

Jak wam się
podoba?

HORSZTYŃSKI

albo o niebezpieczeństwach pietyzmu

JAN KOTT

Julian Ursyn Niemcewicz zapisał w *Pamiętnikach* czasów moich wspaniałą scenę, kiedy po wybuchu warszawskiego powstania, w kwietniu 1794 r. król i jego siostra, wdowa po hetmanie Branickim, pyszna Pani Krakowska, przerażeni wzburzeniem pospólstwa zaprosili na obiad szewca Kilińskiego i rzeźnika Moraskiego. „Kiliński — pisze pamiętnikarz — pocałował Panią Krakowską w rękę, przybliżył się rzeźnik, a gdy Pani Krakowska wyciągnęła mu rękę, — „Pani — odezwał się Moraski — jestem rzeźnikiem, nic nie mam do czynienia ze skórą, lecz z gołym mięsem, niech pani raczy zdjąć rękawiczkę”. — Uczyniła tak dostojna matrona i dopiero rzeźnik pocałował ją w rękę”.

Od takiej sceny powinien się rozpocząć wielki historyczny dramat o insurekcji warszawskiej. Nie został napisany. Ale jego poszczególne sceny istnieją. Nie trzeba nic w nich zmieniać. Jest w nich cała wściekła pasja historii i rzeczywistości, nieklamany dramat. Tym razem zapisał je szewc. Tenże sam Kiliński w t.zw. *Drugim pamiętniku*:

„Pierwsza klasa szlachty jako magnaty, zwykli druga i trzecią klasę przedawać, nie rozumiejąc tego, że każdy człowiek jednakowo od Boga stworzony i każdy powinien mieć jedno prawo i wolność dla siebie, a wszakże dotąd jeszcze nie masz praktyki, aby druga lub trzecia klasa ludu zdradziła pierwszą, tylko zawsze pierwsi zdradzać zwykli, jak to w samej rzeczy do dziś dnia widzimy”.

To tylko wstęp. Wstęp do sceny aresztowania hetmana Ożarowskiego. Narracja już nie wystarcza. Zbyt nabita jest ta scena dramatem. Rzeczywistym, tym, który osiąga prawdziwą wyostroszoną ty powość. Zaczyna się dialog Obywatela i Hetmana:

„Obywatel: Już nie czas bronić się, teraz pójdź do aresztu; wieleś ty razy aresztowałeś choć niewinnie, a teraz ty sam aresztowany będziesz.”

Hetman: Albo to ja złodziej, albo jakiś złoczyńca, abym był zaprowadzony do prochni? tam ja pójść nie myślę.

Obywatel: A czyż ty jeszcze ma-

O szewcach i krawcach wileńskich w *Horsztyńskim* tylko się mówi. Wspomina o nich Hetman, kładąc najsmielszych i najburzliwszych wyprowadzić z miasta i zająć szyciem liberii. W ostatniej scenie zbliżają się do pałacu. Za chwilę pierwsze kamienie uderzą o bramę. Ale to tylko duch ojca trzaska oknami. Na scenę nie weszli. Wprowadził ich dopiero Kruczkowski i Wierciński w epilogu. Ale o tym, później. Na scenie pozostał Hamlet.

„Ale jaki Hamlet? Oto jest pytanie! Czy naprawdę samotny rewolucjonista szlachecki z roku 1830 przebrany w podwójny kostium historyczny — królewicza duńskiego i hetmańskiego syna z r. 1794.

Bez odpowiedzi na to pytanie, bez ideowej i artystycznej oceny postaci Szczęsnego nie można ani pisać o *Horsztyńskim*, ani wystawiać tragedii.

Wyobraźmy sobie Hamleta, prawdziwego Hamleta, takiego, jak go napisał Szekspir, renesansowego Hamleta, uwikłanego w skomplikowany konflikt rodowy i dynastyczny, który obmyśla plan zemsty, udaje obłąka, łamie się sam ze sobą, gardzi światem i filozofuje tylko po to, aby w piątym akcie wejść na proscenium i powiedzieć: „Świat jest komedia, nie chcę w niej grać dłużej”. Poczem spokojnie odchodzi albo popełnia samobójstwo zamiast zasztylować Poloniusza, zabić w pojedynku brata Ofelię i pościć ojca.

Hamlet, który by się cofnął przed czynem, nie byłby postacią tragiczną. A Szczęśny? Nie na darmo *Horsztyński* nie ma zakończenia i dziecinne były wszelkie próby dopisania mu ostatniej sceny.

Ale my znamy jeszcze inne rozumienie historycznego tragizmu, to, które Marks i Engels dali w swoich słynnych listach do Ferdynanda Lassalle'a z kwietnia i maja r. 1859, oceniając jego dramat *Franz von Sickingen*. Nie przypadkiem analiza Marksa i Engelsa tak ściśle przylega do *Horsztyńskiego*. Słowacki w tych latach przechodził od szylleryzowania do szekspiryzowania. Ale droga nie była prosta. Po *Kordianie*, którego akcja urywa się w przeddzień nocy listopadowej, przyszła *Balladyna*, baśń polityczna i ludowa, baśń antyfeudalna jak u Szekspira. Ale po *Balladynie*, klarownej i jasnej, przyszedł ciemny i mistyczny *Anielli*. W środku był *Horsztyński*.

Ale zdemaskować Szczęsnego w sposób realistyczny można było dopiero w ogniu rewolucji i jej politycznej praktyki. Na tę rzeczywistość krytykę ograniczoności rewolucji szlacheckiej jeszcze nikt nie mógł się zdobyć w r. 1835. I dlatego Słowacki szamocze się ze szlachetnością Szczęsnego i z jego niezdolnością do czynu, dlatego wikła go w ciemne kazirodcze sprawy, dlatego zamiast krytyki politycznej daje krytykę moralną.

I dlatego *Horsztyński* nie jest, jak to chciał nam pokazać Wierciński i zasugerowanie przez niego grupa krytyków, monumentalnym narodowym dramatem romantycznym. *Horsztyński* jest nieskończoną i porzuconą próbą dramatyczną genialnego dwudziestopięcioletniego chłopca. I tak należy na sztukę patrzeć. Są w tej tragedii, a właściwie w trzech tragediach splecionych razem, wspaniałe realistyczne sceny i jaskrawe sprzeczności, jest kawał soczystego realistycznego pamfletu na targowicką szlachtę, kilka scen wielkiej poezji i bardzo zamazany sens polityczny.

Prawdziwe i wielkie dramaty romantyczne, narodowe dramaty polskie, do których nowej inscenizacji musimy się ideowo przygotować — nadchodzi przecież rok Mickiewiczowski — to *Diady*, *Kordian* i *Balladyna*. Trzeba jasno widzieć wielką tradycję i trzeba umieć wybierać. *Horsztyński* do wielkiej klasyki nie należy.

Każda prawdziwa inscenizacja klasyki musi być ideową interpretacją. A już *Horsztyńskiego* bez interpretacji wystawiać nie wolno. Tutaj naprawdę na pietyzm nie ma miejsca. Gdyby jeszcze wobec autora. Ale Wierciński pokazał nam filologiczny pietyzm wobec litery tekstu i zupełną rezygnację z jego interpretacji. Było to filologiczne wydanie *Horsztyńskiego*, ale trudno nazwać je krytycznym.

Uszanowano każdą kropkę i każdy przecinek, nawet wykorzystano pauzy, aby zapełnić je pustym wielogestem. Ładnym, ale co z tego? Dla reżysera wszystko było jednakowo ważne; każda scena, każdy dialog, każda kwestia. Wszystko było na tym samym planie, zawsze na pierwszym. I dlatego przedstawienie tak pozornie malarskie, tak wspaniale oprowi-

ne w perspektywę wielkiego pejzażu i architektury, było w istocie płaskie i nie wypukłe.

Nawet sceny, które wstrząsają przy lekturze, jak choćby początek dramatu z relacją o pijatyce u Hetmana, rozemgły się i rozsentymentalniły. Walnie się zresztą do tego przyczynił Kreczmar, który uparł się, aby naśladować Hamletów z nienajlepszych tradycji przedwojennych. Przyciskał ręce do głowy, albo je pięknie załamywał, ale nie zadał sobie pytania, kim właściwie jest? Był wszystkim, ale na pewno nie hetmańskim synem z ostatnich lat magnackiej Rzeczypospolitej. Był postacią historyczną, nie historyczną.

Wybór i świadoma interpretacja nie jest i nie może być ani fałszowaniem tekstu, ani graniem przeciw tekstowi. Ale tekst jest, nawet w nadmiarze, trzeba było tylko zdecydować się, co w *Horsztyńskim* jest dla nas najważniejszą sprawą. Różnie można na to odpowiedzieć, ale nie wolno pozwolić, aby w psychologizmach i estetyzmach rozplynął się antymagnacki realistyczny pamflet, aby zagubić doszczętnie najmocniejszą polityczną scenę tragedii. Myślę o rozmowie Szczęsnego nad Wilią z pierwszym Nieznajomym.

Raz jeszcze zacytuję ten sam list Engelsa, bo analogie są rzeczywiście uderzające. „Bardzo ważna jest także rozmowa między Baltazarem a Franzem, gdyż pierwszy wyklada... prawdziwie rewolucyjną politykę, której ten ostatni powinien był się trzymać. Tutaj przejawia się właściwy tragizm; wydaje mi się, że właśnie ten moment — ze względu na jego znaczenie — należało mocniej nieco uwypuklić...”

Drugi Nieznajomy z aktu IV iV tragedii jest zwykłym oportunista, który z lękiem i przerażeniem patrzy na gniew ludu. Złaził tych dwóch postaci w jedną, za literą tekstu, wbrew artystycznej i ideowej logice, wydarł pazur scenie nad Wilią, gdzie pierwszy Nieznajomy żąda od Szczęsnego prawdziwie rewolucyjnej decyzji. Znowu lek przed decyzją, przed świadomym wyborem, przed moralną i po-

lityczną oceną postaci przez reżysera.

Musiał się to zemścić przede wszystkim na grze. I nie pomógł nawet najświetniejsi aktorzy, nawet Adwentowicze i Leszczyńscy, jeśli nie wiedzą, kogo grają i kim są, jeśli jasno i wyraźnie nie jest powiedziane, czego mają w swej grze dowieść. Pozostają im tylko wtedy spadki i zawieszanie głosu, sam gest, który jest tylko czystą teatralną retoryką, jeśli nie argumentuje, nie dowodzi, nie posuwa akcji naprzód. Pozostaje wtedy tylko stylizatorstwo.

Dlaczego Barszczewska w roli Salomei mogła być prawdziwa i skąpiona, dlaczego mogła przeżyć swój wewnętrzny dramat, dlaczego była czuła, w pohamowanej namiętności ludzka i tragiczna? Dlaczego Miłkołajska jako Amelia była skłamaną w każdym geście, przesłodzona i przestylizowana, romantyczna, i to z najgorszej romantyki, a nigdy osiemnastowieczna, dlaczego była pusta wewnątrz? Barszczewska wiedziała, kim jest; oceniła moralnie swój konflikt, naprawdę kochała Szczęsnego i pozostała wierna mężowi. Miłkołajska zagubiła się zupełnie. Nawet nie wzruszała bezradnością.

Kiedy dla reżysera wszystko jest jednakowo ważne, tak samo trombonista jak *Horsztyński*, tak samo intendent Sforka jak Szczęśny, tak samo karłowaty błazen jak Hetman, przedstawienie trwa pięć godzin i z każdą godziną jego sens ideowy staje się coraz bardziej zartarty.

Słowacki, niezrównany pamphletysta, miał genialny pomysł, aby z kochanicy hetmanicza uczynić Joannę d'Arc targowickiej kontrrewolucji. Sam się z tym pomysłem łamał i sam prawdopodobnie wydarł karty autografu, w których Maryna zjawia się przebrana wśród pijanej szlachty w zamku. Słowacki się zawahał. Ale przed czym? Przecież nie przed kompromitacją Targowicy. Zawahał się, bo Maryna była chłopką pańszczyźnianą. Tego Wierciński nie zrozumiał.

Znowu scena, która mogła być jednym z najsilniejszych zamknięć tragedii, stała się dwuznaczna ideowo. Trzeba było sprawę Maryny

od początku poprowadzić inaczej, pójść na pamflet, a nie z uwiedzionej poddanki robić symbol targowickiej zdrady. I w dodatku jeszcze na domiar złego Maryna wjeżdża na salę przebrana za Kościuszkę pod Racławicami. Przypomnijcie tylko sobie jej kostium i rogatywkę powstańczą.

Wszystkiemu winien epilog — pisał St. W. Balicki. Nieprawda. Epilog był smutną koniecznością pietyzmu i braku wyboru. Jeśli reżyser zrezygnował z interpretacji, jeśli wielogodzinne przedstawienie okazało się ideowo puste i dwuznaczne, epilog był konieczny. Za pietyzm i estetyzm trzeba było zapłacić, tutaj Balicki ma pełną rację; zapłacono sztucznie doczepionym epilogiem w najgorszym stylu dawnego schillerowskiego ekspresjonizmu.

Bardzo nie lubię Krasińskiego, chociaż był pięknie inteligentny, ale dlaczego on miał właśnie zapłacić wszystkie koszty błędów Wiercińskiego?

Jeśli już trzeba było zakończyć przedstawienie, jeśli już konieczne brakło ostatniego ideowego akcentu, o ilej lepszą odpowiedź na fałszywy dramat Szczęsnego, na nieobecność ludu w *Horsztyńskim*, byłaby strofa z *Uspokojenia*:

Co nam zdrady — jest u nas
kolumna w Warszawie...

Jeśliż ma ta ulica taką ciasną
szyję.

Ze z niej by słowo wiało, to jak
z działa bije;

Jeśliż lada noc, a z niej
wysztarli powstanie

I w proch tego rozerwie, kto na
rychcie stanie;

Jeśliż w niej wiatr jest taki, że
śród nocnych cieni

Muzykę niewidzialną wygrywa
z kamieni,

A kolumny za swoje muzykanty
stroji;

To człowiek, który zawsze
o zdradę się boi

I wszędzie widzi tylko postrachu
upiory,

Albo dzieckiem być musi lub
na serce chory”.

ło kradłeś i czyliś jeszcze mało wziął za podpis rozbioru kraju? I gdyby choć cząstkę złodziej ukradł, byłby powieszony, a ty jeszcze order dostałeś, więc nie dysputuj więcej i ubieraj się.

Hetman: Któż to jest, co mnie każe aresztować?

Obywatel: Oto cię każe aresztować szewc“.

Po raz pierwszy bohaterem historii stał się szewc. Mniejsza o rzeczywistą postać Kilińskiego. Chodzi o sam konflikt, o starcie nowych i starych sił społecznych, o dwie Polski, które stanęły naprzeciw siebie wiosną roku 1794. Konflikt ten z całą jasnością, z pełnią historycznej świadomości, dużo wyraźniej od Słowackiego dostrzegał Mickiewicz. *Horsztyńskiego* pisał Słowacki w roku 1835. W rok później Mickiewicz pracuje nad francuskim dramatem, którego nie miał nigdy ukończyć, a który nosił znamienity tytuł: *Jakub Jasiński czyli Dwie Polski*. Rzecz dzieje się w tym samym miejscu i w tym samym czasie co tragedia Słowackiego, w pałacu Kossakowskich, nad brzegami Wilii, wiosną r. 1794. Z dramatu Mickiewicza zostało tylko parę scen. Ale do tego samego tematu powrócił raz jeszcze w ostatnich latach, może nawet w ostatnich miesiącach życia. Znowu pozostał tylko fragment. Ale w tym fragmencie nowego dramatu o Jasińskim włożył w usta zdrajcy Kossakowskiego znamienne słowa:

„O Boże! Biednaż ty Polsko! Pan Ignacy Potocki, Pan inflancki Niemcewicz — i szewc! i szewc! O Boże!“

Mickiewicz dostrzegł rzeczywistych aktorów historii: szewca i hetmana — polskich jakobińców którzy do rozprawy z feodalizmem wnieśli plebejski sposób walki i magnacki obóz przywileju i zdrady. Słowacki w *Horsztyńskim* na miejscu rzeczywistego historycznego konfliktu roku 1794. postawił wewnętrzny dramat arystokratycznego syna.

OD REDAKCJI

Następny numer „Przeglądu Kulturalnego“ ukaże się 22 grudnia w objętości 12 str. (cena 1 zł 50 gr.)

W zamierzeniu wielki historyczny dramat, który ukaże jakobińską genealogię warszawskiego powstania i osadzi zdradę synów na przykładzie zdrady ojców. W wykonaniu splątały się wątki i oceny. Szczęsny tak jak Kordian schodzi ze sceny przed rozpoczęciem historycznego dramatu. Nie miał odwagi zaprowadzić go Słowacki do powstańczego Wilna. A tam by się dopiero Szczęsny mógł stać postacią tragiczną.

A teraz posłuchajmy klasyków. Naprzód Marksa: „Szlacheccy reprezentanci rewolucji, za których hasłami o jedności i wolności kryją się wciąż jeszcze marzenia o starym cesarstwie i prawie pięści. (przypomnijmy sobie mętne, ale groźne przemówienie Szczęsnego do targowickiej szlachty, z jego pogardą dla mas i mitem żelaznego zakonu rycerzy) — nie powinni byli skupić na sobie całego zainteresowania, jak to jest u Ciebie, natomiast przedstawiciele chłopów, właśnie ich i rewolucyjnych elementów w miastach powinni być tworzyć ważne, aktywne tło. Mógłbyś być wówczas w znacznie większym stopniu dopuścić do głosu właśnie najnowocześniejsze idee w ich najbardziej naiwnej formie...“

I posłuchajmy jeszcze Engelsa: „...wydaje mi się, że zepchnięcie na dalszy plan ruchu chłopskiego spowodowało fałszywe przedstawienie przez pana narodowego ruchu szlacheckiego, a wraz z tym zagadnienie istotnie tragicznego elementu losu Sickingena... Jednakże zwycięstwo narodowej rewolucji szlacheckiej było możliwe tylko w sojuszu z miastami i chłopami, zwłaszcza z tymi ostatnimi; według mnie ów moment tragizmu polega właśnie na tym, że ten podstawowy warunek — sojusz z chłopami — był niemożliwy..., że w tym momencie, kiedy szlachta chciała stanąć na czele ruchu narodowego, masy narodu, chłopci protestują przeciw jej kierownictwu — i dlatego nieuchronnie musiał ów ruch upaść“.

Szczęsny nie jest ani Hamletem, ani postacią tragiczną, ani szlacheckim rewolucjonistą. Za tragizm trzeba płacić czynem i wyborem. Szczęsny byłby tragiczny dopiero w powstańczym Wilnie, kiedy by poszedł na rewolucję i ją zdradził. Byłby wtedy bohaterem typowym. Nie brakło takich jak Szczęsny i w sztabie Kościuszki, i w rządzie narodowym roku 1830. To oni zdradzili rewolucję, to przez nich Jasiński przestał być dowódcą armii litewskiej. To oni bali się poruszenia sprawy chłopskiej w roku 1830.