatr Polski czci jubileusz swojego 40-lecia wystawieniem *Horsztyńskiego*. W wielkiej dramaturgii polskiego romantyzmu jest to — obok *Dziadów* — utwór najbardziej realistyczny, a w dramaturgii Słowackiego — dzieło najbardziej konsekwentnie ujmujące zagadnienie walki narodowo-wyzwoleńczej w ścisłym związku z problematyką społeczną. Niestety, jak wiadomo, rękopis *Horsztyńskiego* nie zachował się w całości, a sam utwór nie był publikowany drukiem za życia poety. Stąd też wszystkie dotychczasowe — poczynając od roku 1879 — sceniczne wystawienia tej tragedii stawiały przed realizatorami przede wszystkim zagadnienie samego tekstu, w szczególności wymagały skierowania uwagi na luki, powstałe wskutek zaginięcia szeregu kart rękopisu. Osobnym zadaniem była za każdym razem sprawa zakończenia utworu. Nie wiadomo, czy ono w ogóle istniało, czy też tylko zaginęło. Z wielu względów można by *Horsztyńskiego* uważać za dzieło nie tylko nie zakończone ale i nie wykończone przez Słowackiego, gdyż nawet w tekście zachowanym są tu i ówdzie niejasności i sprzeczności (dotyczą one zwłaszcza tak bardzo ważnej postaci „Nieznajomego"). Z drugiej jednak strony ogólna linia koncepcyjna i myślowa tragedii rysuje się na tyle wyraźnie, a wartości ideowe i poetyckie są tak wybitne, że nawet wyjątkowe w tym wypadku trudności związane z tekstem nie mogą i nie powinny wstrzymywać teatrów przed próbami scenicznej realizacji *Horsztyńskiego*.

Prób takich było już, w ciągu 75 lat, kilkanaście, większość z nich opierała się na opracowaniach tekstu tragedii, dokonywanych przez różnych autorów, a polegających na mniej lub więcej dowolnym uzupełnianiu istniejących luk oraz brakującego zakończenia — tekstami dopisywanymi. Tylko w paru wypadkach teatry „ograniczały się" — jeśli tu można użyć tego wyrażenia — „tylko" do tekstu Słowackiego.

Realizatorzy nowej inscenizacji *Horsztyńskiego* w Państwowym Teatrze Polskim, z prof. Wiercińskim na czele, również stanęli na stanowisku maksymalnego pietyzmu w stosunku do tekstu Słowackiego. Istnieją bowiem dwa źródła rozwiązań, pozwalających na osiągnięcie w *Horsztyńskim* pełni widowiska bez żenujących zabiegów wypełniania luk utworu materiałem słownym nie pochodzącym od twórcy tragedii. Jednym z tych źródeł są oczywiście środki artystyczne samego teatru, bogate możliwości bezsłownego wyrażania treści znaczeniowych, zawarte w sztuce inscenizatorsko-reżyserskiej i aktorskiej. Drugim źródłem jest — sam Słowacki. Są to przede wszystkim tzw. „odmiany tekstu" czyli warianty niektórych scen, zachowane w spuściźnie Słowackiego obok właściwego tekstu tragedii ustalonego przez badaczy. Inscenizacja prof. Wiercińskiego zaczerpnęła z nich kilka fragmentów dialogu lub poszczególne jego zdania — bądź dla uzupełnienia luk istniejących w tekście „głównym", bądź też dla lepszego uwypuklenia linii ideowo-artystycznej utworu w ramach ogólnej koncepcji inscenizacyjnej. W tym samym kierunku wykorzystano również pewne możliwości przenoszenia niektórych słów czy krótkich zdań z ich miejsca w tekście drukowanym — celem użycia ich w innych nieco związkach dialogowych czy nawet sytuacyjnych na scenie.

Główną jednak i najbardziej śmiałą nowością inscenizacji prof. Wiercińskiego jest koncepcja zakończenia *Horsztyńskiego* tekstami spoza tej tragedii, ale w każdym razie — tekstami Słowackiego. Znaleziono je na pozór dość daleko, bo w „Odpowiedzi na „Psalmy przyszłości". Podkreślam to „na pozór", gdyż w obu tych utworach Słowackiego, choć są tak bardzo różne w

formie i tak odległe od siebie, jeżeli chodzi o daty ich powstania, można dopatrzyć się głębokich, istotnych związków ideowych.

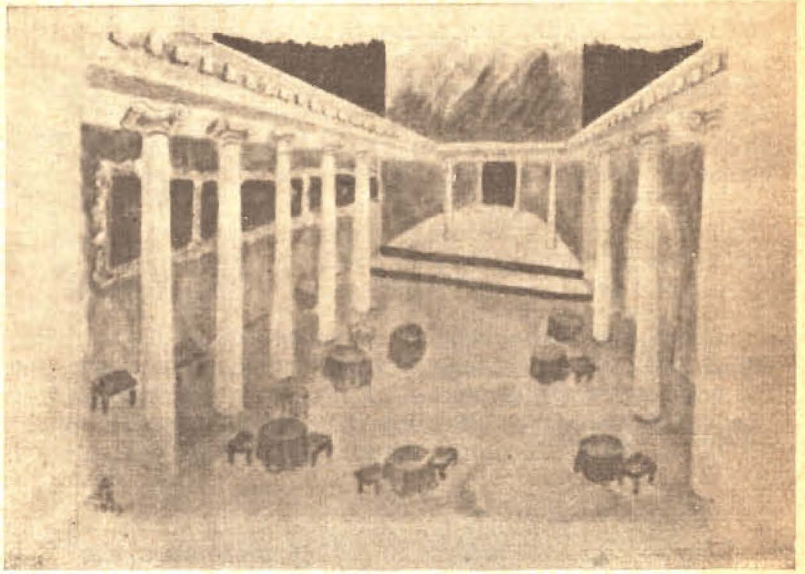
W *Horsztyńskim* jak i w „Odpowiedzi" nurtuje Słowackiego ten sam zasadniczy problem: nieprzejednanego przeciwieństwa między prowadzącym aż do zdrady narodowej wstecznictwem, pychą i egoizmem warstwy szlachecko-arystokratycznej, a wyzwoleńczo-rewolucyjną walką mas plebejskich. Szczęsny, syn hetmana-targowiczanina, jest w *Horsztyńskim* tragiczną ofiarą tego zasadniczego konfliktu, Hamletem polskim, rozdartym między młodzieńczym idealizmem a poczuciem przynależności rodowej do świata zdrady i wstecznictwa. Zachowany tekst *Horsztyńskiego* urywa się w momencie, kiedy Szczęsny, w obliczu nadciągającego na zamek zbrojnego powstańczego ludu, wprawdzie staje po stronie hetmana, ale i mówi zarazem: „Nie widzę żadnej drogi przed sobą... co robić?, Powiedz, wahająca się myśli,

Państwowy Teatr Polski. Teresa Roszkowska — szkic dekoracji do sztuki *Horsztyński*. Obraz 2

co robić?". Wydaje się jakby Słowacki w roku 1835 (data powstania *Horsztyńskiego)* nie był jeszcze w stanie rozwikłać jednoznacznie losu swojego romantycznego bohatera, ocenić i osądzić go bez reszty. W dziesięć lat później, w przededniu „wiosny ludów", w sławnej poetyckiej polemice z Krasińskim, daje już zupełnie zdecydowany i bezwzględny osąd starego świata — z pozycji rewolucyjnego ruchu mas. Stojąc na stanowisku jedności i ciągłości procesu twórczego można śmiało uznać "Odpowiedź" za myślową, ideologiczną kontynuację problemu, postawionego, lecz tylko połowicznie rozwiązanego w *Horsztyńskim*.

Z tego to właśnie, zupełnie słusznego założenia zrodził się pomysł prof. Wiercińskiego, polegający na spuentowaniu przedstawienia *Horsztyńskiego* — „Epilogiem", opartym na fragmentach „Odpowiedzi na „Psalmy przyszłości", wygłaszanych przez POETĘ i LUD. Sceniczny dramat Szczęsnego urywa się, bezpo-

Państwowy Teatr Polski. Teresa Roszkowska — szkic dekoracji do sztuki *Horsztyński*. Obraz 11

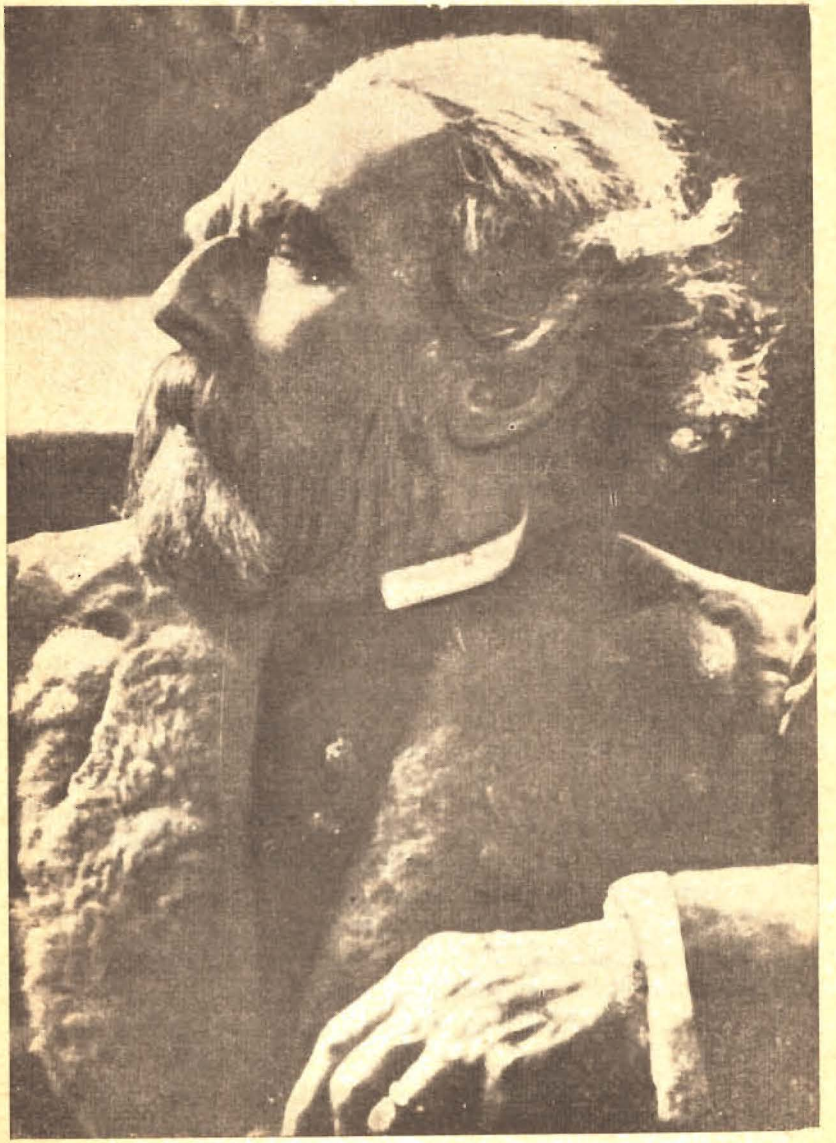


Państwowy Teatr Polski. Teresa Roszkowska — szkic dekoracji do sztuki *Horsztyński*. Obraz 12

średnio nierozstrzygnięty, w najbardziej krytycznym momencie, znajduje jednak swój ideowy i widowiskowy finał w tak właśnie pomyślanym „Epilogu".

Za słusznością takiej koncepcji inscenizacyjnej przemawia nie tylko to, że udało się w niej wypełnić wszystkie luki tekstowe tragedii, a przede wszystkim najdotkliwszą z nich: brak zakończenia, wyłącznie słowami Słowackiego. Przemawia za nią również i słuszność zasady, uznającej twórczość wielkiego poety za nurt jednolity i ciągły, za niepodzielny proces rozwoju świadomości ideologicznej. Dzięki tej koncepcji, przypadkowe okaleczenia rękopisu *Horsztyńskiego* nie pozbawiają nas możności oglądania i słyszenia tego wspaniałego dzieła polskiego realizmu romantycznego w pełni jego scenicznej piękności i w pełni jego zawartości myślowo-ideowej, wyrażonej w całości cudownym językiem naszego genialnego poety narodowego.

Leon Kruczkowski



Ludwik Solski w roli Horsztyńskiego
Teatr Narodowy w Warszawie. Rok 1937.

OPRACOWANIE TEKSTU „HORSZTYŃSKIEGO" W OBECNEJ INSCENIZACJI

Czytelnik, który zapoznał się z zamieszczonymi w programie artykułami prof. Wiktora Hahna i Leona Kruczkowskiego wie już, jakie trudności nastręcza realizacja sceniczna *Horsztyńskiego* — utworu, który zachował się w stanie zdefektowanym. Prosta alternatywa: granie tragedii Słowackiego z uzupełnieniami pióra innego autora, lub też granie go bez uzupełnień, w formie zachowanej, jest w obu wypadkach niezadowalającą. Obecna inscenizacja opiera się na opracowaniu tekstu, w którym istniejące luki wypełniono materiałem słownym zaczerpniętym wyłącznie ze Słowackiego. Luki te zostały uzupełnione o tyle tylko o ile wymagała tego wymowa ideologiczna oraz przejrzystość i czytelność utworu. Powyższe założenia opracowania tekstu do użytku scenicznego dadzą się najlepiej zilustrować na przykładzie sceny 2 aktu IV (Obraz 12, W sali kolumnowej). Rękopis tragedii urywa się po słowach monologu Szczęsnego: „Stańcie wy n szachownicy świata...", dwie następne karty zaginęły, dalszy tekst zaczyna się od słów Szczęsnego:

„...pismu, które ja sam podpisałem.

KSIŃSKI

Pan Hrabia odpowiesz przed ojcem!

SZCZĘSNY

Podpisałeś, panie Ksiński?

KSIŃSKI

Podpisałem.

SZCZĘSNY

Koszta podjęte przez Panów zapewne
zwrócone będą przez mego ojca...
Żegnam was, Panowie!" itd.

Analiza sceny wskazuje, że pomiędzy monologiem Szczęsnego a zachowanym dalszym tekstem musiało nastąpić: 1. podpisanie przez obecnych jakiegoś papieru, prawdopodobnie zobowiązania do całkowitego posłuszeństwa wobec Szczęsnego, 2. spotkanie Nieznajomego ze Szczęsnym, które musiało zaważyć na zmianie postawy Szczęsnego, 3. wprowadzenie Maryny. Bez uwzględnienia tych wydarzeń dalszy ciąg sceny byłby dla widza niezrozumiały, a wymowa ideologiczna utworu — osłabiona. Poniżej podany jest układ tekstu uzupełnienia z zaznaczeniem źródeł, z których zaczerpnięto poszczególne zdania. Uwagi sceniczne, podane kursywą, pochodzą od autorów opracowania. Rozstrzelonym drukiem wyróżniono granice tekstu, między którymi istnieje luka w rękopisie tragedii.

SZCZĘSNY

Stańcie wy na szachownicy świata, będę z wami.

(Powtórzenie słów, wypowiadanych kilkakrotnie przez Szczęsnego w trakcie monologu)

GŁOSY

Vivat Szczęsny! Vivat! Vivat!

SZCZĘSNY

Pisze i podpisuje papier.

Niech ten, kto się nie zaprze, stanie przy mnie.

(Zdanie przeniesione z tej samej sceny, z innego miejsca, ze zmianą czasu: zamiast „nie zaparł" — „nie zaprze").

Gestem nakazuje by składano podpisy.

GŁOSY

Wszyscy! Wszyscy! Wszyscy!
Zaczynają podpisywać.

SZCZĘSNY

O chwyćcie mnie uniesionego zapałem i nieście jak chorągiew ognistą...

GŁOSY

Vivat Szczęsny! Vivat! Vivat!

SZCZĘSNY

I bądźcie pestką nowego owocu cywilizacji.

GŁOSY

Rozumiemy ciebie! Rozumiemy!

SZCZĘSNY

I myślicie tak jak ja myślę?

GŁOSY

Wszyscy! Wszyscy! Vivat Szczęsny!

(Fragment „odmiany tekstu" tej samej sceny, przekreślony przez Słowackiego).

NIEZNAJOMY

Szczęsny!

(Zwrócenie się Nieznajomego do Szczęsnego zostało przeniesione — u Słowackiego występuje w czasie monologu)

SZCZĘSNY

Patrzy długo w oczy Nieznajomemu. Zaczyna trzeźwieć. W tym momencie Skowicz i Wyrwik wprowadzają Marynę w stroju ułańskim.

WYRWIK

Jeanne d'Arc targowiczańskiej partii! *Szlachta hałaśliwie wita pojawienie się Maryny.*

(Słowa Ksińskiego z 3 sceny aktu II—Obraz 6)

SZCZĘSNY

Widząc już wyraźnie całą śmieszność, karykaturalność sytuacji, wybucha śmiechem.

Marionetki! Karciane figury! Arlekiny!

(Określenia stosowane przez Szczęsnego wobec przedstawicieli partii targowiczańskiej w sc. 1 a. I — Obraz 1. i w sc. 2 a. IV — Obraz 12).

Gestem nakazuje, aby wszyscy się rozeszli.

Żegnam was, Panowie!

(Zdanie to wzięte jest z przytoczonego poniżej tekstu)

KSIŃSKI

Hrabia odpowiesz przed ojcem.

Podchodzi do Szczęsnego i pokazuje pierścień Hetmana.

SZCZĘSNY

Biorąc papier, na którym Ksiński złożył zobowiązanie posłuszeństwa wobec Szczęsnego.

Podpisałeś, panie Ksiński?

KSIŃSKI

Podpisałem.

SZCZĘSNY

Koszta podjęte przez Panów zapewne zwrócone będą przez mojego ojca... Żegnam was, Panowie!"

Jest to najdłuższe z zastosowanych w obecnej inscenizacji uzupełnień. Rozmowę między Ksińskim a Karłem w 1 scenie I aktu (Obraz 1), której początku brak, dało się nawiązać przez dopisanie słów Karła: „Panie Ksiński, będziesz posłem z Mediolanu", które zostały zapożyczone z tekstu tej samej rozmowy.

W scenie 1 aktu III (Obraz 9, Pokój Horsztyńskiego) połączone zostały dwie zachowane redakcje tej samej sceny.

W scenie 2 aktu III brak w rękopisie czterech kart kończących scenę. Uzupełnienie jest nieznaczne, ogranicza się do powtórzenia słów Hetmana z tej samej sceny: „Śniło ci się. Ojciec twój? Czego acanna!" i Amelii: „Ojcze!".

Brakującej sceny 1 aktu V (która winna się znajdować między obrazem 12 a 13), jak również zakończenia utworu nie uzupełniano. Tekst epilogu jest wyborem z „Odpowiedzi na Psalmy Przyszłości", napisanej przez Słowackiego w roku 1845 i będącej samodzielnym utworem.

zh

Niniejsza nota nie ma na celu szczegółowego omówienia opracowania tekstu *Horsztyńskiego,* które ukaże się w jednym z najbliższych numerów „Pamiętnika Teatralnego". Jest ona przeznaczona dla widzów, dla których przytoczony tekst uzupełnienia obrazu 12 będzie zrozumiały dopiero w konfrontacji z jego kształtem scenicznym.

zh.

Państwowy Teatr Polski. Szkic kostiumowy Teresy Roszkowskiej do sztuki *Horsztyński.* (Hetman).

WIKTOR HAHN

UZUPEŁNIENIA „HORSZTYŃSKIEGO" TRAGEDII J. SŁOWACKIEGO

Nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności jeden z najlepszych utworów dramatycznych Słowackiego, znany pod nazwą nadaną mu przez Antoniego Małeckiego: *Horsztyński,* nie zachował się w całości.

W pozostałym między papierami pośmiertnymi Słowackiego rękopisie, według którego Małecki wydał *Horsztyńskiego* po raz pierwszy (w tomie III Pism Pośmiertnych J. Słowackiego, Lwów 1866), brak:

1) w akcie I, scenie 1, jednej karty;
2) w akcie III, po niedokończonej scenie 2, dalszego ciągu tegoż aktu (wydarte 4 karty w rękopisie);
3) w akcie IV, scenie 2, dwóch kart;
4) w akcie V sceny 1;
5) w akcie V dalszego ciągu sceny 2 i reszty utworu. Ten brak zakończenia jest największą stratą.

Na podstawie pewnych zapowiedzi co do dalszej akcji, zawartych w tragedii, starano się uzupełnić wspomniane luki, przy czym uzupełnienia te miały na celu przede wszystkim przedstawienia sceniczne *Horsztyńskiego.* Wychodzono z tego punktu widzenia, że widzom w teatrze należy dać pewną zwartą całość, a nie stawiać ich wobec zagadek. Przy uzupełnieniach wspomnianych chodziło głównie o zakończenie utworu.

Uzupełnień takich było kilka. W dziejach literackich *Horsztyńskiego* stanowią one osobny rozdział, stąd wskazanym będzie poświęcić kilka uwag pracom w tym kierunku podjętym.

I. Pierwsze uzupełnienie *Horsztyńskiego* dał Juliusz Mien. Literat ten, pochodzenia francuskiego, był wielkim wielbicielem poezji Słowackiego, poświęcając znaczną część życia przekładom utworów poety na język francuski. Kiedy w r. 1879 postanowiono wystawić *Horsztyńskiego* w Krakowie (po raz pierwszy w Polsce), podjął się uzupełnienia tragedii.

Mien zmieniał swe uzupełnienia kilka razy. Drukiem wydał *Horsztyńskiego* razem ze swymi uzupełnieniami dopiero w r. 1883. Tytuł wydania brzmi: „*Horsztyński*. Dramat zdefektowany w 5 aktach przez Juliusza Słowackiego uzupełnił dla sceny krakowskiej Juliusz Mien". W wydaniu tym sceny uzupełnione przez Miena zaznaczono nawiasami graniastymi.

Najważniejszymi momentami w pracy Miena są: wprowadzenie śmierci obłąkanej Salomei w dodanej scenie 1 aktu V-go oraz zakończenie, które Mien opracował dwa razy. Według pierwszego opracowania, ogłoszonego drukiem we wspomnianym wydaniu z r. 1883, Szczęsny pod koniec tragedii przystępuje do Konfederacji Targowickiej, a następnie ginie wskutek wybuchu prochów pod gruzami zamku. Według drugiego opracowania, przeznaczonego dla teatru krakowskiego (niedrukowanego), Szczęsny pada ofiarą rozwścieczonego ludu. (Por. uwagę Miena w wydaniu z r. 1883 na s. 172).

W obu opracowaniach Miena Amelia i Michaś pozostają przy życiu, powierzeni przez Szczęsnego opiece O. Prokopa.

Sam Mien w przedmowie do wydania z r. 1883 zaznaczył, że uzupełnienie swe uważa za rzecz pozbawioną wszelkiej wartości literackiej, podkreślił też, że jako cudzoziemiec, władający z trudnością językiem polskim, nie miał zamiaru popisywać się ani stylem, ani pomysłem, chodziło mu jedynie o wprowadzenie na scenę tak pięknego i znakomitego utworu Słowackiego.

Recenzenci przedstawienia *Horsztyńskiego* z r. 1879 nie ocenili pracy Miena tak surowo, jak on sam to uczynił, na ogół przyjęto ją przychylnie.

Z późniejszych przedstawień *Horsztyńskiego* w opracowaniu Miena wymieniam: w Krakowie w r. 1891 i 1909, w Poznaniu w r. 1879 i 1907, w Lublinie w r. 1927, we Lwowie w r. 1902, w Warszawie w r. 1915 i 1937, w Toruniu w r. 1927.

Zakończenie *Horsztyńskiego* w opracowaniu Miena przedrukował Kazimierz Zimmermann w wydaniu tegoż utworu z 1912 r. (Brody).

II. Drugie uzupełnienie *Horsztyńskiego* pochodzi od Aurelego Urbańskiego (1844—1901), swego czasu cenionego autora licznych utworów dramatycznych. Praca Urbańskiego przeznaczona była dla sceny lwowskiej w związku z premierą *Horsztyńskiego* na tejże scenie w dniu 10 września 1881 r.

Uzupełnienie Urbańskiego nigdy nie wyszło drukiem, rękopis zaś zaginął. Rzecz znana jest jedynie ze współczesnych recenzyj teatralnych, pomieszczonych w pismach lwowskich.

O ile chodzi o treść pracy Urbańskiego, to luki w tragedii, wymienione na wstępie pod 1—3 wypełnił pod względem treści mniej więcej zgodnie z Mienem, w szczególności obaj autorowie w akcie IV, sc. 2, wprowadzają podpisanie aktu powstania przez Szczęsnego i szlachtę.

Scena 1 aktu V u Urbańskiego i Miena zawiera motyw obłąkania Salomei i jej śmierci z tą różnicą, że u Miena scena ta odbywa się w nieobecności Szczęsnego, u Urbańskiego zaś Szczęsny jest świadkiem obłędu i śmierci Salomei przy trumnie Horsztyńskiego. Krytyk H. J. w „Tygodniu Polskim" (1881, nr 38) słusznie zarzucił, że z pozostałej sceny 2 aktu V, pióra samego Słowackiego, wynika zupełnie jasno, iż Szczęsny nie wie jeszcze o śmierci Horsztyńskiego i Salomei, błędem więc ze strony Urbańskiego było przedstawienie, jakoby Szczęsny znajdował się przy tych zdarzeniach w scenie 1 aktu V.

Zakończenie tragedii u Urbańskiego było następujące: Szczęsny chce wysadzić zamek w powietrze razem z powstańcami, od czego powstrzymuje go duch Horsztyńskiego. Szczęsny postanawia zginąć sam, nie godząc się, by los z nim podzieliła wierna mu Maryna, która odgadła jego zamiary. Istotnie ginie wysadzając prochami wieżę, w której znajdowały się dowody zdrady jego ojca.

Współczesna krytyka zgodna była co do wyższości pracy Urbańskiego nad uzupełnieniem Miena (z wyjątkiem pewnych szczegółów).

Recenzent (St.) (Stebelski Włodzimierz) „Dziennika Polskiego" (1881, nr 209) podniósł, że w opracowaniu Urbańskiego jest niepospolita rutyna sceniczna i siła efektu, ale właśnie w tym

Państwowy Teatr Polski. Szkic kostiumowy Teresy Roszkowskiej do sztuki *Horsztyński*. (Salomea)

polowaniu na efekt widział błąd u Urbańskiego i u Miena. Uznał, że uzupełnień dokonano z miłością dla poety, a nie dopisały tylko tam, gdzie Urbański usiłował naśladować język Słowackiego.

Odmienny sąd wydał Bolesław Cz(erwiński) w „Gazecie Narodowej" (1881, nr 208): Urbański wywiązał się z zadania wybornie. Ustępy jego pióra ani pod względem myśli ani języka nie rażą. Podkreślił staranność opracowania.

Państwowy Teatr Polski. Szkic kostiumowy Teresy Roszkowskiej do sztuki *Horsztyński*. (Szczęsny — Maryna).

Józef Tretiak w „Gazecie Lwowskiej" (1881, nr 228) skrytykował motyw wprowadzenia ducha Horsztyńskiego, podnosząc, że jest to już trzeci duch w tragedii.

Wspomniana już recenzja w „Tygodniu Polskim" podkreśla, że scena w akcie IV ze szlachtą udała się Urbańskiemu wybornie i że dialogi Urbańskiego odznaczają się niemałą siłą i bardzo zbliżają się do pięknej prozy Słowackiego.

III. Autorem trzeciego uzupełnienia *Horsztyńskiego* jest Alojzy Steiner w pracy pt. „*Horsztyński* Juliusza Słowackiego. Szkic literacki". (Sprawozdanie Gimnazjum w Brzeżanach za rok szk. 1892).

Steiner dorobił jedynie zakończenie tragedii, innych luk nie wypełnił. Idąc za wskazówkami Tarnowskiego, dążył do tego, by zakończenie tragedii było uzasadnione psychologicznie.

W opracowaniu Steinera Szczęsny pozostaje przy życiu, dobre strony jego duszy odnoszą zwycięstwo, przy czym decydującą rolę odgrywają uczucia religijne.

Steiner podkreślił, że w pracy swej czuł się karłem, któremu kazano dokończyć pracy olbrzyma. Uzupełnienie Steinera nigdy nie weszło na scenę, rzecz ta, zupełnie słaba, o treści nie pokrywającej się z pewnością z intencjami Słowackiego, jest bez większego znaczenia.

IV. Następnym autorem uzupełnień *Horsztyńskiego* jest Józef Iłowiecki (1850—1902). Wydał on tragedię Słowackiego ze swymi uzupełnieniami pt. „*Szczęsny Kossakowski (Horsztyński)*. Tragedia w pięciu aktach, dokończona przez Józefa Iłowieckiego". Rzecz ta wyszła w dzienniku „Swoboda" (Detroit Mich.) w roku 1898, nr 16—26.

Z uzupełnień Iłowieckiego następujące momenty zasługują na podkreślenie:

Iłowiecki przyjmuje, że Amelia nie jest siostrą Szczęsnego. Jest ona córką Horsztyńskiego z małżeństwa, które Hetman kazał unieważnić, odbierając żonę Horsztyńskiemu (uzupełnienie sceny 2 aktu V). Pomysł Iłowieckiego, że matka Amelii była najpierw żoną Horsztyńskiego, jest zupełnie dowolny, co więcej sprzeczny z tekstem Słowackiego. W akcie II sc. 1. Horsztyński mówi tylko, że Hetman wydarł mu matkę Amelii, a na wyrzuty Hetmana, że hańba jego żony żyje w jego domu, znajduje jedynie odpowiedź, by na zmarłą nie rzucać przekleństw. Gdyby matka Amelii była najpierw żoną Horsztyńskiego, tenże z pewnością powołałby się na to, a jeżeli tego nie czyni, to znaczy, że tak nie było.

Sen Amelii o śmierci, grożącej jej ojcu, odnosi Hetman — według Iłowieckiego — nie do siebie, lecz do Horsztyńskiego (akt III, sc. 2).

W tymże akcie Salomea na wiadomość o otruciu się męża popada w obłęd.

Uzupełniając akt IV, sc. 2. Iłowiecki wprowadza Marynę, przebraną odpowiednio z namowy Ksińskiego, by odegrać rolę polskiej Joanny d'Arc; ta jej rola ma spowodować Szczęsnego do połączenia się z ojcem. Szczęsny z oburzeniem odrzuca tę maskaradę, następnie nakłania zebraną szlachtę do walki z najeźdźcą, ale na razie odsyła ją do domów.

Zakończenie dał Iłowiecki tragedii Słowackiego następujące: Szczęsny decyduje się nareszcie zebraną szlachtę poprowadzić na stronę powstania, by pomścić się na tych, którzy kupili zdradę jego ojca. Zamiary jego krzyżuje przybycie generała moskiewskiego z wojskiem. Generał, przed którym Szczęsny nie tai, że jest za powstaniem, każe go uwięzić. Szczęsny jest dalej biernym świadkiem walki wojsk moskiewskich z powstańcami, którzy dobywają zamku. Okrzyki powstańców: „śmierć zdrajcom" napełniają Szczęsnego obawą, że zginie niesprawiedliwie pohańbiony. Ale mechanizm zegara, wprawionego w ruch przez Sforkę, zapala prochy, słychać wybuch, Szczęsny ginie z honorem, trzymając w ramionach Amelię.

Na podstawie informacji otrzymanych od rodziny Iłowieckiego wiem, że Iłowiecki w swoim czasie przesłał swoje uzupełnienie *Horsztyńskiego* do oceny Stanisławowi Tarnowskiemu, który w liście do Iłowieckiego wyraził się o jego pracy z wielkim uznaniem. List ten nie zachował się.

Uzupełnienie Iłowieckiego, mimo pewnych niedociągnięć, należy uznać za udatne, dokonane ze starannością i pietyzmem, pod względem stylistycznym i językowym jest godnym uznania wysiłkiem, by choć w części dorównać wspaniałej prozie tragedii Słowackiego.

O ile mi wiadomo, *Horsztyński* z uzupełnieniem Iłowieckiego nie był grany na scenie, praca Iłowieckiego, (drukowana tylko w Ameryce) pozostała w Polsce zupełnie nieznana.

V. Innego rodzaju uzupełnieniem *Horsztyńskiego* jest Jana Augusta Kisielewskiego (1876—1918) „*O Horsztyńskim* dramacie Juliusza Słowackiego opowieść". Rzecz ta była drukowana w „Myśli Polskiej" (1906) „Słowie Polskim" (1906), „Kurierze Litewskim" (1907) oraz w wydanym przez Kisielewskiego zbiorze: „Życie dramatu" (1907).

Kisielewski przerobił cały utwór Słowackiego na formę beletrystyczną, posługując się jednak przeważnie słowami poety. Oprócz uzupełnienia zakończenia (innych luk Kisielewski nie uzupełnił) poczynił liczne zmiany, dodatki oraz przesunięcia w scenach napisanych przez Słowackiego. Zakończenie tragedii w ujęciu Kisielewskiego wygląda w ten sposób: Szczęsny postanawia zginąć w zamku, który ma być wysadzony w powietrze,

Państwowy Teatr Polski. Szkic kostiumowy Teresy Roszkowskiej do sztuki *Horsztyński*. (Amelia — Michaś)

pragnie zaś uratować Amelię i Michasia, których powierza opiece Nieznajomego. Amelia, odgadłszy zamiary Szczęsnego, postanawia zginąć z nim razem, Nieznajomy odchodzi jedynie z Michasiem. W obliczu nadciągających tysiącznych tłumów powstańców, które mają uderzyć na zamek, następuje wybuch prochów po wybiciu przez zegar godziny dwunastej; zamek wylatuje w powietrze, grzebiąc Szczęsnego i Amelię.

Uwagi Kisielewskiego, w jaki sposób opowieść jego winna wyglądać na scenie, świadczą, że pisał swą pracę z myślą o scenie. Istotnie 30 grudnia 1908 r. w Teatrze Polskim w Wilnie Juliusz Osterwa wystawił *Horsztyńskiego* w oparciu o koncepcję Kisielewskiego. Informacji o tym udzielił mi sam J. Osterwa w liście z 20 czerwca 1937.

* * *

Omówione uzupełnienia *Horsztyńskiego* mają na ogół dwa punkty styczne: wprowadzenie motywu obłąkania Salomei i śmierci Szczęsnego od wybuchu prochów. Można przyjąć z najwyższym stopniem prawdopodobieństwa, że pokrywa się to z zamierzeniami Słowackiego, szczegółów można oczywiście tylko domyślać się. Wzmianka Słowackiego o obłąkaniu matki Salomei i o usposobieniu do melancholii jej samej wskazuje, że poeta przygotowywał wprowadzenie motywu obłąkania Salomei. Podany przez Słowackiego dokładny opis, w jaki sposób wybicie przez zegar godziny 12 może spowodować wybuch prochów, wskazuje dalej, że sprawa ta miała odegrać ważną, zapewne ostateczną rolę w tragedii.

Pozostaje otwarta kwestia, czy należy grać *Horsztyńskiego* z którymś z omówionych uzupełnień, czy też zrezygnować z nich. Zwolennicy zwartej całości wypowiedzą się za pierwszą alternatywą. Ale i druga alternatywa ma swoich zwolenników, którzy wychodzą z założenia, że naśladowanie i uzupełnianie takiego tytana, jak Słowacki, jest rzeczą niezwykle trudną i że dotychczas nie ma uzupełnienia *Horsztyńskiego*, które byłoby zadowalające. W szeregu teatrów wystawiano *Horsztyńskiego* bez uzupełnień np. w Wilnie (18 września 1931), w Krakowie (19 marca 1933), w Łodzi (12 listopada 1951).

* * *

Prof. Stanisławowi Pigoniowi z Krakowa serdecznie dziękuję za udostępnienie mi recenzji pism lwowskich z r. 1881.

Wiktor Hahn

STANISŁAW DĄBROWSKI

„HORSZTYŃSKI" NA SCENACH

Prapremiera krakowska *Horsztyńskiego* z 1879 r. (z uzupełnieniem Juliusza Miena) była zarazem benefisem ulubionej w Krakowie artystki Antoniny Hoffmanowej, zagorzałej wielbicielki Słowackiego. Tragedia, powtórzona jeszcze przy wypełnionej widowni 3 razy, nie była idealnie obsadzona. Poza doskonałą Sally (Hoffmanowa), Horsztyńskim (Rychter), grał pięknie Szczęsnego Żelazowski, choć o warunkach fizycznych zbyt ciężkich jak na postać tego subtelnego panicza. Stachowicz mogła dać Amelii tylko sporo wdzięku osobistego bez głębi. Marczello zdobyła huczny poklask za efektowny mundur ułański, Szymański (Hetman) pyszny przedstawiciel zdegenerowanej arystokracji, nie wydobył groźnych rysów bezwzględnego magnata.

Epizody wypadły lepiej: Wojdałowicz (Karzeł), Galasiewicz (Sforka). Pieczołowicie przygotowany utwór otrzymał nowe dekoracje St. Jasieńskiego, muzykę do chóru żniwiarzy skomponował St. Niedzielski.

Prasa uznała niektóre dopiski za nieracjonalne np. scenę Sally obłąkanej, pierwszą scenę aktu V, scenę śmierci Ksińskiego z ręki Nieznajomego w akcie IV, scenę wtargnięcia rozwścieczonej szlachty na zamek, bójkę i śmierć Szczęsnego od strzału, ze słowami „ojcze, jesteś pomszczony". Recenzent „Czasu" dopominał się „choć z bólem serca" o skreślenie wielu scen i epizodów. Podobnie proponowano jeszcze skróty w 1891 i 1896 r. — mianowicie scen Sforki jako nie wiążących się z dramatem.

Żelazowski parokrotnie zmieniał przy wznowieniach koncepcję swego Szczęsnego. W wiele lat później z powodzeniem przeszedł na rolę Horsztyńskiego. Jego Szczęsny w 1896 r. wedle krytyka „Nowej Reformy" był tylko schorzałym dekadentem, zniewieściałym, pozbawionym woli. Bardzo kulturalny, inteligentny artysta Tarasiewicz znalazł swoiste ujęcie

roli Szczęsnego, bardzo sugestywne dla widowni. Kotarbiński w roli Horsztyńskiego w 1896 r. odniósł duży sukces.

Grając pierwszy raz w Krakowie Horsztyńskiego Solski w 1909 r. (a grał już przedtem we Lwowie w 1902 r.), nie podobał się prasie, tworząc niepotrzebnie typ zgrzybiałego starca i posługując się wielu drobnymi gestami, szczególikami charakterystycznymi, przeniesionymi z typu sztuki naturalistycznej.

Do wznowienia *Horsztyńskiego* w roku jubileuszowym 1909 w Krakowie bardzo krytycznie odniósł się recenzent z „Naprzodu", stwierdzając, że „dzięki panującemu u nas klerykalizmowi jubileusz ten wypadł bardzo skromnie". Nie zachwyciły sprawozdawcy ani stare sfatygowane dekoracje, ani wykonanie, ani rozwlekłe nużące tempo gry, ani też uzupełnienia Miena.

Koncepcja przedstawienia krakowskiego Osterwy z 1933 roku odbiegła bardzo od poprzednich. Całą wagę tragedii skupił Osterwa na Szczęsnym, na wyprawie na Wilno. Usunął sceny pojedynku, otrucia Horsztyńskiego, chóru żniwiarzy i humorystyczne dworaków hetmana. Połączył 4 scenę I aktu z 2. II aktu, a dał w całości akt IV i V. Odrealizowane przedstawienie rozgrywało się na tle czarnych kotar. Zmieniano tylko skromne fragmenty elementów dekoracyjnych, mebli i rekwizytów niezbędnych. Mimo to premiera skończyła się o północy. Inowacją było spuszczenie szarej kurtyny z gazy w chwilach gdzie się urywał oryginalny tekst Słowackiego. Ponure oświetlenie, celebrowanie pauz, miało cechy żałobnego misterium. Ta inscenizacja nie podobała się bardzo i nie znalazła uznania w prasie. „Naprzód" pisał: „nerw dramatyczny z tego dzieła Słowackiego został dość gruntownie wypruty, monotonia nużyła i nudziła..."

W Nowym Teatrze w Krakowie z dzieł Słowackiego *Horsztyński* grany 41 razy osiągnął trzecie miejsce po *Kordianie* i *Lilli Wenedzie*.

Aureli Urbański w inscenizacji dla premiery lwowskiej połączył scenę trzecią I aktu z sceną Sforki i Trombonisty. Modlitwę Michasia przeniósł do aktu I. Melodramatyczna scena nad trumną Horsztyńskiego nie znalazła uznania. Nieświetne wykonanie rozciągnęło szarą nudę nad pustą widownią. 3 próby istotnie były jednak niewystarczające do opracowania na scenę utworu! Nie pomogły nowe dekoracje J. Dülla, ani nowe kostiumy.

Przedstawienie w Warszawie w 1915 r. poprzedziła parę dni przedtem wygłoszona przez J. Kotarbińskiego prelekcja o dziele. Reżyser J. Śliwicki, wzorował się na znanej mu inscenizacji krakowskiej.

Państwowy Teatr Polski. Szkic kostiumowy Teresy Roszkowskiej do sztuki *Horsztyński.*
(Karzeł — Sforka)

Warszawska prasa wyrażała swoje niezadowolenie z wykonania premiery, potraktowanej bez należytego pietyzmu i przygotowanej pobieżnie. w szybkim tempie. „Nie stopiły się jeszcze w kolorycie scenicznym, nie nabrały soczystości barwy rzucone na tło wielkiego obrazu. Mamy to wrażenie, jakby samo światło poezji trochę raziło z bliska wzrok artystów" (A. Dobrowolski, „Kurier Warszawski", r. 1915, nr 264).

Brak w przedstawieniu nastroju zharmonizowanej całości pozwalał

Państwowy Teatr Polski. Szkic kostiumowy Teresy Roszkowskiej do sztuki *Horsztyński.*
(Trombonista)

dostrzegać niektóre tylko dodatnie momenty, czy poszczególne sylwetki wykonawców. „Śliwicki, Hamlet w kontuszu, otulony w mgły Albionu, hamletyzował według swego wyrobionego wzoru i typu mało Juliuszowego" ...„Śliwicki bardzo wyraźnie zaznaczał „hamletyzm" Szczęsnego, chorobliwy popęd do chwiejnych refleksji, zastanawianie się nad sobą samym, nad ludźmi, nad światem, wtedy właśnie, kiedy jak najbardziej potrzeba działać". (A. B. „Kurier Poranny", r. 1915, nr 51).

A. B., recenzent „Kuriera Porannego" w 1915 r. twierdził, że Szczęsny powinien być ubrany z francuska wówczas „licowałby z pewną egzotycznością natury i umysłu tej postaci".

Twierdzono, że jeśli ktoś z widzów nie zna utworu, raczej niech go w domu przeczyta, niż poznaje ze sceny Rozmaitości.

Przedstawienie warszawskie w Teatrze Narodowym z 1937 roku, w starannej obsadzie złożonej z najlepszych sił, przypomniało Solskiego grającego wówczas tę rolę od 35 lat. „Prosty, wzruszający, piękny" — pisze o nim Boy, charakteryzując jego nową uproszczoną kreację dawnej roli. Arcyciekawą figurę w guście diabolicznym nakreślił J. Węgrzyn, znajdując oryginalne tony głosu ex inferno. Uznanie zdobył za piękne rzeźbienie słowa Wyrzykowski, Zelwerowicz za soczystą figurę Sforki. Tragedia przywiodła Boyowi smętne refleksje: wyginą wszyscy, zostanie Ksiński i Maryna. „Trzeba być bydlęciem, albo bydlątkiem, aby móc żyć w ówczesnej Polsce — zdaje się mówić poeta".

Grzymała-Siedlecki doradzał wykonawcom dla pogłębienia sztuki „uredutowanie" prób.

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. Marczello (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 1886 r.: M. Zboiński (Horsztyński), W. Siemaszkowa (Salomea), J. Jejde (Świętosz), L. Stępowski (Ojciec Prokop), E. Rygier (Hetman), R. Żelazowski (Szczęsny), L. Senowska (Amelia), St. Zawadzki (Ksiński), J. Popławski (Karzeł), K. Kamiński (Sforka), P. Wojnowska (Małgorzata), Wł. Roman (Trombonista), G. 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 4. IX 1909 r. w Teatrze Ludowym E. Rygier dyr. dał utwór powtórzony 4 razy.

Dnia 28. I 1922 r. w Teatrze Słowackiego: J. Sosnowski (Horsztyński), Nosarzewska (Salomea), M. Jednowski (Hetman), T. Białkowski (Szczęsny), H. Kacicka (Amelia), W. Krasnowiecki (Ksiński), St. Kustowski (Karzeł), A. Szymański (Nieznajomy), 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 kotarach, 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. Mo-

drzewski (Wyrwik), Z. Kułakowski (Skowicz), G. Senowski (Ojciec Prokop), K. Pągowski (Świętosz), Zastrzeżyński (Nieznajomy).

W sumie do 1939 r. grano w Krakowie *Horsztyńskiego* 52 razy.

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

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

Koło Dram. Towarzystwa daje 23. III 1909 r. *Horsztyńskiego* z Karolem Hoffmanem w roli tytułowej.

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. Borodzicz (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. Świerszczewska (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 oraz 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 (Ksiński), K. Kamiński (Sforka), G. Morska (Maryna), W. Hierowski (Nieznajomy). Przy starannej wystawie i pustkach na widowni odbyło się przedstawienie w przeróbce Miena.

Dnia 19. III 1927 r. wznowiono *Horsztyńskiego* z R. Żelazowskim (Horsztyński), J. Gutnerem (Hetman), J. Szyndlerem (Szczęsny), role kobiece grały: I. Ładosiówna, Lewicka, Poraska.

W Łodzi pierwszy raz grano *Horsztyńskiego* 12. XI 1909 r., wznowiono 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 Poznaniu za dyrekcji K. Doroszyńskiego dano pierwszy raz *Horsztyńskiego* 5. IV 1879 r. w obsadzie: A. Lucjan (Horsztyński), Wł. Hierowski (Szczęsny), M. Skirmunt (Hetman), L. Kwieciński (Sforka), A. Bieńkowska (Salomea), M. Disterlow (Amelia), H. Knapczyńska (Maryna).

Dnia 12. III 1898 r. Teatr Polski pod dyrekcją E. Rygiera daje utwór pod tytułem *Konfederat Barski* w obsadzie: E. Rygier (Horsztyński), Z. Jakubowska (Salomea), A. Raczewski (Świętosz), J. Jakubowski (Ojciec Prokop), A. Bednarczyk (Hetman litewski), K. Adwentowicz (Szczęsny), J. Falkowska (Amelia), Cz. Knapczyński (Ksiński), St. Czerniak (Karzeł), E. Olszewski (Sforka), J. Modrzewska (Małgorzata), W. Kwiatkiewicz (Sługa), Fr. Ryll (Hajduk), A. Zawadzka (Maryna), P. Hryniewicz (Nieznajomy), L. Nowolecki (Wyrwik), J. Brzeziński (Skowicz), W. Nynkowski (Garnosz), Stefański (Wschowski). Sztukę grano 2 razy.

W 1899 r. 14. XII w ramach uroczystości ku czci Juliusza Słowackiego powtarzano utwór. Zmiany w obsadzie: W. Siemaszkowa (Salomea), Szczurkiewicz (Świętosz), A. Połęcka (Maryna), K. Wysocki (Nieznajomy), J. Galle (Wyrwik), Z. Noskowski (Skowicz), L Doliński (Garnosz).

W Wilnie pod dyrekcją Nuny Szczurkiewiczowej dano *Horsztyńskiego* pierwszy raz na benefis Juliusza Osterwy 30. XII 1908 r. w 10 obrazach. Obsada: Jul. Borawski (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 nierówności odniosło sukces. Powtórzono je 4. I. 1909 r.

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. Dekoracja Br. Rysiewski.

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

W Katowicach ukazał się *Horsztyński* 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 dano 23. III 1918 r. w Związkowym Teatrze Polskim na Meryngowskiej 8, powtórzono 5 razy. Obsada: J. Szymański (Hetman), B. Koyałłowicz (Salomea), Rostkowska (Amelia), J. Osterwa (Szczęsny), St. Jaracz (Sforka), A. Bogusiński (Trębacz). Dekoracje W. Drabika. Opracowanie literackie J. Flacha. W „Dzienniku Kijowskim" recenzja St. Pieńkowskiego wytyka niechlujstwo dekoracyjnej oprawy i zimny koloryt wnętrz, dalej krzykliwe ujęcie roli Szczęsnego, Hetmana.

W Mińsku Lit. 13. III 1908 r. sztukę wystawił Tad. Skarżyński, a 26. III przybył tam Karol Hoffman z zespołem swego teatru, grając sam Horsztyńskiego, Jeziorowska (Salomea), Janusz Nowacki (Szczęsny).

Józef Kotarbiński w roli Horsztyńskiego. Teatr im. Słowackiego w Krakowie. Rok 1896.

Zasłużony szerzyciel kultu Słowackiego na terenie Królestwa, w odczytach i przedstawieniach, artysta dramatyczny i reżyser kół amatorskich, dał w swej dyrekcji w Druskiennikach 26. VI 1909 r. *Horsztyńskiego*, a w cyklu „Wieczorów ku czci Słowackiego" w Humaniu 23.X i Chełmie 14.XI 1909 r. Już jako Koło Pol Tow. Dramatycznego powtórzył 24.IV w Teatrze Letnim w Warszawie. Sztuka była grana w formie 3 obrazów w obsadzie: M. Jeziorowska (Sally), W. Jeziorowski (Hetman), K. Hoffman (Horsztyński), Janusz Nowacki (Szczęsny), K. Wysocki (Ojciec Prokop), L. Marczewski (Świętosz).

* * *

W Polsce Ludowej *Horsztyński* pod tytułem podwójnym tj. *Kossakowscy* ukazał się na scenie Łódzkiej 12.XI 1951 r. w Państw. Teatrze Nowym w inscenizacji i reżyserii Janusza Warmińskiego, w oprawie scenicznej Józefa Rachwalskiego z St. Brylińskim (Hetman), T. Mincem (Szczęsny), A. Gordon-Górecką i Danutą Korolewicz (Salomea), S. Butrymem i J. Pilarskim (Horsztyński), I. Dejmek, D. Korolewicz, B. Majdą (Amelia), G. Lutkiewiczem (Ksiński), B. Baerem (Karzeł), J. Kłosińskim (Sforka), St. Skolimowskim (Garnosz).

Stanisław Dąbrowski

SPIS TREŚCI

		Str.
Edward Csató	— ROCZNICA NOWOCZESNEGO TEATRU	31
Stefan Treugutt	— DROGA DO DRAMATU NARODOWEGO	40
Wiktor Hahn	— TRAGEDIA CZY DRAMAT?	64
Leon Kruczkowski	— „HORSZTYŃSKI": ZAGADNIENIA TEKSTU	66
zh	— OPRACOWANIE TEKSTU „HORSZTYŃSKIEGO" W OBECNEJ INSCENIZACJI .	72
Wiktor Hahn	— UZUPEŁNIENIA „HORSZTYŃSKIEGO", TRAGEDII J. SŁOWACKIEGO . . .	77
Stanisław Dąbrowski	—„HORSZTYŃSKI" NA SCENACH . . .	86

ZE ZBIORÓW
JERZEGO TIMOSZEWICZA
WARSZAWA

Wydawca:
PAŃSTWOWY TEATR POLSKI
Warszawa, ul. Karasia 2
Za Redakcję:
IRENA STRZEMIŃSKA

Przedstawienie jubileuszowe - 14.XI.1953r
Teatr Polski" odznaczony Orderem Sztandaru Pracy I kl.

Cena zł 2.—

Nakład 3.000 Obj. 6 ark. Papier druk. sat. V kl. 70 g. A1
Zakł. Graf. RSW „Prasa" W-wa, Smolna 12. Zam. 1635. 4-B-83046.