

LITERATURA I TEATR W KOMEDIACH ALEKSANDRA FREDRY

[Motto:] „Powziąłem przekonanie wzmocnione z czasem, że nie ma dzieła dramatycznego, jakkolwiek ono dokładnie jest zakreślonym, które nie potrzebowałoby dalszego rozwinięcia i uwydatnienia dobrą grą aktorów.“

A. Fredro, Autobiografia

1

Zagadnienie sygnalizowane przez powyższy tytuł mieści się w centralnym nurcie badań współczesnej humanistyki. Rozważania nad wyglądem dramatu jako utworu literackiego i jako spektaklu scenicznego zapoczątkowała dyskusja nad zakresem praw inscenizatora wobec dzieła literackiego, wywołana książką Luisa Becq de Fouquières pt. *L'art de la mise-en-scène* (1884).¹ Rozważania te, rozwijane przez Maksa Herrmanna, badacza współzależności między systemami inscenizacyjnymi a powszechną praktyką dramatopisarską² weszły w nową fazę na warsztacie twórczym praskiej szkoły badań strukturalnych, głównie zaś Jana Mukařovskiego. Współtwórcę nowoczesnej semantyki literackiej interesowały bowiem szczególnie „wszelkie takie sytuacje, które zakładają aktywną koegzystencję jednostek należących do różnych systemów semiotycznych, sytuacje, gdy totalne znaczenie wypowiedzi artystycznej kształtuje się w wyniku współpracy i interferencji znaków niejednorodnych, przysposobionych już do odgrywania gdzie indziej wyspecjalizowanych ról“.³

Fakt „wielotworzywowości“ dzieła dramatycznego zdecydował również o dużej popularności badań nad relacją: dzieło literackie — dzieło teatralne, na warsztatach polskich teoretyków literatury i teatru. Najogólniej rzecz biorąc koncentrowały się one, w zależności od stanowiska badacza, wokół problematyki „świata poetyckiego“ i „wizji teatralnej“ dzieła literackiego, bądź też wokół literackiego i scenicznego wyglądu tekstu dramatycznego.

Cyt. za B. Zakrzewskim, *Autobiografia A. Fredry*, Prace Literackie, t. 13, s. 128.

¹ Por. S. Skwarczyńska, *Koncepcja sztuki teatralnej Etienne Souriau*, w: *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970, s. 44.

² Por. Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, Pamiętnik Teatralny, 1958, z. 3-4, s. 385.

³ J. Sławiński, *Słowo wstępne* do J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970, s. 15.

W pierwszym wypadku (Ingarden, Sławińska) akcentowano priorytet literackiej przynależności tekstu dramatycznego, tworzącego jednoznacznie dzieło sztuki słowa i partyturę teatralną. „W doskonałym dziele sztuki dramatycznej nie ma miejsca na przypadkowe ozdobniki. Wszystko stanowi zasób środków umożliwiających pełne wypowiedzenie się dramtopisarza. Niektóre z nich można urzeczywistnić tylko podczas przedstawienia. Przypuszczalnie przywróci je wtedy reżyser i aktorzy chociaż może się zdarzyć, że je zniekształcą. Mimo wszystko niektóre spośród najważniejszych, te mianowicie, które można by uznać za składniki struktury i stylu, pozostaną uchwytnie dla dostatecznie wrażliwego krytyka,“⁴ pisała Irena Sławińska, przytaczając słowa aprobowanego przez siebie badacza angielskiego. Z czasem przybrało na sile stanowisko inne, którego zwolennicy usiłują podważyć (mniej lub więcej radykalnie) decydującą rolę literatury w dramacie. Zakłada się bowiem możliwość istnienia tego samego tekstu w dwu odmiennych relacjach: literackiej i teatralnej, w zależności od funkcji, którą pełni.⁵ Zakłada się wreszcie nawet konieczność wyłączenia dzieł dramatycznych z obrębu literatury, i włączenie ich do rzędu sztuk wielotworzywowych.⁶

Otóż dla wszystkich przedstawionych tu stanowisk problemem centralnym staje się problem elementu łączącego: 1. „świat poetycki“ z „wizją teatralną“, 2. obie relacje tego samego przecież tekstu, 3. poszczególne warstwy składające się na wielotworzywową wprawdzie — ale *autonomiczną* strukturę dzieła teatralnego.

Uwikłanie w układ sceniczny jest wynikiem procesu adaptacji czyli przekładu tekstu literackiego. Tekst zostaje przekładany dwustopniowo, na płaszczyznach: „wewnątrzjęzykowej, w procesie adaptacji tekstu autorskiego na scenariusz reżyserski i intersemiotycznej, w procesie przekładu dzieła z języka tekstu literackiego (ponieważ jeszcze scenariusz jest przecież tekstem literackim) na język sztuki teatru“.⁷ Charakter związków łączących dzieło literackie z dziełem teatralnym, swoisty priorytet struktury wzorca wobec przekładu, zakłada zdaniem Zbigniewa Osińskiego istnienie jakichś wspólnych „reguł istnienia“ tego samego tekstu. Zaznacza on mianowicie, że muszą istnieć jakieś nadrzędne reguły semantyczne rządzące jednocześnie dwoma szeregami znaków: szeregiem znaków literackich i szeregiem znaków teatralnych.⁸ Problem ten podobnie ujęła Jolanta Brach, traktując oba szeregi znaków, jako wyraz istnienia tej samej „sfery znaczeniowej“.⁹

⁴ H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, London 1956, s. V–VI, cyt. za I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*, Pamiętnik Teatralny, 1958, z. 3–4, s. 377.

⁵ Por. Zb. Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru*, w: *Dramat i teatr*, Wrocław 1967, s. 153.

⁶ Por. S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, Przegląd Filozoficzny, 1949, t. XLV, 1–2, przedr. *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953. Stanowisko swoje autorka dodatkowo uzasadnia w szkicu *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu*, w: *Wokół teatru i literatury*, op. cit.

⁷ Zb. Osiński, op. cit., s. 123.

⁸ Tamże, s. 126.

⁹ J. Brach, *O znakach literackich i znakach teatralnych*, *Studia Estetyczne*, 1965, t. 2, s. 259.

Osiński, rozwijając w tym względzie sugestię Mukařovskiego,¹⁰ zwrócił uwagę na zmienność reguł adaptacji, rozróżniając trzy podstawowe modele stosunków między sceną a literaturą. Omawiając ostatni, dominujący dziś model „kreacjonistyczny“, mimo podkreślania mimetycznych (wobec literatury) stosunków jego twórców, ujawnił zjawisko dualistycznego traktowania nie tylko znaków, ale wręcz znaczeń.¹¹ To co w przekonaniu Osińskiego miało być wyjątkiem od reguły, zostało uznane za zasadę pod piórem Sławomira Świontka, adepta tej samej szkoły metodologicznej. Świontek uznał dualizm znaczeń za immanentną cechę tkwiącą w każdym tekście literackim.¹²

Tym samym sprawa rodzaju owych „nadrzędnych reguł semantycznych“ bądź co bądź tego samego przecież dzieła pozostaje nadal otwartą.

2

Uwagi niniejsze nie zamierzają do rozstrzygnięcia tak bardzo skomplikowanego zagadnienia, zahaczającego przecież o podstawową problematykę sposobu istnienia dzieła sztuki. Zgadza się, że znaki słowne dramatu są nośnikami znaczeń funkcjonujących zarówno w literaturze jak i na scenie. Że znaki te są po pierwsze komunikatem zrozumiałym w obrębie języka literatury. To znaczy że informują one o rozmaitych aspektach „świata poetyckiego“, takich jak struktura zdarzenia dramatycznego, struktura postaci, struktura słowna.¹³ Że jednocześnie i równolegle, nawet w swojej przedadaptacyjnej postaci, informują one o znaczeniach funkcjonujących w porządku scenicznym. To znaczy: o aktorze, „słowie teatralnym“¹⁴ organizacji czasu i przestrzeni, o regułach ruchu scenicznego – tworząc w ten sposób swoistą „wizję teatralną“ czy też „partyturę teatralną“. Wypadnie zgodzić się dalej, że po pierwsze owe systemy znaków nie dadzą się w tekście sprowadzić do prostego podziału na tekst główny i tzw. objaśnienia sceniczne. Że po drugie, nie istnieją one na zasadzie sumy znaków, lecz wzajemnej interferencji, w ramach której znaki komunikujące o znaczeniach szeregu teatralnego, modyfikują jednocześnie wygląd substruktur literackich, decydując o ich specyfice w zakresie sztuki słowa pisanego.

Powyzszą aprobatę wobec dotychczasowych, znanych w nauce konstatacji, pragniemy uzupełnić przez prezentację postulatów, zmierzających do rozwiązania wątpliwości sygnalizowanej w stanie badań. Zamierzamy mianowicie zrekonstruować „nadajnik“ porządku literackiego i sceniczne-

¹⁰ Mukařovský píše: „Są okresy, w których panuje tendencja, by tekst z góry jak najdoskonalej wyznaczał realizację teatralną oraz inne, kiedy tekst celowo pozostawia jak największą swobodę teatralnemu dookreśleniu. *Wśród znaków i struktur*, op. cit., s. 359.

¹¹ Por. Zb. Osiński, op. cit., s. 143.

¹² „Opis języka dramatu powinien być dokonywany z punktu widzenia jego nachyleń w kierunku aktualizacji scenicznej, zaś analiza znaków tego języka z punktu widzenia dwuaspektowości znaczeń implikowanych przez znaki – zawierające obok normalnej relacji symbolicznej, również relację ludyczną.“ S. Świontek, *O strukturalnych związkach i zależnościach tworzyw dzieła dramatycznego*, Kultura i Społeczeństwo, 1967, z. 3, s. 165.

¹³ Por. I. Sławińska, op. cit., s. 368.

¹⁴ Por. na ten temat E. Csátó, *Funkcje mowy scenicznej*, Estetyka, 1962, s. 178.

go zarazem, w oparciu o określony zespół autotematycznych wypowiedzi pisarza dramatycznego. Egzemplifikację tej hipotezy wypadnie ograniczyć do królującej na scenach polskich, wybitnej literacko, twórczości komediowej Aleksandra Fredry. Powstający (z przerwami) od r. 1817 aż do śmierci dorobek wielkiego pisarza daje się podzielić na kilka okresów. W niniejszych wywodach wypadnie ograniczyć się do lat 1817–1835, do okresu w którym powstały wszystkie największe utwory Fredry.

3

„Tok myśli wskazuje nam, że i w żalach i w tragediach, i w komediach, nie tylko na scenie — ale w całej tragedii i komedii naszego życia, cierpienia mieszają się z rozkoszami, a w nieprzebranych innych wypadkach również,¹⁵ mówi Sokrates do Protarchosa. Ta, często później cytowana wypowiedź sygnalizowała ukształtowanie się w umyśle ludzkim „teatralnej koncepcji świata“. Popularna w starożytności, odżywa następnie w renesansie, pod piórem Szekspira (m. in. jako autora *Burzy*) czy później Calderona (*Życie snem*). Stanowi popularną formułę dla plastycznego opisu dialektyki procesu historycznego obecną w dziełach Schellinga i Hegla a następnie Marksa i Engelsa. W czasach nowszych staje się podstawą *Gry snów (Ett Drömspel)* Strindberga. A i dziś towarzyszy nam głos poety i estetyka, wskrzeszający teatralną alegorię życia. Pisze Mieczysław Jastrun:

Teatr tej małej planety:
Nasz dzień, nasz sen, nasze serce.
My dostajemy bilety
Na jeden seans, nie więcej.
Lecz widowisko to godne,
By się zmieniały obrazy
Miłości, kary i zbrodni
Miliardy miliardów razy.¹⁶

A francuski teatrolog Etienne Souriau, tak oto uzasadnia wyjątkowość dzieła dramatycznego: „Wszystkie sztuki są piękne, wszystkie sztuki są interesujące, wszystkie sztuki są obciążone ludzkimi przekazami, cennymi i niezastąpionymi. Sztuka teatralna jest jednak ze wszystkich najbardziej bezpośrednio ludzka, najbardziej konkretnie przeżywana, najbardziej bliska integralnej pełni życia, które stylizuje i uwzniosła aż do tego stopnia, że obdarza nas jego pełnym dynamizmem wzorem dla życia naszego własnego.“¹⁷

Wacław Kubacki, śledząc obecność „teatralnej koncepcji świata“ w dziełach pisarzy starożytnych, skłonny był ograniczyć jej genezę do

¹⁵ Platon, *Fileb*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, XXIX, 50, s. 90.

¹⁶ M. Jastrun, *Pamięci Walentyny Chocimskiej*, w: *Barwy ziemi*, Warszawa.

¹⁷ E. Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris 1960, s. 101, cyt. za S. Skwarczyńską, *Koncepcja sztuki teatralnej Etienne Souriau*, op. cit., s. 47.

proweniencji stoicko-platońskiej.¹⁸ Przytaczane powyżej przykłady wskazują, że trudno sprowadzić ją do określonego prądu filozoficznego. Wypadnie się chyba zgodzić, że w obrębie różnych ideologii, koncepcji filozoficznych czy nawet, ogólniej rzecz biorąc: światopoglądowych, „teatralna koncepcja świata“ wyraża dwojakiego rodzaju, stale w myśli ludzkiej przewijającą się problematykę. Po pierwsze towarzyszy wizjom świata ujmowanym jako gra pozorów i autentyzmu. Po drugie towarzyszy pytaniom o reguły rządzące niepokojącą logikę opozycją harmonii i dysharmonii, „ładu“ i „chaosu“.

Dalecy jesteście od przyznania „teatralnej koncepcji świata“ miana uniwersalnej kategorii myślowej. W naszym przekonaniu przemawiające za takim stanowiskiem argumenty autora znanej książki *Tragedy: a View of Life* są równie przekonujące co uwagi autorki *The Frontiers of Drama*.¹⁹ Niesposób jednak przejść do porządku dziennego nad koncepcjami, pozwalającymi uznać ją za strukturę archetypiczną. Mamy tu na myśli najpierw teorię Johana Huizingi, dla którego widowisko sceniczne stanowi wyraz instynktu ludycznego, a więc zarówno „robienia czegoś «na niby»“ jak i „gry“.²⁰ Mamy tu również na uwadze rozwijane do dziś teorie (powstałe pod znakiem inspiracji freudowskiej) zdające się traktować zjawisko teatru jako wyraz naturalnej sytuacji człowieka: jedyne go widza ról odgrywanych permanentnie podczas marzeń sennych.²¹

4

„Każdy utwór ilustruje jakiś sąd o porządku świata: uwydatnia się to szczególnie wyraźnie na terenie dramatu poetyckiego, gdzie sąd ten jest już w samym utworze uogólniony. Można go nieraz odczytać z samej linii fabularnej, gdyż przebieg zdarzeń symbolizuje «los ludzki», pozwala sformułować jakieś prawo. Właśnie w tym sensie mówimy o metaforycznym

¹⁸ Por. W. Kubański, *Balladyna – baśń polityczna*, [Wstęp] do J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1955, s. 191 i nast.

¹⁹ Por. H. A. Myers, *Tragedy: a view of life*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1956, i Una Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama*, London 1964 (w szczególności rozdział: *The Limitations of Drama*). – O uniwersalności teatralnej koncepcji świata trudno mówić również z innych względów. Jak bowiem wynikałoby z konstatacji francuskich teoretyków literatury, uprawnienia dramatu wypadnie ograniczyć na rzecz powieści. L. Goldmann (*Pour une sociologie du roman*) a ostatnio M. Butor (*Powieść jako poszukiwanie*) rozpatrują ten gatunek jako pewnego rodzaju światopogląd bądź też nawet jako szczególny sposób zainteresowania światem (por. na ten temat bardzo ciekawy szkic W. Maciąga, *Czego szuka powieść*, Życie Literackie 1971, nr. 37). Stąd już tylko o krok do tezy, że poszczególne rodzaje czy nawet gatunki są swoistymi formami ludzkiego postrzegania rzeczywistości, formami ludzkiego myślenia. Ku podobnym wnioskom zdaje się zmierzać inspirowana przez przemyślenia E. Cassirera praca Fr. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York 1967. Z tym, że Kermode mniejszą rolę przypisuje genologicznej typologii fikcji.

²⁰ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Warszawa 1967, s. 74 i 207.

²¹ Na terenie Polski podobne koncepcje formułuje A. Banach (*O snach i nowej sztuce*, Kraków 1959). Na podobnej zasadzie oparte zostało złożone z tekstów dwu autorów, M. Jastruna i A. Strinberga, widowisko teatralne pt. *Rzecz ludzka*, w reżyserii K. Skuszanki, którego prapremiera odbyła się we wrocławskim Teatrze Polskim 27 II 1971 r.

charakterze akcji.²² W tekście komedii fredrowskiej, jak w każdym wielkim dramacie, nie brak jest sądów podejmujących wprost wątek ogólnej refleksji nad porządkiem świata. Są to refleksje posiadające charakter wypowiedzi wkładanych wprawdzie w usta poszczególnych bohaterów, ale o dosyć szczególnym rodzaju. Szczególność ta polega na tym, że zdaje się ich nie obowiązywać dominująca w poetyce Fredry korelacja między treścią i poziomem wypowiedzi a świadomością postaci wypowiadających owe treści. Stąd komentatorzy na ogół zgodnie traktują większość z nich jako wyraz intencji pisarza. Z drugiej strony posiadają one inny status znaczeniowy niż np. sądy wyrażane bezpośrednio w listach czy pamiętnikach, tworząc szczególną formę wypowiedzi mieszczących się w ramach kategorii tzw. „obrazu autora”.²³ Jest również rzeczą charakterystyczną, że sądy te niemal z reguły pojawiają się w postaci wyznań autotematycznych (tzn. połączonych pośrednio lub bezpośrednio z obecnością rozważań nad miejscem i rolą człowieka jako widza i aktora szczególnego rodzaju spektaklu).

Tak więc charakterystyka Geldhaba, włożona w usta Księcia²⁴ pełni rolę refleksji nad mocą przypadku zakłócającego harmonijny, rozsądny układ losu ludzkiego. Przy czym symbolizujące przypadek „przewrotne koło ślepego szczęścia” zostało porównane do działania koła kręcącego się na widowiskach jarmarcznych. Na wieść o pojawieniu się u rejenta Milczka stanowiska komisarza (tzn. rządcy dóbr), Papkin improwizuje scenkę licytacji, jakiej widownią były majątki zbytnio panoszących się nowobogaczków.²⁵ W obu wypadkach pojawia się znamienna dla „teatralnej koncepcji świata” opozycja pozorów i autentyzmu. W *Dożywociu*, najbardziej gorzkiej z komedii Fredry, dochodzi do totalnego przeciwstawienia „świata” opanowanego przez pozór i jednostki, przekonanej o nieetyczności ustroju społecznego, rozpaczliwie poszukującej humanistycznych wartości. Zarysowujące się w kwestii Orgona porównanie ojca Rózi z sąsiadem Krętarskim, zostaje zilustrowane scenką pobytu obu postaci w mieście. Świat-opinia społeczna dokonywane w niej jednoznacznej aprobaty postawy Krętarskiego.²⁶ W następnej scenie monolog Orgona przekształca się już wręcz w swoisty dialog z owym „światem”, ochrzczonym przez ojca Rózi mianem „starego krętosza”.²⁷ Sposób bycia Krętarskiego urasta tutaj do alegorii postawy dominującej w życiu w ogóle, postawy, która zdaje się odnosić triumf w komedii. Leon, określany przez Łatkę mianem „wariata”, chce wznieść się ponad poziom codzienności, być chociaż przez chwilę widzem przerażającego królestwa pozorów, które powstało na ziemi, „punkcie błota”, zaludnionym przez zwalczających się nawzajem ludzi-mrówki.²⁸

²² I. Sławińska, op. cit., s. 373.

²³ Na temat tego pojęcia por. W. Winogradów, *Проблемы историзма и теория стилей*, Москва 1961 i K. Wyka, *Obraz autora*, w: *Pan Tadeusz. Studia o tekście*, Warszawa 1963.

²⁴ A. Fredro, *Pan Geldhab*, a. I, ww. 277–284, w: *Pisma wszystkie*, Warszawa 1955, t. 1, oprac. Stanisław Pigoń, wstęp Kazimierza Wyki. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania oznaczonego w dalszym ciągu literą P.

²⁵ A. Fredro, *Zemsta*, a. I, ww. 491–501, P, t. 6.

²⁶ A. Fredro, *Dożywocie*, a. III, ww. 323–352, P, t. 6.

²⁷ Tamże, ww. 428–448.

²⁸ Tamże, a. II, ww. 391–426.

Metafora „świat = punkt błota“ i ludzie = walczące ze sobą mrówki. wskrzesza (z nieznaczną modyfikacją) porównanie obecne w wolteriańskiej powiastce filozoficznej.²⁹ Budowała ona paradoksalne obrazy świata, traktując ten świat jako przemijający układ określonego typu stosunków międzyludzkich. Wolter burzył „zły porządek“ po to aby nakreślić obraz królestwa „naturalnego ładu“. Ten „ład“ historycznie rzecz biorąc okazał się ładem burżuazyjnym, a więc również, chociaż inaczej ahumanistycznym, jak potępiany niegdyś „nie-ład“ feudalny.

Z takiej właśnie perspektywy „zachwianego ładu“ spoglądał na świat Fredro, pogrobowiec polskiego Oświecenia. I tylko mimowolna ironia historii sprawiła, że wymarzony niegdyś przez ideologów tej epoki, burżuazyjny świat, okazał się godnym języka wolteriańskiej, antyfeudalnej satyry. Trzeba jednak podkreślić, że antyhumanistyczne elementy nowego porządku, a tym samym „zachwianie ładu“ zostały jeszcze przed Fredrą dostrzeżone przez pisarzy francuskiego Oświecenia.

Taką właśnie propozycję intelektualną przynosi stworzona przez Diderota kreacja *Kuzynka mistrza Rameau*. Jest to postać autentycznego błazna i szaleńca zarazem. Poprzez doprowadzenie do skrajności pragnień dyktowanych przez naturę (zmysły, namiętności) szaleniec Diderota tworzy postać-wyzwanie, rzucone światu, pojmowanemu jako układ harmonijny i racjonalny. Wyzwanie, u którego podstawy tkwi myśl o względności wszelkich zasad, o nieuniknionym charakterze takich zjawisk jak błąd czy przypadek. Przekonanie o ułudach harmonii i nieodzowności dysharmonii. Jak bowiem stwierdza Michel Foucault, cytując Diderota, „Szaleńcy, przerywają tę nudną szkaradę, którą wytworzyło wychowanie nasze, nasze umowy społeczne i nasze przyzwyczajenia nabyte. Jeśli taki zjawia się w towarzystwie, to jest on jak okrucieństwo, które fermentują, przywracając każdemu odrobinę jego wrodzonej indywidualności. Wstrząsa, wzburza, wywołuje pochwały lub nagany; wydobywa prawdę, daje poznać ludzi dobrych i odsłania łotrów“.³⁰

5

Refleksje Fredry tłumaczą się zatem w ramach ogólnego rozczarowania tych sympatyków Oświecenia, którym wypadło przeżyć zmierzch ideałów stworzonych przez tę epokę. Ale Fredro nie poprzestaje na negacji. Formułuje on postulaty, w których zarysowują się możliwości odnowy autentycznych, naturalnych cech człowieka i które nakazują szukać nieprzemijających wartości w egzystencjalnym rytmie ludzkiego życia.

²⁹ Zadig, tęskniąc, podobnie jak później Leon za oderwaniem się od ziemi, „Podziwiał te rozległe globy światła, które zdają się naszym oczom jedynie słabymi iskierkami, podczas gdy ziemia, która w istocie jest ledwie dostrzegalnym punktem w przyrodzie, wydaje się naszym pragnieniom czymś tak wielkim i szlachetnym. W tej chwili wyobrażał sobie ludzi tym, czym są w istocie: robakami pożerającymi się wzajem na małym atomie błota“. (Wolter, *Powiastki filozoficzne*, przeł. T. Boy-Zeleński, Kraków 1917, s. 190–191.) Podobne myśli głosił Wolter w innych fragmentach swoich pism (por. *Wolter dla młodzieży...*, Wrocław 1909, s. 15).

³⁰ M. Foucault [*Zachwianie ładu klasycznego*] z: *Folie et déraison. Histoire de la folie de l'âge classique*, Paris 1961, przeł. E. Rządowska, Pamiętnik Literacki, 1970, z. 2, s. 385.

Zagubione przez warstwy ucywilizowane, zachowały się owe wartości w niższych warstwach społecznych. Fredro w odróżnieniu od romantyków daleki jest od apoteozy „ludzi gminu“ jako określonej siły społecznej, decydującej o losach narodu. Zdaje się jednak dostrzegać w tych właśnie ludziach źródło odnowienia i rekonstrukcji uczuć i wrażeń. Chodzi mu nie o uznanie chłopca czy mieszczanina, ale o wzorowanie się na roussofskim Człowieku natury, pozbawionym maski narzuconej przez cywilizację. Taki jest bowiem sens wypowiedzi Gustawa w *Ślubach Panięskich*³¹ a także i przede wszystkim Ludmira w *Panu Jowialskim*.³² Ludmir podejmuje w niej polemikę z „jednopłaszczyznowością“ komedii Moliera (w zakresie budowy postaci) i wskazuje jednocześnie na 1. konieczność synchronii między strukturą komedii a komplikującym się obrazem życia, 2. możliwość znalezienia autentycznych charakterów ludzkich „pod słomianą strzechą“.³³

Bohaterowie komedii Fredry znajdują na ogół spokój w rodzinie. Jedyna to forma organizacji społecznej, która (poza *Mężem i żoną*) zyskuje całkowitą aprobatę pisarza. „Kręcmy się jak chcemy, błądźmy, igrajmy po tym świecie, zawsze jednak przy końcu znajdujemy przed sobą drogę, którą szli nasi poprzednicy i którą pójdą nasze potomki. Na tej drodze mieszka spokojne pożycie wśród rodziny i tą drogą najnsadniej zbliżyć się do grobu, nie pragnąc go, ani też się nie trwożąc...“³⁴ pisze w r. 1820. Myśli zawarte w cytowanym urywku nurtują go głęboko i rozbudowuje je najpierw w pisany w tym samym roku wierszu *Do Dominika*, aby następnie włożyć je w usta Gustawa ze *Ślubów Panięskich*.³⁵

6

Klasykystyczna teoria dramatu zakładała regułę stałości charakterów. „Przy takim założeniu akcja nie mogła powodować żadnych istotnych zmian w świadomości bohatera.“³⁶ Świadomość ta, ujmowana w kategoriach „charakteru“ tworzyła z kolei ogniwa racjonalistycznie określonej koncepcji losu ludzkiego. Charakter był pojęciem określającym ponadindywidualne, modelowe cechy człowieka.³⁷ Były to cechy współtworzące określone prawidłowości, które ilustrowała konkretna postać literacka. Cechy indywidualne, właściwe konkretnemu człowiekowi nie interesowały myślicieli epoki klasycyzmu. Ale jednocześnie w tej epoce konieczności

³³ W podobnym kierunku zmierza krytyczne odczytanie utworów Moliera przez *Kuzynka mistrza Rameau*: „Ja uczyć się z nich wszystkiego, co czynić trzeba i wszystkiego, czego mówić nie trzeba. Skoro więc czytam *Skąpca*, mówię sobie: Bądź skąpy, jeśli chcesz, lecz wystrzegaj się mówić jak skąpiec. Gdy czytam *Świętoszka* mówię sobie: Bądź obłudnikiem jeśli chcesz, lecz nie mów jak obłudnik. Zachowaj występki, które ci są pożyteczne, lecz strzeż się ich tonu i pozorów, które by cię ośmieszyły.“ Diderot, *Kuzynek mistrza Rameau*, Warszawa 1953, przeł. L. Staff, wstęp M. Żurowski, s. 86.

³¹ A. Fredro, *Śluby Panięskie*, a. I, ww. 136–144, P, t. 4.

³² A. Fredro, *Pan Jowialski*, a. I, ww. 151–169, P, t. 5.

³⁴ A. Fredro do I. Komarnickiego, 14, I, 1820, cyt. za H. Biegeleisen, *Z nieznanego Pamiętnika A. Fredry*, Biblioteka Warszawska, 1892, t. 2, s. 233.

³⁵ A. Fredro, *Śluby Panięskie*, a. IV, ww. 148–165, P, t. 4.

³⁶ S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966, s. 329.

³⁷ Tamże, s. 610.

rodziło się pod piórem Jana Jakuba Rousseau pojęcie indywidualności ludzkiej. Zajmie ono w następnej epoce pod nazwą „wolności“ istotne miejsce we wszelkiego typu rozważaniach filozoficznych.

To właśnie piętno indywidualności cechuje wszystkie postaci fredrowskie, tworzone pod znakiem polemiki z wszelkiego typu konwencjonalnymi układami charakterologicznymi. Miarą oryginalności kreacji fredrowskich może być fakt, że podobnie jak postaci z greckiej mitologii, jak bohaterowie tragedii szekspirowskich, zaczęły one służyć jako znak wywoławczy nieodkrytych dotąd postaw narodowych czy ogólnoludzkich (np. Cześnik i Rejent). Z drugiej strony, mimo stosowania różnorodnych kluczy interpretacyjnych, nie udało się do dziś dnia uzgodnić sądów co do rodzaju postaw reprezentowanych przez Gustawa ze *Ślubów Panieńskich*, pana Jowialskiego czy Leona Birbanckiego. Każda z owych postaci była nośnikiem dającego się odtworzyć układu wartości etycznych, cech psychicznych czy rysów społeczno-obyczajowych, ale ich połączenie tworzyło całość wieloznaczną i trudną do interpretacji.

I tak, przykładowo rzecz biorąc, postać Gustawa, sławnego uwodziciela wielkomięjskich dam, wreszcie amanta Anieli, zdaje się wyjaśniać taki oto ustęp z listu Fredry do brata:

„Wiele ma w sobie słodyczy i miłość raz drugi lub trzeci wzniecona — lecz znanymi już stopniami przechodzą czucia; zostawia w duszy miejsce dla rozwagi, którego dawniej za pierwszą miłością nie było. Sądzę przez porównanie. Jeżeli raz kochałem, byłem kochany i raz zapomniałem i byłem zapomniany — może się to stać i tą razą, mimo uniesienia momentalnego; ta prawda często się odzywa i nieufność sprowadza. Szczerość ustępuje, nie miłość już mnie wiecie, ale ja miłość wiodę. Ukrywam nadto, okazuję gdzie trzeba, mierzę podług wzajemności — słowem, sztuka przylącza się do wrodzonego czucia.“³⁸

Obecna w postawie Gucia opozycja „uczucia“ i „sztuki“, uzasadniona dotychczasowymi doświadczeniami bohatera, zostaje jednak przedstawiona w sposób uniemożliwiający niemal odtworzenie jednolitej motywacji w postępowaniu bohatera. Gucio zostaje początkowo przedstawiony jako lekkomyślny trzpiot. Niechęć Anieli pobudza jego ambicję. Po nieudanej próbie podbiccia serca panny „wstępny bojem“ — dotychczasowy trzpiot układa szczegółowy plan dojścia do celu. Paradoks polega na tym, iż ów tak starannie obmyślany, racjonalny sposób zdobywania serca panny, opiera się na rekonstrukcji motywów wywodzących się z literatury romantycznej. Gucio jak wiadomo odgrywa przed Aniela rolę nieszczęśliwego kochanka panny wywodzącej się z rodu skłóconego z jego opiekunem. Odgrywa tak przejmująco — że widz, który orientuje się od początku, kto jest właściwym adresatem zabiegów amanta — do końca nie jest przekonany, gdzie kończy się gra a gdzie i kiedy zaczyna się prawdziwe uczucie.

Zachowanie się Gucia burzy wszelkie zasady patronujące tworzeniu postaci w komedii oświeceniowej. Sytuacja sceniczna wyzwala coraz to nowe cechy jego osobowości, zmieniającej się, ale przecież w jakiejś mierze spójnej wewnętrznie. Nareszcie zakochany — nie zapomina on bowiem do końca o obowiązku kontynuowania gry wobec opiekuna. Jednocześnie

³⁸ A. Fredro do M. Fredry, 18 X 1819, cyt. za H. Biegeleisen, op. cit., s. 239.

pełni Guccio stale rolę doradcy nieszczęśliwego Albina, układając i dla niego skuteczny plan zdobycia Klary. Miarą „degradacji“ Gustawa jako amanta, jest fakt, że jako inicjator i realizator planu walki o rękę i serce panny i jako pomocnik Albina pełni on jednocześnie rolę zarezerwowaną niegdyś dla tzw. waletów!

7

Wypadnie zgodzić się z sądem Marka Chapiro, zakładającego, że fenomen komiczny polega na pewnego rodzaju wstrząsie, na odsłonięciu dysharmonii tkwiącej w rzeczywistości. Przedstawienie komiczne wywołujące ów wstrząs składa się z dwóch ściśle zespolonych elementów: z absurdu, jako faktu podstawowego (*fait de fond*) i maski, nadającej absurdalności pozorny sens. Maską pełni funkcję przynęty. Pozwala mianowicie, osłabiając kontrolę logiczną, na penetrację absurdu w dziedzinę świadomości.³⁹

W komedii fredrowskiej maska zostaje stworzona z potencjalnie tragicznych powikłań.⁴⁰ Tworzą je zasady i działania, których istnienie i krótkich skutki zostają w świecie komediowym przewyciężone i ośmieszone. O ich degradacji decyduje przypadek. Na skutek przydkowego zbiegu okoliczności realizacja wspomnianych zasad prowadzi do rezultatów odwrotnych niż zakładali ich wyznawcy i niż obawiali się ich ofiary.

Wypadnie zwrócić uwagę na dwa momenty. Po pierwsze, na zgodne z zasadami estetyki platońskiej, obecne w myśli estetycznej XIX w.,⁴¹ ale obce klasycyzmowi, dialektyczne współistnienie tragizmu i komizmu. Po drugie, na tradycyjnym odnajdywaniu harmonii świata w egzystencjalnym ładzie (małżeństwo).

Niemniej istotną sprawą jest rodzaj zasad tworzących ów potencjalnie tragiczny konflikt. Są to najogólniej rzecz biorąc obiektywne historycznie prawidłowości społeczne, ukazane w postaci sił sprzecznych ze szczęściem jednostki. Z tym, że w komedii fredrowskiej występuje zjawisko znamiennego zróżnicowania form przedstawiającej je maski. W komediach ukazujących siły rodzącego się kapitalizmu (*Pan Geldhab*, *Dożywocie*) pojawiają się maski budowane z materiału identycznego ze światem balzakowskiej *Komedii ludzkiej*. Zupełnie odmiennie wygląda struktura i rola maski w komediach rozgrywających się wyłącznie w środowisku ziemiańskim (np. *Nowy Don Kiszot*, *Słuby*, *Pan Jowialski*, *Zemsta*).

Rozpatrzmy rzecz całą na przykładzie *Zemsty*. Jak słusznie zauważył Tadeusz Boy-Zeleński, Fredro przedstawił staropolski obyczaj jako układ stosunków obfitujących w potencjalne konflikty.⁴² Ale świat wydarzeń komediowych zostaje puszczony w rytm akcji o charakterystycznie

³⁹ Por. M. Chapiro, *L'illusion comique*, Paris 1940, s. 64.

⁴⁰ Pojęcie to wprowadzam za N. Frye, *Mit, fikcja, przemieszczenie*, Pamiętnik Literacki, 1969, z. 2, s. 288.

⁴¹ W Polsce podobne teorie głosił wzorujący się na Heglu, J. Bentkowski, *O tragicznym i komicznym*, Dwutygodnik Literacki, 1844, nr. 13–14. Por. J. Degler, *Problem dramatu historycznego w krytyce lat 1830–1848*, Prace Literackie, Wrocław 1963, t. V, s. 46.

⁴² Por. T. Boy-Zeleński, *Staropolski obyczaj*, w: *Obrachunki fredrowskie*, Warszawa 1954, przedm. H. Markiewicza.

ustylizowanych powikłaniach. Rozgrywają się one najpierw w specyficznym dobranej przestrzeni. Rzecz nie dzieje się (jakby wypadło wnioskować sądząc po bohaterach) w dworku szlacheckim lecz w starym zamczysku. Fredro przedstawił na scenie budowlę nie byle jaką: z wieżami, murami, gankami, ogrodem, altaną itd. Właściciele zamku zostają przez pisarza wplątani w śmiertelny spór. Zaciąży on z kolei na perspektywie świeżo narodzonej miłości między Waclawem, synem Rejenta a Klarą, bratanicą Cześnika.

W ten sposób skonstruowana maska ulega w komedii dalszemu wzmocnieniu czyli pogłębieniu potencjalnie tragicznych konfliktów. Poczynaniem bohaterów towarzyszy postać Papkina. W wyobraźni tego bohatera sceneria zamku zaludnia się skrytobójczymi trucicielami. A waleczny i mężny „członek rycerskiego stanu“ (za jakiego się uważał) winien był w nagrodę za swoje czyny uzyskać rękę pięknej Klary.

Tak wyglądająca maska była aluzją do popularnych w epoce *Zemsty*, „tragicznych“ (dla czytelników) gatunków literackich: do tzw. powieści gotyckiej (gothic story) i pseudohistorycznej dramy. I ta aluzja tworzyła niejako kropkę nad „i“ w szeregu strukturalnych spiętrzeń, pogłębiających w określonym kierunku tło potencjalnie tragicznego konfliktu — a zarazem maskującej kryjącej się pod nią absurd.

Ujawniał się on stopniowo w poczynaniach komediowych bohaterów. Cześnik i Rejent okazywali się w miarę przebiegu akcji zaściankowymi pieniaczami. Głęboki w świetle stylizacji literackiej konflikt realizował się w podjazdowych bijatykach. Walka toczyła się nie o zamek, lecz o mur graniczny. Jej uczestnicy nie walczyli mieczami, lecz kijami.⁴³

W monologach Papkina zarysowywały się autentyczne konflikty feudalnego świata. Obraz ten był jednak przedstawiany w języku gotycko-romansowej stylizacji. Autor obrazu okazywał się tchórzem i blagierem. Tym większym, że pierwszoplanowi bohaterowie dalecy byli od poczynań, które przypisywała im wyobraźnia Papkina. Potencjalny tragizm utworu, ujęty w ramy odpowiednio wystylizowanych motywów, pogłębiany w deklaracjach tak dwuznacznej postaci jaką okazał się Papkin, rozładowywał się odsłaniając swą absurdalność. Nie była to jednak, jakby należało oczekiwać, absurdalność feudalnego świata. Przedmiotem demaskatorskiej pasji pisarza stawała się dramatyzująca ten świat literatura.

Jak starano się wykazać, z teatralnej wizji świata, obecnej w komediach Fredry, wynikały określone konsekwencje dla „świata poetyckiego“ utworów, w szczególności zaś dla koncepcji postaci i interpretacji losu ludzkiego. Najogólniej rzecz biorąc w komediach fredrowskich mieliśmy do czynienia z odtwarzaniem potencjalnie tragicznych konfliktów ukazywanych w postaci prawidłowości społecznych sprzecznych z indywidualnością człowieka. Postacie fredrowskie okazywały się nosicielami idei wolności. Ich postępowanie zaostrzało w jednych wypadkach do granic absurdu przebieg ukazywanych konfliktów (*Łątka w Dożywociu*, Papkin), w innych zaś skierowane było przeciw powszechnie akceptowanym zasadom (*Nowy Don Kiszot*, bohaterki *Ślubów*, Leon w *Dożywociu*). Były to postacie głę-

⁴³ Pogląd, że akcja *Zemsty* jest parodią fabularnych schematów powieści gotyckiej, wysunął J. Kleiner (*Śluby Panieńskie i Zemsta jako komedie antyromantyczne*, w: *O Krasickim i Fredrze*, Wrocław 1956).

boko zanurzone w historycznie określone warunki konkretnej epoki. Jednakowoż tragizm konfliktów, których nosicielami byli bohaterowie komedii, pogłębiał się bądź też zacierał w zależności od rodzaju zjawisk społecznych będących przedmiotem oceny. Odslaniając z pasją absurdalność świata rządzonego przez pieniądz, pisarz wstrzymywał się przed ukazaniem negatywnych skutków anomalii ukazywanych w obyczaju ziemiańskim.

8

W dążeniu do ustawicznego kwestionowania reguł rządzących światem stosunków społecznych, w tworzeniu bohaterów na miarę owego protestu: postaci pełnych, żywych, zindywidualizowanych, komedia fredrowska stanowiła wyraźne zaprzeczenie ideałów literatury klasycystycznej. Jednocześnie współtworzyła ona literaturę nowego typu. Kreacje fredrowskie mieszczą się bowiem w tym nurcie nowatorskich osiągnięć literackich, które w nauce określa się mianem „realizmu przedstawienia”,⁴⁴ a którego najwybitniejszym przedstawicielem jest twórca *Komedii Ludzkiej*.

Idee realizowane w literackich strukturach komedii, zostały zasygnalizowane w odtworzonej przez nas „teatralnej koncepcji świata”. W jakim stopniu i w jakim kierunku będzie ta koncepcja określać teatralną wizję pisarza? Ścisłej rzecz biorąc — wypadało by obecnie postawić pytanie o charakter związków między teatralną koncepcją świata — a takimi podstawowymi składnikami tekstu jako dzieła teatralnego, jak postać wirtualnego aktora,⁴⁵ wizja ruchu, czasu i przestrzeni scenicznej, wreszcie kształt słowa teatralnego.

Prezentując obecność „teatralnej koncepcji świata” w strukturze „świata poetyckiego” dramatu, wypadało sięgnąć do kategorii opisu ustalonych przez poetykę opisową (pojęcie iluzji komicznej) czy też poetykę historyczną (pojęcie charakteru). Zadanie, które stoi przed nami obecnie, jest zadaniem dużo trudniejszym.

Badanie teatralnej wizji pisarza dramatycznego, badanie tekstu jako partytury teatralnej wymaga przeprowadzenia conajmniej czterech równoległych zabiegów. Pierwszy, najmniej stosunkowo pracochłonny, jest zabiegiem strukturalnym. Polega on na analizie znaków i struktur słownych (w pierwszym rzędzie didaskaliów) pod kątem ich instruktywności

⁴⁴ Termin ten został wprowadzony przez I. Watta w książce *The Rise of the Novel*, Berkeley and Los Angeles 1957.

⁴⁵ Chodzi tu o zespół pojęć związanych z trudno rozgraniczalnymi obrazami 1. potencjalnego, 2. wyobrazonego (konkretnego) aktora. Sygnalizując te pojęcia w sposób uproszczony, w jednym określeniu pragnąłem wskazać na konieczność odwołania się do obecnej w nowszych teoriach badań nad powieścią kategorii „wirtualnego odbiorcy”. Wydaje się, że zespół środków stosowanych przy wyodrębnianiu tego ostatniego pojęcia na terenie badań nad powieścią, może być przydatny nie tylko do badania wizji aktora, lecz także wizji przyszłego odbiorcy komedii. Z tym, że ta ostatnia wizja da się z tekstu komedii odczytać za pośrednictwem głosów krytyki, oceniającej określone wartości w utworach komediopisarza. Nie trzeba dodawać, że wirtualny odbiorca stanowi kategorię istotną zarówno dla „świata poetyckiego” jak i „teatralnej wizji” utworu dramatycznego. Stanowi zatem również kategorię integrującą oba układy. Rzecz jasną pasjonującą byłoby zbadanie zależności obrazu wirtualnego odbiorcy w konfrontacji z „teatralną koncepcją świata”.

scenicznej. Drugi zakłada konieczność badania elementów teatralnej genezy dzieła dramatycznego, związków pisarza z teatrem, inspiracyjnej roli widowisk teatralnych czy nawet poszczególnych aktorów. Trzeci, najtrudniejszy (ze względu na brak materiałów) pociąga za sobą konieczność rekonstrukcji dziejów teatralnej recepcji dramatu. Pozwala ona na pełniejsze odtworzenie „wszystkich potencjalności tekstu”⁴⁶ w badanym zakresie. Szczególnie obiecujące zdają się być wyniki badań scenariuszy teatralnych. Zdaniem Zbigniewa Raszewskiego pozwolą one uchwycić pewną ilość słów i sytuacji, którym udało się osiągnąć przywilej trwałości na scenie, a tym samym ustalić stopień sceniczności tekstu.⁴⁷ I wreszcie ostatni zabieg polega na podjęciu próby spojrzenia na tekst przez pryzmat współczesnej pisarzowi wiedzy o zasadach realizacji teatralnych, o modelu teatru i charakterze więzi między tekstem literackim a spektaklem teatralnym.

Zaden z tych zabiegów nie został dotąd przeprowadzony na tekstach Aleksandra Fredry, mimo, że jego komedie należą od chwili powstania do najczęściej grywanych na scenach polskich. Z tego też powodu, a także ze względu na skromne rozmiary niniejszego artykułu, ograniczymy się obecnie do konfrontacji „teatralnej koncepcji świata” i rządzonego przez nią „świata poetyckiego” ze współczesnymi Fredrze poglądami na „umnictwo dramatyczne”. Konfrontacja ta pozwoli nam na uchwycenie pewnych rysów fredrowskiej wizji scenicznej. W rozważaniach niniejszych skupimy głównie uwagę na koncepcji aktora a następnie na problematyce słowa teatralnego. Z braku miejsca pominąć tu wypadnie inne kategorie struktury dzieła teatralnego.

Na początek warto podkreślić, że teatr pierwszych dziesięcioleci XIX w., zarówno we Francji jak i w Polsce, rozwija się pod znakiem idei zarysowanych przez Diderota w *Paradoksie o aktorze*. Bogdan Korzeniowski oceniając poglądy Talmy, podzielane przez aktorów ze szkoły Bogusławskiego (a częściowo nawet przez samego mistrza) pisał co następuje: „To młode pokolenie, do którego należał, pokolenie nadciągającej rewolucji, miało już znacznie mniej przekonania do sztuki dbałej tylko o piękno. Swoją «naturę», wzór dla teatru, widziało we współczesnym sobie społeczeństwie, z pasją dyskutującym o moralności, sprawiedliwości i prawdzie. Wierzyło też święcie za Diderotem, że to społeczeństwo można pokazać na scenie z całą wiernością. W pojęciu «natury wypięknionej» kryło się więc dla tych ludzi niebezpieczeństwo, że sztuka zostanie odczytana od rzeczywistości, uznana za czystą fikcję, którą przyjmujemy tylko dzięki utartym konwencjom.”⁴⁸

Współczesny Fredrze teatr rozwijał się pod znakiem kultu autora i wtórności działań aktorskich.⁴⁹ Autor umożliwiał bowiem w pierwszym rzędzie realizację iluzji prawdopodobieństwa, naczelnej zasady organizu-

⁴⁶ I. Sławińska, op. cit., s. 377.

⁴⁷ Por. Zb. Raszewski, op. cit., s. 393.

⁴⁸ B. Korzeniowski, *Poglądy na rolę aktora w czasach Stanisława Augusta*, Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, 1939, t. 32, s. 21.

⁴⁹ Por. hasło „Autor” w: L. Dmuszewski i A. Żółkowski, *Dykcjonaryk teatralny*, Poznań 1808, s. 6 i J. N. Kamiński, *Myśli o umnictwie dramatycznym*, Haliczanie, Lwów 1830, t. 2, s. 238.

jącej widowisko teatralne.⁵⁰ Z drugiej jednak strony dostrzegano pole dla swobodnej inwencji aktorskiej i możliwość tworzenia wartości nieobecnych w tekście literackim.⁵¹ Źródłem owej inwencji (obok nauki) miała być obserwacja życia, szczególnie ważna dla aktora komediowego, jako że komedia uważana była za gatunek ściśle związany z życiem.⁵² Źródłem natchnienia nie mogło być jednak życie warstw wyższych. Warstwy te zostały opanowane całkowicie przez konwencję, zagłuszającą bezpośrednio wyrazu. „Lecz jeśliby potrzebował żywych obrazów, aktor znalazłby one raczej w klasie gminu, pomiędzy owymi ludźmi, co bliżsi natury, przyjmując łatwo mocne wrażenia, które swobodnie wynurzają, nie mają bynajmniej zwyczaju miarkować swych wzruszeń, udawać radość lub rozpacz.”⁵³ Jednocześnie zdawano sobie sprawę z nieprzydatności typologii proponowanej przez konwencję klasycystyczną. K a m i ń s k i, drobiazgowo wyliczając style gry aktorskiej,⁵⁴ wskazywał jednocześnie na różnorodność postaci, które należało przedstawić, w obrębie każdego stylu, na różnice „stanu, wieku, temperamentu i charakteru“ w rozmaitych „odcieniach i stopniach”,⁵⁵ co uniemożliwiało korzystanie z jakiegokolwiek systematyki.

Bez większych uzasadnień można sformułować wniosek, że zarysowana powyżej koncepcja gry aktorskiej, została jednocześnie zawarta potencjalnie w sugestiach zawartych w tekście komedii fredrowskiej. Propozycje Fredry wychodziły w widoczny sposób naprzeciw ideałom prawdopodobieństwa wyznaczanym przez teorie gry aktorskiej.

Wychodziły naprzeciw szczególnie wyraźnie również w dziedzinie, która okazała się niepodatną na nowe prądy: w dziedzinie słowa teatralnego. Jak skądinąd wiadomo, ideałem pisarza było maksymalne zbliżenie mowy scenicznej do mowy potocznej i dlatego wypowiadał się przeciwko wierszowi.⁵⁶ Formułując ten postulat pozostawał Fredro konsekwentnie wierny

⁵⁰ „Iluzja. Uludzenie. Omanienie – Części składające całość Teatru, czy to żyjące czy nie: wspólnie usiłować powinny, aby dobrą dla widza sprawić iluzję. Aktorowie – Intryga – Dekoracje, Maszyny, słowem wszystko doskonały muszą mieć związek ze sobą, tak, żeby we wszelakich działaniach na scenie, prawdopodobieństwo dostrzec można.“ L. D m u s z e w s k i, A. Ż ó ł k o w s k i, op. cit., s. 24 (podkreślenie autorów). Jak się wydaje „prawdopodobieństwo“ oznaczało dla Dmuszewskiego obowiązek odtwarzania życia w jego codzienności. W tym sensie było to pojęcie obce klasycyzmowi, gdzie naśladowanie oznaczało zgodność z „idealnym modelem człowieka i społeczeństwa, wykoncypowanym przez oświeceniową filozofię i myśl społeczną“. S. P i e t r a s z k o, op. cit., s. 436.

⁵¹ Por. J. N. K a m i ń s k i, op. cit., s. 246 oraz K. T a l m a, *Srodki zglębiania sztuki teatralnej*, tłum. W. Szymanowski, Warszawa 1837, s. 75.

⁵² „Komedia jest żywym obrazem tego co się dzieje na świecie; należy więc mieć w tym rodzaju szczególne usposobienie do naśladownictwa: wymaga ona rozwagi połączonej w wysokim stopniu ze zdolnością do obserwacji.“ K. T a l m a, op. cit., s. 72.

⁵³ Tamże, s. 58.

⁵⁴ Chodzi o style stosowane w: komedii, tragedii, dramie, krotcechwili. (Op. cit., s. 245.)

⁵⁵ J. N. K a m i ń s k i, op. cit., s. 241.

⁵⁶ „A dla tego nieszczęsnego rytmu (tzn. rytmu – p. m. M. I.) już z siebie nienaturalnego, ileż to myśli nie traci najpierwszego powabu w stylu komedii, to jest naturalności.“ A. *Fredro do M. Fredry*, 2 III 1827, *Dziela*, wyd. H. Biegeleisen, Lwów 1897, t. 4, s. 227.

idei prawdopodobieństwa przyświecającej tworzeniu postaci scenicznych. W praktyce jednak napisał niewiele tekstów prozatorskich, a więc zbliżonych do postulowanego wzorca. Jedną z przyczyn współdecydujących o takiej praktyce mogła być ówczesna teoria języka teatralnego.

Otóż w ówczesnej grze, mimo orientacji realistycznej, po dawnemu królowała deklamacja. Ideałem aktora było zwracanie uwagi na „śpiew i wygłos słowa, czyli deklamację, która jest duszą i najwyższym szczytem i objawą umnictwa dramatycznego”,⁵⁷ pisał Kamiński. Również mniej od niego patetyczny (choć również znany i zasłużony aktor, pisarz i organizator teatralny) Ludwik Dmuszewski, podkreślał że „Poezja nawet tak z siebie kunsztowna, za sprawą Deklamacji nowego nabiera blasku”.⁵⁸ Kamiński postulował wprawdzie „ukrycie” miary, rytmu i rymu — ale miał to być zabieg tymczasowy. Te wynikające z tekstu „nośniki” deklamacji winny były błysnąć dzięki temu jaśniejszym światłem przy wyrażaniu „myśli szczytnych”.⁵⁹ Zdaniem ówczesnych aktorów, deklamacja umożliwiała konieczne w ich przekonaniu stopniowanie w ujawnianiu uczuć, a także ekonomię w posługiwaniu się gestem.⁶⁰

Wydaje się, że to przekonanie o deklamacji jako najlepszej formie wyrazu dla treści ideowych zaważyło na praktyce komediopisarskiej Fredry. Fredrowska koncepcja świata nie była koncepcją katastroficzną. Kończyła się propozycjami harmonijnych rozwiązań. Na tle tragizmu nakreślonych konfliktów przybierały jednak owe rozwiązania wygląd poetyckich utopii. Być może, że pisarzowi wydawało się iż deklamacja potrafi wzmocnić efekt propagowanych przez niego iluzji.

9

Najpopularniejszy na scenach klasyk polskiego teatru nie doczekał się dotąd ze strony teatrologów opracowań na miarę swego geniuszu. Poza książką S. Dąbrowskiego i R. Górskiego,⁶¹ która przyniosła kronikarski opis poszczególnych incenizacji dzieł Fredry, poza kilkoma przyczynkami, w których zwrócono uwagę na sceniczność niektórych elementów struktury poszczególnych komedii, nie podjęto dotąd badań nad teatralnością „świata poetyckiego” autora *Zemsty*. Praca niniejsza przynosi pierwszą, niepełną jeszcze próbę syntetycznego ujęcia „świata poetyckie-

⁵⁷ J. N. Kamiński, op. cit., s. 252.

⁵⁸ L. Dmuszewski, A. Żółkowski, op. cit., s. 22.

⁵⁹ J. N. Kamiński, op. cit., s. 248.

⁶⁰ „Jeśli chcesz odmalować gniew lub inne jakie uczucie, zacznij z umiarkowaniem i postępuj stopniowo aż do najwyższego kresu; to samo stosuje się do wszystkich wyrażen [..] Jednogłoska ah! nadewszystko jest właściwa tej nauce we wszystkich tonach” (K. Talma, op. cit., s. 39–40). Na temat konieczności kończenia „kresu myśli” gestem (por. tamże, s. 55).

⁶¹ Por. S. Dąbrowski, R. Górski, *Fredro na scenie*, Warszawa 1963.

