

Dobrochna Ratajczak

Świat Fredrowskich jednoaktówek

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 84/1, 27-51

1993

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

DOBROCHNA RATAJCZAKOWA

ŚWIAT FREDROWSKICH JEDNOAKTÓWEK

1

Jednoaktówka należy do bogatego zbioru małych form teatralno-dramatycznych, którym rządzą prawa i zwyczaje spektaklu. Uniwersalny żywioł gry zostaje tu przystosowany do aktualnych i lokalnych wymagań sceny, egzystującej przecież zawsze i wyłącznie „tu i teraz”. Presja wykonawczej praktyki, od początku istnienia teatru powołującej do życia małe formy sceniczne, zawsze wyciskała na nich piętno zróżnicowania – kulturowego, narodowego, temporalnego. Z tego też względu na rozległy zbiór interesujących nas form składają się rozmaite postacie tych samych lub pokrewnych gatunków, ich odmian i wariantów – długo funkcjonujących na obszarach niesztuki. Do wieku XVIII wiązano je z folklorem, później – jako podliteraturę – zaliczono do formującego się obiegu popularnego, a współcześnie, wskutek zmiany kwalifikacji teatru, który z instrumentu wykonania stał się sztuką o własnej, autonomicznej tradycji, formy te okazały się znów atrakcyjne dla wysokoartystycznych działań nowatorów i stylizatorów, szukających inspiracji w przeszłości teatru.

Krótkie formy dramatyczne, jeszcze w XIX w. nazywane „małymi sztukami” (lub „małymi sztuczkami”), współtworzą rozległą wspólnotę tekstów, tradycyjnie pozostającą w kręgu wpływów niskiego komizmu, groteski, parodii, burleski. Taki rodowód przez całe stulecia degradował „małe sztuki”, ograniczał ich związki gatunkowe, nadawał wymiar podrzędności wszelkim próbom ambitniejszym, np. małej tragedii, czy 1-aktowej wysokiej komedii. Zakres zbioru był bowiem „od zawsze” wybitnie ludyczny. Znajdziemy w nim intermedia i *divertissements*, stare niskie gatunki literatury karnawałowej i skarnawalizowanej, błazeńskie farsy i *sotties*, jarmarczne sztuki „reklamowe” w typie parad, *les dits* czy prologów, drobne sielanki, monologi i dialogi, 1-aktowe komedie, operetki, opery, sceny baletowe *etc.*

Wspólnota „małych sztuk” oglądana z lotu ptaka realizuje ideę *varietas*¹. Stanowi amorficzną całość, która znajduje swój odpowiednik w amorficznej strukturze pojedynczych form gatunkowych i poszczególnych tekstów, złożonych z jednostek literackich, muzycznych, pantomimicznych, teatralnych.

¹ O zasadzie *varietas* – zob. S. Skwarczyńska, *Kariera literackich form rodzajowych bloku silva*. W: *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1970.

Wielotworzywowa natura teatru bliska jest zresztą idei *varietas*; teatralność też pozostaje dominującą właściwością „małych sztuk”. Odciska swe znamię na genezie poszczególnych form, na ich strukturze, sposobie egzystencji, określonej przez audytoryjny, nie lekturowy typ odbioru, przenika do relacji wewnątrztekstowych. Większość dzieł z tego zbioru nie istnieje poza sceną, zamknięta w ramach praktyki wykonawczej, która powołała je do życia. Teatr z góry określał ich funkcję i ich znaczenie, wyznaczał miejsce w ramach spektaklu, któremu nadawał – zgodnie z zasadą *varietas* – postać składaną.

Tradycja składanek teatralnych sięga antyku, odnawiano ją jednak w kolejnych epokach, modyfikując jej charakter i impuls rozwojowy, zwykle prowadzący do powstawania rozmaicie konstruowanych całościowych programów. Jeżeli więc początkowo intermedia stanowiły izolowane przerywniki akcji sztuki głównej, to z czasem, połączone, zaczęły tworzyć drugą sztukę o komicznym charakterze, oglądaną równolegle; prologi i *divertissements* dodawano do sztuki 3-aktowej, uzyskując dużą, 5-częściową postać spektaklu, ale też mogły one stanowić odrębne części składanki, razem z 1-aktową tragedią, komedią i pastorałką; formą małą, traktowaną jako tzw. *lever de rideau* lub *after-piece*, uzupełniano formę dużą, 5-aktową, na zasadzie kontrastu (dla zmiany nastroju widowni i podkreślenia różnicowania jakości estetycznych) albo podobieństwa estetycznego (np. 1-aktowa operetka kontrastowała z tragedią czy dramą, współbrzmiała z komedią wysoką). Znane były również praktyki montowania przedstawień z kilku jednorodnych zamkniętych całości dramatycznych (tak tworzono zrodzony w pierwszej połowie XVIII w. *ambigu comique*) lub części tekstów szczególnie przez widzów danego teatru lubianych (był to *quodlibet*, spopularyzowany w XIX stuleciu).

W ubiegłowiecznym polskim teatrze spektakle składane były bardzo częste. Łączono sztuki 5-aktowe i 3-aktowe z jednoaktówką lub dwuaktówką, z prologiem, żywym obrazem lub szaradą sceniczną, koncertem, *divertissement*, sceną taneczną, pokazem ogni sztucznych, okolicznościową deklamacją. W takiej strukturze przedstawienia jednoaktówka okazywała się elementem niezbędnym, wręcz niezastąpionym.

W swym nowożytnym kształcie narodziła się pod piórem Scarrona i Moliëra, w wieku XVII². Wtedy też powstała nazwa: „sztuka w jednym akcie”. W przeciwieństwie do innych małych form mogła się poszczycić nie tylko nieklasycznym rodowodem, ale czymś więcej – zdecydowaną postawą antyklasycystyczną. Zrodzona z atypowego ducha teatru całą swą istotą zaprzeczała oficjalnej estetyce i powstała na jej fundamentach literaturze dramatycznej. Odrzucała nawiązujący do wielkiej tradycji wielki temat, wielką formę i wielki styl dzieła. Od początku egzystowała więc poza zasadami dramatotwórczymi, jako wyraz twórczej wolności sceny i nieregularne działanie praktyka teatru, nie człowieka pióra. Determinował ją kunszt wykonawców, chronił aplauz widowni, żądającej rozrywki, różnorodności, aktualności, nowości. Spełniała wszystkie żądania i dzięki temu, nierzadko, właśnie ona, „mała sztuka” spoza kanonów poetyki, utrzymywała na afiszu martwy wielki dramat.

² Zob. D. Ratajczak: *Szkola jednoaktówki w teatrze polskim lat 1800–1830* (w druku); *Alojzego Żółkowskiego „możeby nieporządek zakulisowy”*. W zbiorze: *Dramat i teatr postanislawowski*. Wrocław 1992.

Od początku wpisano ją w układ dwoisty: w ramach regularnego teatru, podlegającego procesom instytucjonalizacji, egzystowała jako znak tradycji wolnej i od instytucji dalekiej, praktyki nieartystycznej; w obszar wysoki wprowadzała pamięć teatru niskiego, aliterackiego. I jakkolwiek w drugiej połowie XVIII w. nadano jej kształt bardziej dowcipny i przywoity, niż miała na przełomie stuleci, jednakże nigdy nie „zapomniała” o swym plebejskim maceczniku. W wieku XIX podbiła teatr polski jako forma negatunkowa, wchłaniająca różne gatunki w postaci skondensowanej i zdrobniającej, poczynając od wysokiej tragedii i heroicznej opery po farsę tak niską, że niegodną spojrzenia ówczesnej krytyki. Był to swoisty „ogród” zminiaturyzowanych form teatralno-dramatycznych, z jednej strony ograniczany powolną eliminacją z grona „małych sztuk” utworów dwuaktowych, z drugiej natomiast — działaniem zmniejszającym rozmiar tekstu do jednej, jedynej sceny. Wymagało to swoistego mistrzostwa tak pisarskiego, jak wykonawczego. Czynnikiem konstytuującym formę dzieła stała się wszak cząstka nieduża, ściśle złączona z jego teatralną substancją — sytuacja.

XIX-wieczna kariera jednoaktówki wiązała się z charakterystycznymi dążeniami stulecia: z procesem demokratyzacji i deklasycyzacji sztuki, z jej otwarciem na tradycje dotychczas nie uznawane, z rewaloryzacją sztuki prymitywnej, plebejskiej i ludowej, sztuki epok minionych (średniowiecze), z odkryciem prowincji. Teatr także był jednym z terenów wymagających dowartościowania. I aczkolwiek status sztuki zacznie zdobywać on dopiero pod koniec wieku, pewne procesy rozpoczynają się tu wcześniej, w okresie romantyzmu. Powiedzmy od razu: jednoaktówka jeszcze w nich nie uczestniczy. Pozostaje długo formą służebną, o wyłącznie praktyczno-teatralnym wymiarze, wędrującą w ciągu stulecia pomiędzy sceną zawodową a scenami *de société*, imprezami szkolnymi, amatorskimi, potem popularnymi bądź ludowymi. Dzięki temu wszakże przechowuje w swojej „pamięci” stare chwyt i dawną tradycję. Jej heroiczny okres przypada w naszym teatrze na lata 1800–1831, epokę niesłusznie uważaną za czas depresji artystycznej. Tymczasem są to lata decydujące o estetyce scenicznej całego stulecia. Rozkwitają wtedy rozmaite formy gatunkowe: farsa, komedioopera, feeria, komedia czarodziejska, *quodlibet*, melodramat, tragedia narodowa *etc.* Wśród nich ważne miejsce w teatrze zajmuje ponadgatunkowa jednoaktówka.

Pozostawała ona nade wszystko wyrazem potrzeb zarówno teatrów, jak i ich publiczności. Aktorom oferowała efektowne role, dyrektorom (zwłaszcza trup prowincjonalnych) łatwe w montażu, „przenośne” i niedrogie spektakle, autorom — szybki zarobek, osiągany stosunkowo niedużym wysiłkiem (większość sztuk to przecież przeróbki, anegdota czerpane z romansów, powieści moralnych, „myśli wzięte z niemieckiego” czy francuskiego), widzom — tak pożądaną chwilę zabawy i komentarz do aktualnych wydarzeń. Z tym wszystkim charakter ówczesnej jednoaktówki odzwierciedlał charakter polskiego teatru — nie tylko pierwszego trzydziestolecia: ani klasyczny, ani romantyczny. Jednoaktówka nie stroniła od mieszaniny stylów ani od estetyki sprzeczności. Sięgała po recepty sentymentalne i romantyczne, po rokokową zabawę, posługiwała się realistyczną obserwacją w planie obyczajowym i językowym. Była głównie przejawem teatralnego profesjonalizmu, nader chętnie wykorzystującego konsekwencje artystyczne gry konwencjami współczesnego

sobie spektaklu. Czyż można się dziwić, że skupiła wokół siebie oddanych jej autorów, aktorów i widzów? że grano ją wszędzie? że posiadała „swoje” teatry? U nas królestwem jednoaktówki stał się warszawski teatr „Rozmaitości”, zwłaszcza w latach bezpośrednio poprzedzających powstanie listopadowe i podczas powstania. Drugorzędna scena drugorzędnych „małych sztuk” – w tej właśnie roli przeniesiona do Wyspiańskiego *Nocy listopadowej*, do współczesnej sztuki Jerzego Żurka *Sto rąk, sto sztyletów*, współtwórczyni entuzjazmu powstańczych miesięcy³.

Polski wzorzec jednoaktówki, ustalony w latach 1800–1831 i w zasadniczym swym zrębie zachowany do w. XX, jest konstrukcją praktyczną i zdroworoządkową, spokojnie egzystującą ponad sporami estetycznymi epoki. Nie rezygnując z elementów literackiego „wyposażenia” dzieła i podstawowych zasad dramatopisania, artykułowanych przez ówczesną poetykę, pozostaje jednak zdominowana przez nastawienie wykonawcze, określające strukturę sztuk. Aktor musiał tu przede wszystkim zagrać sytuację – nie słowo, znajdujące się na drugim planie. Dramat stawał się zbiorem scenicznych opowiastek, miniaturowych *fait divers*, a z czasem znaczenie fabuły ulegało ograniczeniu, nawet dość daleko posuniętemu, jak działo się w przypadku zaczynającego wówczas karierę scenicznego obrazka o obyczajowym charakterze. Kondensacja czasoprzestrzenna, związana z jednowątkową na ogół akcją, nadawać mogła wielu utworom pozór zachowania klasycznych jedności. W istocie jednak wszystkim rządziła sceniczna praktyka. Zawiązanie i rozwiązanie akcji często miały charakter jawnie teatralny, warunkowany przez aktorską profesję bohaterów lub ich miłość do teatru, przez pomysł intrygi czerpany ze znanej powszechnie sztuki, przywoływanej tytułem lub nazwiskiem bohatera, przez różnego rodzaju teatralizacje przedstawionego zdarzenia (przebranie, spektakl amatorski, gra towarzyska, chwilowe udanie), przez wypunktowanie rozmaitych związków między życiem a teatrem, których epoka była świadoma, przez żonglerkę prawdopodobieństwem (życiowym) i nieprawdopodobieństwem (teatralnym).

W sumie jednoaktówka z lat 1800–1831 rysuje się jako krótki scenariusz uteatralizowanego wydarzenia wpisany w teatralną szkołę życia, podwojone odbicie rzeczywistości. Jest to świat oglądany przez pryzmat teatru, w którym wszyscy grają role własne i cudze na scenie dnia codziennego.

2

Kilkanaście Fredrowskich „małych sztuk” należy do obu okresów twórczości Fredry. Utwory pisane wierszem przypadają głównie na pierwszą część tego piarstwa. Gatunkowo są to głównie komedie: *Intryga naprędce* (1815, wyst. Lwów 1817), zaginiona *Kwita* (ok. 1815), *Zrządność i przekora* (ok. 1822, wyst. Warszawa 1822), *Pierwsza lepsza, czyli Nauka zbawienna* (1823, wyst. Warszawa 1824), *Odlutki i poeta* (1825, wyst. Lwów 1826), *List* (1825, wyst. Lwów 1825), *Nikt mnie nie zna* (1825, wyst. Lwów 1826), *Dwie bliźny* (1857?, wyst. Kraków 1877), *Pan Benet* (przed 1860, wyst. Kraków 1878), *Lita et compagnie*

³ Zob. D. Ratajczak, *Komedioopera polityczna powstania listopadowego*. W zbiorze: *Warszawa teatralna*. Warszawa 1990.

(1861, wyst. Kraków 1878), *Jestem zabójcą* (ok. 1865, wyst. Kraków 1877). Obok komedii mamy dwa wodewile: zaginiony *Teatr na teatrze* (1815?) i *Nocleg w Apeninach* (1825, wyst. Lwów 1841, z muzyką S. Moniuszki); jedną scenę stanowi *Świeczka zgasła* (1865, wyst. Lwów 1877) i *Koncert*, przez autora nazwany intermezzem (1865, wyst. Kraków 1885); prócz tego przysłowie – *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz* (ok. 1865, wyst. Lwów 1877), obraz sceniczny *Teraz* (1862, wyst. Kraków 1877) i dramat historyczny *Obrona Olsztyna* (ok. 1830, wyst. Lwów 1889).

Dla większości jednoaktówek Fredry podstawowym kontekstem i punktem odniesienia pozostają drugorzędne „małe komedie” z lat postanislawowskich, z literackiego punktu widzenia niezbyt wartościowe, należące do popularnego repertuaru teatralnego. To „codzienna ziemia jego sztuk” – napisał Kazimierz Wyka, właściwie oceniający znaczenie przeciętnej repertuarowej produkcji epoki dla tego komediopisarstwa i słusznie rezygnujący ze „szczytów wpływo-logicznych” tradycyjnej polonistyki, która wielkość rodzimą tylko z innymi wielkościami zestawiać chciała. Pod ukształtowanym przez dawną refleksję piórem nie mogły się pojawić „obrazoburcze” zdania Wyki:

Szczęściem Fredry było to, że pisarz budził się w nim na prowincji [...]. Szczęściem było, że szkołę literatury stanowiły dla niego drugorzędne komedioopery i wodewile teatru lwowskiego pod dyrekcją J. N. Kamińskiego⁴.

O podobnych komediooperach pisał wszak wcześniej Ludwik Simon: „Były to utwory banalne w swym patriotyzmie od święta, wygrywającym sprawę najtańszymi efektami [...]”⁵. Właśnie te „najtańsze efekty” stoją – według Wyki – u źródła „najbardziej własnych, a zarazem narodzonych z pradawnej mądrości teatru zdobyczy Fredrowskiej intrygi, konstrukcji postaci i scenicznej psychologii [...]”⁶. I po dwakroć nie ma racji Marian Szykowski, kiedy stwierdza: „Poza te ramy, które wyznaczili pisarze stanisławowscy, ta gałąź dramaturgii się nie rozrasta”⁷. Po dwakroć – pisze bowiem o „ramach” klasycznych, nie uwzględniając całego arsenału niskich efektów teatralnych, jakże często wykorzystywanych przez stanisławowskich autorów w zapomnianych na długie lata komediach.

Komedie Fredry można układać w rozmaite serie czy całości. Wyka łączył je z tekstami niedramatycznymi w serię mieszczańsko-plebejską, serię oświeceniową, romantyczną... Postąpmy inaczej, wydzielając wszystkie utwory 1-aktowe, a spośród nich – zostawiając na boku jeden jedyny tekst, drobiazg okolicznościowo-historyczny *Obrona Olsztyna*, który łamie spójność komediowego układu odniesienia o satyryczno-obyczajowym nacechowaniu⁸. I zarów-

⁴ K. Wyka, wstęp w: A. Fredro, *Komedie*. Seria pierwsza. W: *Pisma wszystkie*. Wyd. krytyczne. Opracował S. Pigoń. T. 1. Warszawa 1955, s. 43, 45–46.

⁵ L. Simon, *Komediooper okolicznościowe z czasów Księstwa Warszawskiego*. „Teatr” 1931, nr 10. Repertuar ten zbadał dopiero S. Durski (*Komedia okolicznościowo-polityczna i historyczna lat 1800–1830*. Wrocław 1974; *Dramatopisarstwo Ludwika Adama Dmuszewskiego. Teatr polski w drodze od klasycyzmu do romantyzmu*. Wrocław 1968).

⁶ Wyka, *op. cit.*, s. 88.

⁷ M. Szykowski, *Dzieje komedii polskiej w zarysie*. Kraków 1921, s. 32.

⁸ Durski (*Komedia okolicznościowo-polityczna i historyczna lat 1800–1830*, s. 8) wyróżnia trzy nurty tematyczne współtworzące komedię lat postanislawowskich: okolicznościowo-polityczny, satyryczno-obyczajowy i historyczny.

no skonfrontujmy zbiór jednoaktówek Fredry ze zbiorem „małych komedii” z lat 1800–1860, jak też „przymierzmy” do tego ostatniego kolejne drobiazgi Fredry, ułożone w specyficzną, teatralną serię. Te zmienne punkty widzenia pozwolą nam opisać świat Fredrowskich jednoaktówek od strony tematu, struktury, formy.

Na początek pragnęłabym podkreślić znaczenie kontekstu popularnych 1-aktowych komedii, komediooper, przysłów scenicznych o komediowym podłożu i mieszczących się w tym samym kręgu obrazków obyczajowych dla całej twórczości komediowej Fredry. Linie pokrewieństw i związków biegną tu w sposób kapryśny i nieoczekiwany. *Śluby panięskie* ujawniają wspólny motyw z Dmuszewskiego *Klarynecikiem magnetycznym* (1820)⁹, wychodząc w tym momencie poza dającą się zrekonstruować serię polskich komedii miłości; warto przy tym pamiętać o dalszym „życiu” tej komedii poprzez parodię Kazimierza Zalewskiego i inne utwory pojawiające się jeszcze w wieku XX¹⁰. Na związki między przebieranką z *Pana Jowialskiego* a jednoaktówką Lamberta *Krewni Wielkiego Wezyra* wskazywał już Mieczysław Inglot¹¹, tu wszakże interesują nas też „następcy” Fredry, nie tylko dyskontujący jego wielkość, ale i traktujący go zgodnie z regułami gatunkowej praktyki — nie kończących się naśladowań, przeróbek, sankcjonowanych kradzieży, gdzie nie obowiązują prawo własności, a chodzi o trwałość komedii. Oto np. bohaterem przerobionej przez Franciszka Szymańskiego komedyjki Théaulona de Lamberta *Komornik poeta* (1833) jest *Nowy Pan Jowialski* (tak brzmiał zresztą we Lwowie drugi tytuł sztuki). Poprzednikiem *Pana Geldhaba* (1818) jest trafnie wskazany przez Wykę bankier i facjendarz Złotołów z utworów Dmuszewskiego *Siedem razy jeden* (1805) i *Bajki Krasickiego, czyli Puścizna* (1818)¹²; tę samą postać odnajdziemy choćby w 3-aktowej *Wojnie z kredytorami* Alojzego Żółkowskiego (według Pigault-Lebrun, 1814) czy w *Duchu sprzeciwienia* Wojciecha Bogusławskiego (z Dufresny, 1822); natomiast w kobiecej postaci przebierze Fredrowskiego bohatera w 1881 r. Cyryl Danielewski, pisząc 1-aktową humoreskę *Pani Geldhabowa*.

Z wrywkowo wypunktowanych pokrewieństw wynikają dwie istotniejsze kwestie. Po pierwsze — ogromna rola, jaką pełniły w naszym XIX-wiecznym teatrze teksty przestosowane, które właśnie w kręgach „małych sztuk” i części pełnospektaklowej repertuarowej literatury zachowały niemal do końca stulecia stanisławowskie zasady przepolszczania i należą również do dziejów polskiego dramatu. Po drugie — trwałość zaakceptowanych przez widownię

⁹ Interesujące i zabawne jest śledzenie tych zagubionych związków; dzięki nim przywracamy komedię Fredry teatrowi, z którym tak silnie była związana, ujawniamy odwieczne relacje między „niskim” i „wysokim”. Dzierżawca Nikodem z *Klaryneciku magnetycznego*, proszący pułkownika Palemona o takie pokierowanie sercem ukochanej „przez ową cudowną magnetyczność”, którą pułkownik rzekomo włada, „aby była w stosunku magnetycznym z moim sercem”, staje się doprawdy „magnetycznym” łącznikiem między sztuką wielką i „małą” — w danym przypadku „małą” w podwójnym słowa tego znaczeniu.

¹⁰ O parodii Zalewskiego i innych nawiązaniach do *Ślubów panięskich* zob. D. Ratajczak: „Dramat scenicznie ułożony”. W zbiorze: *Dramat i teatr pozytywistyczny*. Wrocław 1992; *Farsa mieszczkańska a relacje międzytekstowe*. W zbiorze: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Studia. Warszawa 1992.

¹¹ M. Inglot, *Komédie Aleksandra Fredry. Literatura i teatr*. Wrocław 1978, s. 132.

¹² Wyka, *op. cit.*, s. 48.

schematów, jak wiadomo, na obszarze sztuki popularnej, niezwykle wysoka, zwłaszcza w XIX-wiecznym teatrze. Ujawniają ją zarówno indywidualne wybory twórcze (doskonałym przykładem jest tu wywodząca się z czasów postanislawowskich jednoaktowa twórczość Fryderyka Skarbka, Ksawerego Godebskiego, Jana Tomasz Jasińskiego, wszystkie zamknięte w drugiej połowie stulecia, później Zygmunta Przybylskiego, rozpoczęta w latach siedemdziesiątych, a trwająca do lat dziesiątych XX w.), jak żywotność obrazków kultury szlacheckiej, jakby zatrzymanych w kadrze lat postanislawowskich (np. *Filozofomania* Franciszka Morawskiego z 1843, Walerego Łozińskiego *Niebezpieczny człowiek, czyli Wspólnicy księcia Józefa* z 1864 i *Verbum nobile* z 1866). Te same schematy akcji dramatycznej, typy bohaterów, struktur gatunkowych odnajdziemy w *Modnisiu* Bohdana Wagnera (komedyjka ze śpiewkami z 1842), *Starej pannie, czyli Intrydze wiejskiej* Stanisława Szczęsnego Kossakowskiego (1858), Gabrieli Puzyniny obrazku w dwóch odsłonach *Hrabina się nudzi* (1869), *Polowaniu na męża* Władysława Leśniewskiego (komedyjce ze śpiewkami naśladowanej z francuskiego w r. 1873!), *Na trakcie* Juliana Wieniawskiego (1879) i w wielu, wielu innych. Taka trwałość poszczególnych elementów komediowej postaci jednoaktówki nadaje inny wymiar melancholijnym uwagom współczesnych o mierności utworów Fredry z drugiego okresu jego pisarstwa, ostrożnym konstatacjom Wyki o ich wtórności czy obserwacjom Pigionia dotyczącym ich staroświeckości. Wiemy wszak o tym, że jednoaktówka długo przechowuje stare struktury tematyczno-konstrukcyjne. Nie tylko ze względu na prawa działające na obszarze literatury popularnej, ale przede wszystkim z przyczyn znamienych dla uwarunkowań scenicznej praktyki, pozbawionej przecież możliwości zapisu i z tego powodu przez stulecia bardziej nastawionej na akt trwania niż innowacji.

Matrycę wydarzeń, z takim upodobaniem wykorzystywanych przez jednoaktówki, buduje kontrastowy i odwracalny układ o dynamicznym charakterze, najczęściej w komedii stosowany, wręcz swoisty fundament gatunku: walka o połączenie dwojga ludzi i walka przeciwko ich rozłączeniu. Temat małżeństwa (lub miłości) i temat zdrady mogą wystąpić oddzielnie, ale równie dobrze mogą się pojawić w rozmaitych kombinacjach w ramach jednej sztuki, dużej lub małej. Obie odmiany komediowego starcia traktowano jako „kolizję dwóch typów społeczeństw”, wrogiego i przyjaznego bohaterom¹³, choć z czasem przekreślono tę symetrię, poszerzając pole obserwacji na społeczeństwo neutralne lub obojętne wobec podejmowanych przez postacie wysiłków.

Świat komedii – zwłaszcza komedii 1-aktowej – określa przede wszystkim istnienie przypadku. Jeżeli w literackich, wysokich odmianach gatunkowych wpisuje się go w pewien ład rzeczywistości przedstawionej, poddaje wymogom prawdopodobieństwa, relacjom przyczynowo-skutkowym, mającym uwiarygodnić bieg wydarzeń, to w formach niskokomicznych z plebejskim rodowodem przypadek staje się generatorem akcji. Poetyki i inspirowane przez oficjalną estetykę komedie starały się ograniczać komediotwórcze działa-

¹³ Zob. M. Ingot, *Świat komedii Fredrowskich*. Wrocław 1986, s. 85. Dopowiedzmy dwa zdania do cytowanego tam N. Frye'a: schemat, o którym mowa, nie został wymyślony przez Moliere'a. Odnajdziemy go w greckiej komedii rodzinnej, zwłaszcza w tak świetnej jej realizacji, jak *Tarcza Menandra*.

nie przypadku, ale nie krępowana regułami „mała sztuka” radośnie wykorzystywała jego walory i możliwości.

Proceder ten jest wyraźny zwłaszcza w jednoaktówkach pochodzących z lat postanisławowskich. W tym świecie przypadek kreuje okoliczności wydarzenia — także te najbardziej niewiarygodne, dziwaczne, fantastyczne. I on właśnie stanowi fundament, na którym opiera się porządek teatru, jakże nieporządkny z punktu widzenia literatury respektującej reguły poetyki klasycystycznej. Przypadek pozostawał w jednoaktówce reprezentantem (teatralnego) chaosu, przedstawicielem niewiadomego, tak dotkliwie ingerującego w ludzkie losy. W świecie doskonale uporządkowanym działał destrukcyjnie, rozbijając formy zachowań społecznych, przyjęte rytuały i konwenanse. Bohaterów zmuszał do oszustw, kradzieży, kłamstw i podstępów, prowokował ich niespodziewane reakcje, wprawiał w konfuzje. W jednoaktówkach Fredry pełnił rolę istotną — był znakiem czasu, choć pozostawał zarazem znakiem natury teatru.

Taki przypadek o czysto teatralnej naturze stanowił swoistą kwintesencję przypadkowości. Jako akt o nieprawdopodobnie teatralnym charakterze, uteatralizowany nadprzypadek, którego pojawienie się na drodze bohatera było najczystszy z przypadków, decydował o całym biegu wydarzeń. A ich ciężar opierał się wcale nie na zasadach kauzalności, ale na kapryśnej linii nieoczekiwanych znaczeń, skojarzeń, inspiracji. Rzec można, że komedyjki postanisławowskie (a razem z nimi jednoaktówki Fredry) pozostają uwięzione w kręgu działania przypadku. On daje autorom i bohaterom swobodę, on dzieli ich na takich, którzy doceniają jego kreacyjne efekty, i takich, którzy pozostają ślepi na siłę jego działania. Fredro bez wątplenia zaliczał się do grona tych pierwszych. Dlatego też jego jednoaktówki są wykwitem konfliktu nie tylko między ładem a nieładem świata, ale także pomiędzy skrajnym konwencjonalizmem, konsekwencją uteatralizowanego przypadku — generatora dramatycznych zdarzeń, a dążeniem do realizmu, zatem pragnieniem budowy scenoświata z materiału w pewien sposób sprawdzalnego poznawczo.

Czynnik realistyczny reprezentuje we Fredrowskim zbiorze dążenie do małżeństwa lub wszechogarniający, nieracjonalny i niemotywowany lęk przed zdradą. Nie jest to teatr miłości i związanych z nią marzeń, snów, ideałów, ale teatralizacja związku między dwojgiem ludzi, dbających o zachowanie małżeńskiej i rodzinnej formy, zdroworozsądkowej perspektywy szczęścia. Miłość, w poprzednim stuleciu traktowana jako sposób bycia — czuły, żartobliwy, swawolny, poważny, naiwny, duchowy, zmysłowy — zostaje odsunięta na margines. Traf gra tu grę na serio, ofiarowując bohaterom jednoaktówek przede wszystkim majątek, potem dopiero serce, choć pozornie kolejność bywa odwrotna. Stąd konflikt młodych i starych, przedstawicieli nowego chaosu i dawnego ładu społecznego pozostaje swoistym „opakowaniem” wydarzeń, a obie strony dążą do tego samego celu. Bezlitosny w jednoaktówce czynnik czasu sprawia, że miłość dostarcza głównie frazeologii, jest grą o zabezpieczenie bytu. Ostatnia z jednoaktówek, *Teraz*, ujawnia ten fakt bez osłonek.

Typologia Fredrowskich drobiazgów powstaje zatem na styku konwencjonalizmu i realizmu. Pierwszy daje się zasygnalizować tytułem słynnej sztuki Marivaux *Igraszki trafu i miłości*. Drugi — jakby świadomy tego, że „nie igrasie się z miłością”, wymaga wymiany słowa „miłość” na słowo „małżeństwo”.

Istotą komedii jest przecież takie działanie autora, reprezentanta muzy Talii, by uszczęśliwić parę głównych bohaterów. Uszczęśliwić, rzecz jasna, odpowiednio do wymagania czasu. Skoro za trafem, mniej lub bardziej dziwnym i nieprawdopodobnym, kryje się teatr, za małżeństwem (lub zdradą) rzeczywistość – nazwijmy trzy grupy jednoaktówek Fredry „igraszkami trafu i małżeństwa”, „igraszkami z trafem i małżeństwem” oraz „igraszkami trafem i małżeństwem”. W każdej z nich pojawia się reżyser scenicznych wydarzeń i on decyduje o szczęśliwym rozwiązaniu akcji. A w komedii rozwiązanie, czynnik niezwykle ważny i dla gatunku – konstytutywny, usprawiedliwia wszystko decydując o sukcesie – postaci, autora i teatru.

„Igraszki trafu i małżeństwa” w roli reżysera scenicznych wydarzeń wprowadzają przypadek, który pozwala na rozwinięcie groteskowych zasad plebejsko-mieszczkańskiej farsy. W tej serii tekstów mieszczą się cztery utwory, w różny sposób ze sobą związane. Dwa z nich łączy tradycja włoskich „scen nocnych” (*List, Nocleg w Apeninach*), dwa – kontekst tzw. *pièces en deux* (*Świeczka zgasła, Koncert*); *Nocleg w Apeninach* i *Świeczka zgasła* należą nadto do nader częstych w XIX w. „komedii drogi”, wszystkie cztery natomiast łączą sięć nieporozumień, powstałych w wyniku *qui pro quo*.

List, komedia o anegdocie zaczerpniętej z humorystycznej opowiadki, podejmuje kanoniczny temat dawnej farsy: lęk starego męża przed rogami¹⁴. Ten lęk wypędzi Orgona na przedmieście, zamknie w domu otoczonym wysokim murem, zrodzi plotki, które sprowokują nocną eskapadę Zdzisława, amanta siostrzenicy, nie żony Orgona¹⁵. *Qui pro quo* ma miejsce w ogrodzie, przy świetle księżyca. Przez mur wskakuje Zdzisław, furtką wchodzi Orgon z Radostem i tędy wyjdzie Orgon tylko po to, by natychmiast przeleźć przez mur do swego ogrodu. Udrękę Orgona zaczynają niewinne pytania Radosta, potęguje widok amanta, skradającego się pod murem, kryjącego się za altaną i drzewem, wzmagą niespodziewanie odkryty list, pisany przez żonę. Wydarzenia toczą się *crescendo*: w słabym blasku księżyca Zdzisław zamiast Zosi chwyta Radosta, w białym nocnym czepku i chustce na głowie; ten bierze go za zalotnika żony przyjaciela, a sam Orgon, pragnący schwytać w pułapkę żonę, łapie siostrzenicę, chcącą porozumieć się ze Zdzisławem. Końcowe zamieszanie, gdy wszyscy mówią jednocześnie i wszystko się wyjaśnia, brzmi dalekim echem szalonego finału *Wesela Figara*, także rozgrywającego się w cieniu wielkiego drzewa. Winnym całego nieporozumienia okazał się ciąg przypadków: Zdzisław chciał się zobaczyć z Zosią, rzekomo uwięzioną przez Orgona, którą mu swatał stryj Radost, a ukradziony przez Orgona list, fałszywa poszlaka zdrady Celiny, okazał się fragmentem romansu, po kryjomu pisanego przez tę osjaniczną niby-literatkę.

Nocleg w Apeninach także podejmuje stary temat farsowy: oszukanego oszusta i chciwca, połączony z tematem uwolnienia z jego rąk pięknej dziewczyny. Akcja operetki rozgrywa się w górach, na przymusowym popasie, podczas burzy śnieżnej. Oswobodzicielem będzie ukochany dziewczyny, z któ-

¹⁴ Temat dopiero dzięki zabiegom A. Dumasa-syna uzyskał akcenty tragiczne, by potem z kolei – nabrać odcieni groteskowych (jak u Crommelyncka w *Rogaczu wspaniałym*).

¹⁵ Motyw „żona czy siostrzenica (lub siostra)” odnajdziemy np. w wierszowanej jednoaktówce K. Godebskiego *Płochosć i nic więcej*, gdzie – jak u Fredry – żona nosi imię Celiny, a akcja wzięła się w uczuciowe *qui pro quo* – inaczej jednak poprowadzone i zamknięte.

rym poprzednio nie zdołała ona zamienić ani słowa. Kluczową scenę buduje nocna pułapka, z której młodzieniec ratuje się podstępem, podstawiając na swoje miejsce zdradzieckiego szarlatana. Aresztowanie oszusta przez żandar-mów umożliwi dziewczynie wyjaśnienie kolei jej smutnego losu – narzeczonej sprzedanej przez opiekuna za pół posagu.

Operetka Fredry należy do zbioru sztuk dziejących się w drodze (razem z *Intrygą naprędce*, 2-aktowym utworem *Z Przemyśla do Przeszowy*, 3-aktowym *Dyliżansem*). Sztuki te były dalszymi lub bliższymi krewniaczkami podróży sentymentalnej – w teatrze powołującej do życia np. 3-aktową komedię Dmuszewskiego *Kochankowie extra-pocztą* (1813), dwuaktówkę J. N. Kamińskiego *Dlaczego* (1834) i całą masę jednoaktówek – jak *Dom zajezdny, czyli Osobliwsza nauka* W. Pękalskiego (1814), *Popas* F. Skarbka (1829), *Nocleg w austerii* F. S. Dmochowskiego (1830), *Wariat naprędce, czyli Romans na gościńcu* A. Listowskiego (1832), *Karczma na granicy austriackiej, czyli Podróż z Warszawy* J. Aśnikowskiego (1832), J. Korzeniowskiego *Stacja pocztowa w Hulczy* (1846) i wiele innych, wraz z wariantem podróży aktorskich, w typie *Opery włoskiej w podróży* Picarda-Fioravantiego (przekł. J. Kruszyńskiego z 1817) czy S. Doliwy-Starzeńskiego *Bankocetle przecięte, czyli Ak-torowie na prowincji* (1836). Rozliczne *qui pro quo* zdają się wręcz przynależć do przestrzeni domów zajezdnych, karczemek zagubionych w bezdrożach, austerii, gdzie odbywa się swoisty farsowy kontredans postaci, wytraconych ze swego układu, „wrzuconych” za to w wir wydarzeń reżyserowanych przez przypadek.

Taki przypadek kieruje losem bohaterów sceny *Świeczka zgasła*. W nocy, podczas ulewnego deszczu, zdarza się katastrofa. Karetka pocztowa nie nadaje się do użytku, „na milę wkoło wsi nie ma”, więc w biednej i brudnej chacie leśnej traf zabierze się do pracy. Wykorzysta złudzenie kostiumowe i sprawi, że w pierwszej, satyryczno-farsowej części sceny, on weźmie ją za starego babsztyla postawionego w nie swojej, romansowej sytuacji (a na taki układ jest z racji przypadków życia swego uczulony), ona potraktuje go jako nudnego Hamleta z zaścianka. W tej części konwenans, zachowywany niezależnie od okoliczności, pęta bohaterów; zamaskowani okryciami (ona dodatkowo kwe-fem), w słabym świetle świeczki wydają się kimś innym, niż są naprawdę. Pałaca się świeczka pozostaje sceniczną miarą czasu – odepchnięcia i oczarowania (w drugiej, lirycznej części sceny). Zanim dopali się i zgaśnie, młodzi porozumieją się ze sobą, odkrywając perspektywę małżeńskiego szczęścia w małym dworku w kwiatkach. Wybiegną – gdy świeczka zgaśnie – naprzeciw światła nadszedającego powozu, z teatralnego *qui pro quo* – w życie¹⁶.

Wzór „sztuki dla dwojga”, *pièce en deux*, łączy *Świeczkę* z *Koncertem*, który jest również jedną sceną. Był to wzór lubiany przez widzów i aktorów (komedyjka J. F. A. Bayarda i P. F. Pinela *Indiana* i *Charlemagne* w przekładzie J. T. S. Jasińskiego grywana była z sukcesem na scenie warszawskiej od r. 1843 po 1862, w r. 1844 powstała jej polska wersja, *Po maskaradzie* Skarbka, z 1818 r. pochodzi przeróbka K. Majeranowskiego *Niedowierzanie i przekora*,

¹⁶ *Świeczkę* zanalizował M. Inglot (*Nieznajoma w podróży*. W: *Świat komedii Fredrowskich*), słusznie zwracając uwagę na jej związki z *pièce en deux* de Varouzela *Pewien jegomość i pewna jejmość*.

z drobiazgu J. M. Dieulafoy). Ale w przeciwieństwie do *Świeczki – Koncert* posiada strukturę bardziej kunsztowną, ramę – bardziej wykoncypowaną i artyficyjną, zgodną z przeznaczeniem utworu dla teatru *de société*, w dodatku teatru operowego. Tekst zatem musiał przynosić choćby elementarne uzasadnienie świetnych wykonań najpopularniejszych arii. Fredro zachowuje arystokratyczny charakter gatunku (*intermezzo* było wstawką w spektaklu dworskim) wraz z wypełniającymi je popisami muzycznymi. Bohaterowie to kształceni we Włoszech śpiewacy-amatorzy; on pragnąc poznać tajemniczą śpiewaczkę, przebiera się za garbusa i po drzewie zsuwa się do salonu. Ona – jak się okaże – jest jego nieznaną żoną, którą poślubił przed laty, ulegając woli umierającego ojca.

Intermezzo jest zbudowane na przemienności chwil przyzwolenia na pobyt i odpawy. Początkowo bohater „wyłudza” zgodę śpiewaczki, zasłoniętej gęstym kwefem: to mu słabo, to bierze ją na litość (biedny garbusek!), na śmiech (może jej się przydać jako rodzaj instrumentu), na zdraśniętą ambicję (aria jest zbyt trudna, nie zaśpiewa jej), na ciekawość (mam żonę, a to dziwna historia). Sztuka stanowi swoistą „uwerturę” zwlekań: w pierwszej części sceny – ze strony pana, potem – ze strony pani, która zorientowała się, kim jest rzekomy garbus. Rzekomy – i w tej bowiem scenie traf wykorzystuje kostiumowe *qui pro quo*. Młodzi porozumieją się jednak szybko, choć pozornie tylko „ze stanowiska sztuki” i zapowiedzą swój pierwszy małżeński występ.

Jeżeli w pierwszej serii Fredrowskich jednoaktówek przypadek reżyseruje bieg zdarzeń, o tyle w serii drugiej, najliczniejszej, którą nazwiemy mianem „igraszek z trafem i małżeństwem”, stwarza on tylko sytuację wyjściową, traktowaną niekiedy jako tzw. *Vorgeschichte*. Wykorzysta tę sytuację jeden z bohaterów, podejmując w imię szczęścia drugiego swoistą grę z trafem. Człowiek i przypadek – to dwóch partnerów, prowokujących wydarzenia uteatralizowane zgodnie z ówczesnymi zasadami spektaklu, widzianego jako ujawniony mechanizm świata. Pojawi się tu konkretny reżyser, od początku znany widzowi lub zaprezentowany dopiero w pewnym momencie akcji, który doprowadzi młodych do szczęśliwego małżeństwa lub udowodni „starym”, że postępują niesłusznie i sami sobie szkodzą. Akcja jest tu o wiele szybsza niż w poprzedniej grupie utworów, dynamizuje ją bowiem intryga, która teatralizuje sytuację, narzuca role wszystkim bohaterom – także tym, którzy (jak pan Benet) nie pragną grać na żadnej scenie. Może także nastąpić nagłe powiększenie liczby reżyserów, wówczas w jednoaktówce występują dwie, niezależne od siebie, choć z sobą powiązane „sztuki wewnętrzne”.

Oglądamy tu typowy teatr w teatrze, chwyt tak stary zapewne, jak sam teatr, w latach postanisławowskich niezwykle często stanowiący podłoże gier jednoaktowych. Trudno tu wymienić sztuki, jedno- i wieloaktowe, wykorzystujące go w różny sposób. Oto – przykładowo – przeróbka J. Adamczewskiego *Frozyna, czyli Siedem razy jedna* (1806), *Szlachcic z Wołynia, czyli Wieśniak w Warszawie* A. Żółkowskiego (1810) i tegoż *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko* (1814), *Skarb mniemany, czyli Niebezpiecznie słuchać pode drzwiami*, z francuskiego tłumaczone przez B. Kudlicza (1812), *Krętosz, lokaj bez służby*, przeróbka J. W. Krasieńskiego (1821), *Intryga przed ślubem* L. A. Dmuszewskiego (1817) i tego samego autora *Szkoda wąsów* (1815), *Siedem razy jeden* (1804), *Pięć siostr a jedna* (1820), *Szambelan Szarmancki* (1814), F. S. Dmochow-

skiego *Wujaszek z Ukrainy* (1830), K. Gaszyńskiego *Wariat z potrzeby* (1830), J. N. Kamińskiego *Niebezpieczna ciotunia* (1838).

W latach postaniślawowskich chwyt teatru w teatrze przechodzi proces modyfikacji: dokonuje się wymiana wewnętrznego reżysera. Dotychczas w tej roli występował zwykle służący, walet ze wspaniałego scenicznego rodu Scapinów. Powoli jednak sytuacja ulega zmianie. Dostrzega to Krętosz, sługa Walerego z *Intrygi przed ślubem* (1817): „O wy, duchy sławnych Frontynów, Panfilów i Krętolewiczów, których dziś zastępują ciemięgi Pawłowie, Kasperkowie i Terefery, przybawajcie mi na pomoc...”. W postaniślawowskich komediach ma miejsce swoista emancypacja pana, „wyzwolonego” z niewoli teatralnego waleta – sprytniejszego, błyskotliwszego, bezwzględniejszego. To samo zresztą dotyczy dziewczyny, nie potrzebującej już subretki, uwolnionej spod presji stereotypu dobrze wychowanego niewiniątka, któremu nie wolno „skazać” swej roli żadną śmielszą myślą, ryzykowną inicjatywą, sprytem i przemyślnością. W tej sytuacji postać służącego musiała stać się sceniczenie przeźroczyście i nie bez powodu Krętosz nazywa go „ciemiegią” – oczywiście jest to „ciemiegią” teatralny.

Przyczyną tego procesu, który nie od razu, rzecz jasna, przekształcił komediową intrygę, są oczywiście przemiany obyczajowe, natychmiast rejestrowane przez teatr, tak czuły na aktualność i nowość. Najłatwiej je uchwycić na przykładzie młodych bohaterek. Pojawiły się bowiem na deskach scenicznych rezolutne, wyzwolone młode damy z różnych sfer: patriotyczne panny, walczące z bronią w rękę (*Szlachcic staropolski i wielki świat*, komedia z r. 1821, przerobiona przez Żółkowskiego z Kotzebuego), które w 1831 r. staną u boku mężczyzn, panny z rodzin bogatych (Amelia z komedyjki Dmuszewskiego *Pięć sióstr a jedna*, 1820, Ludomiła z opery *Pałac zaczarowany, czyli Ukrainka*), proste dziewczyny, które pracują i same muszą troszczyć się o siebie (kawiarki z *Kawiarni* Jasińskiego, 1830, aktorki z *Frozyny* Adamczewskiego, 1806, i *Bankocetli przeciętych* Starzeńskiego, 1836), panie (jak w 2-aktowej komedyjce S. Niedzielskiego *Anioł, diabeł i nieboszczyk*, 1817) i służące (jak w *Obiadku z Magdusią* Dmuszewskiego, 1817). Przemianom tym patronowały dyskretnie Destouches’owskie *Zmyślane niewiniątko* w komedii wysokiej¹⁷, a w komedii niskiej, w farsie – *Marcinowa z Dunaju*, warszawska zieleniarka, rodzime wcielenie pani Angot (*Marcinowa z Dunaju w Stambule w seraju*, komedioopera krotoczwilna w trzech aktach, przeróbka W. Pękalskiego z pana Aude), pod koniec zaś epoki – „wystąpiła” w tej roli popularna komedia Scribe’a w przekładzie Żuczkowskiej *Malwina, czyli Małżeństwo ze skłonności*, grana także pod tytułem *Malwina, czyli Domyślność serca* (1829)¹⁸.

Przemiany te wiążą się także z coraz wyraźniejszym wkraczaniem codzien-

¹⁷ Komedia P. N. Destouches’a *La Fausse Agnès*, przełożona przez F. Morawskiego w r. 1816, dwukrotnie odegrała istotną rolę w dziejach sceny polskiej i jej repertuaru: w latach stanisławowskich, gdy stała się wzorcową realizacją gatunkową (zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego <1765–1773>*. Warszawa 1965, rozdz. *Pod patronatem Destouches’a*), i w epoce postaniślawowskiej, gdy potraktowano ją jako teatralny argument w procesie przemian obyczaju i sztuki scenicznej.

¹⁸ Istnieje także przeróbka H. Kuczalskiego *Domyślność serca*, zachowana w rękopisie z 1873 roku. W tym samym kręgu tytułów mieści się nowy przekład komedii Marivaux pióra F. S. Dmochowskiego: *Igraszki miłości, czyli Domyślność serca* (1821).

nego życia do teatru. Znamienne, że Tomasz Łopaciński, pisząc w 1840 r. swoje *Kilka słów o teatrze*, stwierdza generalnie:

Teatr jest to obraz z domowego życia wyjęty, jak smutne, tak i wesołe przedstawujący wydarzenia, jest wystawą charakteru i namiętności ludzkich; aby je oddać dokładnie i naturalnie, wypada zgłębić wszystkie odcienia wzruszeń duszy naszej¹⁹.

Codziennność oznaczała w teatrze przede wszystkim wejście nowych bohaterów, których określić możemy mianem „biednych ludzi” – kucharek, furmanów, przekupek, dzierżawców, aktorów, ubogiej szlachty, spensjonowanych żołnierzy, szewców, urzędników... Ale także będzie to przyjęcie nowego, sentymentalnego punktu widzenia: skrzywdzonej, biednej dziewczyny (*Nowy Kopciuszek, czyli Zofia*, popularna 4-aktowa komedia R. Perina i M. Balisson de Rougemont, w przekładzie B. Kudlicza, 1821), inwalidy spod Raszyna (*Okno zamurowane*, przeróbka K. Łopuszańskiego z Kotzebuego, 1818), ubogich kochanków (*Terno* Dmuszewskiego, 1805, *Antoni i Antosia* A. Słowaczynskiego, 1830).

Funkcja wszystkich sztuk tego typu, i tych zrodzonych z sentymentalnej inspiracji, i tych spokrewnionych z duchem rokokowej gry w teatr, była z góry określona: miały one dostarczać widzowi „przyjemnej zabawy”, płynącej z „okazania talentu komicznych artystów” – jak pisał Wojciech Bogusławski. Posiadały one młodych, przystojnych bohaterów, wyposażonych w talent komiczny, „który pospolitym wyrazom umie nadać pewne znaczenie i najdrobniejsze okoliczności ważnymi uczynić”²⁰. Rozrywka złączona więc była z aktorską wirtuozerią, tym ważniejszą, że ówczesny autor tworzył zwykle dość niedbale, doprawdy – „naprędce”.

Otwierająca ten bogaty poczet utworów *Intryga naprędce* należy z jednej strony do grona „komedii drogi”, z drugiej natomiast wchodzi w skład modnej struktury, jaką stanowiła w postanisławowskim trzydziestoleciu towarzyska improwizacja teatralna, rodzaj nieprawdopodobnego *qui pro quo* i fantastycznej przebieranki, pozwalającej „naprędce” połączyć scenicznych kochanków i „naprędce” zabawić widownię. Moda na błyskawiczny, improwizowany spektakl, rozpoczęta przez Michała Horodyskiego w 1800 r. *Komedią naprędce*, rozwinęła się bujnie w latach następnych, sygnalizowana już w tytułach szeregu komedyyjek. Popularność chwytu wiązała się – w planie autorskim – z nową rolą dramaturga, rozwijającą się od około połowy w. XVIII, a utrwaloną w następnym stuleciu: z rolą dostawcy repertuaru teatralnego²¹. Odnotujemy jedynie, że wśród tych pokrewnych utworów pojawił się także tytuł Fredrowski – *Intryga naprędce*, anonsujący 1-aktową komediooperę M. Dieulafoya i N. Gersina, pokazaną w Teatrze Narodowym w 1815 roku.

Istotą tych miłych dla oka drobiazgów pozostawała „*intrigue impromptu*” i taki kształt miała również *Intryga naprędce*, czyli *Nie ma złego bez dobrego*

¹⁹ [T. Łopaciński], *Kilka słów o teatrze, czyli rady poświęcającym się scenicznemu zawodowi*. Opracowali L. Siekacka i J. Timoszewicz. „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 3/4, s. 389.

²⁰ W. Bogusławski, *Uwagi nad komediooperą „Miłość i tajemnica”*. W: *Dziela dramatyczne*. T. 2. Warszawa 1820, s. 375.

²¹ O roli dostawcy repertuaru zob. D. Ratajczak, *Komedia oświeconych* (w druku), rozdz. *Franciszka Zablockiego „komedia naprędce”*.

u Fredry. Tu „ofiara” intrygi pada młody adept życiowego awanturnictwa, wzorowanego na jakże modnych romansach²². Traf sprowadza jednej nocy wszystkich bohaterów do zagubionej na bezdrożach karczmy. I tu ojciec młodego odpowiednio uteatralizuje sytuację, wprowadzając przyszłą narzeczoną syna w roli romansowej ofiary przewrotnego opiekuna.

Z konfrontacji trzech rzeczywistości: świata wysokiego (kasztelan, kasztelanica, Marysia-Matylda), niskiego (Kmotr i Postylioń, czyli głuchy i głupi) oraz świata fikcyjnego (romansu, stanowiącego swoisty filtr nie pozwalający bohaterowi na realistyczną ocenę wypadków, z których wyjdzie ożeniony), powstaje teatralna zabawa, rozegrana niejako na pograniczu życia i sztuki, ujętym w ramę podwójnej gry. Stare motywy literackie i odwieczne chwytły sceniczne zostaną użyte na nowo, pojawi się bohater grający rolę reżysera, aktorzy, „naprędcy” podejmujący swe role, zaczną się mylić i wypadać z gry, dostarczając widowni dodatkowej uciechy. Zabawowy charakter przyjmie nawet płynąca ze sztuki nauka, podana lekko, jakby od niechcenia, właściwie przede wszystkim – teatralna. Teatralne jest także myślenie intrygą, tak znamienne przecież dla Fredry, które u niego jest jednoznaczne z myśleniem komedią. „Intryga naprędcy” wymienna była bowiem z „komedią naprędcy”; a owe „intrygi w oknach”, „w straganie”, „przed ślubem” i „po ślubie” – zapelniały scenę tego czasu, jako jej znak, swoisty symbol tego, co teatralne.

Podobnie intrygowy charakter posiada kolejna komedia z tej samej serii – *Pierwsza lepsza, czyli Nauka zbawienna*. Jest to zabawny pojedynek dwóch reżyserów, jednego jawnego, jednego ukrytego. Ten pierwszy pragnie „złapać” żonę w parku, ta druga da nauczkę kandydatowi na męża i wykorzysta komizm niespodzianki, oparty na ujawnionej dopiero w finale przebierance (jak u Dmuszewskiego w *Siedem razy jeden*, 1804, czy *Niewiasta panem domu* Scribe’a – Chodźki, 1834). Główny bohater, znudzony życiem, chory na modny spleen, szuka ucieczki (i rozrywki) w oryginalnym małżeńskim hazardzie, mającym mu przynieść w darze miłość niezwykłą i nieoczekiwaną. Prawdziwe uczucie i zwyczajność doceni dopiero po nauczce, jakiej udzieli mu chwytająca go w pułapkę dwuznacznej moralnie sytuacji szalona niby-pieniaczka, prostytutka i pijaczka, ukazując kabotyństwo jego postawy, absurdalność pomysłu, groteskowość konsekwencji.

Pierwsza lepsza posiada kontekst pokrewnych sobie utworów, sygnalizowany nie tylko przez liczne przebieranki i wynikające z nich *qui pro quo*, w typie *Miłości i tajemnicy* Paina – Bogusławskiego czy wspomnianej już *Ukrainki*, ale także przebieranki wykorzystujące degradujący komizm starej, pretensjonalnej kobiety. Pojawiają się tu postacie i sytuacje analogiczne, co więcej – analogiczne kostiumy. Np. w komedii *en deux* przerobionej z francuskiego przez Konstantego Majeranowskiego: *Niedowierzanie i przekora, czyli Wet za wet* (1818), w której młody mężczyzna, „w pretensjach dziwacznych do filozofii”, by wypróbować narzeczoną, przebiera się za swego komisarza, Złotołowa, a hra-

²² Był to motyw niezwykle częsty. Przypomnijmy choćby „Radcliffiadę” starej ciotki w *Wariacie naprędcy, czyli Romansie na gościńcu* A. Listowskiego (1832): „te podziemne wychodzenie, te drzwiczki tajne w ścianie, ta podłoga zapadająca, to czytając nigdy człowiek nie zdrzynie, a tak nigdy; gdy np. jednym razem rozchodzi się podziemny grobowy głos, tu okropne jęki i wzdychania, tu w ciemnej puszczy cień błady się okazuje, tu płomienie wybuchają, tu błyska, tu grzmi, a serce, kochany sąsiedzie, aż drży ze strachu...”

bina Julia, młoda wdowa, wcieli się w postać własnej damy do towarzystwa, kaszłającej, wdzięczącej się do konkurenta, ubranej w „pósalop biały”, w „ogromny zielony fartuch na sprężynie”, szerokie mankiety, „dziwaczny kornet”, okulary... Za starą cześnikową Dukacińską przebierze się młodziutki bohater w komedyjce Dmuszewskiego *Woltyżer* (1821). Aby uchronić swoją siostrę przed niechcianym konkurentem, włoży równie dziwaczne i przesadnie komiczne ubranie: obszerny szarafan, na nim salopa, zielone okulary, kwef czarny, który całą twarz zasłania. Analogia do stroju panny Marty w obu przypadkach pozostaje czytelna. Udana starość i związana z nią śmieszność, tak bliska śmieszności prawdziwej, daje dotkliwą nauczkę lekkomyślnej młodości. A wygrywa kobieta, śmiało siadająca do gry z trafem, władca komedii.

Dwójkę reżyserów odnajdziemy również w takich jednoaktówkach Fredry, jak *Dwie bliźny* i *Lita et Compagnie*. Bliskie czasem powstania, podobne w pomysł konstrukcyjnym i motywacji działań postaci, różnią się jednak obrazem społeczeństwa i realistyczną obserwacją. Pierwsza, „zanurzona” jeszcze w szlachecczyźnie i znamienym dla lat postanistawowskich klimacie emocjonalnym, odwołująca się do szlacheckich norm obyczajowych i relacji międzyludzkich, czyni – w porównaniu z drugą, opartą na realiach rzeczywistości kapitałowej – wrażenie staroświeckiego bibelotu. Jednym z reżyserów jest w niej kandydat na męża, który najpóźniej pojawia się na scenie, ale który swoim pomysłem (wkraść się w przebraniu do domu nieznaney narzeczonej, by nie „kupować kota w worku”) wprawia w ruch całą akcję. Pomysł zostanie bowiem zdradzony (list w tej samej funkcji pojawi się np. we wspomnianej przed chwilą sztuce Majeranowskiego), a nieobliczalny przypadek przywiedzie nieznanomego (z taką samą bliźną na twarzy), za którego ostatecznie wyda się piękna pani. Ona bowiem będzie w sztuce drugim, ukrytym reżyserem. Złamany (na niby) powóz, dzięki któremu aranżer wyjściowej sytuacji dostaje się do domu Kasztelanowej – to refleks prawdopodobnej, choć nie rozpoznanej komedii.

Druga komedia, *Lita et Compagnie*, posiada podobną sytuację inicjalną: oto przedstawiciel wrocławskiego domu handlowego ma zawrzeć – wcześniej ułożone i obwarowane finansowo – małżeństwo z sukcesorką pokrewnego domu gdańskiego. Ale panna – analogicznie jak gracz-dyplomata z poprzedniej komedii – także nie chce „kupować kota w worku” i zaaranżowała wcześniejsze poznanie z młodzieńcem, którego w sobie rozkochała. Sztuka stanie się swoistym pojedyńkiem reżyserów: dziewczyny i jednego z dwu spotkanych przypadkiem dawnych przyjaciół bohatera. Dla ocalenia kompana sięgnie on po pomysł z komediowego rezerwuaru i razem z kolegą – porucznikiem – przebiorą się za pannę i jej ciotkę, by podpisem (cóż że fałszywym) rzec się mariażu. Ale na koniec do gry wmiesza się przypadek: oto wuj panny okaże się dowódcą pułku ułanów, w którym służą nakryci na gorącym uczynku żartownisie-wybawiciele. W ostatecznym rezultacie stary koncept – wbrew spostrzeżeniom Wyki²³, utyskującego nad staroświecką intrygą i kompozycją komedii, jakoby pozostających w niezgodzie z nowoczesnym obrazem społec-

²³ K. Wyka, wstęp w: A. Fredro, *Komedie*. Seria druga. W: *Pisma wszystkie*, t. 7 (1958), s. 36.

czeństwa – nieoczekiwanie i nieodparcie przypomni „klasyczną” farsę angielską, z sukcesem grywaną w drugiej połowie stulecia: słynną *Ciotkę Karola* Thomasa Brandona, poświadczając nieśmiertelną konwencjonalność niskich komedii.

Świat szlachecki powróci raz jeszcze w „małych sztukach” Fredry – dzięki *Panu Benetowi*. Zbiorowym bohaterem tej jednoaktówki jest rodzina – szczerze się kochająca i jeszcze szczerzej miłująca święty spokój. Do panabenetowego raju dobrobytu, ciszy i sybarytyzmu wędruje się szaleństwo romantycznej miłości, niechcąc wystawionej na próbę przez wychowankę brata tytułowego bohatera, która założywszy się z przyjaciółkami, postanowiła wypróbować stałość uczuć narzeczonego i wysłała doń anonimowy liścik z dowodem swej zdrady. Jego konsekwencją stało się zerwanie, pozorny ożenek opiekuna z wychowanką i pogoń tej niby-pary małżeńskiej za młodym człowiekiem, ujawnione dopiero w finale.

Wszystko rozwiązuje się w mieszkaniu pana Beneta, wystawionym na srogą próbę szaleństwa. W rezultacie rozwoju wydarzeń szaleją po kolei wszyscy Benetowie, a 4-drzwiowy salonik stanie się centrum rodzinnej awantury, toczonej w zmiennym rytmie wiersza (od 8-zgłoskowca przez 11- do 13-zgłoskowca). Otwierają się i zamykają cztery pary drzwi, zmieniają położenie krzesła, kwiatki zostają oskubane, świece obłamane, kończy życie papuga w klatce. Na szczęście w finale powróci tutaj cisza, a rodzina – wyszalawszy się należycie – pójdzie, jak zwykle, spać przed północą.

Pan Benet to jedna z najbardziej tradycyjnych komedii Fredry z drugiej fazy jego twórczości, znakomicie napisana w stylu lat trzydziestych. Zbudowana na „małżeńskiej” osi sztuka zachowuje pełną symetrię ról pierwszego i drugiego planu. Tworzy ją para komicznych starców i komicznych amantów oraz dwóch głupich i służbistych służących. Lustrzana symetria postaci, tak często wykorzystywana przez „małe komedie”, także w wariantach mieszanych (starsi państwo, walet i subretka), wspierająca się na standardowych, 6-osobowych zespołach – zyskała rangę chwytu konstrukcyjnego. Pojawiała się w licznych komediach w typie *Miłostek ułańskich* K. Godebskiego (1822) czy *Walizy* G. M. Witowskiego (1833), ale nade wszystko w tych, które w swych tytułach eksponowały zastosowanie chwytu: *Dwaj grenadierowie*, *Dwaj mali Sabaudczykowie*, *Dwaj rozstargnieni* (wszystkie z 1814), *Dwaj Klingsbergowie* (tłumaczona w 1814 komedia Kotzebuego, posiadająca pretensje do sztuki wyższej), *Dwóch Kacperków* (1815), *Dwaj zięciowie* (przeróbka z Etienne’a pióra Witowskiego, także aspirująca do miana komedii wysokiej, 1817), *Dwóch Sieciechów* (1818), *Dwaj zazdrośni* (1822), *Dwaj sierżanci* (1825), *Dwaj guwernerzy* (1829) i inne.

Spośród utworów Fredry o konstrukcji określonej przez grę postaci z przypadkiem, zostały nam jeszcze trzy – wcześniejsza, *Nikt mnie nie zna*, i dwie pochodzące z drugiego okresu twórczości: *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz* oraz *Jestem zabójcą*. Wszystkie opierają się na sytuacjach groteskowo przerysowanych. Pierwsza jest typową przebieranką o farsowym rodowodzie, śmiało wykorzystującą nieprawdopodobieństwo starego teatru komicznego, nie troszcząc się szczególnie o sprawdzalność motywacji działań postaci. Na zasadzie „trafił frant na franta” brat niesłusznie podejrzewanej przez męża żony, temu mężowi nie znany, przebiera się za niego, wykorzystując przebranie

szwagra. Odpowiednio sterując wydarzeniami, także tymi, których dostarcza przypadek, doprowadza do absurdalnej sytuacji: oto bohater uwierzy, że nikt go nie zna. Jest przecież kimś innym nawet wówczas, gdy zrzuci nie swój mundur, zerwie fałszywe wąsy, zdejmie perukę. I nauczka, i morał są typowo teatralnie niewiarygodne, a nieodparcie zabawna gra tożsamości momentami przypomina gry uprawiane w XX-wiecznej komedii i farsie.

Staroświecki polor konstrukcyjny dwom ostatnim jednoaktówkom z tej serii nadaje tradycyjny wykonawca intrygi i reżyser kolejnych sytuacji: służąca. *Jestem zabójcą* to jednoaktówka oparta na starym farsowym motywie oszukanego opiekuna, który w pewnym momencie staje się kandydatem na męża wychowanki. Konflikt „wydobyty z lamusa” – komentuje Pigoń, dość osobliwie uzasadniony dodatkowym kodycylem, w którym ojciec właściwie ubezłasnowolnia córkę, zdając ją na łaskę kuratora²⁴. Drapieżny sześćdziesięciolatek, tchórzliwy i głupi egoista, otrzyma dotkliwą nauczkę z ręki służącej Zuzi. Intryga jest tu jednak zepchnięta w cień i poprowadzona z drugiego planu. Natomiast w pełnym świetle prezentuje się wzbudzający odrazę widza tchórz, który zostanie (na niby) mimowolnym zabójcą. W intrygę wpisuje Fredro celny portrecik bohatera, a jego klęskę wywiedzie z jego charakteru. „Komedia niegodna” staje się zatem pod każdym względem moralna. Choć przecież dydaktyzm jej jest pozorny: ostatnia kwestia sztuki, będąca zarazem jej kwestią pierwszą („Ach, jakże mnie te buty gnioł”), podważa celowość teatralnego moralizatorstwa.

W istocie, motyw oszukanego opiekuna znany był przynajmniej w kilku wariantach i dość często u nas wykorzystywany. Przypomnijmy starą komediijkę Jeana François Cailhavy *Opiekun oszukany przez siebie*, spolszczoną i wydaną w r. 1780, a grywaną pt. *Niepotrzebnie się galwanizował* jeszcze w r. 1802, w latach 1814–1815 także jako *Opiekun domowy*, potem słynne *Szkoda wąsów* Ludwika Adama Dmuszewskiego (1815), *Figle ulanów* Karola Heincza (1840), po dwuaktówkę Bliźnińskiego *Uczuciowi* (1883), znaną w innej wersji jako *Opiekun w zalotach* (1886). W wysokiej postaci motyw podjęli Józef Korzeniowski w *Żydach* (1844) czy Aleksander Fredro w *Wychowance* (1855?). Można wnosić, że sam konflikt nie był jeszcze w drugiej połowie stulecia uważany za staroświecki, staroświecki natomiast wydaje się sposób jego realizacji w *Jestem zabójcą*, z nieodzownym szczęśliwym finałem, przygotowanym przez środki farsy.

Równie wtórne pozostaje przysłowie dramatyczne *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*, w którym znów intryga spoczywa w ręku służącej Justysi. Ona to pokaże dwom braciom-safandułom, że ich kompan, Mateusz Zgaga, bezsensownie zatruwa ich podejrzliwością. Wzór dramatyczny – 1-aktowy dramat Korzeniowskiego *Piąty akt* (1836), w którym mąż zmusza kochanka żony do wyboru między trucizną lub winem – tu zostanie odegrany w karykaturze. Utwór ten, podobnie jak poprzedni, stanowi refleks starego motywu zdrady małżeńskiej i nieuzasadnionej a chorobliwej podejrzliwości (w typie choćby jednoaktówki Kotzebuego–Bogusławskiego *Mąż pustelnik*, 1805, czy jednoaktówki Pękalskiego *Dom zajezdny, albo Osobliwa nauka*, znanej też jako *Mąż złapany*, 1814, i wielu innych, z Fredrowskim *Listem* na

²⁴ Uwaga z komentarzy S. Pigońa w: Fredro, *Komedia*, seria druga, t. 10 (1958), s. 404.

czele). Autor „oprawia” tę staroświeckość w powstałą w w. XVIII formę przysłowia dramatycznego, przeżywającą w drugiej połowie XIX stulecia swoiste odrodzenie, a znaną np. dzięki W. Syrokomli *Hrabiemu na Wątorach*, krotochwili w 2 aktach (1856), i monodramowi *Natura wilka wyciąga z lasu* (1865), komediom J. Chęcińskiego *Ciekawość pierwszy stopień do piekła* (1864), K. Godebskiego *Kto pod kim dolki kopie, sam w nie wpada* (1867), *Kosie i kamieniowi* Kraszewskiego (1873), a nawet posiadającą swe pogłosy w dwudziestoleciu międzywojennym, choćby w pełnospektaklowej komedii R. Nie-wiarowicza *Gdzie diabeł nie może* (1937). Dydaktyczny walor formy podejmuje „moralna” epoka organiczna i pozytywna; Fredro w swoim wyborze pozostaje zgodny z dążeniami czasu.

Ostatni typ Fredrowskich jednoaktówek tworzą swoiste „igraszki trafem i małżeństwem”. Tym razem jest to gra prowadzona ponad światem przedstawionym przez autora, zachowującego swe reżyserskie uprawnienia. Odkrywamy ją w najciekawszych komediach: dwóch pochodzących z pierwszego okresu twórczości — *Zrędnosci i przekorze* oraz *Odludkach i poecie*, a także w jednoaktówce ostatniej, nazwanej mianem obrazka — w *Teraz*, oscylującej już w stronę sztuki, niekomicznej komedii czy anty-komedii.

Reżyseria autorska oznacza tu nade wszystko świadomą grę z komediowym przypadkiem, sygnalizowaną manipulację silnie skonwencjonalizowanymi „klockami” gatunku, prowadzącą do nowatorskiej kreacji scenicznej. Gra taka nie była obca komedii lat postanisławowskich, nie tylko wykorzystującej w tej funkcji motywy i konstrukcję ówczesnych powieści, ale także posługującej się niemal autotematycznym chwytem — tworzenia komedii na oczach widowni i jej natychmiastowego komentowania. Wiążąc tę praktykę z wpisywanymi w teksty dramatyczne mniej lub bardziej rozbudowanymi elementami dyskusji nad dramatem i teatrem, możemy zrekonstruować specyficzną atmosferę panującą wówczas wokół sceny. Silne poczucie teatralności życia²⁵ splata się w niej z wykorzystaniem na scenie coraz większej „porcji” realiów codziennych. Jakże znamienna jest pod tym względem choćby zapomniana komedyjka Dmuszewskiego *Dom do przedania* (1804), w której wierszopis Pustogłów na bieżąco komentuje sytuacje, „reżyserując” miłość jak komedię: „Ostrożnie, scena ważna się zbliża — poznanie się kochanków”; „Ciotka z nią idzie — tem lepiej, większe zawikłanie, większa sztuka autora”; „Otóż masz — odwieczne *coup* wszystkich starych komedii”.

Jeśli zanurzyć w tej atmosferze „małe komedie” Fredry (a właściwie jego całą twórczość dramatyczną), łatwo zobaczyć najrozmaitsze związki, tworzące gęstą sieć autorskiej refleksji nad dramatem i sceną, wpisywane w akcje kolejnych sztuk. W tym kontekście *Zrędnosc i przekora* rysuje się nieomal jako akt demonstracji jawnej gry autora z konwencjami sceny. Obserwujemy zatem grę motywem opiekuństwa, który nieoczekiwanie zostanie tu zanegowany. Opieka bowiem nie tylko ciąży pannie i jej konkurentowi (uczucie między młodymi wydaje się problematyczne), ale również jej opiekunom, dwóm zrzedliwym sybarytom, aż nieludzkim w swym wyłącznym nastawieniu na

²⁵ O tym zjawisku zob. J. Łotman, *Teatr i teatralność w kształtowaniu kultury początków XIX wieku*. Przełożył A. Bogusławski. „Nowy Wyraz” 1974, nr 11.

samych siebie. Problem zatem powstaje dopiero wtedy, gdy znajdują się razem i gdy jeden orientuje się na drugiego.

Fredro tworzy zamknięty, samonapędzający się układ zrzędności i przekory: zrzędność wyzwala przekorę, przekora wywołuje zrzędność. To o wiele więcej niż popularna podówczas gra kontrastowymi postaciami, w typie prezentacji sprzeczności dwóch charakterów, uprawianej przez Pękalskiego (*Niedowierzenie i przekora*, 1807 – sztuka może najbliższa Fredrze), Tetmajera (pan Gawenda i pani Grymasińska w *Zgodzie w oberży*, 1811), Dmuszewskiego (*Plaksa i Wesołowski*, 1817), Żółkowskiego (pan Mieszek i pan Biedosz w *Asmodeuszkę, czyli Różowym mirmidoniku*, 1815). Typ ten był oparty na tekstach francuskich. Na serio podejmowała go również drama (Kotzebuego *Bracia niezgodni, czyli Kompromis*, przekład Bobrowskiego z 1800, Hiżdewa z 1803).

Fredro dokonuje nie tylko uogólnienia starej teatralnej praktyki, ale całej komedii nadaje wymiar uteatralizowany, nie sięgając wcale do najczęściej używanych sposobów stworzenia teatru w teatrze. Możliwość chwytu zostaje jedynie aluzyjnie zaznaczona poprzez konstrukcję nawiązującą do niezmiernie wówczas popularnego „ducha sprzeciwienia” (by przywołać w tej funkcji komedyjkę Kotzebuego – Bogusławskiego). Drugim sygnałem podobnej praktyki pozostaje zaobserwowana przez Wykę transformacja tego, co przedstawione, w to, co opowiedziane²⁶. Autor wykorzystuje popularny pomysł scenicznej galerii konkurentów (*Siedem razy jeden*, 1815, *Stryjowie i stryjenci*, 1811, *Bajki Krasickiego, czyli Puścizna*, 1818) wiodących byt pozornie tylko autonomiczny; w istocie były to marionetki powstające w wyniku przebrania bohatera. Fredro przenosi koncept ze sfery egzystencji scenicznej w dramatyczną. Inna jest teraz także funkcja tych postaci: są jedynie projekcją, propozycją, możliwością i w tej roli służą bardziej charakterystyce postaci głównych niż teatralnej zabawie. Odebrane jednej postaci (konkurentowi o rękę panny) „dane” zostały innym (braciom-opiekunom) i ten gest autorskiej władzy i autorskiej kreacji nie tylko decyduje o zmianie zakwalifikowania komedii (komedia charakterów, nie typów), ale także ukazuje możliwości twórczej gry prowadzonej przez autora starymi klockami formy.

Utwór *Odludki i poeta* opiera się na innym typie podwojenia postaci, także zresztą stanowiącego bardzo stary chwyt teatralny. W danym przypadku nie jest to podwojenie kontrastowe (jak w *Zrzędności i przekorze*), ale paralelno-odcieniowe i dopiero w tej złożonej formie dwóch bohaterów przeciwstawiono trzeciemu. Ta komplikacja – rzadko w „małych sztukach” spotykana, należąca raczej do arsenału środków komedii wysokiej, nie rezygnującej wszakże ze związków z niskim komizmem (np. Molierowskie *Uczone białogłowy*) – kontrastuje dwóch egoistów i mizantropów, reprezentujących dwa typy egoizmu – z entuzjastą i poetą; „ludzie nieczuli” (by posłużyć się tytułem jednej z komedii Skarbka), zamknięci na egzystencję innych, przeciwstawieni zostają postaci otwartej, obejmującej niemalże świat cały (przypomnijmy w tej roli zabawny i wzruszający obrazek miasteczka nudnego w swojej zwykłości, „zarażonego” przez Edwina poezją). Doprawdy nie dziwi entuzjastyczna opinia romantyków o tym drobiazgu. Nie dziwi także z dodatkowego powodu – a tym jest literacka rehabilitacja osoby twórcy.

²⁶ Wyka, wstęp w: Fredro, *Komedie*, seria pierwsza, t. 1, s. 59.

Jeszcze w XVIII w. autor był postacią niezbyt wysoko cenioną. Jego obraz należał do świata komedii, łatwy do wyśmiania, łatwy do zozydzenia. Nie dziwiło wówczas nikogo przekonanie, że największych lajdaków odnajdziemy w gronie poetów²⁷. Proces długotrwałej rehabilitacji autora rozpoczęła w teatrze słynna komedia Pirona *Metromania* (premiera 10 I 1738 w Komedi Francuskiej), której bohaterem jest młody, cnotliwy i czuły poeta, wzbogacony wyższą ideą swej sztuki. Pamiętajmy jednak, że gatunek ten zawsze egzekwował swe prawa: obrona poety, bohatera także przecież śmiesznego, musiała być połowiczna.

Metromanii nigdy porządnie nie przetłumaczono na język polski, a istniejących przekładów (dopiero zresztą XIX-wiecznych) nie wydano w całości. Choć przecież z drugiej strony znana była wśród ludzi pióra i zaistniała w sposób pośredni – poprzez swoje prawe i nieprawe „potomstwo”, sztuki poświęcone scenicznemu wyśmianiu rozmaitych manii (*Filozofomania*, *Hrabiomania* itp.). W pierwszej połowie stulecia polski autor dramatyczny nie był ceniony wysoko, co znajdowało swój wymierny wyraz w jego honorariach. Sztuki, których stawał się bohaterem, ani nie były liczne, ani nie tworzyły jego sympatycznego wizerunku. W najlepszym wypadku wyśmiewano się zeń przyjaźnie (poeta Pustogłów w *Domu do przedania* Dmuszewskiego, 1804), ale przedstawiano go też znacznie gorzej, jak np. uczynił nieznan autor, przerabiający francuską komedijkę na sztukę *Autor sknerą, czyli Każdy żyje ze swego rzemiosła* (1823), gdzie dramaturg, Rymocapnicki, zostaje bezlitośnie wyśmiany. Bez pardonową kłótnię dwu autorów, tragediopisa i komediopisa, obserwujemy w sztuczce Żółkowskiego (także przerobionej z francuskiego) *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko* (1814), a kłótnia ta odsyła nas do około 100-letniej tradycji teatralnych i literackich sporów o pierwszeństwo między autorami i upostaciowanymi na scenie gatunkami. Pewne zmiany w tym zakresie zaczęły zachodzić dopiero w latach następnych i ich świadectwem pozostaje zarówno *Filozofomania* Franciszka Morawskiego (1843), jak też *Niebezpieczny człowiek, czyli Wspólnicy księcia Józefa Walerego Łozińskiego* (1866), komedijkę, w którą wpisano „łopatologiczny” wykład o społecznej i narodowej roli literatury.

W tych warunkach poeta z *Odludków* jest interesującym przykładem dążenia do wykreowania pozytywnego obrazu twórcy, choć – powiedzmy od razu – obrazu nie pozbawionego pewnych cieni. Nie jest to zresztą jedyny autor dramatyczny w utworach Fredry; ale wśród jednoaktówek warta wspomnienia jest tylko postać Władysława Poraja ze *Świeczka zgasła* (romansopisarka z *Listu* pozostaje karykaturą, podobnie jak portrety Rymowicza i Pegazińskiego w *Zrzędności i przekorze*). Fredro podejmuje tu walkę ze stereotypowym obrazem autora i czyni to prowadząc zarówno grę komediowymi stereotypami, jak grę z tymi stereotypami. Wykorzystuje tu wewnętrznie skontrastowany, pozornie tylko „sobowtórów” układ dwóch mizantropów oraz związany z osobą jednego z nich – odwieczny chwyt teatralnego *deus ex machina*.

Pierwszy, Astolf, to skrajny pesymista, właściwie – niemal nihilista, jak najgorzej oceniający ludzką naturę i odrzucający możliwość jednostkowego

²⁷ Zob. H. Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris 1972, s. 559.

szczęścia. Drugi, Czesław, jest mizantropem pozbawionym złości i jadu. On też stanie się altruistą, poszuka ocalenia już nie we śnie i marzeniu, ale w szczęściu drugich. Zapewni je swym majątkiem parze młodych, poecie i córce oberżysty, zarazem oferując komedii finał skrajnie konwencjonalny, ubogi w motywację, rażąco „autorski”. Ale to właśnie autor, w ten sposób, broni w utworze wyższych wartości. Na dobrą sprawę bowiem świat zarysowany w *Zrzędności i przekorze* nie jest ani jasny, ani ciepły. Miłość, dobro i sztuka (nie bez powodu tutaj ze sobą związane) zajmują pozycję słabą i chwiejną, cudem też zostają uratowane. A przecież jakże są potrzebne w zdroworozsądkowej rzeczywistości, którą rządzi pieniądź. Poeta jest zapewne marnym rymopisem, śmiesznym w swej wierszomanii, a promieniejący zeń optymizm łatwo może zwodzić na manowce. Optymizm ten przecież koresponduje z prawami gatunku, stojącego ponad realizmem, zdrowym rozsądkiem i trzeźwością autorskiego spojrzenia. Konwencjonalny finał ocala komediowy charakter dzieła, które wyraża wiele gorzkich prawd. W życiu czekałaby zapewne Edwina kłęska. Tu — jego wygrana jest zarazem wygraną gatunku. I właśnie z tego autor zdaje sobie doskonale sprawę. Gra z trafem jest przecież grą z prawami teatru.

Ten sam problem łączy *Odludki* z ostatnim dziełem Fredry, z jednoaktówką *Teraz*. Jest to z różnych względów ciekawa sztuka i trzeba się zgodzić ze zdaniem autora, uznającego swój obrazek za „silnie zakreślony”²⁸. Trudno natomiast przyjąć w tym przypadku zdanie badacza stwierdzającego w komediach drugiego okresu istnienie przepaści między sztuczną intrygą i sztucznym finałem (powiedzmy lepiej: konwencjonalnym) a realistyczną obserwacją społeczną²⁹. Konwencjonalność finału jest bowiem rezultatem teatralnej gry stereotypem.

Rzeczywistość początku lat sześćdziesiątych, w których osadził Fredro akcję swego obrazka, uległa radykalnej zmianie w stosunku do tej, którą spotykamy w większości jednoaktówek (wyjątkiem jest *Lita et Compagnie*). I nie pozostało to bez wpływu na konstrukcję utworu: tradycyjna komedia stanie się niemożliwa: *Teraz* jest już tylko?/aż? sztuką. I fakt ten ujawnia właśnie autorska gra konwencjonalnym komediowym finałem. W obrazku — zgodnie zresztą z jego nazwą gatunkową — nie ma klasycznej akcji i intrygi. *De facto* tworzą go trzy oświadczyzny: pierwsze — w nowym stylu „wspólnego Geschäftu”, drugie — w starym, utracjuszowsko-szlacheckim; ale dopiero trzecie będą znaczące i — jak w *Odludkach* — znaczenie powstaje tutaj dzięki nowemu zastosowaniu starego chwytu, kontrastowej paraleli scenicznej. Traktowana szeroko, obejmuje dwie panny, blondynkę i brunetkę, bezmyślną trzpiotkę i trzeźwą dziewczynę interesu oraz dwóch odpowiednich konkurentów. Karykaturą tych postaci i obu oświadczyzn będą zaręczyny „tego trzeciego”, chwiejnego głupca, który popchnięty przez „pozera konspiracji” (politycznej i towarzyskiej) — oświadcza się starej, bogatej baronowej.

W układ zdarzeń Fredro wpisuje dodatkowy komentarz: oto Leon Chwiejski zagra w tym momencie rolę współczesnego Parysa i wybierze Afrodytę nowych czasów. Wymknęła mu się wyrachowana Atena, walcząca nową bronią — akcją kapitałową, wymknęła się współczesna Hera, pragnąca lekko

²⁸ Zob. S. Pigoń, *Dodatek krytyczny*. W: Fredro, *Komedie*, seria druga, t. 9 (1957), s. 373.

²⁹ Wyka, wstęp w: Fredro, *Komedie*, seria druga, t. 7, s. 40.

i wesoło przejść przez życie. Wybór nowego Parysa (motyw zresztą w „małych sztukach” stulecia spotykany) nie jest przy tym wyborem *sensu stricto*, pozostaje dwuznaczny, jak dwuznaczna jest terażniejsza epoka, w której „*saltum mortale* na dziennym porządku” i nie wiadomo nigdy, czy uda się skoczyć na nogi. Nowa rzeczywistość jest spustoszona i jałowa, z wartości – zostały tylko papiery wartościowe. W takim świecie komedia jest już niemożliwa. Świat przestał być teatrem w dawnym stylu, a teatr – jeżeli pragnie nadal być światem – winien zmienić swój charakter. Nie ma konwencjonalnie teatralnego finału – Fredro tworzy tylko jego karykaturę. Zniknęły przecież warunki do uprawiania tradycyjnego komediopisarstwa, co zresztą widać w pełnospektaklowych sztukach z drugiego okresu. Zdrowy rozsądek został skompromitowany, zginęła gdzieś konieczna kropla szaleństwa, czynnik ludyczny utracił swoją moc. Zamiast komedii powstaje zatem pod piórem Fredry obrazek – pesymistyczny i ponury, obdarzony znaczącym tytułem – *Teraz*.

3

Ogólnie rzecz biorąc, świat Fredrowskich jednoaktówek posiada naturę komediową, zatem – zgodnie z dawnym sposobem widzenia i definiowania gatunku – jest naśladowaniem dramatycznym, określonym przez akt bezpośredniego wykonania. Odwołuje się on do czynności zwyczajnych, prywatnych działań ludzi „małych”, więc zawsze skłonnych oszukać jeden drugiego i wnoszących ze sobą obniżoną atmosferę moralną. Prawdy elementarne, podane w potocznym języku, w specyficznym obramowaniu estetycznym żartu, humoru, dowcipu, karykatury czy burleski – budzą śmiech, pozwalając widzowi zapanować nad emocją, odpowiednio ukierunkowujący jego refleksję. Istotną rolę w tym układzie pełni właściwy dla komedii kierunek akcji: od zła do dobra, od nieszczęścia do szczęścia.

1-aktowy rozmiar komediowego scenoświata wyostrza działanie wszystkich elementów gatunku, a od autora wymaga przerwania części twórczego zadania na teatr i aktora. Jednoaktówka jest bowiem formą skrajnie sfunkcjonalizowaną, a jej element najważniejszy, postać sceniczna, staje się nieomal funkcją miejsca zajmowanego przez nią w projektowanym układzie ról i zadań. Postać ta – zwykle formowana w sposób konwencjonalny – wpisywana jest w sytuację (drugi istotny element jednoaktówki) modelowaną niekonwencjonalnie, choć wiodącą do skrajnie konwencjonalnego finału. W jednoaktówkach Fredrowskich sytuacje mają charakter ekstremalny, co zmusza bohatera do działań destrukcyjnych w stosunku do własnej dotychczasowej formy. Proces ten widać doskonale choćby na przykładzie *Zrzędności i przekory* czy *Świeczka zgasła*. Ze zderzenia groteskowej lub grawitującej w stronę absurdu sytuacji – z postacią, zwykle zuniformizowaną, zamkniętą w ramach przyjętej roli – wynika bieg wydarzeń. W zależności od rodzaju i techniki cieniowania wypadków akcja czasem wymaga scen kilkunastu, niekiedy zaś może się ograniczyć do jednej sceny. Odpowiednie teatralizacje sytuacji wyjściowej stwarzają bohaterom, stopniowo „rozbieranym” z pól i kostiumów, szansę osiągnięcia celu i umożliwiają wymiennosc ról.

W jednoaktówce wiedza odbiorcy (i innych postaci) o danym bohaterze pozostaje z oczywistych powodów skrótowa i niekompletna, wymaga też

dopełnienia środkami teatralnymi. Zachowanie i wygląd bohatera natychmiast w oczach widzów pogrąża go lub broni. Jego kostium staje się dla nich czytelnym znakiem godności lub podłości, głupoty albo sprytu. Jednoaktówka bywa często okrutna – poddaje bowiem bohatera operacjom mniej lub bardziej dwuznacznym, wymaga od niego nadwyrazistego, często skarykaturowanego, sposobu bycia, mającego wywołać śmiech publiczności. Doprawdy niewiele usprawiedliwia Czesława maltretującego swego głupiego szwagra aż do utraty przezeń poczucia własnej tożsamości. Jakże nikła jest motywacja decyzji „odludka”, by sfinansować małżeństwo domorosłego grafomana i śmiesznej karczmareczki. Zachowaniem dwojga młodych w komedii *Świeczka zgasła* steruje nie przystająca do okoliczności forma, która musi w pewnym momencie zostać zniszczona, by ich spotkanie mogło zakończyć się szczęśliwie. Działania tych wszystkich postaci, pozostając słabo motywowane w planie realnym, znajdują rację bytu właśnie w planie komedii.

Jeżeli bowiem przypadek wprawia w ruch 1-aktową machinę teatralną, a okrucieństwo (nawet nieświadome) staje się podstawowym środkiem napędowym poczynań bohaterów, to bezwzględnie szczęśliwy finał gwarantowany jest przez dyrektywy gatunkotwórcze. Bohaterowie komedii, przeszedłszy przez czyściec doświadczeń, frustracji i niepokojów, zyskują przywilej bycia szczęśliwymi, zadekretowany już z góry przez światopogląd komedii. Opiera się on na zdrowym rozsądku, podstawowej mierze rzeczy, uczuć, czynów. Toteż jeżeli przygody i nieszczęścia bohaterów płyną z nierozsądnego nadmiaru (emocji, wad, pomysłów *etc.*) – finał przywraca zakłóconą na czas jednego aktu równowagę świata. *Bon Sens*, cesarz Parnasu, mąż Elokwencji, a ojciec *Esprit* ze starej komedyjki Riccoboniego i Romagnesiego – może zostać uznany za patrona jednoaktówki. Wprowadza on na scenę elementarne poczucie przyzwoitości (tylko elementarne, aby w razie potrzeby umożliwić bohaterom oszustwo, udanie, grę znaczonymi kartami), wnosi spokojny konserwatyzm i tradycjonalizm (aby nie zgubić najistotniejszych walorów gatunku), ograniczone poczucie sprawiedliwości (wszak ukarać należy tylko tych, którzy łamią zdroworozsądkowe zasady międzyludzkich kontaktów).

W utworach Fredry grzechy przeciw przyzwoitości popełniają zarówno starzy, jak i młodzi, zazwyczaj czyniąc to w osobnych sztukach. Dałoby się zatem je podzielić – według kryteriów wykorzystanych przez Adolfa Stendera-Petersena w wypadku szkolnych komedii Bohomolca – na tzw. *pater comoedia* i *iuvenis comoedia*. W tych ostatnich widownia bawi się kosztem młodych, którzy tu otrzymują nauczki. Szaleją z miłości (*Pan Benet, Lita et Compagnie*), przekraczają miarę mody (*Pierwsza lepsza, Intryga naprędce*), tkwią w niewoli sztuki (*Koncert*) lub konwenansu (*Świeczka zgasła*). W *pater comoedia* natomiast szaleństwo dotyka starych. Przekraczają oni miarę w podejrzliwości i zazdrości (*List, Nikt mnie nie zna, Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*), chciwości i okrucieństwa (*Nocleg w Apeninach*), tchórzostwa i głupoty (*Jestem zabójcą*), mizantropii (*Odludki i poeta*), złości i sprzeciwienia (*Zrędnosć i przekora*). Rzec można, iż proporcje wad i zalet, stanowiące w życiu kombinację możliwą do strawienia, w każdym wypadku zostają naruszone. Trzeba więc uderzyć – celnie i mocno – w nadmiar, potępiany przez *Bon Sens*. Narusza on bowiem porządek świata. A narzędziem „rozbrojenia” i unicestwienia tego nadmiaru – staje się okrucieństwo śmiechu. Nie mora-

listyka ani przejrzysty dydaktyzm. Ten pozostaje wtórny. I nader często wyraża się przysłowiem, a w wodewilach — w postaci stosownej śpiewki: „Na złych ludzi liczne grono, / Na przywary, uprzedzenie / Najlepszym lekarstwem pono / Będzie moralne nadzienie” (*Indyk nadziany dukatami* Dmuszewskiego, 1815).

Komedia zna zwykle jeden porządek, do którego odnosi działania postaci: ład istniejący, tj. ład ustanowiony wczoraj. Działanie tej zasady widać w jednoaktówkach zarówno w planie świata przedstawionego, jak w porządku uzależnień formalnych. Konserwatyzm komedii przewiduje jednak grę z negacją, żonglerkę zarówno tym, co jest, jak tym, co dopiero nadchodzi.

Większość autorów dramatycznych pierwszej połowy XIX w. akceptowała pozycję dostawcy teatralnego repertuaru, pisała więc szybko i tanio swoje „małe sztuki”, rzadko troszcząc się o ich artystyczny efekt. Fredro nie pisał tanio, pisał „drogo”, tzn. wykraczał poza zwykle zastosowanie *clichés* 1-aktowej komedii. Nie tylko w doskonały sposób wykorzystywał stare klocki i odwieczne chwytliwy zminiaturyzowanego gatunku, ale także dokonywał nowych manipulacji tymi *clichés*.

Respektując jednak cały ówczesny system gatunkowy jasnych wyznaczników, ustalonych granic — z dobrze zagospodarowanymi pograniczami, miedzami i gruntami pozornie bez właściciela — brał Fredro udział w akcji powolnej, niemal niewidocznej destrukcji tego układu, współtworzył system nowy, wówczas znajdujący się jeszcze w stadium chaosu. Komedie Fredry istnieją nie tylko na granicy dwóch porządków społeczno-politycznych, ale również dwóch typów sztuki scenicznej. „Za pierwszym wystąpieniem — sam spełnił wszystko i dokonał. Ponawiając twórczość — znakomicie zapowiedział” — napisał Wyka³⁰. Dodajmy: zapowiadał zawsze, także w sztukach pisanych w pierwszym okresie twórczości. Zapowiadał — jego komedie bowiem często wykraczały poza istniejące popularne wzory.

Fredro nie był twórcą-wagabundą, wykorzenionym, wyrzuconym ze swego miejsca na ziemi. W życiu i pisarstwie doskonale osadzony w istniejących hierarchiach, mógł je podważać z perspektywy człowieka, który przez swe urodzenie, naturalne predyspozycje, talent i wybór pola działania artystycznego wpisany jest w pewien ład. W jego twórczości nowe wyrastało z głębokich związków z tradycją, ze zrozumienia wymagań i zadań gatunku, ze znajomości teatru. Gatunek, który głównie uprawiał, był odporny na wszelkie radykalne zmiany, oparty silnie na równie trwałej praktyce scenicznej, pozwalający autorom na stosunkowo nieznaczne modyfikacje. Nowatorstwo nie mogło tu mieć charakteru burzliwego, wynikało ściśle z tradycji i wiązało się z fenomenem teatralności formy, która nagle zaczęła korespondować z dramatycznym-teatralnym obrazem świata, ogarniętego porewolucyjnym zamętem.

Teatralność Fredrowskiego spojrzenia miała wszakże nade wszystko wymiar komediowy — od jego pierwszej, nie zachowanej sztuki (*Strach przestraszony*). I być może mógłby on powtórzyć za Alojzym Żółkowskim: „Cały świat jest komedią, bo się bez intrygi obejść nie może; tylko że na komedii podnoszą zasłony, a na świecie nigdy”³¹. Teatr zatem stanowić musiał dla

³⁰ *Ibidem*, s. 63.

³¹ A. Żółkowski-ojciec, *Momus i Pot-Pourri*. Kraków 1883, s. 119.

niego miejsce ważne – głównie ze względu na teatralność komedii. Ani nie był strefą zarobkowania, wymagającą właśnie szybkiej, taniej produkcji, ani nie pozostawał w jego utworach czynnikiem drugorzędym dla efektów artystycznych. Ten poeta komediowego teatru należał do niego całą swoją istotą twórczą. Uszlachetniał więc i przetwarzał to wszystko, co z teatru musiał zaczerpnąć. Z teatru, rzecz jasna, przeciętnego, żyjącego raczej wśród upadków niż wzlotów swej sztuki. Badając zatem (i czytając) te komedie warto pamiętać, że ich oryginalny kształt i charakter wywodzi się z drugorzędnej, repertuarowej literatury, bez której scena żadnej epoki istnieć nie może. Lokalność i aktualność teatru jest tu niezmiennym składnikiem sztuki dramatycznej. A trwałe chwytły, stare schematy akcji, długowieczne typy postaci – to fundamenty scenicznego „zawsze i wszędzie”, swoisty pryzmat, w którym załamuje się Fredrowski obraz „wiecznej” polskości.