

Janusz Skuczyński

"Książę Homburgu" Kleista - pruski "Kordian"

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 58, 51-60

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Janusz Skuczyński

„KSIĄŻĘ HOMBURGU” KLEISTA — PRUSKI „KORDIAN”

Zaanonsowana w tytule konfrontacja nie jest moim pomysłem. Podobieństwa i analogie zachodzące między bohaterami tytułowymi, między całym utworami dramatycznymi Kleista (1810) oraz Słowackiego (1834) dawno już dostrzegł Wilam Horzycy. Zafascynowany dramaturgią Henryka von Kleista był już od czasów młodości, gdy po ukończeniu studiów filologicznych w Wiedniu – poświęconych literaturze niemieckiej oraz angielskiej – przystąpił w 1914 roku do pracy nad rozprawą doktorską nt. *Shakespeare i Kleist*; zawierucha wojenna nie pozwoliła mu jej ukończyć. Potem w całej swojej działalności teatralnej dawał wyraz fascynacji polskim repertuarem romantycznym i neoromantycznym, razem z Leonem Schillerem wypracowując dla dzieł Mickiewicza, Słowackiego i Wyspiańskiego styl tzw. polskiego teatru monumentalnego, bezpośrednio wywodzonego z Mickiewiczowskiej *Lekcji XVI*. Swoistym zwieńczeniem dokonań Horzycy stała się zrealizowana przez niego krótko przed śmiercią, w październiku 1958 roku, na scenie Teatru Narodowego w Warszawie – którego był wtenczas dyrektorem – polska prapremiera *Księcia Homburgu*.

To na użytek tej właśnie inscenizacji – z którą nosił się już od czasu przedwojnia¹ – napisał Horzycy szkic zatytułowany *Pruski Kordian*²; opublikowa-

¹ Powstał wtedy świetny przekład utworu przygotowany przez Jana Sztudyngera (nierymowany pięciostopowy jamb oryginału oddał on białym jedenastogłoskowcem), opublikowany w 1936 roku w miesięczniku „Droga”, którego redaktorem był wówczas Horzycy. Poza tym w liście do Tymona Terleckiego z 1958 roku stwierdził on wprost, że dla *Księcia Homburgu* ma „od dziesiątków lat niesłychany sentyment” (*Listy Wilama Horzycy*, wybór i oprac. L. Kuchtówna, Warszawa 1991, s. 433). Dla spełnienia w końcu tego „sentymentu” nie bez znaczenia był m.in. sukces inscenizacji Jeana Vilara w Théâtre Nationale Populaire w roku 1951, z Gérardem Philipem w roli tytułowej.

² Opublikowany on został po raz pierwszy w „Nowej Kulturze” 1958 nr 44, przedrukowany (z drobnymi skrótami) [w:] *Program Teatru Narodowego w Warszawie (Książę Homburgu Kleista)*, sezon 1958/59.

ny on został również w języku niemieckim³. Poprzez konfrontację z dziełem dramatycznym Juliusza Słowackiego próbował przybliżyć w nim polskim widzom nieznaną im zupełnie utwór dramatyczny niemieckiego poety z okresu przełomu klasycyzmu weimarskiego i romantyzmu⁴. W obrazie dziejów głównych bohaterów obu dramatów wydobył łączące ich dwa elementy. Pierwszy to „pogoń za marzeniem, pogoń, która jest im kształtem wyrafinowania i – rozpusty”, odbiera im bowiem – jak tłumaczył dalej – zdolność do „kształtowania rzeczywistości, do władania nią”⁵. Drugi zaś z tych elementów to stająca się ich udziałem konfrontacja ze śmiercią, która w wypadku Księcia Homburgu przechodzi w „targ o życie” (H 135) – oszczędzony już Kordianowi. Ale dzięki przeżyciu rozpacz i tęsknoty za „nagim” życiem ten pierwszy mógł „w śmierci dojrzeć do życia” (136) – i „rozstał się z gestem swej romantycznej samowoli” (137). Drugi natomiast – ze śmiercią obcujący od początku akcji, jak bym dodał od siebie, zarazem poetyzujący ją cały czas – „spala się na męczeńskim stosie, do końca wierny romantycznemu gestowi” (*ib.*). Uderza ponadto – dodaje Horzyca – „zamykający obydwia dzieła, Kleista i Słowackiego, [...] «akord» rozstrzelania, tak bardzo upodobniający ich fabułę” (*ib.*). Zasadniczo różne są natomiast akty ulaskawienia obu bohaterów. Kordiana „ratuje dzika zachcianka satrapy” (*ib.*), tj. Wielkiego księcia Konstantego, carskiego brata, sprawującego faktycznie rządy w parlamentarnym Królestwie Polskim, zaś Homburga – reprezentowana przez Elektora „świadoma swych celów myśl wychowawcza, upatrująca w przewyciężaniu buty i swawoli Księcia, w przyjęciu przez niego pokutnej śmierci, dostateczną rację, by zwrócić mu życie, do którego dorósł i dojrzał” (137–138).

Ale na tym nie koniec porównaniom. W odmienności końcowego rozwiązania losów dwu podobnych do siebie bohaterów widzi Horzyca ostatecznie „uwidomienie fatalności historycznej narodowi lub wiekowi jakiemu wyłącznie właściwej” – jak mówi słowami Cypriana Norwida⁶, innego ulubionego przez siebie poety, tj. odnajduje najpełniejszy obraz wpisanej w oba dramaty prawdy historiozoficznej na temat sił napędowych dziejowego rozwoju sąsiadujących ze sobą narodów, z których wywodzili się Kleist

³ *Der preussische Kordian*, „Mickiewicz-Blätter für das Mickiewicz-Gremium der Deutschen Bundesrepublik” 1960 z. 14, s. 120–124.

⁴ Tak lokalizuje się miejsce twórczości Kleista w procesie historycznoliterackim w świetle najnowszych badań; dla Horzycy był on „czystym” romantykiem.

⁵ W. Horzyca, *O dramacie*, wybór L. Kuchtówna i K. Puzyna, Warszawa 1969, s. 134, 135; dalej [H] z podaniem numeru strony.

⁶ W przedmowie do *Krakusa* fragment ten brzmi: „Tragedia jest to uwidomienie fatalności historycznej albo socjalnej, narodowi albo wiekowi jakowemu wyłącznie właściwej”.

i Słowacki. Na końcu szkicu pyta retorycznie — myśląc o Kordianie: „czyż fatalnością dziejową naszego narodu w owe dni nie było to, że można było dojrzewać tylko do męczeństwa i do marzenia?” Natomiast książę Homburga — jak zaraz dodaje — „w szczęśliwszym urodził się kraju i w szczęśliwsze lata; szczęśliwszy też poeta, mimo swego niełatwego życia i tragicznej śmierci, ozłocił go swym marzeniem” (138). Mówiąc krócej: Kordian jako wcielenie polskiego bohatera czasów niewoli skazany jest przez historię na „męczeńskie auto-da-fé”, gdy Homburga — pruskiego Kordiana — ta sama historia (oraz *Volksgeist*, według określenia Herdera) wynosi przez tragiczne doświadczenia „do życia, do świadomego swych celów życia” (*ib.*). Bardziej dramaturgicznej diagnozy historiozoficznej dotyczącej dziejów Prus i Polski — tak jak ją Horzycy wyprowadził z porównania dzieł dramatycznych Kleista i Słowackiego — zapewne nie można by sobie już wyobrazić.

Interpretacja *Księcia Homburga* przedstawiona przez twórcę jego polskiej prapremiery jest o tyle jeszcze warta uwagi, iż odsłania ona zarazem koncepcję inscenizacyjną spektaklu Horzycy. Jak pisał już wprost w prywatnym liście do Bronisława Dąbrowskiego, podówczas dyrektora Teatru im. Słowackiego w Krakowie: wystawienie dramatu Kleista „musi być ujęte od strony tragizmu samego Księcia, a nie od strony atragizmu reprezentowanego w ulubionych inscenizacjach pruskich (i niemieckich) tego dzieła przez osobę Elektora”. I tłumaczył swoje stanowisko:

Prusacy uwielbiali od dawna hitlerowski „Schnitt” Elektora, robili z niego właściwie główną postać dramatu, gdy w rzeczywistości dzieło zwię się *Książę Homburg*, co samo wskazuje, kto tu jest pierwszy.⁷

Zobaczenie dramatu Kleista w kontekście właśnie *Kordiana* pozwoliło Horzycy na wydobycie tragizmu postaci Księcia Homburga i miało stać się w ogóle podstawą wysunięcia jego postaci na czoło w przedstawieniu, któremu za sprawą osoby Elektora groziło fałszywe przesłanie: wybrzmienie apoteozą pruskiej idei państwowości i militarysty. W czasie wciąż jeszcze nieodległym od wojny inscenizator pamiętał o problemach także natury politycznej, jakie wiązać się mogły z zaproponowaną przez niego pozycją z niemieckiego repertuaru.

Inna rzecz, iż nie udało się Horzycy w pełni swych zamiarów urzeczywistnić. Obsada aktorska sprawiła, że i tym razem na scenie prym wiódł Elektor, który w świetnym wykonaniu Andrzeja Szalawskiego „naśladował przedstawienu ton mocny, czysty, poetycki, lecz nie retoryczny, a nawet pewien

⁷ *Listy Wilama Horzycy*, s. 366.

zar”⁸. Dwójce młodych aktorów, Andrzejowi Polkowskiemu i Wojciechowi Kmicikowi – odtwarzających przemiennie rolę tytułowego bohatera – brak doświadczenia artystycznego nie pozwolił wyjść poza neurasteniczność, o wiele bliższą Kordianowi, przez Homburga przewycięzoną w akcie dobrowolnego wyboru śmierci. Przy tym całe przedstawienie ze względu na jego monumentalność i „patetyczność” „ogłądało się” – w epoce zachwytyw dla nowej estetyki deformacji i groteski, dopiero co dopuszczanej na polskie sceny (by uzupełnić wypowiedź Konstantego Puzyry) – „dość obojętnie: było dobre, ale [...] tylko akademickie”⁹.

Szkic Horzycy o *Księżciu Homburgu* jako „pruskim Kordianie” napisany został z myślą o konkretnej realizacji teatralnej, ma charakter w dużym stopniu utylitarny. Ale jednocześnie jest wypowiedzią wybitnego znawcy przedmiotu, której tropem warto pójść teraz dalej. Uprzednio tylko należy ją poddać krótkiej weryfikacji – stawiając dwa pytania. Czy w zgodzie z ujęciem Horzycy pomieszczony w dramatach Kleista i Słowackiego obraz zachowań tytułowych bohaterów opiera się tylko na psychologiczno-ontologicznej opozycji marzenie – rzeczywistość? I drugie pytanie: czy wymowa finału *Księżcia Homburga* jest w porównaniu z *Kordianem* w istocie tak optymistyczna, jak sądził Horzyca? – w każdym razie w planie losów jednostkowych tytułowego bohatera?

W dramacie Słowackiego dzieje Kordiana od początku określane są nie tylko przez jego podatną na marzenia psychikę, ale ponadto przez siły metafizyczne. Szatan jako „przełożony” Mefistofelesa kieruje do niego w scenie Przygotowania – nawiązując aluzyjnie do *Fausta* Goethego i *Manfreda* Byrona¹⁰ – polecenie:

Wybierz jaką igraszkę wśród ziemskiej czeredy.
Już nie znajdziesz cichego wśród Niemców doktora,

⁸ Rozmowa z Konstantym Puzyrą, [w:] W. Dudzik, *Wilama Horzycy dramaty niespełnienia (lata 1948–1959)*, Warszawa 1990, s. 211.

⁹ Jw. Fakt ten – jak dodaje krytyk – okazał się „szczęśliwy” dla spektaklu ze względów politycznych. Gdyby Horzyca implikacjom politycznym wyboru moralnego Homburga „nadał mocniejszą wymowę i bardziej współczesny ton – twierdzi dalej Puzyra – przedstawienie w ówczesnej sytuacji politycznej nabrałoby sensu, łagodnie mówiąc, nieprzyjemnego”. Jedyne Kazimierz Koźniewski w swojej recenzji spektaklu („Polityka” 1958 nr 48, s. 9) próbował wszcząć dyskusję wokół przedstawionego w dramacie Kleista – jak pisał – „wyroku niesprawiedliwego” i głoszonego przez jego autora „kultu formalnej wierności” (f la książkę Józef Poniatowski u boku Napoleona – jak zarazem dodał), „obowiązkowego słuchania”, „w każdej sytuacji i za każdą cenę”.

¹⁰ W *Księżciu Homburgu* nie ma tego rodzaju gry intertekstualnej.

Po szwajcarskich się górach nie snują Manfredy,
[...]

Więc obląkaj jakiego żołnierza.¹¹

I istotnie, Mefistofeles bardziej czy mniej bezpośrednio¹² ingeruje w życie Kordiana – kulminację swoich wpływów ujawniając w momencie, gdy ten jako podchorąży staje na czele spisku koronacyjnego na życie cara. Spisek ten jest dla Prezesa „spiskiem z czarną twarzą”¹³, tzn. tworem szatańskim. Bóg na początku nowego wieku oddał władzę nad światem w ręce szatanów – jak wynika też ze sceny. Przygotowania – i czeka na ludzkie rozstrzygnięcia.

W świecie przedstawionym *Księżcia Homburgu* nie działają porównywalne z planem metafizycznym *Kordiana* siły nadprzyrodzone, które popychałyby tytułowego bohatera do ataku na Szwedów w bitwie pod Ferbellinem – i do sprzeniewierzenia się tym samym rozkazowi Elektora. Ale czy to znaczy, że akcja w tym dramacie odbywa się całkowicie bez – ostrożnie mówiąc – koneksji szatańskich w akcie „obląkania jakiego żołnierza”? Bo istnienie samego tego aktu w utworze nie powinno budzić wątpliwości.

Książę Homburgu, „pół na jawie, pół we śnie”¹⁴ wijący w pałacowym ogrodzie „na ławie pod dębem” wieniec laurowy, daje wyraz – w niemej scenie „wyjściowej” dramatu – tylko swoim ukrytym, podświadomym marzeniom o sławie. Odebranie mu wieńca, owinięcie go „swoim łańcuchem” i podanie Księżniczce Natalii, a następnie cofnięcie się wraz z nią, która „nosi wieniec” sprzed oczu poruszonego widokiem Księcia (K 185) – te wszystkie działania są już tworem Elektora. Wkracza on gwałtownie w lunarne zachowania Homburga i swoją inscenizacją wyzwała kolejne jego marzenia: o bliskim związku z domem Elektora jako domem rodziców (jest on sierotą) oraz o poślubieniu Natalii. Jeżeli odtąd Książę będzie dążył do jak najszybszej realizacji tych wszystkich ukrytych, podświadomych pragnień, to dzieć się tak będzie w tym samym stopniu za sprawą jego psychiki „marzyciela sennego” (191), jak i kusicielskich poczynań Elektora, tym bardziej cynicznych, iż dla niego samego będących tylko – jak je wprost nazywa – „żartem” (188). Z jeszcze większą siłą perfidia Elektora wobec Hom-

¹¹ J. Słowacki, *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1952, t. 6, s. 171 (w. 112-115).

¹² Co do rodzaju i liczby postaci będących kolejnymi wcieleniami Mefistofelesa na drodze życiowej Kordiana badacze do dziś nie są zgodni.

¹³ J. Słowacki, *op. cit.*, s. 225 (akt III, w. 150).

¹⁴ H. Kleist, *Dramaty i nowele*, wstęp i komentarz M. Urbanowicz, przeł. J. Sztudynger, Wrocław 1969, s. 181; dalej [K] z podaniem strony.

burga ujawni się krótko potem, gdy przed bitwą pod Ferbellinem nakazuje on mu podczas walki „spokój” (209), pozostawianie na dalekim stanowisku do czasu zasadniczego rozprawienia się ze Szwedami przez innych generałów. A jednocześnie doskonale wie – znając jego postawę w dwu bitwach „nad brzegiem Renu” – że Księżę nie potrafi w boju „panować nad sobą” (209). Tym razem z całą premedytacją „wiedzie go na pokuszenie”. I cel swój osiąga: pod Ferbellinem Księżę Homburgu nie doczekał rozkazu ataku i przedwcześnie rzucił się na Szwedów na czele swojej kawalerii.

Jako kawalerzysta bohater dramatu Kleista jest – powiedziałbym – bardzo polski. Przewyższa nawet pod tym względem Kordiana, który dla zdemonstrowania odwagi decyduje się na skok na koniu ponad piramidą ustawionych ostrzami na sztorc karabinów. Księżę Homburgu natomiast staje na czele zwycięskiej szarży kawalerii, w swej straceńczości bodaj najbardziej przypominającej szarżę spod Samosierry, gdzie wojska polskie torowały w 1808 roku armii Napoleona drogę na Madryt (jakkolwiek w naszej narodowej mitologii przetrwało dużo więcej tego rodzaju, nie zawsze zwycięskich szarż kawaleryjskich: od ataków słynnej husarii w XVII wieku poczynając, a na bitwie pod Krojantami na Pomorzu we wrześniu 1939 roku kończąc).

Powróćmy jednak do Elektora. Wydać się on musi w swoich poczynaniach wobec Księcia Homburgu tym więcej perfidny, a zarazem sadystyczny, że sprowokowanego przez siebie przywódcę kawaleryjskiej szarży pod Ferbellinem – wcale niepozobawionej uzasadnień z punktu widzenia strategii wojennej¹⁵ – obwołuje zwycięzcą w bitwie, a zaraz potem skazuje na śmierć. Co więcej: na końcu akcji inscenizuje „wyjściową” w dramacie scenę snu tytułowego bohatera w wersji tym razem pozytywniej – z Natalią obdarzającą Księcia Homburgu wieńcem z elektorskim łańcuchem i przyciskającą go „do swego serca” (K 308). Dzieje się to zaś teraz przed oczami bohatera, który jest przekonany, że idzie na śmierć. Myślami uciekając ku nieśmiertelności, zdążył się on już pożegnać ze światem.

¹⁵ Jak pisze Mieczysław Urbanowicz, *Wstęp* do: H. Kleist, *op. cit.*, s. XXX–XXXI: „Przez swój przedwczesny wypadek Homburg udaremnił planowane przez Elektora całkowite rozgromienie Szwedów, którzy w tej sytuacji, mimo klęski, mogli wycofać się przez mosty na rzece, gdyż pruska piechota nie zdążyła ich jeszcze zniszczyć. Z drugiej strony nie należy nie doceniać zwycięstwa Księcia; w chwili, gdy wojska pruskie z przerażeniem obserwowały spadającego z konia – jak im się wydawało – Elektora, Księżę przez śmiałość i zdecydowane uderzenie przechylił szalę zwycięstwa na stronę Brandenburczyków”. Warto dodać, że pogłoska o śmierci Elektora w bitwie gra ważną rolę także w późniejszym (po „wyjściowej” scenie pantomimicznej) odsłanianiu marzeń Homburga o sławie, o wejściu do domu Elektora i miłości Natalii: pozwala mu wprost te pragnienia wyrazić w dialogu z pogrążonymi w smutku Elektorową oraz Natalią.

W przestrzeni między rzeczywistością a marzeniem Księcia Homburgu – na której to dychotomii oparł Horzyca swoją interpretację dramatu Kleista – staje jeszcze, pominięty zupełnie przez Horzycę w tej roli, Elektor ze swoimi perfidnie sadystycznymi, parasatanicznymi działaniami. Fakt ten, w większym jeszcze stopniu niż to pokazywał autor szkicu *Pruski Kordian*, upodobnia losy Księcia do dziejów kuszzonego przez szatana tytułowego bohatera dramatu Słowackiego, a jednocześnie wyklucza przyjętą przez Horzycę optymistyczną wymowę *Księcia Homburgu* w planie indywidualnym. W ten sposób również dzieło Kleista bardziej jeszcze zbliża się do *Kordiana*. Jego bohater w finale także odwraca się od świata – i myślami kieruje ku zmarłym Polakom, u których znajduje więcej poczucia narodowej godności aniżeli u współczesnych reprezentantów narodu.

Pozostaje natomiast całkowicie w mocy twierdzenie autora szkicu *Pruski Kordian* o optymistycznej wymowie *Księcia Homburgu* w odniesieniu do planu zbiorowego demonstrowanych w dramacie losów tytułowego bohatera. I o obcości tej wymowy w stosunku do analogicznego planu dramatycznego w *Kordianie*. Tyle że dla pełni obrazu tych różnic w płaszczyźnie przesłania historiozoficznego konieczne jest przywołanie faktu – pominiętego znowu przez Horzycę – iż oba dzieła dają wyraz analogicznej sytuacji politycznej z czasu ich powstawania. Słowacki czyni to niemal wprost, w centrum swojego utworu stawiając spisek koronacyjny z roku 1829 przeciwko carowi Mikołajowi I, który był jednocześnie prawowitym władcą powołanego na Kongresie Wiedeńskim w 1815 roku Królestwa Polskiego – i na mocy tego traktatu koronował się w Warszawie na króla Polski (państwo to miało tylko pozory suwerenności, w istocie uciskane było dalej przez Rosję; reprezentantem jej potęgi był samowładny w Królestwie Polskim książę Konstanty). Kleist mierzy się z ówczesną sytuacją polityczną pośrednio: tłem wydarzeń w jego dramacie jest obraz wojny wyzwoleniczej ze Szwedami w drugiej połowie XVII wieku, uwieńczonej zwycięstwem pod Ferbellinem w 1675 roku, przez co autor odwołuje się do okupacji współczesnych mu Prus przez armię Napoleona – oraz do tego, że w sojuszu z okupantem pozostawał król Fryderyk Wilhelm III z rodzimej dynastii Hohenzollernów.

Sytuacja polityczna współczesna Kleistowi i Słowackiemu była nie tylko analogiczna; rodziła w konsekwencji identyczne dylematy moralne. Był to konflikt wyboru między postawą legalizmu bądź buntu przeciwko prawowitej władzy, który stanął wtedy przed patriotycznie nastawionymi przedstawicielami obu krajów. Autorzy *Księcia Homburgu* i *Kordiana* dają mu także ten sam wyraz artystyczny – stawiając w centrum akcji swoich utworów akt żołnierskiej niesubordynacji tytułowych bohaterów. Ale odtąd wszystko już te dramaty dzieli; w każdym razie w płaszczyźnie zawartej

w nich diagnozy historiozoficznej, która – w stosunku do wyczytanej przez Horzycę z konfrontacji obu utworów wizji dziejowych prawidłowości w rozwoju Prus i Polski – jawi się jako jeszcze bardziej dramatyczna.

Przedstawione przez Kleista dzieje Księcia Homburgu w ich planie zbiorowym ująć można w ramy schematu Heglowskiego. Tezę reprezentuje w dramacie złamanie przez bohatera rozkazu, antytezę – uznanie przez niego prawa wojennego, syntezę natomiast – stająca się jego udziałem końcowa apoteoza „prawa świętego” (K 302) jako niezbędnego warunku wolności zbiorowej. W finalnym wystąpieniu wobec broniących go przed Elektorem oficerów Książę stwierdza najpierw – myśląc o swojej zasłużonej śmierci:

Jutro odniosę [triumfy] nad najgorszym wrogiem
W nas mieszkającym: swawolą i butą.

A następnie – utożsamiając się z całym narodem pruskim – zapowiada mu wspaniałą przyszłość, wynikającą z odrzucenia właśnie „swawoli i buty”:

Runie ów natręt, co chciał nas ujarzmić,
I Brandenburczyk, poczuwszy się wolnym,
Na macierzystej ziemi będzie widział,
Że ona jego jest i tylko jemu
Przepychy swoich niw roztacza hojnie. (302)

Na końcu zaś naukę płynącą z postawy Księcia Homburgu streszczają jego oficerowie w słowach o potencjalnym wojennym czynie patriotycznym – zamykając dramat słowami: „biada wszystkim naszym wrogom!”.

Ale ostatecznie nie chodziło Kleistowi o tego rodzaju potencjalny czyn. Miał on na myśli konkretne działania wyzwolenicze, które rozpoczęły się w Prusach – wstrząśniętych najpierw klęskami pod Jeną i Auerstedt – krótko po podpisaniu przez króla Fryderyka Wilhelma III z cesarzem Napoleonem traktatu pokojowego w Tylży w 1807 roku. Wtedy to major Ferdynand von Schill wzniesił w kraju powstanie. Następnie z inicjatywy generałów Gerharda von Scharnhorsta i Augusta von Gneisenau powstała cała „armia obywatelska” do walki z okupacyjnymi wojskami francuskimi. „Był to bezprecedensowy akt nieposłuszeństwa w całej historii Prus”¹⁶.

¹⁶ M. Baigent, R. Leigh, *Tajne Niemcy. Claus von Stauffenberg i jego mistyczna krucjata przeciw Hitlerowi*, przeł. R. Sudół, Warszawa 1997, s. 185. Warto zauważyć, że w czasie II wojny światowej przed tego samego rodzaju konfliktem, jaki przedstawił autor *Księcia Homburgu*, stanął główny bohater tej książki i jego otoczenie, przygotowujący zamach na Hitlera.

Autor *Księcia Homburgu* akt ten legitymizuje, w formie jednocześnie swoistego postulatu pod adresem króla Fryderyka Wilhelma III. Ostateczną wymowę dramatu krótko i wyraziście ujął Stefan Treugutt: „My [poddani] rezygnujemy z buntu, z anarchizmu, poddajemy się prawu, ty [władca] nas «uśkawiasz», razem ruszamy na wroga”¹⁷. Tak się też w końcu stało – czego jednak Kleist już nie doczekał (popenił samobójstwo w roku 1811) – kiedy w kwietniu 1813 roku król wezwał naród do walki przeciwko Napoleonowi.

W *Kordianie* postać Napoleona funkcjonuje diametralnie inaczej. Przywoływany jest on w rozmowach bohaterów wprost; co jednak ważniejsze: prezentowany jest jako postać waloryzowana pozytywnie, otoczona kultem. Ma to swoje źródło w konfliktach Francji napoleońskiej, która wojny prowadziła akurat z trzema polskimi zaborcami (nie tylko z Prusami), oraz w wiążących się z tym nadziejami Polaków, walczących u boku Francji, na odbudowanie własnej niepodległości. W rezultacie stary sługa Grzegorz konfrontuje Kordiana z legendą żołnierską Napoleona, szatański Doktor – z legendą Napoleona jako „mocarza” historii czy wręcz najpełniejszego wcielenia wielkości ludzkiego ducha.¹⁸

W przeciwieństwie także do *Księcia Homburgu*, nie ma w dramacie Słowackiego miejsca na pozytywne i „konstruktywne” rozwiązanie dziejów tytułowego bohatera w ich planie zbiorowym. Kordian jako podchorąży występuje co prawda przeciwko obcemu królowi, z obcej dynastii Romanowów, ale jednocześnie car Mikołaj I jest prawowitym władcą Królestwa Polskiego. A ponadto przychodzi bohaterowi Słowackiego działać nie w otwartej walce, ale metodą spiskową, w ruchu podziemnym – podobnie jak to już czyniło przed nim wielu młodych Polaków, w tajnych związkach występując w obronie zagrożonego przez Rosję bytu „narodowości polskiej”.

Kolizje wynikające z owej taktyki walki niepodległościowej przedstawił jako pierwszy z poetów Adam Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie* poprzez obraz dziejów średniowiecznego Litwina wyniesionego do godności Wielkiego Mistrza Zakonu Krzyżackiego – a więc, podobnie jak Kleist w *Księciu Homburga*, uciekając się do historycznej metafory. I rozpoznał te kolizje jako przynależne do konfliktu tragicznego dwu równorzędnych wartości: nie dających się pogodzić nakazów patriotyzmu oraz honoru rycerskiego. Słowacki w *Kordianie* pogłębia to rozpoznanie: argumenty rycerskiej proweniencji ściślej jeszcze wiąże z tradycją narodową, tj. z narodo-

¹⁷ S. Treugutt, *Książę Homburgu. Fikcja ugody i praworządności* (recenzja przedstawienia *Księcia Homburgu*), „Przegląd Kulturalny” 1958 nr 48, s. 6.

¹⁸ Dokładniej na temat polskiego mitu Napoleona piszą Maria Janion i Maria Żmigrodzka (*Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 212–258).

wym mitem „tronu nieskalanego Polaków”¹⁹, którzy nigdy w swojej historii nie targnęli się na życie króla. Dokonuje poza tym oglądu sytuacji Kordiana-podchorążego, który wypowiada przysięgę żołnierską na wierność legalnemu władcy, z wielu innych jeszcze perspektyw: generacyjnej (bohater jako reprezentant pokolenia tzw. zapaleńców), psychologicznej (cierpiący na tzw. chorobę wieku), politycznej (istnienie trójporozumienia polskich zaborców w ramach Świętego Przymierza), metafizycznej (czas władzy szatanów nad światem) *etc.* Rezultaty tego oglądu przenosi jednocześnie na obraz powstania listopadowego 1830 roku, kiedy Polacy wypowiedzieli Rosji otwartą walkę, przechodzącą w „regularną” wojnę polsko-rosyjską. Wtedy bowiem również dochodziły do głosu, zdaniem Słowackiego, podobne jak w wypadku Kordiana ograniczenia dla realizacji czynu patriotycznego, które skazywały go na niepowodzenie. Stało się tak poczynając już od Nocy Belwederskiej, kiedy wieczorem 29 listopada wszczynający insurrekcję spiskowcy ze Szkoły Podchorążych wysłali do Belwederu studentów Uniwersytetu Warszawskiego, aby oni – niezwiązani przysięgą wierności – dokonali zamachu na życie Wielkiego księcia Konstantego. I próba ta „z winy” zamachowców się nie powiodła.²⁰

W świetle *Kordiana* „fatalność historyczna” oraz *Volksgeist* skazują ówczesnych Polaków na klęskę. Kontrapropozycją dla tych rozpoznań mogła być tylko mesjanistyczna ideologia Mickiewicza z III części *Dziadów*, głosząca program „przemienienia” narodowej zemsty w ofiarę na wzór Chrystusowej. Tyle że dramat Słowackiego powstał ostatecznie w polemice z tą ideologią. Koło się zamyka.

Tak samo jak w perspektywie ideowej, ostatecznie równie obce pozostają sobie dramaty Kleista i Słowackiego w płaszczyźnie poetyki, ukształtowania poetycko-teatralnego. Ale konfrontacja *Księcia Homburgu* oraz *Kordiana* pod tym względem to całkowicie odrębne zadanie. I nie może mu już patronować Wilam Horzyca.²¹

¹⁹ J. Słowacki, *op. cit.*, s. 224 (akt III, w. 129).

²⁰ Interesująco pisze o tym wydarzeniu Jarosław Marek Rymkiewicz (*Wielki książe, z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego*, Warszawa 1983).

²¹ Krytyk okresu Młodej Polski Józef Flach (*Henryk Kleist. W setną rocznicę śmierci*, „Przegląd Polski” 1911 nr 182, s. 175) napisał: „Słowacki taki, jakim go natura stworzyła, przeniesiony na ziemię i w czasy Kleista, byłby Kleistem; Kleist na odwrót, gdyby był Polakiem i żył w czasach i warunkach Słowackiego, byłby podobny, jeśli nie do twórcy *Króla-Ducha* i *Beniowskiego*, to do poety *Horsztyńskiego* i *Lilii Wenedy*”. Flach stać się może patronem dla dalszych, szerzej zarazem pomyślanych badań nad podobieństwami i analogiami między obu twórcami i ich dorobkiem (twórczości Kleista Słowacki bowiem nie znał; w samych Niemczech długo czekała na odkrycie).