

Państwowe Teatry Dramatyczne we Wrocławiu. Apolo Nalecz-Korzeniowski. „Komedia“. Sztuka w trzech aktach (z odśtonach). Reżyseria i opracowanie dramaturgiczne: Maria Wiercińska. Dekoracje i kostiumy: Jadwiga Przeradzka.

orzenowski Apolo, 1820—1869, poeta, ojciec Conrada“.

K Ta lakoniczna notatka z międzywojennej encyklopedii zawiera właściwie prawie wszystko co wiedzieliśmy o n.m. dotychczas. Burżuazyjne literaturoznawstwo uznało go nieodwołalnie — przynajmniej w swoim mniemaniu — za pisarza minorum gentium. W większości znanych historii literatury nie znajdziemy nawet nazwiska Apolla Nalecz-Korzeniowskiego. I ten niesłuszny stan rzeczy trwałby może jeszcze długo, gdyby nie Teatr Wrocławski, który wystąpił z premierą „Komedii“. Sztuka zdobyła od razu rozgłos, choć nie ustalono jeszcze precyzyjnie jej rangi. Irena Bołtuć-Szawszewska w szkicu dołączonym do programu teatralnego, określa skromnie „Komedię“ jako „ciekawą pozycję realizmu krytycznego XIX w.“. Jan Kott w artykule drukowanym w „Frybunie Ludu“ nazywa ją już: „najbardziej postępowym, najdrapieźniejszym i najjadliwszym utworem całej polskiej literatury lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku“.

Ale wróćmy jeszcze do samego autora. Nalecz był synem Teodora, oficera z 1809 i 1831 roku. Przyjaciół pisarza — publicysta i dramaturg Stefan Buszczyński — w ogłoszonej anonimowo broszurce o „Mało znanym poecie“ — podaje, że ojciec „z biegiem niesprzyjających okoliczności stracił majątek“. Należał więc Apolo — wedle własnej terminologii — do proletariatu szlacheckiego. Nic w tym przeto dziwnego, że „moskiewskie władze szkolne prześladowały go zawsze za wolnomyślność“. I raz jeszcze oddajmy głos Buszczyńskiemu: „wierzył w niezwalczoną siłę ludowych mas“, ale wiara ta „nie znalazła we właścicielach ziemskich poparcia, jakiego się spodziewał“.

W swych „Studiach nad dramatycznością w utworach Szekspira“ pięknie pisze Korzeniowski o masach ludowych, występujących w dramatach historycznych Stratfordczyka w całej sile, bo one to właśnie „dźwigają ciężar dziejów na siebie“. Ze nie znalazł potwierdzenia swoich poglądów w ówczesnym „towarzystwie“, świadczy pełne gorczy pytanie z wiersza „Droga krzyża“:

„Wziąć rozbrat z ludzkością? —

Isć wstecz, a nie z wiekiem?

Być panem, urzędnikiem, kupcem,
lecz nie człkiem?“

Mimo szlachetnych buntów tego działacza powstańczego Komitetu Narodowego, więźnia w 1861 roku, zesłańca do Wołody i Czernihowa — zakres jego widzenia spraw społecznych był ograniczony. Rebelie chłopskie na Ukrainie i Podolu w latach czterdziestych, krwawo stłumione przez cara, wywarły nań ogromne wrażenie. Ale ratunek widział w solidarnej walce wszystkich klas pod sztandarami. hasła narodowych. Końcowa partia wiersza „Noc ostatnia“, napisanego w 1852 r., brzmi:

„Przebaczcie sobie!..

A z wrogiem walczcie!.. — O!

walczcie bez końca —

Poświęćcie siłą, też

krwawych

gorączką:

uznała ją z oburzeniem za „wynik natchnień komunistycznych i socjalistowskich“. Autor polemizował z tą oceną, ale wystarczy przejrzeć czołowe sztuki lat pięćdziesiątych: „Łobzowian“ czy „Flisaków“ Anczyca, „Wasy i perukę“ Józefa Korzeniowskiego, „List żelazny“ Małeckiego, a nawet „Szlachectwo duszy“ Chęcińskiego — żeby przyznać raczej cytowanemu na wstępie zdaniu Kotta, przynajmniej w zakresie literatury dramatycznej.

„Komedię“ usiłowano storpedować w inny jeszcze sposób: zarzucając jej plagiat z „Mądremu biada“. Encyklopedia Orgelbranda podaje wręcz: „Komedia“ — dramat przerobiony z Gribojedowa“. Korzeniowski wziął istotnie z „Gorie ot uma“ zawiązek konfliktu, cechy niektórych postaci, nawet parę dowcipów. Jednak to, co stanowi o najistotniejszych wartościach sztuki, o jej realizmie — jest jego własnością. Odrębne jest całe przeprowadzenie akcji, a także jej rozwiązanie — zdumiewająco śmiałe i odbarwione z konwencjonalizmów współczesnych mu sztuk, zarówno komediowych jak tragicznych.

O społecznikowskim stosunku do świata swych postaci świadczy już sam spis osób: autor wyraźnie określa swe figury jako charakterystyczne typy społeczne. Wprowadza też typową sytuację z lat murszejącego feudalizmu: opiekuna żyjącego z majątku sieroty, przekreślającego bezwzględnie jej los dla swoich celówpekuniarnych. Znamy dobrze tę historię chociażby z „Zemsty“ i wielu innych utworów tych czasów. Ale nigdzie nie spotykamy takiej siły demaskatorskiej, tak uderzającego obrazu zakłamania moralnego i władzy pieniądza. Wspomnijmy wcześniejszych o lat kilkanaście „Żydów“ Józefa Korzeniowskiego (nie był krewnym Apolla). Mamy historię bardzo podobną: Hrabia roztrwonił majątek oddanej mu pod opiekę Zofii, przeszkadza małżeństwu utulowanej dziewczyny z kochającym ją ubogim poetą. W „Żydach“ jednak ostateczne triumfy święci stary kastyowy przesąd: skromny szlachcic wycofuje się z matrymonium, bo nie czuje się godny posiadania księżniczki. Autor ustawicznie przeciwstawia tam dzisiejszemu upadkowi cnoty dawnych feudalów.

W „Komedii“ inaczej! Intrygę rozciąga zgola nie szlachcic — mizerny Sekretarz, parias, buntujący się z nie baczącą na nic namiętą siłą przeciw swoim panom, skoro poznał ich nikczemność. A bohater sztuki w sensie romansowym — Henryk, jest szlachcicem „bez duszy“, jego konflikt z własną klasą jest ustawiony wyraźnie na płaszczyźnie upośledzenia materialnego, znacznie dosadniej niż w „Mądremu biada“.

Siła „Komedii“ polega przede wszystkim na drapieźności satyrycznego spojrzenia, na realistycznej, literacko odbanalizowanej fabule. Stałą stroną jest natomiast wiersz — nie pozbawiony potknięć, poetycko szarawy, miejscami nużący. I w tej mierze walenie przyszedł utworowi z pomocą Teatr Wrocławski. W programie czytamy: „Przy swych niewątpliwych zaletach „Komedia“ ma też poważne wady: rozwlekłość, melodramatyczność, romantyczne „wzniosłe“ lkania i żale, kwiecistość stylu. Opracowanie dramaturgiczne starało się te braki i błędy usunąć i poprawić. Poprzez skróty i zmiany usunięto romantyczne i melodramatyczne fragmenty zostawiając tylko niekiedy kwiecisty styl jako przyłada stylu epoki. Poprzez skróty sta-

Co czeka nocy, a lęka się słońca —
Przebaczcie sobie...

Nie zdobył się więc na ostateczne zerwanie z warstwą szlachecką. Ale w czasach zaciętej walki społeczeństwa burżuazyjnego z siłami feudalnymi umiał dostrzec rozkład moralny i polityczny jednych — i groźne niebezpieczeństwo drugich. W przedmowie do swojego przekładu „Chattertona” Alfreda de Vigny — stawał „w obronie wszystkich zacnych, niesprzedających swych zasad i pojęć, a biednych ludzi, postawionych w towarzystwie handlarzy i spekulantów, gdzie nie wolno być człowiekiem pod karą niełaski społeczeństwa... nie wolno żenić się nie myśląc o posagu, nie wolno cenić i czcić cnoty żywe, by całą część dla genealogicznego tylko drzewa zostawić, nie wolno słuchać głosu sumienia, lecz trzeba przysłuchiwać się brzękowi pieniędzy, nie wolno myśleć o tym, co wznosi, uzacnia, pociesza, ale trzeba rachować, rachować i jeszcze rachować”.

Oprócz „Komedii” napisał (parę jeszcze sztuk: „Akt pierwszy”, „Batożek”: Zapamiętać z nich warto przede wszystkim komedię „Dla miłego grosza”, skoro K.W. Wóycicki powiada w roku 1864, że w niej „przebiega ostro i gorzka satyra, pełna oburzenia szlachetnej duszy na brudy społeczności tej części kraju, której dotyka”. W sztuce — młody angloman Adam, Pan, Hrabia, Książę — przedstawiają egoizm, cudzoziemszczyznę, handel i przemysł.

Tłumaczył dużo Heinego, Szelępę, Dickensa. W obecnej chwili warto przypomnieć fragment listu Korzeniowskiego do przyjaciela na miesiąc przed gruźliczą śmiercią: „mam (oprócz Cromwella) wszystkie dramata Hugo przetłumaczone. Wydałbym je ze wstępem o Wiktorze Hugo. To ohywate! — poeta!”.

„Komedie” ogłosił po raz pierwszy w roku 1854. Współczesna krytyka

Marli Wiercińskiej skondensowała w olbrzymim stopniu tę rozgadaną nieco sztukę, nie zatracając przy tym nic z jej walorów, nie zubożając utworu o żaden istotny moment. Realizacja sceniczna ukazała całą pasję satyryczną „Komedii”, wydobyla jej mocny społeczny sens — bez uciekania się do wstawek poza tekstowych. Wiersz podany był w świetnej formie.

Z jedną wszakże sprawą przedstawienia trzeba by pouyskutować. Zakończenie utworu: rozejście się Henryka z Lydią — nie jest w sztuce jasno umotywowane. Można to kłaść na karb jeszcze jednej zależności od Gribojedowa, wdzierającej się w ostatniej chwili, mimo odmienności poprzedzających wypadków. Można też jak Jan Kott suponować, że Henryk nie chce małżeństwa z zamożną dziedziczką i odchodzi na barykady — choć interpretacja taka jest nieco dowolna: o majątku ukochanej poeta wie od początku, a drugie przypuszczenie nie ma wyraźnego po kryciu w tekście. W każdym razie w przedstawieniu rzecz pozostawała po prostu niejasna, nie tłumaczyła się widzowi.

Scena wrocławska jest teatrem młodych, zdolnych aktorów. „Komedia” zagrała była z dużą świeżością i temperamentem, bez celebrowania „stylowości”. Z tym wszystkim zdarzały się niepotrzebne przerysowania i zbytne wyrazistości, czasem odrobinę męczyła nieumotywowana ruchliwość sytuacji scenicznych i hałaśliwość dialogów, a także pewna dowolność w budowaniu postaci.

W pierwszym akcie Lydią — młodziutką, naiwną dziewczyną i Barbarą — świadoma życia wdówka — wyglądały jak siostry, różne tylko temperamentem, niemal jak Klara i Aniela w „Ślubach panieńskich”. W dalszych partiach Maria Zbyszewska (Barbara) wydobyla kontrast, ale do końca nie pokazała wyraźnie, jakie

y c i e

są motory jej postępowania. Wdówka chce przecież nie dopuścić do „niekontrolowanego” małżeństwa Lydii, aby zagarnąć jej majątek poprzez własne zamęście z Prezesem. Ten nurt akcji gubi się w spektaklu: Zbyszewska grała po prostu złośliwą intrygantkę.

Postać Lydii, gdyby spojrzeć na nią współcześnie, stanowi dość skomplikowane zagadnienie aktorskie. Autor raczej bezkrytycznie traktuje owe wzloty romantyczne bohaterki, które wyrażone wierszem „Komedii”, nie są w stanie dzisiaj nas przekonać. Trzeba by więc tyrady Lydii ująć w pewien aktorski cudzysłów, a zarazem nie zatracić wzruszającego sensu szlachetnej w gruncie rzeczy postaci. Tego trudnego zadania nie mogła jeszcze rozwiązać debiutująca na scenie Barbara Jakubowska.

Igor Przegrodzki dał bardzo zabawną, utrzymaną w proporcjach realizmu, karykaturę Dutkiewicza. Przy lekturze sztuki odnosi się jednak wrażenie, że Marszałek jest małym prowincjonalnym snobem; aktor grał śmieszno, ale światowca.

O ile Przegrodzki podniósł może trochę „klasę towarzyską” swojej postaci, o tyle Tadeusz Kalinowski obniżył niepotrzebnie Prezesa. Przecież to „idealny obywatela”, pełen powagi i dostojeństwa — na scenie widzieliśmy wesołego chytrusa. Dyskusja z Henrykiem w drugim akcie toczyła się wręcz wulgarnie. Kalinowski nie wy dobył skutku tego całego dowcipu dialogu.

Zbigniew Niewczas bardzo ładnie przeprowadził Henryka na młodzieńczej nucie wybuchowo-romantycznej, pozbawiając go może jednak pewnych akcentów dojrzałej ironii i spokojnego sarkazmu, zawartych w tekście.

Stanisław Bugajski wyraziście zaznaczył kontrast pozycji społecznej Sekretarza wobec Prezesa. Trafnie utrzymał postać w cieniu, aż do mocnego wybuchu w ostatnim akcie, kiedy to stał się najważniejszą osobą w teatrze.

Scenografia Jadwigi Przeradzkiej, okalając ramę sceny nieregularnie zawieszonymi draperiami, akcentowała retrospektywność obrazu. Bardzo kunsztowna monumentalizacja plastyczna dekoracji na małej, kameralnej scenie miała zapewne na celu podkreślenie dysproporcji między pańskością wewnątrz a nikczemnością spraw tam toczonych.

Na koniec muszę dodać, że omówione tu usterki przedstawienia nie skrzywiły zasadniczej wymowy sztuki. Teatrowi Wrocławskiemu należy przypisać zasługę cennego odkrycia zapomnianej, a wartościowej pozycji. Być może — zasługę prapremiery. Bo choć stare kroniki powiadają o dramatach Apolla Korzeniowskiego „z wielkim przedstawionych powodzeniem na scenie w Kijowie i Zytomierzu”, nie wspominają jednak, o które utwory chodzi. „Komedii” powinna wejść do stałego repertuaru naszych teatrów.

Stanisław Marczak-Oborski



Foto Z. Mozer
„Komedii” Apolla Nałęcz Korzeniowskiego na Scenie Kameralnej PTD we Wrocławiu. Scena z obrazu II. S. Bugajski — Sekretarz, T. Kalinowski — Prezes.



Foto Z. Mozer
Obraz II „Komedii”. Od lewej: T. Kalinowski, M. Zbyszewska, Z. Niewczasowa i B. Jakubowska.