

doi: 10.15584/tik.2023.12

Data nadesłania: 21.07.2023 r.

Data recenzji: 25.07.2023 r., 6.09.2023 r.

***Komedia* Apolla Nałęcz-Korzeniowskiego wczoraj i dziś (rozważania na temat miejsca utworu w literaturze)**

Karol Samsel

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-2047-4508

Apollo Nałęcz-Korzeniowski's *Comedy* Yesterday and Today (Reflections on the Place of the Work in Literature)

Abstract: To this day, Apollo Nałęcz-Korzeniowski's *Comedy* seems to be an insufficiently, or even incorrectly, problematized work. Problems begin already at the stage of discussion about the genre of the text: is it a social drama or a modern, commercial-industrial tragedy stylized in a slightly Schillerian way – in the spirit of *Intrigue and Love*? Despite the complete accuracy of Roman Taborski's judgment on the formal similarities between *Comedy* and *Fantazy* by Juliusz Słowacki, no attention has been paid to Aleksander Fredro's mature playwriting written at the same time (e.g. *Wychowanka*), which – as many presumptions may indicate – is an intriguing and inspiring comparative pair for Korzeniowski's play, which still requires accurate literary commentary.

Keywords: Apollo Nałęcz-Korzeniowski, *Comedy*, Alexander Fredro, tragedy, social drama

Słowa kluczowe: Apollo Nałęcz-Korzeniowski, *Komedia*, Aleksander Fredro, tragedia, dramat obyczajowy

W lustrze krytyki epoki: spory o rozmytą gatunkowość *Komedii*

Komedia Apolla Nałęcz-Korzeniowskiego nie od razu, chociaż może celniej byłoby powiedzieć, że jeszcze nie od pierwszych słów pierwszego aktu, stała się „literackim oraz towarzyskim skandalem roku 1856”¹. Fundamentalną rolę

¹ Określenie Tadeusza Mikulskiego, jednego z głównych XX-wiecznych komentatorów *Komedii*. T. Mikulski, *Odkrycie pisarza*, w: A. Nałęcz-Korzeniowski, *Komedia. Dramat we trzech aktach*, wstępem opatrzył T. Mikulski, oprac. I. Bołtuć-Staszewska, red. R. Taborski, Warszawa 1954, s. 12. Na marginesie, każda z osób pracujących nad tym, fundamentalnym

w ustalaniu się kształtu procesu twórczego Korzeniowskiego musiała odegrać recepcja fragmentaryczna, wywołana drukiem pierwszego aktu utworu w „Bibliotece Warszawskiej” w 1854 r. Debiutanta i owszem, zachwalano, jednak jakby tylko z zasady: taką strategię przyjął w każdym razie „Dziennik Warszawski”, w sprawach fundamentalnych dla Nałęcz-Korzeniowskiego niekryjący się z pewną (na pewno rażącą autora *Komedii*) ignorancją. Przedmiot niewiedzy dotyczyć miał rezonera poglądów Korzeniowskiego i najważniejszego protagonisty w tekście – Henryka, trzydziestolatka określonego jednym jedynie słowem w *dramatis personae* tekstu, słowem „Proletariusz”. Oto, jak recenzent „Dziennika Warszawskiego” zwierza się z wywołanego u niego tym jednym określeniem zagubienia:

Bohatera Henryka autor nazywa proletariuszem, nie wiemy, jakie znaczenie pan Korzeniowski przywiązuje do tej nazwy, my dotąd sądziliśmy, że to odpowiada łacińskiemu *plebs*, a pan Henryk jakkolwiek nie szlachcic, jest bywalec, człowiek ukształcony salonowo i poeta przy tym; daleko od niego do proletariusza zabrudzonego, w bluzie i sabotach, bo innych nie znamy².

Czy enuncjacje podobnego rodzaju, skądinąd zrozumiałe nawet w prasie stołecznej 1854 r., mogły Nałęcz-Korzeniowskiego rozdrażniać i – pośrednio – oddziaływać na zaskakujący dynamizm i pewną kontrowersyjność aktów drugiego oraz trzeciego (obydwu porzucających rustykalną przestrzeń dramatu na rzecz przestrzeni orientalnej, tzn. mających miejsce w Odessie)? Czy Nałęcz-Korzeniowski chciał coś udowodnić, choćby w obliczu tak protekcyjnych uwag z „Dziennika Warszawskiego”, jak ogólnikowe: „dykcja wyborna”, „trochę przesady”, „akcji za mało”, albo mało zachęcające: „nie wiadomo, jak tam będzie w dalszych aktach”³.

Fryderyk Henryk Lewestam (który miał już dostęp do całości dramatu) na łamach „Gazety Codziennej” z 1855 r. zżymał się mimo dynamiczności otrzymanych aktów odeskich na niemrawość tekstu, nawet sugerował pewien rodzaj niepokodzenia Nałęcz-Korzeniowskiego z jego własnym warszatem, ewidentnym dla Lewestama jako warsztat... tragika. „Gotowibyśmy uznać go za następcę dawnego chóru greckiego, tak dalece postać jego ogołoconą jest ze wszystkiego działania”⁴, pisze krytyk o skreślonym portrecie Henryka-Proletariusza. Wszystko do siebie pasowałoby, jeżeli – porzuciwszy ambicje nowoczesnego warsztatu dramatycznego – Nałęcz-Korzeniowski, dając ujście swojemu sarkazmowi i humorowi,

z licznych względów, wydaniem *Komedii* położyła podwaliny w badania tamtego czasu nad utworem. Irena Bołtuć-Staszewska była autorką rozprawy magisterskiej, pt. *Apollo Nałęcz-Korzeniowski i jego twórczość dramatyczna* obronionej na Uniwersytecie Wrocławskim im. Bolesława Bieruta. Roman Taborski w 1957 r. stworzył kompletną monografię twórczości autora *Komedii*, niezastąpioną aż po dziś dzień w badaniach nad Korzeniowskim – *Apollo Korzeniowski. Ostatni dramatopisarz romantyczny*.

² [b.a.] *Wiadomości krajowe*, „Dziennik Warszawski” 1854, nr 237, s. 1 (z 30 sierpnia / 11 września 1854 r.).

³ Tamże.

⁴ F. H. Lewestam, *Ruch Literacki*, „Gazeta Codzienna” 1855, nr 316, s. 1.

był skłonny stwarzać tragedie intryg, w tym z pewnością mógłby celować, gdyby chciał, jednakże *Komedia* – stanowczo zastrzega tu polemista – nie byłaby jeszcze wzorcową próbką podobnego stylu. Nałęcz-Korzeniowski nie umie pisać komedii ani jej zaplanować – nie panuje również nad ogólnymi technikami dramatu obyczajowego („który w jego rękach zszedł na prosty szkic towarzyski”), „tragedia intrygi najlepiej podobno zgodzi się z indywidualną cechą jego talentu dramatycznego”⁵:

Ta tragedia intrygi zresztą jest to rzecz bynajmniej niepoślednia i nietłwa, a wskazując ją panu A. Korzeniowskiemu, oczywiście, nie mamy na celu ubliżyć jego zdolności, poniżyć jego poetycznego smaku i uczucia; sądzimy jednak, że cierpkość i sarkazm, które w nim bez zaprzeczenia górują, w tym rodzaju najwłaściwsze może znajdą pomieszczenie⁶.

Czy, istotnie, słusznie recenzent „Gazety Codziennej” odkrywał w autorze *Komedii* temperament tragika, uwaga, tragika materiału komediowego, właściwie, skoro mówimy tu właśnie o materiale komedii intrygi? Lewestam, wbrew pozorom, może mieć trochę racji, przypomnijmy bowiem, że dokładnie w tym samym czasie powstają podobne „tragedie [z komedii] intrygi”, i to u samego Aleksandra Fredry: niech za przykład podobnego tragizmu intrygi posłuży *Wychowanka*⁷. Przypomnijmy, że dla Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej utwór Fredrowski „jest bezlitosnym i przenikliwym studium ludzkiej podłości, która dla zdobycia czy też utrzymania pozycji lub majątku nie cofnie się przed niczym: fałszywym oskarżeniem, podstępem, szantażem, przekupstwem”⁸, a wiele lat temu Irena Jokiel pisała między innymi o zawartym w *Wychowance* „syntetycznym portrecie zbiorowym, w którym funkcjonują na równi pierwiastki społeczne i psychologiczne środowiska”, a więc przede wszystkim – „egoizm i nienawiść jako dominanty uczuciowe i kult majątku jako miernik wartości człowieka”⁹.

W swoim postrzeganiu Nałęcz-Korzeniowskiego jako tragika Lewestam, chyba dość pochopnie, odmawia *Komedii* istotnego dlań prawa do dramatyczności, czym wznieca spór wśród dalszych krytyków tekstu, podejmowany następnie przez Adama Pługa usiłującego wprowadzić do zaistniałych rozważań określony klasyfikacyjny porządek. Otóż, Pług dość rzeczowo argumentuje, czemu *Komedia* ma prawo do określeń gatunko-

⁵ Tamże, s. 2.

⁶ Tamże.

⁷ „Jest więcej dowcipu, życia oraz prawdy w dowolnej Fredrowskiej komedii aniżeli we wziętych razem stu komediach francuskich”, orzekł Nałęcz-Korzeniowski dla „Tygodnika Ilustrowanego” w 1860 r. A. Nałęcz-Korzeniowski, *Korespondencja „Tygodnika Ilustrowanego”*, *Żytomierz, dnia 2 stycznia 1860 roku*, „Tygodnik Ilustrowany” 1860, nr 20, s. 169. Zob. również G. Zych, *Apollo Nałęcz-Korzeniowski as critic and translator*, „Yearbook of Conrad Studies (Poland)” 2010, vol. 5, s. 14.

⁸ Zob. A. Kuligowska-Korzeniewska, *Jedyna „sztuka” w twórczości Aleksandra Fredry: „Wychowanka”*, w: *Uniwersalność komizmu. Aleksander Fredro w dwieście dwudziestą rocznicę urodzin*, red. W. Rzońca i K. Samsel, Warszawa 2015, s. 72.

⁹ Zob. I. Jokiel, *O „Wychowance” Aleksandra Fredry*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 1985, nr 1, s. 58.

wych sytuowanych poza tradycyjną w epoce opozycją kontrastów i napięć: komizm – tragizm. Autor powieści *Duch i krew* zdradza się w ten sposób z dosyć nowoczesnym (bo pojemnym, liberalnym, nieinstrumentalnym) postrzeganiem przynależności rodzajowo-gatunkowej. Utwór Nałęcz-Korzeniowskiego ten krytyk chciałby widzieć zdecydowanie najszerzej spośród wszystkich, jako dramat obyczajowy, i to chyba *sensu largo*:

Jeżeli już bowiem mamy wdawać się w klasyczne definicje, to przypomnijmy sobie, że dramat zajmuje pośrednie miejsce między tragiką a komiką, przylegając do jednej i do drugiej, ale ma głównie na celu akcję i charaktery poważne, co właśnie widzimy w utworze p. Korzeniowskiego, gdzie Henryk, Lidia, Basia bynajmniej nie są figurami komicznymi, to też i nie na to były stworzone; a nawet i Prezes, w którym P. Lewestam chciał mieć wyobrażoną siłę komiczną występku i którego potępia za efekt wcale przeciwny – nie dla rozweselenia czytelnika czy widza, ale dla wzbudzenia w nim odrazy i oburzenia jest przeznaczony [pogrubienie moje – K. S.]¹⁰.

Zaskakujące, jak wiele składników *Komedii* problematyzowanych przez Lewestama oraz bronionych przez Pługa wydaje się zbliżać do późnego komediopisarstwa Fredry – a zwłaszcza, jak szczerze pokrywają się w wymiarze problematyki, intrygi, ale i rozwiązań kompozycyjnych (i dekompozycyjnych, również): uniwersum *Komedii* Korzeniowskiego ze światem dramatycznym *Wychowanki* Fredry. To, co uderza w pierwszym rzędzie, to tzw. „interfiguralne”¹¹ powinowactwa postaci: „dla wzbudzenia odrazy i oburzenia”, jak ujmuje rzecz Pług, czy dla „studium ludzkiej podłości”, jak uwydatnia Jokieli, są tu powoływani równorzędnie Prezes Korzeniowskiego i Morderski Fredry, demoniczna Basia z *Komedii* zrównana zostaje z okrutnymi i brutalnymi w obejściu Zosią Reginą oraz Pauliną – sama Lidia wreszcie zyskuje przejmujący odpowiednik w tytułowej Fredrowskiej „wychowance” (trzeba jednak podkreślić, że oba portrety pokrzywdzonych Zosi i Lidii wydają się w tym wypadku względem siebie i przekonujące, i konkurencyjne). Drugim, nie mniej w tym wypadku istotnym, *comparandum* pomiędzy Fredrą a *Komedią* Korzeniowskiego będzie – zaobserwowana w całym późnym dorobku Fredry – wizja dekomizacyjna wszystkich jego sztuk lat 1855–1868 (w mniejszym lub też w większym stopniu). Również Apolla Nałęcz-Korzeniowski decyduje się w *Komedii* na rozwiązanie, które należałoby nazwać jawnie dekomizacyjnym: Henryk w obliczu zdemaskowania intrygi Prezesa i Basi przeciwko sobie całkowicie rezygnuje z prób zdobycia ręki Lidii, o którą zabiegał na wiele sposobów,

¹⁰ A. Pług (A. Pietkiewicz), *Korespondencja. Dżuryn 2 (14) stycznia 1856*, „Gazeta Warszawska” 1856, nr 97, s. 5. Niewykluczone, że omówienie Pługa oraz jego obrona Nałęcz-Korzeniowskiego zbliżyła obu mężczyzn do siebie na tyle, że wkrótce Apolla gościł krytyka w swoim domu, najprawdopodobniej w Żytomierzu, o czym wspomina, odnosząc się do dzieciństwa Josepha Conrada-syna Korzeniowskiego Andrzej Busza. A. Busza, *The Cultural Environment of the young Conrad*, w: tegoż, *Conrad's Polish literary background and some illustrations of the influence of Polish literature on his work (ex „Antemurale X”)*, Romae Londini 1966, s. 162–163.

¹¹ Zob. więcej na ten temat: W. G. Müller, *Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures*, w: *Intertextuality*, ed. by H. F. Plett, Berlin – New York 1991, s. 107 i n.

i – manifestacyjnie, a więc gwałcąc zasady komedii komerażowej o „rozwiązanej” intrydze – odchodzi. W tym samym czasie, w zupełnie innym miejscu Europy, to nie bez znaczenia, Charles Baudelaire zapisuje w swoim esej o śmiechu (mowa tu o *De l'essence du rire*) o zatrzymywaniu się „na brzegu śmiechu niczym na brzegu pokusy”¹². Właśnie te przecucia zdaje się realizować Nałęcz-Korzeniowski, uprawiając coś ostentacyjnie nieokreślonego, co zgodnie zauważają Lewestam i Pług: coś, być może, między tragedią intrygi a dramatem obyczajowym (?)¹³.

*

W niewielkim stanie badań poświęconym utworowi Korzeniowskiemu przywykło się przyjmować, że różnica temperamentu pisarskiego widoczna między aktem I a II oraz III *Komedii* wynikała najprawdopodobniej z określonych „zawirowań biograficznych”, które – pomiędzy 1854 a 1855 r. – stały się nieuchronnie udziałem pisarza. Roman Taborski przypomina w związku z wojną krymską 1854 r. o „projektowanej przez pisarza akcji powstańczej na tyłach walczących na Krymie wojsk carskich”¹⁴. Badacz sugeruje między innymi, że ujawniający się tą drogą radykalizm polityczny trzydziestoletniego dramaturga musiał wpływać na dynamizm i wyrazistość aktów odeskich II–III *Komedii*, z pewnością również na zmianę „ideowo-artystycznej koncepcji”¹⁵ całości. Sam fakt, że w sposób zgoła nieumotywowany fabułą Nałęcz-Korzeniowski przenosi akcję z Podola do Odessy, jest tu bardzo wymownym znakiem przywiązania do krymskich wydarzeń, być może sugestią, że Henryk, rezoner Nałęcz-Korzeniowski, podobnie jak on, ma coś wspólnego ze skrytymi albo jawnymi działaniami na froncie krymskim – froncie nieodległym przecież od odeskiej granicy¹⁶. Oczywiście,

¹² Ch. Baudelaire, *O istocie śmiechu i ogólniej o komiczności w sztukach plastycznych*, przeł. M. Bieńczyk, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 172.

¹³ Jakimś argumentem na rzecz tragicznych parantel *Komedii* jest również to, że intryga Prezesa gotowego wykorzystać fragment powieści Henryka, by oszukać co do intencji mężczyzny Lidię, kojarzy się Lewestamowi do pewnego stopnia z fabułą Schillerowskiej tragedii *Intryga i miłość* (tylko tam zamiast powieści wystąpi w analogicznej roli list Luizy przeciw Ferdynandowi i jego miłości). „Prezes układa plan kampanii, w związku swoim nieco do *Intrygi i miłości* Schillera podobny”. Czy Schillerowski tragizm to u Nałęcz-Korzeniowskiego przypadkowa zbieżność z niejasną i dyskusyjną pod względem genologicznym *Komedią*? F. H. Lewestam, *Ruch Literacki...*, s. 2.

¹⁴ R. Taborski, „*Komedia*”, w: tegoż, *Apollo Korzeniowski. Ostatni dramaturg roman-tyczny*, Wrocław 1957, s. 46.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Współcześni Nałęcz-Korzeniowskiemu raczej nie poznali się na sekretnym politycznym znaczeniu chwytu przeniesienia akcji *Komedii* do Odessy. Oto, jak utyskiwał na to nieoczekiwane dlań rozwiązanie Lewestam – „prawdę mówiąc, nie pojmujemy, po co ta cała żadna wewnętrzna koniecznością nieusprawiedliwiona niejednostajność miejsca, chyba tylko skutek jakiegoś anty-Arystotelesowskiego przywidzenia i zwyczaju, już teraz we wszystkich trzyaktowych komediach raz na zawsze przyjętego”. F. H. Lewestam, *Ruch Literacki...*, nr 315, s. 2.

pamiętamy, pamiętać należy, że istnieje kontynuacja *Komedii, Dla miłego grosza* z 1858 r., w którym żadne echo zaprzeczonych już krymskich przeżyć nie dochodzi do głosu (Henryk nie dołącza do krymskiej konspiracji, nie płaci tego wysokiej, pewno, ceny, a wręcz przeciwnie, ideały prezentowane z pełnym przekonaniem w *Komedii* zaprzedał), nie można przecież wykluczyć, że Nałęcz-Korzeniowski od swojej krymskiej reminiscencji, do tej pory traktowanej poważnie, po prostu, odstępował, pozostawiając w ten sposób w *Komedii* całkowicie niesfunkcjonalizowane odeskie tło dwóch ostatnich aktów.

Warto może w tym miejscu przypomnieć, że cała kanwa *Komedii*, a więc przeżycie intrygi przez Henryka, jest podzielanym razem z bohaterem przez Nałęcz-Korzeniowskiego doświadczeniem osobistym, tego, mianowicie, jak protekcyjnie, występując w charakterze absztyfikanta wobec przyszłej matki Conrada, Eweliny Bobrowskiej, Korzeniowski został potraktowany przez cały dom Bobrowskich. O zajściach szczegółowo przypomina Tadeusz Mikulski:

Pociągnięty urodą i charakterem Eweliny Bobrowskiej rozpoczyna konkury. Panna kocha brzydkiego Apolla, ale stary Bobrowski wozi go przebiegle po dworach okolicznych, żeby wyswatać literata w sąsiedztwie. Korzeniowski, „proletariusz”, poznaje smak konkurów w zamożnym domu ziemiańskim. Narasta w nim bogata wiedza o środowisku¹⁷.

I Mikulski podsumowuje, z charakterem, przywołując słowa jakiejś sympatki domu Bobrowskich:

Z tych właśnie konkurów „chudego literata” wywodzimy konflikt, charaktery, pasję oskarżycielską *Komedii*. – Gdybyśmy zrobili składkę i kupili autorowi majątek, pewnie by tej komedii nie napisał – powiedziała jedna *par excellence* dama¹⁸.

W taki właśnie sposób egzystencjalno-społeczna kanwa „biografii miłosnej” Nałęcz-Korzeniowskiego staje się dość nieoczekiwanie tworzywem podstawowym w *Komedii*: dla synkretycznej i dyskusyjnej formy gatunkowej tekstu, także.

Mało skuteczna faza dowartościowania. Recepcja *Komedii* w wiekach XX i XXI

Trudno nie zauważyć, jak osobliwym stało się odkrycie w 1952 r. całego – do tej pory ignorowanego – potencjału *Komedii*. Wpierw prapremiera kontrowersyjnego dramatu, owa miała miejsce w Teatrze Dramatycznym we Wrocławiu w reżyserii Marii Wiercińskiej: broszura promująca spektakl zawiera esej... Jana Kotta, tego samego, który w niewiele lat wcześniej podjął z Marią Dąbrowską spór mający za zadanie dyskredytować Conrada,

¹⁷ T. Mikulski, dz. cyt., s. 7.

¹⁸ Tamże.

syna Korzeniowskiego, przypisując mu i jego powieściom niebezpieczny „laicki tragizm”¹⁹. Kott pisze „siłowo”, ale i dosyć arbitralnie – o „najbardziej postępowym, najdrapieżniejszym i najzjadliwszym utworze literatury lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku”²⁰. Taka „siłowość” rekomendacji z nami już pozostaje i jest obecna nawet w klasycznych, tj. poważanych i syntetycznych z dzisiejszego punktu widzenia, ocenach *Komedii*, dla przykładu, Dobrochny Ratajczakowej z lat pięćdziesiątych XX w. widzącej w dramacie dość przejmujący wizerunek upadku całej klasy szlacheckiej, równocześnie kolaps jej, zdezaktualizowanego, mitu społecznej Arkadii²¹.

Za jednoznaczną i ostentacyjną linię odczytywania *Komedii* w latach pięćdziesiątych XIX w. odpowiada, gwooli sprawiedliwości, nie tylko Kott. Również Czesław Miłosz w cenionym w badaniach studium *Apollo Nałęcz Korzeniowski* pisze o *Komedii* i *Dla milego grosza*, że „wartość tych dramatów [...] polega na gwałtowności inwektywy w wierszu i na dialogach idących ostrze w ostrze”²². Zapominający o Fredrowskiej *Wychowance*, albo niepomniający jej (Regina, Paulina), Miłosz widzi w Nałęczu-Korzeniowskim pioniera tragikomediiowego portretu kobiety-bestii i, wyraźnie pod wrażeniem, orzeka – „takich kobiet-monstrów jak u Korzeniowskiego nie spodziewalibyśmy się znaleźć w sztukach pisanych wierszem w połowie dziewiętnastego wieku”²³. Niewiele skupiając się na ciągnących się jeszcze od czasu dość niefortunnej recenzji Zenona Fisza oskarżeniach Nałęcz-Korzeniowskiego o plagiowanie *Mądre mu biada* Gribojedowa²⁴, Miłosz, podobnie zresztą jak kilka lat wcześniej Mikulski, akcentuje możliwe zachodnioeuropejskie (bo – balzakowskie) inspiracje *Komedii*²⁵.

Niestety – w XXI w. – do nie do końca bezpiecznych parantel z *Mądre mu biada* wraca w swoim anglojęzycznym studium pt. *Apollo Nałęcz-Korzeniowski as playwright* Grzegorz Zych²⁶, wskazując na – jego zdaniem, ewidentne i ściśle – powiązania Henryka Korzeniowskiego z Czackim Gribojedowa. Warto przypomnieć w tym kontekście, że właśnie te filiacje okazały

¹⁹ Zob. w związku z tym: J. Kott, *O laickim tragizmie*, w: W. Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018, s. 51–104. Zob. także w tej samej pozycji: W. Ratajczak, *Spór o wszystko. Conradowska wierność jako centrum kultury*, w: tamże, s. 11–42.

²⁰ J. Kott, [broszura teatralna *Komedii* w reż. M. Wiercińskiej], cyt. za: C. Miłosz, *Apollo Nałęcz Korzeniowski*, w: tegoż, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 161.

²¹ D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994, s. 114.

²² C. Miłosz, dz. cyt., s. 161–162.

²³ Właśnie w takich dramatach, jak te w rodzaju *Komedii* Korzeniowskiego, „kontrakt ślubny” urasta wręcz do rangi „ulegalizowanej prostytutki”, twierdzi Miłosz. Tamże, s. 162.

²⁴ Fisz formułował zarzuty pod adresem Nałęcz-Korzeniowskiego, używając pseudonimu: Tadeusz Padalica. T. Padalica (Z. Fisz), „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1856, nr 63, s. 5.

²⁵ Miłosz pisze w kontekście *Komedii* o Balzaku, podobnie jak Korzeniowski, „oswajającym nas z perfidią i znieprawieniem”, Mikulski zwraca z kolei uwagę, patrząc z góry na utwór, na jego „balzakowski scenariusz” (jednak nigdzie dalej nie rozwija tego spostrzeżenia). C. Miłosz, dz. cyt., s. 162; T. Mikulski, dz. cyt., s. 9.

²⁶ G. Zych, dz. cyt., s. 29–85.

się swego czasu dla autora *Komedii* mieczem obosiecznym, upośledzając jego dwudziestowieczną pozycję (przed 1952 r.), gruntując jego opinię jako literackiego przerabiacza (Żeromski), a nawet plagiatora (Tuwim):

Sugestia była tak silna, że nawet Żeromski, przeniknięty podziwem dla Apolla Korzeniowskiego, pisze o *Komedii*: „przerobiona z Gribojedowa”. A zupełnie niedawno [więc niewiele przed '54 – K. S.] Julian Tuwim nie zawahał się zarzucić Korzeniowskiemu, że „nie chciał zostać tłumaczem, miał być plagiatorem”²⁷.

Mikulski przypomina, jak Nałęcz-Korzeniowski bronił się przed zarzutami Fisz w nieomal trzydziestostronicowej przedmowie do własnego przekładu *Czattertona* Alfreda de Vigny’ego. Korzeniowski zмага się tam również z filipikami innych niesprawiedliwych krytyków *Komedii*, właściwie przez całą długość wprowadzenia – niemało daje do myślenia tak osobliwe potraktowanie przez Korzeniowskiego „instytucji przedmowy”: czy jest ono instrumentalne czy jeszcze funkcjonalne, w charakterze funkcjonalnego wykorzystania²⁸? Ogromną partię trzydziestostronicowych wyjaśnień tłumacza zajmuje właśnie wspomniany Gribojedow, Fisz i oszczerczy zarzut Fisz o splagiatowanie *Mądre mu biada*. Przesadność owych pretensji na wiele sposobów Korzeniowski usiłuje wykazać, co zrecznie rekapitułuje Mikulski w 1954 r. Chyba nie do końca fortunny wydaje mi się powrót Zycha do tamtej dyskusji i tamtych nieporozumień (Fisz – Korzeniowski – Żeromski – Tuwim – Mikulski) po latach. Mikulski pisze, że w końcu, choć może nie całkiem potrzebnie:

Sam Korzeniowski przyznał się do winy: „Komedię Gribojedowa widziałem na scenie kilka lat przed napisaniem mojej komedii – uderzyła mię ona prawdą”. I w innym miejscu:

²⁷ Tamże, s. 12.

²⁸ Zob. w tym kontekście liczne badania prefacjologiczne Marka Stanisza, na czele z: M. Stanisza, *Przeszłość i przyszłość „prefacjologii” literackiej. Przegląd zagadnień, perspektywy badawcze*, w zbiorze: *Romantyczne przemowy i przedmowy*, red. J. Lyszczyzna i M. Bąk, Katowice 2010, s. 7–24. Niebawale istotny we wspomnianym kontekście wydaje się rozległy teren conradystyczny, tym bardziej że pomimo istnienia całego Conradowskiego zbioru przedmów do utworów conradystyka, w równym stopniu światowa, jak i ta polska, nie jest po dziś dzień prefacjologicznie „uwrażliwiona” ani „uświadomiona”. Warto zaryzykować śmiałą tezę, że przedmowy Conrada, ich styl pisania, ich ogólny zamysł, koncepcja, technika, mogły (tylko mimowiednie?) wynikać z wpatżenia się w ojca pisarza i jego techniki, wybiegi, osobliwe prefacyjne strategie, z których to pomocą odpierał wrogo nastawionych do siebie krytyków (*Czatterton*) i tworzył programy (*Akt pierwszy*), za każdym razem pisząc w sposób wyczerpujący i obszerny (tu jedynie przypomnienie: przedmowa *Od tłumacza* dołączona do *Czattertona* liczy ok. 30 stron). Bardzo rzadko wspomina się bezpośrednio o Conradowskim stylu pisania przedmów, nie angażując spostrzeżeń – przy podobnych okazjach – w żadne interesy interpretacyjne „wyższego rodzaju”. Jeżeli już pojawia się w perspektywie Conrada jakakolwiek refleksja prefacjologiczna, to jedynie w związku z legendarną prefacją pisarza do *Murzyna z zalogi „Narcyza”* (I. Watt, *Conrad’s Preface to „The Nigger of the »Narcissus«*”, „NOVEL. A Forum on Fiction” 1974, vol. 7, no. 2, s. 101–115). Szkiełkowe rozpoznania w interesującej nas materii, oczywiście, przedstawiano, lecz tej (wyszukanej i swoistej) tradycji czytania Conrada poprzez teorię oraz praktykę przedmowy niestety nie udało się podtrzymać wśród badaczy do dzisiaj. Z najcenniejszych historycznych już studiów na ten temat zob. monografię Norrisa Whitfielda Pottera Juniora, jeszcze z 1943 r. (sic): N. W. Potter Jr, *The Critical Theory and Literary Practice of Joseph Conrad*, London 2018.

„Nie myśląc o tym, mimo woli w pewnych i to rzadkich scenach naśladowałem Gribojedowa formę”. Widzimy te sceny od razu: łączą się z postaciami Henryka i Czackiego, Prezesa i Famusowa, przez frazeologię i sytuacje *Komedii* przebijają niekiedy echa lektury pierwszego polskiego przekładu Gribojedowa. Ale autor zastrzega się przed rozszerzaniem analizy. „Dowodzi to tylko – wyjaśnia – iż w czasie, gdy Gribojedow pisał swoją komedię, towarzystwo ruskie było podobnym do naszego”. Przy tym autor ma wyraźną świadomość, że jego obrazy i dialogi są autentyczne, podpatrzenie salonu szlacheckiego prawdziwe, „a że cytując żywą słyszana rozmowę, zbiegłem się w kilku miejscach z Gribojedowem, uważam to za zupełnie winę bezwinną”²⁹.

Z jednej strony, mowa zatem w przedmowie do *Czattertona* o niewinnym „zbieganiu się” myśli, ale z drugiej – Korzeniowski stale podkreśla, że nawet jako rzekomy „plagiator” tonie w tłumie literackich person bardzo podobnych sobie, nierzadko błyszczących wielkim artystycznym nazwiskiem. Mało i tego jeszcze, bowiem autor *Komedii* rzeczowo stara się wykazać, że tamci podobnie postępowali, „plagiatując”, a byli to przed nim – Hoffmann (kopiujący całe *Życie Bertolda*), Lamartine (od Deshoulières’a), George Sand (od Nodiera). Nawet Szekspir – utrzymuje Korzeniowski – kopiował od Juwenala, a *Faust* powiełał ponoć całe partie z Molierowskiego *Don Juana*³⁰. Bardzo znamieny to przykład Korzeniowskiego obrony własnej, obrony własnego imienia, właściwie, tym bardziej dający do myślenia, jak ostrożnie wypadałoby chyba postępować z narzucającą się, ale niebywale delikatną paralełą Korzeniowski – Gribojedow. W obronie Zycha należałoby podkreślić, że jego studium (nie tylko o *Komedii*) zawiera również wiele innowacyjnych odczytań utworu – przykładowo – tropienie w tekście „dulszczyzny” *avant la lettre*: antycypacją Anieli Dulskiej wydaje się badaczowi Barbara, „posiadająca po śmierci męża dwie ogromne pociechy”, jak podają *dramatis personae* dramatu, „majątek i wolność”³¹.

Właśnie ją i podobne do niej określał Czesław Miłosz Korzeniowskiego oryginalnym typem „kobiety-potwora”. Właśnie takie kobiety, „kobiety-potwory”, znajdujemy również na kartach wielokrotnie tu wspomianej Fredrowskiej *Wychowanki*.

Zamiast zakończenia

Z dużym powodzeniem *Komedia* mogłaby patronować wszystkim niejednoznacznym wyborom dramaturgicznym (artystycznym, inspiracyjnym, gatunkowo-rodzajowym) Nałęcz-Korzeniowskiego, powinna jednak do tego

²⁹ T. Mikulski, dz. cyt., s. 13.

³⁰ Zob. więcej w samej przedmowie: A. Nałęcz-Korzeniowski, *Od tłumacza*, w: *Czatterton, dramat Alfreda de Vigny. Powiedziany po polsku przez Apolla Korzeniowskiego*, Kijów 1857, s. XXIV–XXV.

³¹ A. Nałęcz-Korzeniowski, *Komedia. Osoby*, w: tegoż, *Komedia. Dramat we trzech aktach...*, s. 18. Dodatkowo zob. również (w sprawie „dulszczyzny” w *Komedii*): G. Zych, dz. cyt., s. 38.

celu zostać odczytana na nowo, najlepiej, by w trzech odsłonach – od razu: romantologicznej, dramatologicznej i teatrologicznej. Uderzają tutaj powinowactwa z późnym Fredrą, tworzącym do Korzeniowskiego równolegle, może bardziej niż akcentowane przed laty (bardzo słusznie) skojarzenia Romana Taborskiego z *Fantazym* Słowackiego³². Na równi z zapatrzeniem w nieokreśloną, może modernizującą, przyszłość dramatu, porusza jednak u przyszłego ojca Josepha Conrada próba wygrywania żywej obecności w tym prekursorstwie... klasyki, tzn. tradycji preromantycznego tragizmu uosobionego w pierwiastku schillerowskim *Komedii*. Rozczarowują tu chyba nie tylko sądy współczesnych nad utworem, lecz także i „siłowy” XX-wieczny odbiór tekstu, jego nagła i może nieco nieprzemyślana „intronizacja” na najwybitniejszy oraz najwymowniejszy dramat polski lat pięćdziesiątych XIX w., wreszcie powrót w XXI w. do ważnej, ale skompromitowanej paraleli Korzeniowski – Gribojedow, symbolizującej całą niesłusznie zgromadzoną wokół tego tytułu retorykę plagiatową.

Korzeniowskiego tymczasem poglądy na dramat jawić muszą się aż do końca jako i wyjątkowo skomplikowane, i – równocześnie – gruntownie obmyślane. W przedmowie do wiele lat planowanej tragedii *Akt pierwszy*, mogącej – nieprzypadkowo, moim zdaniem – kojarzyć się z [*Horsztyńskim*] Słowackiego³³, komediopisarz, tuż przed śmiercią, zapisuje następujące słowa: „Widzimy całe pokolenie pisarzy i poetów trzymających pióro jako oręż: [...] trudno mieć za złe to uzbrojenie wieczyste ludziom, którzy nic nie mają – a wszystko odzyskać powinni”³⁴. Jest rok 1869, a więc upływa 15 lat od przystąpienia przez pisarza do pracy nad *Komedią*. Zmieniło się, właściwie, wszystko, lecz cały czas nie sposób odmówić dramaturgiczno-programowego wyrafinowania Korzeniowskiemu, który to staje się w *Akcie pierwszym*... tyrteistą, wszelako tyrteistą wcale nie naiwnym, a świadomym, że rzemiosło, którym operuje – nowa tyrtejska dramaturgia³⁵

³² Taborski całą paralelę rozpisuje bardzo skrupulatnie, całkowicie pewny jej wagi. „Gdyby postawił pytanie, który ze swych wielkich dramatycznych poprzedników *Komedia* najśliszniej przypomina, odpowiedź nie budziłaby wątpliwości: jest nim *Fantazy*”. R. Taborski, dz. cyt., s. 55.

³³ Łączy obydwa utwory synteza wątków narodowej oraz rodzinnej zdrady, podobny czas akcji, wydarzenia Targowicy, w końcu też fakt, że [*Horsztyński*] został dopiero co wydobyty „z szuflad” Słowackiego i wydany przez Antoniego Małeckiego w lwowskim wydaniu *Pism pośmiertnych* poety z 1866 r. – co nie mogło, jak wszystko na to wskazuje – przejść obok Nałęcz-Korzeniowskiego całkiem niezauważone, niezależnie od jego zdrowotnej dyspozycji, względnie – od niedyspozycji. Czesław Miłosz streszcza fabułę *Aktu pierwszego* bardzo esencjonalnie, ale przy tym – również wymownie: „Spokojna rodzina szlachecka, radość, pomyślność – i cios, który spada w najmniej oczekiwanej chwili, a dlatego, że żona pochodzi z rodu skażonego kolaboracją (Targowica). Zdradza męża z człowiekiem pochodzącym z równie skażonego rodu”. C. Miłosz, dz. cyt., s. 163-164.

³⁴ A. Nałęcz-Korzeniowski, [Przedmowa], w: tegoż, *Akt pierwszy. Dramat w jednej odsłonie (Nieoryginalnie wierszem napisany)*, Lwów 1869, s. VI.

³⁵ Nałęcz-Korzeniowski planował utwór od lat, i to jako monumentalną tragedię o wydarzeniach Targowicy, o czym powiada otwarcie w przedmowie: „Dramat, którego pierwszy akt

– musi być rzemiosłem świadomym swojego realnego ciężaru. „Wieczystego uzbrojenia”. Nie tak się tworzy literaturę, chciałoby się tu powiedzieć... Nie tak, przynajmniej zazwyczaj. Ale dramatowi polskiemu, tragedii polskiej wyborowi nie pozostawiono – wydaje się sugerować, wciąż pomimo wieku wrażliwy na nowoczesność i na przyszłość, Apollo Nałęcz-Korzeniowski.

Bibliografia

- Baudelaire Ch., *O istocie śmiechu i ogólniej o komiczności w sztukach plastycznych*, przeł. M. Bieńczyk, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11.
- Busza A., *The Cultural Environment of the young Conrad*, w: tegoż, *Conrad's Polish literary background and some illustrations of the influence of Polish literature on his work (ex „Antemurale X”)*, Romae Londini 1966.
- [b.a.] *Wiadomości krajowe*, „Dziennik Warszawski” 1854, nr 237, s. 1 (z 30 sierpnia / 11 września 1854 r.).
- Gillon A., *The Destructive Element. The Eternal Constancy: „Lord Jim”*, w: tegoż, *Joseph Conrad*, Boston 1982.
- Jokiel I., *O „Wychowance” Aleksandra Fredry*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatry” 1985, nr 1.
- Kott J., *O laickim tragizmie*, w: W. Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018.
- Kuligowska-Korzeniowska A., *Jedyna „sztuka” w twórczości Aleksandra Fredry: „Wychowanka”*, w: *Uniwersalność komizmu. Aleksander Fredro w dwieście dwudziestą rocznicę urodzin*, red. W. Rzońca i K. Samsel, Warszawa 2015.
- Lewestam F. H., *Ruch Literacki*, „Gazeta Codzienna” 1855, nr 316.
- Mikulski T., *Odkrycie pisarza*, w: A. Nałęcz-Korzeniowski, *Komedia. Dramat we trzech aktach*, wstępem opatrzył T. Mikulski, oprac. I. Bołtuć-Staszewska, red. R. Taborski, Warszawa 1954.
- Miłosz C., *Apollo Nałęcz Korzeniowski*, w: tegoż, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990 (cyt. J. Kott, [broszura teatralna *Komedii* w reż. M. Wiercińskiej]).
- Müller W. G., *Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures*, w: *Inter-textuality*, ed. by H. F. Plett, Berlin – New York 1991.
- Nałęcz-Korzeniowski A., *Komedia. Osoby*, w: tegoż, *Komedia. Dramat we trzech aktach*, Kijów 1857.
- Nałęcz-Korzeniowski A., *Korespondencja „Tygodnika Ilustrowanego”, Żytomierz, dnia 2 stycznia 1860 roku*, „Tygodnik Ilustrowany” 1860, nr 20.

podajemy, na wielkie rozmiary kilka lat temu był rozpoczęty”. Tamże. Raz jeszcze powracając tu do wątku Conrada, w związku z obecną w jego dziele dramatyczną problematyką wierności wartościom, warto podkreślić, że *Akt pierwszy* jest jedynym (!) utworem, którego proces powstawania syn Nałęcz-Korzeniowski mógł dokładnie prześledzić – w świetle niniejszego faktu potencjalne nawiązanie *Aktu pierwszego* do *[Horsztyńskiego]* musi być dla badacza „polskiego zaplecza Josepha Conrada-Korzeniowskiego” całkowicie niebagatelne – *[Horsztyńskim]* można w tej sytuacji przeczytać, przykładowo, całego *Lorda Jima* i dojść do istotnie innych rezultatów, niż czytając go *Kordianem*, jak czynił to m.in. Adam Gillon. Zob. w związku z tym: *Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego. Dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*, pod red. Z. Najdera i J. Skolik, tłum. z jęz. angielskiego i francuskiego H. Najder, tomy 1-2, Lublin 2006, a także A. Gillon, *The Destructive Element. The Eternal Constancy: „Lord Jim”*, w: tegoż, *Joseph Conrad*, Boston 1982, s. 84–98 (na przykładzie *Horsztyńskiego* o wiele lepiej niż na przykładzie *Kordiana* widać to, co usiłuje *Lorda Jima* Gillon wpisać, a zatem – „the destructive element [of] the eternal constancy”).

- Nałęcz-Korzeniowski A., *Od tłumacza*, w: Czatterton, *dramat Alfreda de Vigny. Powiedziany po polsku przez Apolla Korzeniowskiego*, Kijów 1857.
- Nałęcz-Korzeniowski A., [Przedmowa], w: tegoż, *Akt pierwszy. Dramat w jednej odsłonie (Nieoryginalnie wierszem napisany)*, Lwów 1869.
- Padalica T. (Fisz Z.), „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1856, nr 63.
- Plug A. (Pietkiewicz A.), *Korespondencja. Dżuryn 2 (14) stycznia 1856*, „Gazeta Warszawska” 1856, nr 97.
- Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego. Dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*, red. Z. Najder i J. Skolik, tłum. z jęz. angielskiego i francuskiego H. Najder, t. 1–2, Lublin 2006.
- Potter Jr N. W., *The Critical Theory and Literary Practice of Joseph Conrad*, London 2018.
- Ratajczak W., *Spór o wszystko. Conradowska wierność jako centrum kultury*, w: tegoż, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018.
- Ratajczakowa D., *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994.
- Stanisz M., *Przeszłość i przyszłość „prefacjologii” literackiej. Przegląd zagadnień, perspektywy badawcze*, w zbiorze: *Romantyczne przemowy i przedmowy*, red. J. Lyszczyna i M. Bąk, Katowice 2010.
- Taborski R., „Komedia”, w: tegoż, *Apollo Korzeniowski. Ostatni dramatopisarz romantyczny*, Wrocław 1957.
- Watt I., *Conrad’s Preface to „The Nigger of the »Narcissus«”*, „NOVEL. A Forum on Fiction” 1974, vol. 7, no. 2.
- Zych G., *Apollo Nałęcz-Korzeniowski as critic and translator*, “Yearbook of Conrad Studies (Poland)” 2010, vol. 5.