

Marek DYBIZBAŃSKI

Sekrety „Pięknej kobiety” Józefa Korzeniowskiego

Biograficznie zorientowane monografie twórczości Józefa Korzeniowskiego lokalizują *Piękną kobietę* – dramat napisany w Krzemieńcu w 1829 roku, wystawiony pt. *Piękność zgubą* we Lwowie w 1834, a w 1839 wydany w Warszawie – w serii warszawsko-krzemienieckiej, czyli w grupie utworów powstałych przed wyjazdem pisarza do Kijowa, gdzie w 1833 roku przymusowo skierowano profesorów zamkniętego Liceum Krzemienieckiego do pracy na uniwersytecie powoływanym w ramach rusyfikatorskiej polityki popowstańczej, skąd w 1838 Korzeniowski został przeniesiony do Charkowa na posadę dyrektora gimnazjum.

Piękna kobieta wieńczy zatem ciąg złożony z *Klary*, *Anieli*, *Mnicha*, *Pelopidów*, *Bitwy nad Mozgawą* oraz *Dymitra i Marii* zarówno w dziewiętnastowiecznym opracowaniu Piotra Chmielowskiego¹, jak i w powojennej monografii Stefana Kawyna², jakkolwiek w ujęciu badacza współczesnego wyraźniej inicjuje nowy w twórczości Korzeniowskiego kierunek artystyczny. Oczywiście i Chmielowski, i wcześniejsi jeszcze krytycy odnotowywali przy *Pięknej kobiecie* stylistyczny przełom – odwrót od wiersza (bezrymowego trocheicznego jedenastozgłoskowca lub jedenastozgłoskowca rymowego) w stronę prozy, ale siła tego przełomu najwyraźniej nie wystarczała do obalenia nawyku periodyzacji biograficznej. W ujęciach, naturalnie, historyczno-literackich. Wcześniejsze krytyczne syntezy, sporządzane jeszcze za życia

¹ Zob. P. Chmielowski, *Józef Korzeniowski. Jego życie i działalność literacka. Zarys biograficzny*, Petersburg 1898, s. 37-38.

² Zob. S. Kawyn, *Józef Korzeniowski. Studia i szkice*, Łódź 1978, s. 27-28.

popularnego dramaturga, których nie krępował porządek niedomkniętej jeszcze biografii, poddawane były z kolei innym rygorom. Czasem wyznaczała je narzucona teza (w rozprawie Aleksandra Przeddzieckiego był to brak „węzła dramatycznego”³, w syntetyzującej recenzji Aleksandra Tyszyńskiego uniwersalność prawdy psychologicznej⁴), a niemal z reguły metoda analityczna polegająca na tropieniu śladów zależności kolejnych dramatów od różnych za każdym razem, ale zawsze precyzyjnie dających się wskazać, wzorów z literackiej tradycji. Ta usankcjonowana od początku strategia krytyczna właściwie naprowadzała na podejrzenie jeśli nie plagiatstwa, to przynajmniej wtórności Korzeniowskiego jako autora dramatycznego.

Przyzwyczajeni szukać pierwowzorów, krytycy długo pozostawali wobec *Pięknej kobiety* dość bezradni.

Pierwsze recenzje – teatralne, ogłaszane w 1834 roku – kwalifikowały ją jako „dramat oryginalny”, posiadający „osnowę [...] czerpaną z dziejów angielskich”⁵. W tak krótkich, sporządzanych w pośpiechu doniesieniach prasowych, etykieta oryginalności sygnalizowała jednak tylko dramat nietłumaczony, albo raczej nieoznaczony przez autora jako przekład. Lakoniczna wzmianka o temacie „z dziejów angielskich” też niczego nie precyzowała, nawet zakresu pojęcia historyczności, który mógł równie dobrze obejmować fakty (wypełniające fabułę zdarzenia), jak sygnalizować jedynie konwencję.

W omówieniu wydanego już tekstu Tyszyński zawyrokował, że „treść dramatu nie zdaje się być historyczną”, aczkolwiek pojęcie „treści” należałoby w tym przypadku odnosić nie tyle do sfery faktów, ile do rodzaju konfliktu, który zgodnie z tezą recenzji nie miał być w utworach Korzeniowskiego jakoś historycznie uwarunkowany. Przy takim ustawieniu zasad kwalifikacyjnych historyczność stawiała się przeciwieństwem uniwersalności, a właśnie uniwersalność konfliktów dowodziła w intencji krytyka oryginalności pisarza.

Nieco później Przeddziecki przypomniał, iż fabularną osnowę *Pięknej kobiety* stanowi „znana historia Elfydy, którą faworyt króla angielskiego zaślubił, udając przed panem, że nie dość piękna, by królową zostać”⁶, i że na tym motywie Aleksander Dumas (ojciec) oparł później akcję *Katarzyny Howard*, w polskim przekładzie Marceliego Bogorii Stadnickiego wydanej w pierwszym

³ Zob. A. Przeddziecki, O dzisiejszym stanie sztuki dramatycznej w Polsce ze względu na najnowsze w tym rodzaju utwory, „Biblioteka Warszawska” 1844, t. 2.

⁴ Zob. A. Tysz[ynski], *Kronika literacka. Dramata J. Korzeniowskiego tom I*, „Biblioteka Warszawska” 1841, t. 1.

⁵ Fragment recenzji lwowskiej premiery, zamieszczonej w tamtejszych „Rozmaitościach”, przywołał „Kurier Warszawski” (1834 nr 117, 1 maja 1834, s. 633-634).

⁶ A. Przeddziecki, op. cit., s. 120.

tomie jego *Prac literackich* (Warszawa 1840). Zważywszy na zacierzwienie, z jakim ów tropiciel „węzła” wytykał Korzeniowskiemu każdą wadliwość bądź nieoryginalność stosowanych środków, przyznać wypada recenzowanemu autorowi punkt za zręczność w sztuce kamuflażu. Nie mogąc wskazać konkretnego źródła, niezycliwy krytyk musiał poprzestać na przypomnieniu o popularności motywu – znanego jednak najwyraźniej z historii lub anegdoty, ale nie z literatury czy teatru – i o jego scenicznej nośności. Odnotował wprawdzie Przędziecki, że „*Piękna kobieta* w wielu scenach przypomina dramat francuski”⁷, jednakże na bezpośredni dowód wtórności Korzeniowskiego dramat Aleksandra Dumas nie nadawał się, gdyż nawet paryska jego premiera (2 czerwca 1834) odbyła się dwa miesiące po lwowskiej premierze *Pięknej kobiety* (11 kwietnia 1834), nie mówiąc już o czasie jej powstania, przypadającym o pięć lat wcześniej. Na sceny polskie *Katarzyna Howard* zawitała dopiero w roku 1841. Krytycy złożyli więc broń, którą jednak wkrótce podnieśli badacze.

Chmielowski dostrzegł podobieństwo *Pięknej kobiety* do *Mnicha Bacona*, dramatu Roberta Greena, współczesnego Szekspirowi poety angielskiego, aczkolwiek – zaznaczył – „nazwiska są różne, sposób sprowadzenia katastrofy i zakończenie odmienne”⁸. W zamieszczonym obok tej uwagi pobieżnym streszczeniu różnice istotnie wyglądają na drobne. Odmienność zakończeń – szczęśliwego u Greena, tragicznego u Korzeniowskiego – wynika z charakteru króla, który raz wybacza zakochanemu rycerzowi, a raz nie; natomiast odkrycie tej prawdy, która rodzi konflikt, odbywa się w dramacie angielskim za sprawą czarodziejskiego zwierciadła, w polskim zaś – na sposób dla Korzeniowskiego typowy, czyli w wyniku interwencji zawistnika. Różnice byłyby wymowne, gdyby nie zaskakujące trochę podsumowanie tej porównawczej charakterystyki w monografii Chmielowskiego: „Prawdopodobną jest rzeczą, że Korzeniowski dramatu Greena nie czytał i osnuł swój utwór na jego streszczeniu w jakiejś historii literatury, albo też na anegdocie poznanej w zbiorze podań z dziejów angielskich”⁹. Zważywszy, że badacz zaczynał i kończył omówienie *Pięknej kobiety* wskazaniem na oddziaływanie dramatów Szekspira, można odnieść wrażenie, iż drugi człon alternatywy uważał za mniej prawdopodobny. Zupełnie jakby oryginalność pomysłów nie mieściła się w twórczym profilu Korzeniowskiego.

⁷ Ibidem, s. 120.

⁸ P. Chmielowski, op. cit., s. 37.

⁹ Ibidem, s. 38.

I rzeczywiście, przynajmniej w stosunku do *Pięknej kobiety*, okazało się, że intuicja Chmielowskiego nie zawiodła. Dysponujący już większą ilością danych Marian Szykowski, w swym opracowaniu dziejów polskiej tragedii „typu szekspirowskiego” z roku 1923, wymienił już nie tylko źródło historiograficzne – *Historię Anglii* Johna Lingarda, wydawaną po francusku od 1827 roku – ale i dramatyczny prototyp:

Piękna kobieta [...] wiąże się zapewne z dawniejszą tradycją sceny warszawskiej, a mianowicie ową *Elfydą*, „tragedją z niemieckiego”, graną w r. 1807 i przypisaną u nas niesłusznie Szekspirowi. Niestety – dotąd nie odkryto tej sztuki, która stanowi prototyp nie tylko dla dramatu Korzeniowskiego, ale i dla późniejszej od niego *Katarzyny Howard* Al. Dumasa i *Elfydy* Heysego¹⁰.

Następne ruchy wykonała teatralna dokumentalistyka. Badania nad repertuarem dziewiętnastowiecznych teatrów i zasobem przekładów utworów scenicznych odsłoniły uzupełniające dane.

*

Elfyda. Tragedia w trzech aktach (Elfride. Trauerspiel in drei Aufzügen), napisana przez Friedricha Johanna Justina Bertucha (1747-1822), wydawcę i mecenasa sztuki z Weimaru, zaprezentowana w teatrze w 1773 roku, a w 1775 anonimowo wydana, została – według opisu zamieszczonego w bibliografii *Dramat obcy w Polsce 1765-1965* – trzykrotnie przełożona na język polski i wystawiona najpierw w przekładzie Marcina Szymanowskiego (Warszawa 1807, Kraków 1809), później Antoniego Niedzielskiego (Warszawa 1823), a w tłumaczeniu Tekli Łubieńskiej wydana ponoć w 1827 roku¹¹. Z okazji polskiej prapremiery pisano o „tragedyi w 3-ch aktach z niemieckiego tłumaczonej”, dodając że autor – „niemiecki” – „wziął rzecz z Shakespeara”¹². Wtedy, w 1807 roku, dziesięcioletni zaledwie Józef Korzeniowski przechodził wstępną edukację w kresowych szkołach. Do stolicy przybył dopiero w roku 1818. Czy mógł oglądać drugą warszawską inscenizację, zaprezentowaną 28 listopada 1823¹³, skoro kilka miesięcy wcześniej (6 sierpnia) przeniósł się

¹⁰ M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, Kraków 1923, s. 269.

¹¹ *Dramat obcy w Polsce 1765-1965. Premiery, druki, egzemplarze*, praca zespołowa pod kierunkiem J. Michalika, red. S. Hałabuda, Kraków 2001, t. I, s. 84.

¹² „Gazeta Warszawska” 1807 nr 96, 1 grudnia 1807, s. 1471.

¹³ Odnotowuje ją bibliografia przekładów *Dramat obcy w Polsce...*, op. cit.; prasa warszawska z przełomu listopada i grudnia 1823 roku nie wymienia *Elfydy* w bieżącym repertuarze.

do Krzemieńca? Rolę inspirującą mógłby odegrać ów przekład Łubieńskiej, gdyby rzeczywiście w 1827 roku (czyli na dwa lata przed napisaniem *Pięknej kobiety*) został wydany. Żadne inne źródła ani spisy bibliograficzne nie potwierdzają jednak tej informacji. *Bibliografia polska* Karola Estreichera nie zawiera nawet wzmianki o tym przekładzie przy nazwisku autorki. Bibliografia *Nowy Korbut* (seria oświeceniowa) wymienia go jako dzieło niedrukowane. Opracowania biograficzne – przede wszystkim *Polski słownik biograficzny*¹⁴, a za nim także najnowsze publikacje internetowe¹⁵ – podają wiadomość o przekładzie *Elfrydy* jedynie na podstawie artykułu Seweryny Duchieńskiej-Pruszkowej, zamieszczonego w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1863 roku. Pierwsza biografka Łubieńskiej odnotowała mianowicie, iż poetka, przystępując do pisania dramatów, „nabrała nasamprzód wprawy, przekładając wierszem [...] *Elfrydę*, tragedią na wzór dramatów greckich z angielskiego[!]”¹⁶. Notka ta pozwala snuć różne domysły. Mogłaby teoretycznie Łubieńska tłumaczyć zupełnie inną *Elfrydę* jakiegoś angielskiego dramaturga, ale musiałby to być albo autor nikomu poza nią nieznanym, albo ów Green, któremu tłumaczka zmieniła tytuł dramatu – jedno i drugie wydaje się mało prawdopodobne. Jeśli by więc miał to być jednak dramat Bertucha, to nadal nie można wykluczyć, iż polska pisarka opracowała swój przekład na podstawie nie oryginału, lecz jakiegoś wcześniejszego angielskiego tłumaczenia, może i wierszowanego. Możliwe w końcu, że Duchieńska zwyczajnie pomyliła się wskazując źródło (tudzież wierzyła jeszcze w autorstwo Szekspira), a wybór wiersza to już *licentia poetica* Łubieńskiej. W niemieckim oryginale *Elfryda* Bertucha¹⁷ jest pisana prozą. Natomiast „greckość” formy – druga, obok angielskiego pochodzenia, cecha odnotowana w artykule Duchieńskiej przy tłumaczonym przez Łubieńską dramacie – mogłaby dość nawet jednoznacznie naprowadzać na tę niemiecką dramę, zgodnie z jej ówczesnym krytycznym odbiorem.

W budowie tragedii odnotował recenzent „Gazety Warszawskiej” w 1807 roku (a więc na podstawie zaprezentowanego w teatrze przekładu Szymanow-

¹⁴ Zob. E. Aleksandrowska, [hasło:] *Łubieńska z Bielińskich Tekla Teresa*, [w zbiorze:] *Polski słownik biograficzny*, t. XVIII, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 471-472.

¹⁵ http://pl.wikipedia.org/wiki/Tekla_Teresa_Łubieńska; <http://ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/tekla-teresa-lubienska-z-bielinskih>.

¹⁶ S. z Ż. P. [S. z Żochowskich Duchieńska-Pruszkowa], *Tekla z Bielińskich Łubieńska* [ciąg dalszy], „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nr 191. (Obok *Elfrydy* Duchńska wymienia jeszcze kilka innych sztuk, dla niniejszego śledztwa nieistotnych)

¹⁷ [F. J. J. Bertuch], *Elfride. Trauerspiel in drei Aufzügen*, Weimar 1775; [dokument elektroniczny:] <https://play.google.com/books/reader?id=IKs6AAAACAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pl&pg=GBS.PA1>; dostęp 10.04.2015.

skiego) „niektóre nieregularności i odstępiania od owych przepisów, które autorowie francuscy zbyt może świątobliwie szanują, a za które Anglicy zbyt może śmiało wykraczają”¹⁸. Konkretnie: jedność czasu zachowana, jedność miejsca nie, jakkolwiek zmiany nie są częste i oprócz pierwszej nie wykraczają poza teren posiadłości hrabiego Atelwolda, owego królewskiego faworyta, który w obrębie akcji dramatycznej występuje już w roli męża Elfrydy. Oczywiście te naruszone w dramacie Bertucha przepisy nie mają rodowodu greckiego i słusznie w „Gazecie Warszawskiej” powiązano je z tragedią francuską.

Ponadto zaznacza się w *Elfrydzie* zaskakująco konsekwentnie inna cecha formalna dramatu greckiego, a mianowicie ograniczenie liczby występujących na scenie aktorów. Zasada przestrzegana jest bardziej rygorystycznie niż w tragediach Sofoklesa, które zawierają wszak sceny z większą liczbą postaci pod warunkiem dopuszczenia do głosu najwyżej trzech. Ajschylos, jak wiadomo, jeszcze pozwalał mówić tylko dwóm aktorom, rezerwując odezwanie się trzeciego dla sytuacji wyjątkowych, jak pchnięcie Orestesa do matkobójstwa przez milczącego z zasady Pyladesa w *Ofiarnicach*. Bertuch natomiast przeniósł ten Ajschylosowy chwyt do dramatu wzorowanego na tragedii poajschylejskiej, albowiem wyjątkowość sceny zasygnalizował wejściem aktora czwartego – dokładnie dwa razy wejściem czwartej postaci w scenę trójosobową i raz wtargnięciem trzech osób do występu solowego. Za każdym razem odbywa się to w momentach węzłowych. Pierwszy przypada na scenę kulminacyjną, przygotowaną najpierw podszeptami Dunstana, przebiegłego i zawistnego dostojnika kościelnego, który podburza króla Edgara przeciw dawnemu faworytowi, a następnie wyznaniem Atelwolda przed Elfrydą prawdy o kulisach ich małżeństwa, podsłuchanej przez Olgara, dumnego i porywczego ojca niedoszłej królowej. On to podsłuchaną prawdę wykrzykuje w formie oskarżenia, zakłócając swym wejściem rozmowę zięcia z królem i Dunstanem o rzekomej chorobie hrabiny, która, chcąc chronić męża, postanowiła ukryć się przed wzrokiem dostojnych gości (gdy Atelwold odrzucił jej pierwszy pomysł przebrania za panią zamku pokojówki, Emmy). Pozostałe dwie sceny czteroosobowe przypadają w momentach podwójnej w tym dramacie katastrofy. Pierwsza rozgrywa się poza sceną, a o śmierci Atelwolda w leśnym pojedynku z królem powiadamia Elfrydę Edwin (koniusz hrabiego) w obecności Emmy i Dunstana pod koniec drugiego aktu. Katastrofa druga zamyka akt trzeci samobójczą śmiercią Elfrydy, przebijającej się sztyletem w komnacie przed wejściem Edgara, Olgara i Dunstana. W tym ostatnim akcie nie dochodzi do zmiany miejsca – wszystko dzieje się wokół leżących na łożu zwłok Atelwolda, przez większość scen zakrytych, ale grających dość makabrycznie

¹⁸ „Gazeta Warszawska” 1807 nr 96, 1 grudnia 1807, s. 1471.

zwisającą ręką („Die eine Hand hängt herab” – jak informują didaskalia¹⁹), co akurat mogłoby przywołać na myśl finałowe sceny wielu tragedii greckich.

Poza tym Elfyda raz wspomina o Furiach, ale metaforycznie, używając tego imienia w funkcji obelgi rzucanej prześladowcom („Ihr Furien!”²⁰), która zresztą wskazuje tylko na metodę działania greckich bogiń zemsty, nie zaś na ich powołanie. Atelwold natomiast parokrotnie wzdycha do losu, acz retorycznie bardziej niż tragicznie. Tragedią losu nie jest też *Elfyda* ani w sensie światopoglądowym, ani gatunkowym – brak w niej motywu klątwy, nie ma działania przypadku. Obcy jest jej zarówno sofoklejski tragizm niezawinionej winy, jak i eurypidejski „tragizm” rozszalałych namiętności, rodzących konflikt i zbrodnię, choć w wykonaniu na tę właśnie formułę mógł mylnie naprowadzać eksponowany na scenie „obraz pasji i uniesień rozpaczy, wystawiony [...] w scenach dobitnych i mocnych sytuacjach”²¹, który w przedstawieniu warszawskim z 1807 roku oddać miała wiarygodnie „nieporównana gra p. Leduchowskiej w roli Elfydy”²².

*

Jeśli z tego miejsca – z miejsca na widowni – rozpocząć porównanie z wersją Korzeniowskiego (co zresztą tłumaczy się pierwszeństwem teatralnego medium w recepcji *Pięknej kobiety*), to uderza wywołane jej prapremierowym spektaklem wrażenie, że „szczególnie dobra gra aktorów [...] przyczyniła się utrzymania tej sztuki na stopniu, jaki jej tak słusznie przynależy”²³. Spostrzeżeniu temu, zapisanemu w krótkim sprawozdaniu teatralnym „Rozmaitości” lwowskich (szybko i bez komentarza przedrukowanym w „Kurierze Warszawskim”), towarzyszyło uznanie *Pięknej kobiety* za „piękny utwór poezyjny”, w którym autor „rozsyłał wszystkie skarby poezji, wszystkie piękności stylu”²⁴. Ponieważ nie były to podstawowe kryteria oceny utworów dramatycznych, a tym bardziej dzieł dramatyczno-teatralnych, komplement brzmiał raczej dwuznacznie – podobnie zresztą jak podkreślenie istotnego wkładu aktorów w utrzymanie sztuki na właściwym „stopniu”, choć to mogłoby z kolei poświadczać jej sceniczność.

¹⁹ [F. J. J. Bertuch], *Elfride...*, op. cit., s. 75.

²⁰ Ibidem, s. 93.

²¹ „Gazeta Warszawska” 1807 nr 96, 1 grudnia 1807, s. 1471.

²² Ibidem.

²³ „Rozmaitości. Pismo dodatkowe do Gazety Lwowskiej” 1834 nr 17, 26.04.1834, s. 135 [7].

²⁴ Ibidem.

Tyle przynajmniej można o dramacie Korzeniowskiego powiedzieć, że dostarcza okazji do prezentacji zespołu aktorskiego w różnych stylach rozmowy oraz rodzajach scenicznej interakcji. Ochodzo zapewne grane, bo i chętnie komentowane były wzajemne zaczepki strażników przed niefortunną wizytą stryja Elfrydy, Olgara, w myśliwskim pałacu króla, miejscu jego schadzek (akt I) –

Dwóch Strzelców stoi przy drzwiach.

PIERWSZY: (poziewając) Król ją wyprawi.

DRUGI: I dobrze zrobi. Gdybym ja był na jego miejscu, nie chodziłbym i miesiąca w jednej sukni. Czego ma sobie żałować? kto wie, czy na tamtym świecie będzie królem?

PIERWSZY: Wstydz się rozpustniku! i królowi czas już ożenić się, i ty byś lepiej zrobił, gdybyś także wziął żonę.

DRUGI: Nie, ja się udam do twojej, żeby ci pokazać, jak to strojnie być żonatym.

PIERWSZY: Strzeż-że dobrze gości!

DRUGI: Obaczymy. (Słysząc stukanie w bramę)²⁵

– a także grubiańskie zaloty żołnierzy do karczmarki po zwycięskiej bitwie stoczonej przez wojska wasali Edgara z oddziałami irlandzkimi –

PIERWSZY: ŻOŁNIERZ HOLA: dziewczeczko! jeszcze jedną, szklankę! (*Dziewczyzna nalewa.*) Za zdrowie twego syna!

DZIEWCZYNA: Grubianin! [...]

INNY ŻOŁNIERZ: Usteczka gorące; niech mię diabli wezmą! – Dobrze! – (*Chce ją pocałować.*)

DZIEWCZYNA: (*odtrącając go*) Pójdź sobie do córki Lucypera. [...]

TRZECI: (*z boku woła*) [...] Hej! mościa panno! Dzbanek tu!

CZWARTY: (*podstawiając dzbanek*) Mnie pierwej! – Czy twoja matka powiedziała twemu ojcu, jak się ty nazywasz?

²⁵ J. Korzeniowski, *Piękna kobieta. Dramat w pięciu aktach*, [w:] *Dzieła Józefa Korzeniowskiego*, wydanie zupełne pod kierunkiem redakcji „Kłósów”, t. VIII, Warszawa 1872, s. 188.

DZIEWCZYNA: (uderzając go w twarz) Masz odpowiedź. (Stawia dzban na ziemi i ucieka, a wszyscy śmieją się).

PIERWSZY: Tęgo cię pocałowała²⁶.

– przeplatane hardymi komentarzami do przebiegu bitwy i udziału w niej poszczególnych wodzów z drużynami (akt II) –

CZWARTY: Będziesz mi gadał! ja wiem lepiej, com uczynił. Gdzieście byli, nim przyszedł hrabia Etelwold i my z nim? [...] Nie siedzieliście w błocie po pas, gdyśmy z boku na nieprzyjaciela uderzyli? a król, nie był-że już otoczony? Gdyby nie hrabia Etelwold i my, przypatrywałbyś się teraz, jak twoja prababka wygląda.

PIERWSZY: Ile tu jest palców?

CZWARTY: Co mi tam.

PIERWSZY: Nie przestań chwalić się, a porachujesz na policzkach.

INNY: Cicho, mości panowie! Zgoda! on prawdę mówi; Etelwold ocalił króla. [...]

INNY: A ten z toporem, co zabił hrabiego Notingham? Daj go diabłu, ścinał naszych od razu, jak makówki.

CZWARTY: I wtenczas zapomnieliście o królu, tak was przstraszył. [...]

TRZECI: Dobrze ci tu gadać ze szklanką w rękę; gdybyś był widział z bliska tego szatana z toporem, to nie wiem.

PIERWSZY: Choćby wszyscy diabli byli w jego skórze, pewnie bym się nie ruszył.

TRZECI: Wierzę, gdybyś już leżał bez głowy.

CZWARTY: Przegralibyście, gdyby nie Etelwold.

PIERWSZY: I ty.

CZWARTY: Choćby i ja, co rozumiesz? Prędeż ja, niż twój Mortimer i ty.

PIERWSZY: (rzucając mu szklankę w oczy). Wypij resztę.

CZWARTY: Do stu piorunów! (Porywają się do siebie.)²⁷

²⁶ Ibidem, s. 207.

²⁷ Ibidem, s. 207-208.

Tym dwóm epizodom – uznanym za świadectwo „brawurowej niemal śmiałości”²⁸ autora w odtwarzaniu „rozpustnych rozmów dworaczych”²⁹ – dramat Korzeniowskiego zawdzięczał domniemanie pokrewieństwa z estetyką „burzy i naporu”, a w szczególności ze stylem dialogów *Goetza von Berlichingen* Goethego³⁰, skąd już tylko krok (przez krytyków dziewiętnastowiecznych jednak niewykonany) do uznania *Pięknej kobiety* za okaz dramy rycerskiej. Można by od razu dorzucić dramę zbójczą i jej prototyp – *Zbójców* Schillera – przemyconą w ponurych targach opłaconych zbójców o dodatkową premię za zabójstwo dawnego królewskiego faworyta (akt V):

PIERWSZY STRZELEC: Patrz no, co to za ludzie? ten rudobrody nie bardzo mi się podoba.

DRUGI STRZELEC: Hej! Mości panowie, czy należycie do obławy? [...]

PIERWSZY ZBÓJCA: Co ci do tego? [...]

PIERWSZY STRZELEC: Czy waćpanowie dobrodzieje nie idziecie z nami?

PIERWSZY ZBÓJCA: Zwierz do nas przyjdzie.

DRUGI STRZELEC: Na grubego zwierzka czatują. [...] Więc nie należycie do łowów?

DRUGI ZBÓJCA: I owszem.

DRUGI STRZELEC: Ale z nami nie idziecie?

PIERWSZY ZBÓJCA: Nie.

DRUGI STRZELEC: Bądźcie zdrowi! (*odwróciwszy się*) niech was sosna oddzieli od ziemi. (*Obadwaj strzelcy odchodzą*).

PIERWSZY ZBÓJCA: Czy przyjdzie? [...] (*przeważając worek*). Musi więcej dodać – to nieszczęśliwa zapłata.

DRUGI ZBÓJCA: Otóż i jest.

LESLEY: (*wchodząc*). Jesteście? [...]

PIERWSZY ZBÓJCA: Worek za lekki, trzeba go podwoić lub nic z układu.

²⁸ P. Chmielowski, op. cit., s. 38.

²⁹ Ibidem, s. 38.

³⁰ Zob. m. in. A. Przewdziecki, op. cit., s. 120.

LESLEY: Mogę wam przyrzec wszystko, byleście się dobrze sprawili.

PIERWSZY ZBÓJCA: Wierzę, nawet i szubienicę. – Nie, dobrodzieju! takie czynności płacą, się z góry i gotowizną. Kiedy zwierzyna już będzie w waszych trokach, mógłby zawiąć wiatr sprawiedliwości. – Podwoić worek, lub nic z układu!³¹

Efektowne stylistycznie dialogi, zauważane przez krytykę, funkcjonalnie pozostają jednak w najlepszym razie sytuacyjne (scena z karczmą jest już wyłącznie budującym koloryt „rekwizytem”) – mimo obecnego w nich napięcia, mimo kontrowersyjności czasem nawet emocjonalnej, w strukturze dramatu zastępują tylko narracyjny skrót wydarzeń. Trzeba zresztą przyznać, że całkiem sprawnie starcie żołnierzy markuje na przykład klasyczną relację posłańca, choć oczywiście dzieje się to kosztem rozmnożenia liczby postaci epizodycznych, których wzajemne utarczki nie angażują głównych postaci i nie mają żadnego wpływu na rozwój akcji. Zasadniczy konflikt dramatu rozgrywają cztery postacie – Edgar (król), Etelwold, Elfryda i Olgar (stryj Elfrydy) – przy znaczącym udziale intryganta Lesleya (fałszywego przyjaciela Etelwolda). Taki układ postaci (władca, konkurent, kobieta, starzec-opiekun i nadgorliwy podżegacz) skłania do porównań z *Emilią Galotti* Lessinga nie mniej skutecznie niż kaznodziejskie tyrady Olgara, bliskie przemowom Lessingowskiego Odoarda, chociaż śmielsze, a uwiarygodnione w tym znamieniu różnicą kondycji społecznej i biografii obu bohaterów³² – poczciwy XVIII-wieczny mieszczanin Galotti ani mógł, ani umiał zdobyć się na to, na co mógł pozwolić sobie sędziwy hrabia Devonshire, średniowieczny rycerz, który w przeszłości nie dość że zasłużył się na polu walki pod wodzą zmarłego króla, to jeszcze stracił tam jedyne go syna. Rzeczywistym przeciwnikiem Olgara jest jednak w dramacie Korzeniowskiego nie chwiejny i słaby Edgar, lecz bezwzględny intrygant Lesley, który naprzeciw owego symbolu cnót rycerskich staje jako wcielenie dworskiego cynizmu w trzeciej scenie aktu trzeciego. Nawiasem mówiąc, właśnie ta otwarta konfrontacja odsłania słabości obu stron – nadmierną surowość i zrzędlivość Olgara oraz niezdarność, by nie rzec głupotę Lesleya, który nawet w rozmowach z królem parokrotnie naprowadza na swoje ukryte zamysły i bynajmniej nie własnej zręczności zawdzięcza wyjście cało z tej opresji, tylko przesadnemu skupieniu dialogowego partnera na własnych myślach. W komedii taki chwyt prowadziłby do efektu komicznego, ale Korzeniowski wywiódł z niego oryginalną strukturę dialogu spiskowego, w którym obaj uczestnicy udają, że rozmijają się w swoich kwestiach:

³¹ J. Korzeniowski, *Piękna kobieta...*, s. 238-239.

³² Zob. Z. Reutt-Witkowska, *Studia nad utworami dramatycznymi Józefa Korzeniowskiego*, Kraków 1921, s. 195.

KRÓL: (*prędko wchodząc*) I cóż? są?

LESLEY: Tacy, najjaśniejszy panie, na których ręce można się śmiało spuścić.

KRÓL: (*przechadza się niespokojny*)

LESLEY: Nigdy silniejsze ramiona nie podnosiły sztyletu; kiedyś z nimi rozmawiał, wzrok ich spoczywał na moich piersiach. Niestety! wiedzą oni dobrze, w którym zakątku naszej kruchej budowy tli się ta iskra życia, którą zagasić mają.

KRÓL: (*prędko*) Gdzienm przejeżdżając rękawicę upuścił, tam ich postaw; gdy go nazwę zdrającą; to będzie hasłem. – Bo jakżeż? nie zasłużył-że na to nazwisko? – Czegoż się tak wpatrujesz? nie lubię śmiałków, których wzrok dalej sięga, niż powinien.

LESLEY: Ach! daruj, królu! to jest ostatnia prośba mojej przyjaźni, która się wznieść ośmiela za nieszczęśliwym, obłąkanym przez miłość.

KRÓL: Taż sama miłość i mię upoważnia, abym odebrał, co było mojem.

LESLEY: Więc to ma być jutro?

KRÓL: Dwa dni hamowałem zemstę. Na pioruny wszystkich bogów! to nadto; jutro spuszczę tego brytana, aby się ucieszył głupcem który go rozdrażnił.

LESLEY: O, dlaczegoż i ja muszę być niewinnym narzędziem jego zguby?

KRÓL: Obron go, jeśli możesz.

LESLEY: Cała moja przyjaźń, od dzieciństwa poczęta, utwierdzona z laty, nie zdoła wynaleźć farby, którą by mogła pokryć czarność tej niewdzięczności³³.

Po kolejnych kilku tyradach sławiących wspaniałomyślność króla, który zapewne wybaczy zdrajcy i wyrzeknie się swej miłości do Elfydy (już zaślubionej Etelwoldowi), i po nagłym wyjściu Edgara Lesley komentuje rozmowę, zdradzając swą strategię prowokacji. Że mamy do czynienia ze świadomie stosowanym zabiegiem służącym charakterystyce postaci, o tym przekonuje kontrastowa małomówność „na stronie” samego Edgara, który wprawdzie trzpiotowaty jest i w uczuciach niestały, ale ani razu nie zdradza się z fałszem, podstępem, postawą cyniczną. Nieszczerość jego miłosnych wyznań do Elfydy i planu ustatkowania się u jej boku imputuje mu właściwie Etelwold. Sam król, wysyłając go z misją po źle rozegraną rozmowę z Olgarem, tak powiada:

³³ J. Korzeniowski, *Piękna kobieta...*, s. 229-230.

KRÓL: Słuchaj więc: ten starzec ma piękną synowicę. Odgłos powszechny porównywa ją z pogodnym dniem wiosny... [...] Chciałbym wiedzieć, czy ją będę mógł kochać; czy te święte kajdany, którymi się chcę obciążyć, nie będą zanadto ciężkie na moje królewskie ręce. [...] Moje serce tak żywo czuje potrzebę kochania, jak oko czuje potrzebę zieloności, gdy wiosna niedaleka. [...] Jedź z tym starcem; wymyśl sobie pozór, jaki ci się podoba; zabaw w jego domu, ile zechcesz. Obacz, poznaj, a potem pomówimy. [...] Gdy przecież sobie nie ufasz, czynię ci niektóre uwagi: jeżeli ujrzawszy ją, raz, myśl twoja nie rozłączy się z jej obrazem; jeżeli patrząc na jej czarne oczy (bo chcę koniecznie, aby oczy były czarne), jeżeli, mówię, patrząc na jej czarne oczy, będziesz słyszał mowę jej duszy; jeżeli słuchając jej głosu, zdawać ci się będzie, że ten głos pieścił już twoje ucho w najszcześniejszej chwili twego życia; jeżeli... ale dosyć! resztę dopowie ci jaki bard, którego na drodze spotkasz. Ja zaś posyłam cię, abys obaczył i przekonał się, czy to w rzeczy samej jest taki kwiat, po który warto, aby się król schylił³⁴.

Repliki Etelwolda są w tej rozmowie konwencjonalne – szczerą odpowiedź padnie dopiero po kilku scenach przenoszących akcję do zamku hrabiego Devonshire, w monologu zamykającym pierwszy akt:

ETELWOLD: (*sam*) O gdyby to był sen! (*Przechadza się*). Ale nie, ja nie śpię, nie marzę, widziałem ją, słyszałem ten głos tak mi dawno znajomy. (*Po chwili*). Królu Edgarze, tyś dobrze mówił – jej głos pieścił już kiedyś moje ucho, jej cała istota była już w mojej myśli, w mojej duszy, pierwej nim się oku objawiła. Królu Edgarze! tyś żartował, lekki uśmiech towarzyszył twoim słowom, a tymczasem prorocstwo twoje sprawdzone, ciężkie jak ręka ciemieńczy leży na moim sercu. (*Siada*)³⁵

Wypowiedź ta, wraz ze swoim dalszym ciągiem, rozpatrywana w perspektywie ewolucji form „liryczno-refleksyjnego” monologu w dramatach Korzeniowskiego wypadła w ocenie Zofii Reutt-Witkowskiej gorzej od pozostałych wystąpień Etelwolda z powodu retoryczności nieprawdopodobnej – zdaniem badaczki – „wobec znacznego poruszenia nerwów”³⁶ bohatera. Argument – z arsenału estetyki realistycznej – byłby bardziej przekonujący, gdyby chodziło o tyradę recytowaną przez upadającego herosa do jego głównego antagonisty, najlepiej w chwili klęski. Jednak monologi „niezupełnie wolne od baroku”³⁷, nawet jeśli rażą współcześnie, jak raziły autorkę monografii z początku XX wieku, niekoniecznie musiały przeszkadzać czytelnikom, a nawet widzom teatralnym w połowie lat trzydziestych XIX stulecia. I to nawet

³⁴ Ibidem, s. 192-193.

³⁵ Ibidem, s. 199.

³⁶ Z. Reutt-Witkowska, op. cit., s. 271.

³⁷ Ibidem, s. 271.

nie ze względu na przyzwyczajenie do konwencji klasycystycznej tragedii, z którego niewiele chyba do tego czasu pozostało, a które w polskim teatrze właściwie nie miało nawet szansy porządnie się rozwinąć. Jednakowo sankcjonował wszak strukturę monologu dramat romantyczny – zarówno w swoim literackim wariacie wysokiej próby artystycznej, jak i w postaci teatralnej, bardziej podległej prawom komercji. Gdyby więc porównanie z budowanymi na monologach *Dziadami* lub *Kordianem* czy późniejszą mistyczną dramaturgią Słowackiego miało się okazać dla *Pięknej kobiety* nadto zaszczytne, to wystarczy przypomnieć, że i w blisko z nią spokrewnionej *Katarzynie Howard* Aleksandra Dumas odpowiednik Etelwolda – czyli Ethelwood księżę Dierham – w wielce romantycznej scenerii grobowca medytuje przy ciele właśnie pochowanej żony, w rzeczywistości uspionej tylko stosownym eliksirem, dostarczoną przez królewskiego astrologa, Fleminga:

ETHELWOOD. [...] Tak, Fleming religijnie dotrzymał swojego słowa. Jej sen jest istotnym śmierci obrazem i gdybym nie był jego sprawcą, sam bym jemu uwierzył. Nikczemności życia ludzkiego! kilka kropel wydobytych z zjadliwych roślin przecinają wątek życia, wstrzymuje bieg krwi i duszę która ożywiała anielskie ciało, która oczami tysiące ogni rzucała; swą siłą usypiają. Cóż ona robi w tym letargu? – czy przebiega złote krainy szczęścia, czy też uspiona w ciele nieczynną pozostaje, lub też do krainy wieczności zagląda? – Ta dusza kiedy krew w żyłach bieg swój rozpocznie wszedłszy do obumarłego ciała, jak królowa w złocone komnaty, czy wspomni sobie ubiegłe życia chwile, lub też czerpnąwszy z kielicha wieczności, w niebiańską przemieni się istotę? – Tak, teraz pojmuje że zabójca nieszczęśliwemu odebrałszy życie, nic doznaje odrazy, bo ciało jeżeli nie jest szczęśliwym to przynajmniej nieczułem. O Katarzyno, czyż nie lepiej by było abym w jednym z tobą leżąc grobie czekał dnia szczęścia kiedy dusze nasze wyzwolone z więzów ciała, niebiańską poić się będą rozkoszą; niżeli życie nasze, wpośród zmiennego świata, na igrzyska losu wystawiać? – Któż wie jakim prze- znaczeniem los nas obdarzy, któż wie kiedy się przebudzisz, że złorzeczyć nie będziesz żem cię z łona aniołów przywołał? – oh! bo nie ma pewności na świecie. (*Wskazując na grób*). O, tem tylko nikt się nie zawiedzie, to jest przeznaczeniem człowieka. (*Schyla się i całuje ją w czoło*) Ona odetchnęła ! – mój głos szukał jej duszy w głębi śmierci – oh! Katarzyno, powstań, niech z tobą szczęśliwi żyją lub nieszczęśliwi umieram. (*Odwracając się lut bramie która się otwiera*). Nieszczęście!... ktoś tu przychodzi!... oh nieroztropny zapomniałem drzwi zamknąć. (*Robi kilka kroków i cofa się*). Król! Król tutaj!... (*Powraca i schyla się nad Katarzyną*). Ciemności piekłą, roztozczcie się nad jej oczyma , sen żelazny niech raczej wiecznie je zamknie, niż żeby się teraz miały otworzyć³⁸.

³⁸ A. Dumas, *Katarzyna Howard*. Drama w 5 aktach i 8 obrazach, przeł. M. B. Skotnicki, [w:] *Prace literackie Maurycego Bogoria Skotnickiego*, t. I, Warszawa 1840, s. 147-148.

Motyw „pozornej śmierci” w naturalny sposób odsyła do historii Szekspirowskich kochanków z Werony, a jego opracowanie w dramacie pisarza francuskiego uwłacza szlacheckiej godności pierwowzoru. Nie dość, że Ethelwood ukradkiem podsuwa Katarzynie środek usypiający, aby ratować przede wszystkim własną skórę (choć twierdzi, że imię ich wspólnego szczęścia), to jeszcze w zmodyfikowanym odbiciu motywu – też sankcjonowanym przez fabułę *Romea i Julii* decyzją zrozpaczonego kochanka o zażyciu prawdziwej trucizny – żona Ethelwoda wykorzysta jego dobrowolnie wywołany letarg, by powierzony jej klucz do grobowca rzucić w przepaść i sięgnąć po koronę (sukces odniosła połowicznie, bo wprowadzając król, Henryk VIII, osadził ją na tronie, ale przeznaczony na zgubę pierwszy mąż jednak wy dostał się ze swojej celi śmierci). Mimo wszystko jednak bohater Aleksandra Dumas w rozważaniach sprowokowanych snem żony podejmuje przynajmniej dylematy egzystencjalne, podczas gdy Etelwold Korzeniowskiego przy łożu śpiącej Elfydy (scena 1 aktu V) ubiera jedynie w retoryczne chwytły swoje rozczarowanie spodziewaną decyzją żony:

ETELWOLD (*wchodzi z wolna*) Szkaradna nocy! Powinna byś być ostatnią. (*Ogląda się*). Gdzież jestem? – tu więc przyszedłem szukać ulgi i odpocznienia? bah I za późno. Dawniej słońce nieproszone zbyt prędko świtało w tern oknie; teraz – o! miecz ognisty wygnał mię z tego raj. A przecież jeszcze się tu oko nakłania, jeszcze serce mimowolnie się zbliża. – (*Przystępuje*). Kobieto! kobieto! ty możesz spać tak spokojnie, kiedyś moją duszę rozdarła! – Ani śladu łyż na jej licu; jej sen tak cichy, jak sen dziecka, który nieraz niedoświadczoną matkę przestrasza. – Gdzie jest anioł dziewiczego wstydu, ten towarzyszył piękności, który schyla jej oko na każde śmielsze słowo i oblewa jej lice szkarłatem, zdolnym rozbroić najzuchwalszego zalotnika! – Jeżeli cię całkiem nie odstąpił, mogłaśbyś zasnąć, kiedy twoje oczy nieprawy ogień obudzały, kiedy twoje usta niedawno do cudzej twarzy przyłgnęły? A on? Oh! i jego powieki muszą być także zamknięte, i jego dusza pewnie na skrzydłach słodkich marzeń ulata; ja tylko czuam³⁹.

I tak dalej – że można by ją zabić, że westchnęła, że łza spłynęła po jej policzku – a wszystko tak starannie ubrane w głębię uczuć i prostotę środków wyrazu, że wydało się współczesnym krytykom, iż „choć sztuka ta jest prozą pisana, ma [...] więcej ducha poezyjnego, jak razem wzięwszy wszystkie może tragedie nasze do czasu tego autora”⁴⁰.

W porównaniu z wcześniejszymi dramatami Korzeniowskiego można z pewnością odnotować postępy w zakresie indywidualizacji postaci – indywidualizacji nie tylko językowej (co prozie z jednej strony łatwiejsze, z drugiej

³⁹ J. Korzeniowski, *Piękna kobieta...*, s. 236.

⁴⁰ „Rozmaitości. Pismo dodatkowe do Gazety Lwowskiej” 1834 nr 17, 26.04.1834, s. 135 [7].

zaś nieodzowne), ale i mentalnej – daleko stąd do *Klary*, gdzie wszystkie postacie z różnych punktów widzenia wyrażały ten sam pogląd⁴¹.

Zarazem jednak w perspektywie dotychczasowej drogi rozwoju dramaturgii Korzeniowskiego uderza rezygnacja nie tylko z formowania świata przedstawionego na modłę polskiej romantyki przedlistopadowej z jej balladową fantastyką (obecną w *Dymitrze i Marii*, dramacie z 1827 roku, a częściowo także w pochodzącym z roku 1824 lub 1826 *Mnichu*), ale wręcz z jakiegokolwiek namysłu nad transcendencją – co szczególnie jaskrawo uwidacznia się przy zestawieniu zbliżonych sytuacyjnie scen *Pięknej kobiety* i *Katarzyny Howard*.

Pozostała natomiast Korzeniowskiemu skłonność do konstruowania monologów liryczno-refleksyjnych, wcześniej – zdaniem Reutt-Witkowskiej – sztucznie stylizowanych, a treścią (wyrażającą przemyślenia samego autora) oderwanych od biegu akcji⁴². Tego nie można już powiedzieć o monologach z *Pięknej kobiety*, których związek z akcją wydaje się nawet przesadzony, czy może należałoby powiedzieć – przewartościowany. Dotyczy to zwłaszcza sceny samotnej udręki Etelwolda pod koniec I aktu – ten monolog, złożony z miłosnych westchnień przeplatanych replikami do nieobecnego partnera (króla Edgara), jest właściwie monodramem posiadającym własną wewnętrzną akcję – ale nie tylko.

Posługując się formułą użytą w cytowanej wyżej recenzji z przedstawienia *Elfrydy Bertucha* – tą o emocjach ukazywanych w odpowiednio aranżowanych sytuacjach – można by stwierdzić, że Korzeniowski postąpił odwrotnie i oddzielił „obraz pasji i uniesień rozpaczy” od „scen dobitnych” i „mocnych sytuacji”. Zwroty akcji zachodzą w *Pięknej kobiecie* nie pod wpływem gwałtownych starć i podejmowanych w ich wyniku decyzji oraz działań, lecz wskutek jawnych lub ukrytych przemyśleń bohaterów, ich zmagania ze swoimi emocjami, konwenansem, zasadami, sumieniem. Można by w tym odnaleźć ślady dramaturgicznej techniki romantycznej, gdyby nie obawa, że w przypadku Korzeniowskiego decyzja nie była w pełni świadoma i o efekcie przesądziła jednak autorska nieporadność. Bez konsekwencji pozostają tu silnie kontrowersyjne dialogi, w klasycznym dramacie napędzające akcję. Nie wywołuje na przykład żadnych następstw kłótnia małżonków po pierwszym spotkaniu Elfrydy z królem:

⁴¹ Szerzej o tym w: M. Dybizbański, *Młodzieńcze eksperymenty Józefa Korzeniowskiego z formą dramatyczną*, „Wiek XIX” R. VIII (L) 2015.

⁴² Zob. Z. Reutt-Witkowska, op. cit., s. 270.

ETELWOLD: O! pięknie, pięknie! strojna, jak tęcza, świecąca od brylantów, jak obłok pogodny; z okiem iskrzącym żądzą tryumfu, którego blask światła tych kamieni zawstydza. O, Elfrydo: prośba moja trafiła do twego serca!

ELFRYDA: Prośba twoja była dziecinna.

ETELWOLD: Ale była prośbą męża, jego żądaniem, jego wolą.

ELFRYDA: Połóż rękę na sercu i zapytaj siebie, czy masz prawo mówić mi o swojej woli?

ETELWOLD: Ty Sama zapytaj tego księdza, co nam ręce związał u stóp ołtarza, czy mam prawo mówić ci o mojej woli i ukarać za jej niedopełnienie?

ELFRYDA: Gdyby było więcej prawdy w twoich ustach, nie z tobą byłabym podobno przed ołtarzem stanęła⁴³.

Jakkolwiek trudno w to uwierzyć, scena kończy się wyznaniem miłosnym i czułym objęciem, choć chwilę później w rozmowie z Olgarem Elfryda nadal będzie się czuła ofiarą intrygi Etelwolda, o którym mówi: „człowiek, który mi największą krzywdę wyrządził”⁴⁴.

Niedramatycznie przebiegają wszystkie zmiany decyzji tytułowej bohaterki – czy raczej odmiany jej postawy. Najpierw to nie podszepty Lesleya (któremu Etelwold naiwnie wyznał swą winę wobec Edgara, a następnie całkiem już bezmyślnie powierzył misję uproszenia żony, by oszpeciła się przed królewską wizytą) skłaniają Elfrydę do niewypełnienia woli męża – skuteczna okazuje się dopiero wrodzona cecha próżności, od której wychowanka surowego Olgara wydawała się wolna.

ELFRYDA: Czy bardzo brzydko wyglądam?

NELI: Gdybym ja tak wyglądała, kazałabym się w morze wrzucić.

ELFRYDA: To dobrze. (Siada, zakrywa twarz i płacze).

NELI: Nie widzę, co w tym dobrego, żeby się tak własną ręką zesześcić. [...]

ELFRYDA: Tak być musi. Rada bym, abyś mi mogła włożyć jeszcze co na plecy, żebym się wydała garbatą, i dać laseczkę. [...]

NELI: Co to za osobliwsze wymysły?

⁴³ J. Korzeniowski, *Piękna kobieta...*, s. 224.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 229.

ELFRYDA: (*siada znowu i wzdycha*) Taka wola mego męża.

NELI: Gdyby mój mąż był sam jeden na świecie, jak Adam, to bym go nie usłuchała.

ELFRYDA: A ja usłucham. (*Wstaje*). Ale jeszcze raz muszę się obejrzeć.

NELI: O! obacz się pani, obacz. (*Pokazuje zwierciadło*).

ELFRYDA: (ogłąda i po chwili). Pfe! pfe! pfe! (Zdziera z siebie ubranie). Precz z tym straszylłem! (Wychodzi, i Neli, zabrawszy rzeczy, idzie za nią)⁴⁵.

Dla porównania – w kolejnym, znacznie późniejszym dramacie Paula Heysego (*Elfryda*, powst. 1879) tytułowa bohaterka demaskuje się przed królem pod wpływem rosnącej pychy swej sługi, którą ów wyjątkowy gość adorował przy stole, ignorując oszpeconą panią domu:

EDYTA: (*spokojnie*) [...] Słuchaj! Tyś panią, a ja dotąd sługą...

ELFRYDA: Dotąd?!

EDYTA: Lecz jeśli prawda że niedługo On mnie umieści na dworze, w stolicy...

ELFRYDA: Na sposób sługi, czy też kochanicy?,

EDYTAP: Lżyj! Lecz to nawet żadnym dziwowiskiem, Choćby i żony uczcił mnie nazwiskiem: [...] A wtedy, gdyby mi się też udało Zyskać moc nad nim...

ELFRYDA: (z trudnością się powstrzymując) Wtedy?..

EDYTA: Mówięc śmiało: Ja tajemnicę mu waszą wygłoszę I przebaczenie wyjedniam...

ELFRYDA: No, proszę!

EDYTA: Ty bywać będziesz na dworze; więc dalej Będziem się znowu, jak dziś, widywali...

ELFRYDA: Wspaniałomyślna!... A ja ci w podziękę, Moja królowo, ucałuję rękę; Mąż mój przyklęknie na oba kolana, A ty raczysz podnieść.. (*z wybuchem*) Opętana! Tego za wiele. Precz do swej komnaty! [...]

ETHELWOLD: Co się tu dzieje? Elfrydo... na Boga Głowa odkryta, ramiona... o! droga, Czyś zapomniała?... [...]

⁴⁵ Ibidem, s. 219.

ELFRYDA [...] Odchodzę do siebie; W nocy i ciszy ja wstyd mój zagrzebię,
Nie chcę na piorun narażać twej głowy. (*Edgar niepostrzeżenie staje w drzwiach
środkowych*)⁴⁶.

Z tych trzech *Elfryd* – Bertucha, Korzeniowskiego i Heysego – można by przy innej okazji ułożyć studium porównawcze wizerunku średniowiecznej kobiety w trzech punktach, okresach czy etapach rozwoju kultury XIX wieku. Bohaterka dramatu Heysego w przeciwieństwie do swych dwóch poprzedniczek przyjmuje koronę po domniemanej śmierci Ethelwolda⁴⁷, ale tę decyzję okupuje poczuciem winy i ciągłą zgryzotą, które uśmierza dopiero powrót żyjącego – jak się okazuje – męża.

Elfryda Korzeniowskiego natomiast swoim postępowaniem zmyliła nawet krytyków. Recenzent lwowskiej prapremiery ujrzał w jej życiu historię „osoby niezupełnie jeszcze zepsutej, która przez chwilowe zapomnienie się, na niecofną przewiny skierowana drogę, idzie po niej mimo przestróg swojego anioła stróża i ginie nie dochodząc mety, do której namiętności ją wiodły”⁴⁸. Aleksander Przezdziecki zaś napisał, że bohaterka „odmienia się nagle, gdy po zabójstwie męża odrzuca rękę królewską”⁴⁹, w czym zresztą dostrzegł błąd autora, utrzymując, że „Elfryda żeby zostać do siebie podobną, winna była po trupie Etelwolda jeszcze sięgnąć po koronę”⁵⁰. Złagodził wizerunek postaci Piotr Chmielowski, uznawszy, że Elfryda jedynie „daje się unieść zalotności i kokietuje króla”⁵¹, a więc „gdy Etelwold poległ z ręki zbrojczy, za wiedzą króla”, zgodnie z logiką charakteru „budzą się w niej wyrzuty, odtrąca Edgara i gardzi nim”⁵².

Właściwie żadnej z tych wersji nie potwierdza tekst dramatu. Wiadomość o śmierci Etelwolda utwierdza Elfrydę w postanowieniu odtrącenia Edgara, ale do owej decyzji bohaterka dochodzi wcześniej, pod wpływem własnych przemyśleń, w kilku etapach, począwszy od rozmowy z mężem po przebudzeniu ze snu, przy którym ten monologował o swej rozpacz, a skończywszy na scenie rozmowy z królem bezpośrednio poprzedzającej wejście Olgara

⁴⁶ P. Heyse, *Elfryda. Tragedia w pięciu aktach*, przeł. K. Kaszewski, „Wiek” 1880, nr 271, dodatek, s. 1-2.

⁴⁷ Taka pisownia nazwiska obowiązuje w dramacie Heysego.

⁴⁸ „Rozmaitości. Pismo dodatkowe do Gazety Lwowskiej” 1834 nr 17, 26.04.1834, s. 135 [7].

⁴⁹ A. Przezdziecki, op. cit., s. 120.

⁵⁰ Ibidem, s. 120.

⁵¹ P. Chmielowski, op. cit., s. 38.

⁵² Ibidem

z wiadomością o śmierci Etelwolda. Nawrócenie Elfrydy przebiega więc także w sposób niedramatyczny, podobnie jak jej wejście „na niecofną przewiny [...] drogę” – by przywołać formułę z pierwszej recenzji dramatu.

Formuła to w sumie, zdawałoby się, chybiona, bo przecież bohaterka ostatecznie cofnęła się ze swej drogi. A jednak sprawozdawca lwowskich „Rozmaitości” w drugiej części tego samego zdania twierdził, że w wystawionej sztuce Elfryda „ginie nie dochodząc mety, do której namiętności ją wiodły”⁵³. Ginie? Ostatnia scena dramatu wygląda tak:

SCENA VI: Miejsce przed kościołem, którego główne drzwi we środku. – Ksiądz wchodzi, za nim Elfryda z zakrytą twarzą. – Ksiądz otwiera drzwi i pokazuje się katafalk otoczony świecami.

KSIĄDZ: Oto jest. (Elfryda zbliża się, wyciąga ręce ku środkowi kościoła i pada na progu)⁵⁴.

Nic nie wskazuje na to, by Elfryda miała na tym progu umrzeć. Wszyscy późniejsi komentatorzy – od Tyszyńskiego (1841) po Reutt-Witkowską (1921) albo tę kwestię pomijali, albo pisali o omdleniu bohaterki. Dysponowali jednak tekstem drukowanym. Recenzent prapremiery musiał polegać na swej pamięci i wrażeniu wyniesionym z teatru. Nie można oczywiście wykluczyć u niego chwilowej dekoncentracji, lecz nie mniej prawdopodobna wydaje się sugestywna interpretacja aktorska przemieniająca scenę omdlenia w efektowny pokaz konania. Scena finałowa przewiduje wszak tuż przed zapadnięciem kurtyny zmianę dekoracji dla jednej krótkiej kwestii postaci wcześniej niewystępującej i jednego gestu głównej aktorki – wykonalne, ale skomplikowane i przy zwykłym omdleniu właściwie niewarte osiągniętego efektu. Jednoznaczna decyzja reżyserska czyniłaby jednak z wersji scenicznej *Pięknej kobiety* z roku 1834 dramat odmienny nieco od zamysłu autorskiego, odkrytego publiczności w druku pięć lat później.

THE SECRETS OF JÓZEF KORZENIOWSKI'S "BEAUTIFUL WOMAN"

Summary

From the very beginning, "*Beautiful Woman*" was considered to be an unoriginal work, even though no work on which it was supposed to have been based could be reliably identified. However, the history of a search for a potential model opens up an area of comparative studies the results of which

⁵³ „Rozmaitości. Pismo dodatkowe do Gazety Lwowskiej” 1834 nr 17, 26.04.1834, s. 135 [7].

⁵⁴ J. Korzeniowski, *Piękna kobieta...*, s. 244.

bring to mind questions differing from those that had previously been asked with reference to the work considered to be the last element of the author's youthful experiments, mainly because of the time and place of its origin, as in accordance with aesthetic criteria, it should rather be included in the second stage of development of Korzeniowski's dramatic works in which abandoning poetry in favour of prose became one of the determinants of heading towards realism.

