

Marian Ursel

Teatralizacja działań postaci w komediach Fredry

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 84/1, 52-82

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.

MARIAN URSEL

TEATRALIZACJA DZIAŁAŃ POSTACI W KOMEDIACH FREDRY

Wypadnie rozpocząć od przywołania znanej wypowiedzi Ludmira z *Pana Jowialskiego*, która często bywa cytowana w licznych pracach poświęconych twórczości komediowej Aleksandra Fredry. Młody literat, znajdując się w ogrodzie Jowialskich, monologował:

Tak, od dziś dnia porzucam złocone komnaty, przenoszę się pod skromne strzechy; tam jeszcze człowiek jest przejrzystym. Ukształcenie za gęstym już werniksem przeciągnęło wyższe towarzystwa. Wszystkie charaktery jedną powierzchowność wzięły; nie ma wydatnych zarysów. Co świat powie, to jest teraz duszą powszechną. Skąpiec dawniej w przenicowanej chodził sukni, trzymał ręce w kieszeni. Teraz sknera sknerą tylko w kacie; troskliwość o mniemanie przemogła miłość złota, i ubogiego hojnie obdarzy, byle świat o tym wiedział. — Zazdrośny gryzie wargi i milczy, tchórz mundur przywdziewa, tyran się pieści — słowem wszystko zlewa się w kształty przyzwoitości. W każdym człowieku dwie osoby; sceny musiałyby być zawsze podwójne, jak medale mieć dwie strony. Komedia Moliera koniec wzięła. [5, 129–130]¹

Wypowiedź ta tradycyjnie uznawana jest — i słusznie — za deklarację samego Fredry, iż komedię typu, a więc molierowską właśnie, zastąpić musi, jako „nieautentyczną”, komedia charakterów. Deklaracja ta zaś odpowiada zasadniczemu nurtowi i tendencjom komediopisarskiej praktyki autora *Zemsty*. Jego to bowiem utwory sceniczne — jak trafnie zauważyła Alina Witkowska — w zasadniczej mierze:

[są] studium niejednoznaczności, podwójności człowieka, o zawikłanych motywach działań, różnorodnych impulsach etycznych, nie dających się prosto sklasyfikować i ująć w kategoriach komediowego typu ludzkiego. Taki pogląd na bohatera literackiego i taka jego realizacja w sztukach Fredry nie tylko wchodziły w rozbrat z dydaktyką, ale otwierały perspektywę ukazania charakterowej złożoności postaci komedii i migotliwej wieloznaczności świata, w którym działają.

Otóż większość postaci Fredry to bohaterowie równocześnie cnotliwi i występni, zbłąźnieni i serio, odrażający i sympatyczni [...].

¹ W ten sposób odsyłam do: A. Fredro, *Pisma wszystkie*. Wyd. krytyczne. Opracował S. Pigoń. Wstępem poprzedził K. Wyka. T. 1–15. Warszawa 1955–1980. W lokalizacjach cytatów pierwsza liczba oznacza tom, liczba po łączniku — część w obrębie tomu, następna liczba — stronicę; w wypadku *Zapisków starucha* liczba rzymska wskazuje dział, następująca zaś po niej liczba arabska — numer noty. Wszystkie podkreślenia w cytatach (poza cytatem w przypisie 38) pochodzą ode mnie.¹

Taki cień inności, pozytywnego w negatywnym i odwrotnie, pojawia się w wielu postaciach komedii Fredry. [...] Oprócz bohaterów na swoistość literackiej rzeczywistości komedii Fredry złożył się ich temat, czas i przestrzeń akcji oraz filozofia losu ludzkiego².

Właśnie — swoistość koncepcji bohaterów i „filozofia losu ludzkiego”. W kwestii wygłoszonej przez Ludmira zauważyć należy, oprócz wszystkich innych aspektów, sformułowaną tam jakże ważką refleksję na temat „filozofii ludzkiego losu”. Istotną — jak się zdaje — obserwację Fredry, mającą charakter konstatacji światopoglądowej. Życie ludzkie to teatr, a w człowieczych działaniach postrzegać można wyraźną, jeśli popatrzeć baczynym okiem i nieco się zastanowić, skłonność do teatralizacji, do odgrywania, ale i reżyserowania — w sposób mniej lub bardziej udatny — różnorodnych „ról” i „spektakli” nie tylko na scenie teatralnej, lecz właśnie na „scenie życia”.

Fredro jest jednym z wielu twórców rozwijających znaną jeszcze z antyku teatralną koncepcję świata, realizowaną w różnych kształtach stylistycznych, poetykach i filozofiach właściwych określonym epokom (choć nie tylko) aż po czasy najnowsze³. Mieczysław Inglot, bodaj jako pierwszy sygnalizujący to zagadnienie w odniesieniu do niektórych komedii Fredry (*Śluby panieńskie*, *Pan Jowialski*), polemizując przy okazji z tezą Wacława Kubackiego o stoicko-platońskim rodowodzie tej koncepcji, stwierdzał:

Wypadnie się chyba zgodzić, że w obrębie różnych ideologii, koncepcji filozoficznych czy nawet, ogólniej rzecz biorąc: światopoglądowych, „teatralna koncepcja świata” wyraża dwójakiego 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 logiką, opozycją harmonii i dysharmonii, „ładu” i „chaosu”⁴.

W przypadku twórczości Fredry oba te aspekty — naszym zdaniem — występują i posiadają rozliczne, wielce ciekawe i oryginalne poświadczenia. Powiedzieć to można zarówno o pisarstwie komediowym, jak i pozakomediowym. Teatralna koncepcja świata pojawia się u autora m.in. komedii o mieszkańcach i gościach dworku należącego do „najmilszego staruszka” czy — mówiąc słowami Tadeusza Żeleńskiego (Boya) — „sfinkska literatury polskiej”⁵ zastanawiająco często, wręcz uporczywie. Na razie powiedzmy tylko tyle, że ujawnia się ona już w pierwszej — znanej nam jedynie z autorskiego streszczenia w *Trzy po trzy* — „komedii” Fredry pt. *Strach nastraszony*, później zaś z niezwykle częstą konsekwencją daje się zauważyć w wielu, bardzo wielu utworach scenicznych tak z pierwszego, jak i drugiego okresu. Refleksy tej koncepcji uwidoczniają się również po wielokroć w twórczości pozakomediowej. Z tego kręgu do przykładów najbardziej spektakularnych i zarazem najbardziej znanych zaliczyć można „teatralną”, samą już w stylu jakby

² A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*. Warszawa 1986, s. 299–300.

³ Na temat teatralnej koncepcji świata i sposobów jej realizacji na wybranych przykładach zob. m.in.: M. Inglot, *Świat komedii Fredrowskich*. Wrocław 1986 (tu rozdz. *Literatura i teatr w komediach Aleksandra Fredry*). — J. M. Łotman, *Teatr i teatralność w stroje kultury naczala XIX wieku*. W zbiorze: *Semiotyka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*, Warszawa 1973. Wrocław 1973. — E. Balcerzan, rec.: *Semiotyka i struktura tekstu*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 3. — A. Ziółowicz, *O metaforze teatralnej w „Termopilach polskich” Tadeusza Micińskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1.

⁴ Inglot, *op. cit.*, s. 27.

⁵ T. Żeleński (Boy), *Obrachunki fredrowskie*. Warszawa 1952, s. 235.

„intermedium” czy jarmarczno-plebejskiej „sztuczki” lub szlacheckiej „krotochwili”⁶ (takiego zresztą określenia w stosunku do niektórych z własnych sztuk używał sam Fredro — np. w wypadku *Nowego Don Kichota*), bajkę o Pawle i Gawle⁷, co to „w jednym stali domu”. A bajka to tylko pozornie znana i tylko pozornie też śmieszna, bo w rzeczywistości oparta na niezwykle charakterystycznej dla Fredry — jak to starałem się wykazać w innym miejscu — barokowej jakby kategorii „nieśmiesznej śmieszności”⁸ (do kwestii tej przyjdzie nam tu jeszcze powrócić). Innym natomiast utworem, którego tu nie sposób nie przywołać, jest arcyciekawy memuar *Trzy po trzy*; tak wiele już o nim napisano, a przecież ciągle dostarcza on nam nowych podniet do snucia kolejnych refleksji i ustaleń badawczych. Naszym zdaniem to właśnie w tym pamiętniku — jeśli mówimy o pozakomediowej twórczości Fredry — najpełniej, najlepiej i najbardziej finezyjnie odzwierciedla się „teatralna koncepcja świata” i życia ludzkiego, uzyskując swój wyraz w zakresie specyficznego uporządkowania tak „formy”, jak i „treści”⁹. *Nb.* kwestia ta wymagałaby osobnych badań i z całą pewnością powinna doczekać się odrębnego, obszernego studium, które mogłoby rzucić nowe światło na ten, jeden z najciekawszych polskich „pamiętników poetyckich”, jakim z całą pewnością jest arcypamiętnik Fredry *Trzy po trzy*.

Powracając do komediopisarstwa: wybiórczo wymienimy nieco przykładów, ilustrujących, naszym zdaniem, tezę o powszechnym stosowaniu przez Fredrę w praktyce pisarskiej efektów i chwytów noszących wyraźne znamiona steatralizowanych — mniej lub bardziej — działań postaci w komediowej rzeczywistości. Tak więc efektem przebieranki posłużył się już Fredro we wspomnianej „dziecięcej” komedii *Strach nastraszone*. Wśród pierwszych sztuk znajdowała się m.in. — nie zachowana (zaginiona) i ta o znaczącym tytule *Teatr na teatrze*, pozwalającym bez popełnienia większego błędu przypuszczać, iż posiłkował się w niej poeta najprawdopodobniej znanym chwytem literackim „teatr w teatrze” lub też jakąś jego modyfikacją. Z kolei Geldhab jest „skąpcem” i wzbogaconym parweniuszem odmiennym od postaci w typie

⁶ Aspekt „foniczności” i „teatralności” kultury staropolskiej podnosiła m.in. H. Dziechcińska (*Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*. Warszawa 1987; *Literatura a zabawa. Z dziejów kultury literackiej w dawnej Polsce*. Warszawa 1981).

⁷ Szerzej na temat tej bajki pisałem w artykule *O źródłach i sposobach funkcjonowania motywu Pawła i Gawła* („Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2). Zob. też moją pracę *Bajkopisarstwo Aleksandra Fredry* (Wrocław 1980).

⁸ Kategorię tę wprowadzam i posługuję się nią w mojej pracy *O wierszach Aleksandra Fredry* Wrocław 1992.

⁹ Wydaje się, że w *Trzy po trzy* można dostrzegać pewne wpływy sternizmu, lecz nie są one aż tak ważne. Oprócz bowiem stosowanej przez Fredrę m.in. techniki narracyjnej typowej dla gawędy szlacheckiej, która już ze swej istoty i natury przynależy do staropolskiej (lecz nie tylko) kultury oglądania i słuchania (zob. Dziechcińska, *op. cit.*), a więc kultury o wysokim — choć mniej lub bardziej uświadamianym — stopniu „naturalnego steatralizowania”, możemy również mówić o ważkiej funkcji organizującej tekst pamiętnika, jaką spełnia autorski „teatr pamięci”. Pamięć bowiem, a raczej kategoria pamięci (jej istota, szczególne funkcjonowanie i wreszcie „filozofia”) jest przedmiotem licznie rozsypanych tu refleksji komediopisarza wraz ze wskazaniami na jej determinujący wpływ na organizację „tekstu pisanego”, który odzwierciedla właśnie powstający w pamięci „tekst”. Na temat poetyki gawędy (także szlacheckiej) zob. np. M. Maciejewski: *Poetyka — gatunek — obraz. W kręgu poezji romantycznej*. Wrocław 1977, rozdz. *Gawęda jako słowo przedstawione*; „Choć Radziwill, ałem człowiek...” *Gawęda romantyczna prozą*. Kraków 1985, rozdz. *Gawęda o Gawędzie Panie Kochanku*.

Moliera. Jego życie, także to domowe, to przykład steatralizowanego życia „na pokaz” jak „w teatrze”:

GELDHAB

Książę? Niech wnijdzie łaskawie.
Za chwilę się ubiorę.

*na stoliku, stojącym na przodzie, rozkłada książkę i wraca kilka razy, przypatrując się i poprawiając;
kładzie złotą tabakierkę i chustkę*

Tak... i to zostawię. [1, 153]

Wcześniej natomiast — zauważmy jakże wyraźną i znaczącą paralełę ze słowami Ludmira, które są jakby przykładem nawiązania i rozumowania analogicznego: Geldhab w czasie rozmowy z komisantem, zwracając się do służącego, mówi:

Dowiedz się, czy w gazecie będę umieszczony;
Chciałbym tam mieć wyraźnie artykuł ten cały:

dając kartkę, czyta

„Jaśnie Wielmożny Geldhab, dziedzic Samochwały,
Przybyszowic, Grypsowa, Łówki et cetera” —
Et cetera, pamiętać! — „który równie wspiera

z przyciskiem

Licznych swoich poddanych, jak wszystkich dokoła,
Których tylko w niedoli gdzie wynaleźć zdoła —
Raczył dać na spalone Bambergą przedmieście
Z zwykłą hojnością: złotych polskich — tysiąc dwieście”. [1, 150–151]

Teatralną intrygę współ z odegraniem wyreżyserowanych ról mamy w *Intrydze naprędce*, w stopniu zaś jeszcze bardziej zwielokrotnionym w *Nowym Don Kichocie*. Charakterystyczny motyw zainscenizowanej w określonym celu przebieranki (*nb.* wielostronnej) jest osią krystalizacyjną komedii *Nikt mnie nie zna*, a i później pojawia się jeszcze nieraz w innych utworach, jak np. w komedii z — co ważne — drugiego okresu twórczości: *Lita et Compagnie*. A przypomnijmy sobie *Męża i żonę*. Wszystkie postacie niemal bez przerwy odgrywają wobec siebie i wobec innych różnorodne role. Cała rzeczywistość komediowa to jeden wielki, nieustający spektakl, działania zaś bohaterów — z pełną z ich strony świadomością — mają charakter działań steatralizowanych. Ustawicznie ujawnia się też antynomia między autentyzmem a pozorem, które jednak przez każdą z postaci oraz w różnych momentach rozumiane są odmiennie, czasami też przeciwnie. A przepyszna scena pisania listu z *Zemsty*, kiedy to szlagon i szlachecki paliwoda, Cześnik, usiłuje „pisać w roli” Klary wzywającej ukochanego Waclawa, albo improwizowana scena (rodem z komedii *dell'arte*) „odegrana” przez Klarę i Papkina w czasie jego niefortunnych, tragicomicznych oświadczeń¹⁰ czy wreszcie właśnie sama już tylko postać tego ostatniego¹¹. A np. wyreżyserowana i współodegrana przez Gucia scena

¹⁰ Wskazywał na to już J. Kleiner (*Commedia dell'arte w „Zemście” a spór o datowanie akcji. W: O Krasickim i o Fredrze. Dziesięć rozpraw*. Wrocław 1956, s. 195).

¹¹ Na złożoną proveniencję postaci Papkina wskazywał M. Inglot (*Uwagi o czasie akcji „Zemsty” i rodowodzie literackim postaci Papkina*. „Prace Literackie” t. 7 (1965)).

pisania przez Aniełę listu miłosnego... do samej siebie. A *Pan Jowialski*, utwór to przecież, w którym problem steatralizowania — wielostronnego, różnorodnego i wieloaspektowego — działań postaci komediowych uzyskał najdojrzalszy kształt, najpełniejszy wyraz. *Nb.* już tylko ta komedia mogłaby stać się (a nawet powinna — jako modelowa w tym względzie) przedmiotem odrębnej rozprawy (interesujące studium Ingłota nie wyczerpuje tutaj bowiem zagadnienia).

A przecież oprócz tych najbardziej spektakularnych przykładów komedii najpopularniejszych można by wymienić i *Damy i huzary*, i *Gwałtu, co się dzieje!*, i *Dylizans*, i *Dożywocie*, i *Dwie blizny*, i *Brytana Brysia* (to Fredrowskie wydanie „galicyjsko-polskiego ZOO”, w kształcie zwierzęcej komedii politycznej, czy — jak to określał sam autor — „dramatyczna bajeda w czterech oddziałach”¹²), itd., itd. Wyliczenie wszystkich utworów Fredry, w których natykamy się na zjawisko teatralizacji działań postaci komediowych wraz ze wskazaniem wszystkich takich scen, postaci czy chwytów nie jest tu praktycznie możliwe, gdyż swą obszernością zmieniloby zupełnie charakter rozprawy, przekształcając ją w swoisty „rejestr-aneks”, jakim można by opatrzyć nasze uwagi. „Rejestr-aneks”, który — choć nie w pełni przez nas zestawiony — stał się punktem wyjścia dla tych rozważań. Jedno jest pewne, tendencja Fredry do wydobywania i ukazywania — a wielokrotnie także uwypuklania — działań bohaterów w ich steatralizowanym kształcie, charakterze i aspekcie stanowi ważką kwestię badawczą i może być nader interesującą wskazówką, dookreślając postawę światopoglądową autora *Ostatniej woli*.

Powróćmy teraz do przywołanych na wstępie słów Ludmira. Pojawiła się w nich istotna konstatacja na temat powodów „teatralnych” zachowań ludzkich, które pokrywać mają jak maska teatralna czy karnawałowa właściwe oblicze, prawdziwe cechy natury ludzkiej i człowiecze postawy. Powie bowiem ów „romantyczny chudy literat”:

Teraz sknera sknerą tylko w kacie; troskliwość o mniemanie przemogła miłość złota, i ubogiego hojnie obdarzy, byle świat o tym wiedział. [...] wszystko zlewa się w kształty przyzwoitości.

Ów Ludmirowy „sknera” to rzecz jasna tylko przykład, jeden z wielu możliwych. Ważniejsze jest co innego. Fredro ustami swego bohatera wygłosił celne spostrzeżenie na temat przemian moralno-obyczajowych, jakie dokonały się w jego czasach. Dbałość „o mniemanie” innych, dbałość o to, co inni, co świat powie, sprawia, że ludzie zaczynają zachowywać się inaczej. Starają się „na zewnątrz” być odmienni od swego prawdziwego wnętrza, prawdziwego „ja”. Upowszechnia się i rozpowszechnia swoista sztuka kamuflażu, przybierania masek, preferowanie zachowań teatralnie wystudiowanych, nieautentycznych, by przesłonić to, co autentyczne. Ludzie stają się jakby „kameleonami”, przystosowując się do obowiązujących — równie nieautentycznych — reguł sprawiających, iż „wszystko zlewa się w kształty przyzwoitości”. Oczywiście „przyzwoitości” pozornej, liczącej się li tylko z „troskliwością o mniemanie” w oczach innych. Tych, którzy także tylko tę regułę pozornej i pozorowanej, „na zewnątrz” obliczonej „przyzwoitości” wyznają.

¹² Szeroko na temat tego utworu pisał S. Pigoń (*W pracowni Aleksandra Fredry*. Warszawa 1956, rozdz. *Wieszczba polityczna zaszczerpiona na ploncie pamfletu*).

Wśród *Zapisków starucha* znajduje się i taki: „Karnawał nieustający: wszędzie reduty, same maski. Głupcy tylko i poczcivi ludzie nie mogą odgadnąć, kto pod larwą?” (13–1, II, 284). Autentyzm zastąpiony przez nieautentyczność. Tylko „głupcy” i „poczcivi” są zagubieni wśród owych „masek” otaczających zewsząd. A kiedy to się stało? Powiada Ludmir: „Teraz”. Poszukuje ów literat autentyzmu. W tym celu opuścił wraz z przyjacielem malarzem, Wiktorem, miasto i udał się na literacko-filozoficzną peregrynację poza miejskie mury. Wędruje po wsiach, małych miasteczkach, a także — jak się okazuje — dworach szlacheckich. Wcześniej nieco uzasadnia następująco przedsięwziętą eskapadę:

Ach, kiedy też już zejdziemy z tych woskowanych posadzek, na których ciągle kręcimy się i kręcimy aż do nudzącego zawrotu głowy. — Znajdziesz, bądź pewny, między prostym ludem: rozsądek, dowcip, przenikliwość, przebiegłość, lecz inaczej wyrażone; może za ostro, ale za to i lepiej. Tam wszystko właściwe nosi nazwisko: kmostr zowie się kmostrzem, a łotr łotrem; tam w każdym razie jest myśl, dobra czy zła, ale jest. Nie tak jak na naszych salonach — kwiaty na kwiaty sypią, a dmuchnij, nie ma nic, zupełnie nic. Dlatego też i my autorowie wolemy trzymać się kwiecistych nicości — łatwiej stroić niż tworzyć. [5, 126]

I znowu wypowiedź to niezwykle ważka dla naszych rozważań. To swoista manifestacja i deklaracja literacka. Jakże bliska, a właściwie tożsama z licznymi enuncjacjami romantyków. *Nb.* nie interesuje nas w tej chwili estetyczna i ideowa prawdziwa przynależność literacka Ludmira jako autora poruszającego się w świecie komediowej rzeczywistości. Słowa te wiążą się ściśle właśnie z romantyzmem, który jako pierwszy — z taką siłą i z taką powszechnością — rozpoznał zastaną rzeczywistość egzystencjalną jako „zardzewiały mechanizm” (Hoffmann). I to również romantykom jako pierwszym przyszło żyć w nowej rzeczywistości, której uwarunkowania społeczno-ekonomiczno-kulturowe diametralnie i nieodwracalnie przemieniły status także i artyści. Wykształciły też nowe, powszechne style zachowań, które z kolei powołały na prawach opozycji, manifestacyjne niejednokrotnie, spektakularne „antyzachowania” artystyczne¹³.

Powiedzmy na marginesie, że to przekonanie o ludowej „przejrzystości” — choć mające swe uzasadnienie — nie powinno być traktowane do końca jako „romantyczne idealizowanie” czystości i nieskażoności (cywilizacyjno-moralnej) ludu. I Ludmir, i romantycy, i wreszcie sam Fredro mieli pełną świadomość, że wprowadzona opozycja „zepsute miasto” — „niewinna wieś” w obu swych członach jest li tylko manifestacją określonej zasadniczej postawy programowej (estetycznej i ideowej), nie zaś rudymmentarnym rozdziałem złego od dobrego. Postrzegali bowiem i wielokrotnie także literacko to wyrażali, iż jest to podział umowny, posiadający wyjątki tak z jednej, jak i z drugiej strony. Ale obowiązywało tu czy może w tej kwestii wyznawane było przekonanie, że wyjątki tylko potwierdzają regułę.

¹³ Szerzej na ten temat zob. np. J. Kamionkova, *Obyczaj romantyczny. Rekonesans*. W zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria pierwsza. Wrocław 1971. — J. Kamionka-Straszakowa, *Nasz naród jak lawa. Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu*. Warszawa 1974. O koneksjach z romantyzmem oraz młodopolskich kontynuacjach tego zjawiska zob. m.in. A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971. — Lotman, *op. cit.*

Ogólnie rzecz ujmując i bynajmniej jej tu nie rozstrzygając — do tego zresztą ani sobie praw nie rościmy, ani też niezbędnych podstaw nie mamy — to narodziny, a potem dynamiczny rozwój kultury mieszczańskiej dokonał zasadniczej rewolucji w każdej praktycznie dziedzinie dotychczasowej rzeczywistości¹⁴. Zainicjowane zostały przemiany, które wywarły przemożny — pozytywny i negatywny — wpływ na wszystkie sfery ludzkiego życia i świata. Czynnikiem natomiast katalizującym owe przemiany był z całą pewnością nowy układ stosunków społeczno-ekonomicznych, który — i jest to stwierdzenie pozbawione przesady — sprawił, że XIX-wieczny świat zaczął udowadniać, iż wszystko w nim funkcjonuje na zasadzie „naczyń połączonych”, także w zakresie kulturowym i moralno-obyczajowym¹⁵. Rozpoczął się coraz bardziej nabierający dynamiki proces, mający z czasem doprowadzić do uznania i spopularyzowania się w naszych czasach tezy głoszącej, iż świat to „globalna wioska”.

Rzeczywistość, w której żyli i Ludmir, i Fredro, jednoznacznie potwierdzała, że zmiany, jakie się dokonały, są już nie do odwrócenia. Uzyskanie takiej świadomości rodzić musiało określone reperkusje światopoglądowe. Musiało prowadzić — oczywiście nie wszystkich, lecz tych najbardziej wyczulonych, a do nich z całą pewnością także i Fredro należał — do podejmowania przynajmniej prób zsyntetyzowania owych doświadczeń i spostrzeżeń, by w efekcie doprowadzić do formułowania refleksji na temat filozofii ludzkiego losu i życia, do sformułowania i określenia własnych postaw światopoglądowych. Światopoglądu, który mógł, choć nie musiał zakorzeniać się we własnej klasie czy wyrażać mniemanie własnej warstwy, klasy, grupy społecznej lub zawodowej. I z tych oto powodów — jak sądzę — tak uporczywie pojawia się i przewija w twórczości Fredry wspomniana teatralna koncepcja świata i życia ludzkiego. To z pewnością życie podsuwało mu najwięcej materiału do literackiego opracowania w kształcie komediowym¹⁶, w kształcie, który przecież wyraźnie

¹⁴ Zob. na ten temat m.in.: I. Ihnatowicz, *Obyczaj wielkiej burżuazji warszawskiej w XIX wieku*. Warszawa 1971. — H. Michałowska, *Salony artystyczno-literackie w Warszawie 1832–1860*. Warszawa 1974. — J. Kamionkova, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w. Studia*. Warszawa 1970; Zob. też M. Ossowska: *Moralność mieszczańska*. Wrocław 1985; *Normy moralne. Próba systematyzacji*. Warszawa 1985. Kwestie te uwzględnia również — także w powiązaniu z twórczością komediową Fredry — K. Poklewska (*Galicja romantyczna <1816–1840>*). Warszawa 1976).

¹⁵ Świadomość, iż świat stał się za czasów Fredry systemem „naczyń połączonych”, bardzo wyraźnie i wielokrotnie odzwierciedla się głównie w jego twórczości pozakomediowej. Ze szczególną jednak siłą dochodzi do głosu w prywatnej korespondencji i wspomnieniach rodzinnych „klanu” Fredrów, które, wyzbyte wszelkich „osłonek literackich”, pokazują właśnie na przykładzie tej rodziny, jak nowa rzeczywistość nie tylko mogła oddziaływać, lecz istotnie oddziaływała na „samotnika” z dworku na Chorażczyźnie i jego najbliższych. Materiały m.in. i to zagadnienie poświadczające znajdują się w pracy o kapitalnym znaczeniu, gdyż pozwalającej ujrzeć mało znany (lub wręcz nieznany) konterfekt komediopisarza: *Fredro i fredrusie*. Opracował B. Zakrzewski. Wrocław 1974.

¹⁶ Fredro zawsze bacznie obserwował otaczające go życie, był go „chciwy” i wiele z przeżyć tych czy podpatrzonych sytuacji przenosił do swoich utworów (nie tylko zresztą komediowych). W *Trzy po trzy*, opisując pobyt w wojsku, swoje zafascynowanie m.in. sposobem bycia kolegów, określonymi sytuacjami czy opowieściami, stwierdzał np., że słuchał i patrzył z wielkim upodobaniem: „jakbym pisał noty w pamięci: »Do naśladowania«, »Do powtórzenia«, »Do przerobienia«” (13-1, 147). Z kolei np. w *Autobiografii* zanotował: „814 r. wróciłem do kraju. Pierwsze czasy były we Lwowie dla młodzieży, z małym wyjątkiem wojskowej, dalszym ciągiem życia garnizonowego

wydobywał codzienne, powszednie, zauważalne wokoło (również i u niego samego¹⁷) teatralizowanie działań i zachowań. O życiu inspirującym jego utwory sam pisał w *Przedmowie* do pierwszego wydania *Komedyj*:

Największym dobrem dla sławy autora dramatycznego jest: już nie żyć; największym zaś złem: być znanym osobiście, zwłaszcza w miejscu, gdzie jego sztuki przedstawiane bywają.

Jedni, radzi cudzej szkody, szukają koniecznie wzorów tego, co widzą na scenie, w towarzystwach autora. Autorem zasłonięci, szczypią, szarpią do woli i kiedy najmniej się spodziewa, ściągają na niego najboleśniejsze razy. Drudzy są tylko, jak próżne dzwony, głupich wniosków rozgłosem.

Zapewne — chcąc malować ludzi, ludzi trzeba mieć przed oczyma; chcąc walczyć wady społeczeństwa, wady uważać należy. Śmieszności chwytają się umysłu uważającego, jak się chwytła przechodnia pajęczyna na połu rozpostarta; i może on potem wiedzieć, skąd którą nitkę zaczął: z róży czy pokrzywy?

Nareszcie, godłem każdego autora być powinien znany wiersz jednego z naszych poetów:

Satyra w szczególności nikomu nie łaje:

Czołem bije osobom, gani obyczaje. [1, 145]

W świetle tej konstatacji autorskiej jasne staje się, że pytanie o imienny rodowód postaci czy pedantyczne ich legitymowanie w celu ustalenia personalnych koneksji lub powinowactw nie miało by najmniejszego sensu. Choć wiadomo również — a poświadczał to także sam Fredro — iż w niektórych przypadkach wzorował się na znanych sobie z imienia i nazwiska autentycznych postaciach, tak jak to było np. ze słynnym Krzyżanowskim, który był pierwowzorem Papkina.

Przykład Papkina wybraliśmy jednak nieprzypadkowo. To oczywiście prawda, że Krzyżanowski, „pół błazna, pół szlachcica” (13-1, 189), był

i obozowego, bez troski i umysłowego zajęcia, a przy tym nieco lekkomyślnego. *Mąż i żona* jest niezawodnie refleksjem owych czasów” (14, 183). To nastawienie na obserwację życia oraz „samouctwo kulturowe” Fredry stanowi o odmienności i specyfice jego pisarstwa. Szerzej na ten temat wypowiadam się w książce *O wierszach Aleksandra Fredry*.

¹⁷ Fredro bardzo chętnie stosował w swych utworach literackich — głównie pozakomediowych — żartobliwą maskę, pokrywał wiele z poetyckich wyznań autoironią, formował własny wizerunek twórcy na prawach „krzywego” lub „błazeńskiego zwierciadła”, w ten sposób „odgradzając się” od zbyt ciekawskich, natrętnych oczu. Wynikało to — jak sądzić — nawet już nie z dużej wrażliwości, lecz ze specyficznej nadwrażliwości, która kazała mu kryć się, maskować prawdziwe odczucia i uczucia (także wobec najbliższej rodziny). Ale to właśnie kwestia szczególnej struktury psychicznej komediopisarza. Zagadnienie to uwzględniał i szeroko komentował J. M. Rymkiewicz w książce *Aleksander Fredro jest w złym humorze* (Warszawa 1977); na przykładzie twórczości wierszopisarskiej omawiam je też w swej książce *O wierszach Aleksandra Fredry*. To, że Fredro teatralizował także swoje życie prywatne, potwierdzają wspomnienia szwagra poety, L. Jabłonowskiego (*Pamiętniki*. Opracował oraz wstępem i przypisami opatrzył K. Lewicki. Kraków 1963, s. 108–109), który pisał m.in., iż miał Fredro „ułożenie dosyć gładkie, ale każdym ruchem zdradzał, że się ma ciągle na uwadze, że — jak Francuz mówi — pozuje. Dowcip jego był często gryzący, zwykle drugiemu przykry, więcej sposobem powiedzenia niż treścią rozbawiający, spojrzeniem, uśmiechem i ruchem ręki mocno akcentowany, a nigdy tak lekki i niewinny, jak w wszystkich jego komediach. W domowym życiu skryty jak wszyscy Fredrowie, prawie zawsze kwaśny [...]. Sam o sobie mówił, że jest nieśmiały; po części wierzę temu, widziałem bowiem nieraz, jak się trwożliwie wkoło siebie oglądał, obawiając się najmniejszego uchybienia zwyczajom wielkiego świata, czyli mody. Światowość podług niego była pierwszą zaletą i — słusznie mawiał — niezbędnym do powodzenia warunkiem. Uganianie za nią było powodem, iż mało kiedy poruszał się swobodnie. Tylko w najściślejszym kółku przyjaciół był sam sobą, pierwszy lepszy, byle światowy arogant odbierał mu wolność ruchu, a w każdym zetknięciu się z obszerniejszym światem drobnostki na nim dziwne robiły wrażenie”.

wziętym z życia protoplastą dla postaci komediowej. Ale był — jak to m.in. dzięki Ingłotowi wiemy¹⁸ — zaledwie jednym z całego kręgu. Bo oprócz zakotwiczenia w rzeczywistości historycznej — ma Papkin swych wielu antenatów właśnie literackich, a sam jest z kolei jednym z protoplastów m.in. Sienkiewiczowskiego Zagłoby. Pytać o konkretne wzorce historyczne postaci komediowych mija się w zasadzie z celem. Choć, jak wskazywał Pigoń, komentując przywołane tu już słowa Fredry, cała ta *Przedmowa*:

ma duże znaczenie dla wyrozumowania twórczości Aleksandra Fredry. [...] Jest ona dla nas dowodem, że komedie Fredry nie były tworamii wykalkulowanymi w próżni, niby partie szachów, że nie są rezultatem tylko kombinacji literackiej, ale że zasilają się w dużym stopniu konkretami życia, mają w sobie wiele tworzywa zaobserwowanego na jarmarku wad ludzkich i wśród realnych konfliktów społecznych. Pod kształtem literackim dzieł Fredry kryją się nieskąpo pierwowzory brane z otoczenia, z pokrzyw i z chwastów zapewne więcej niż z róż. I współcześni dobrze się w tym orientowali. Jeżeli chodzi np. o *Zręczność i przekorę*, to fakt ten wyszedł na jaw i dostał się do wiadomości publicznej zaraz po premierze sztuki [...]. Nie wszystkim zresztą przypadało to naówczas do smaku. Nic dziwnego, że autor starał się pierwowzory te starannie zamaskować. Innym względem, który nakładał tłumik na jego usta i kazał mu o niejednym raczej napomykać, niż mówić, była cenzura rządów zaborczych.

Wszystko to uprawnia, a nawet nakłania do tego, by czytając te komedie mieć słuch zaostrzony na owe właśnie nierzadkie w nich echa konkretnej owoczesnej rzeczywistości obyczajowej. [1, 488–489]

Jasno z *Przedmowy* Fredry i Pigońskiego do niej komentarza wynika, że sytuacje, style zachowań utrwalone w komediach autora *Męża i żony* miały swe historyczne odpowiedniki, były „odwzorowaniem” — rzecz jasna twórczym — otaczającej komediopisarza rzeczywistości i jemu współczesnych ludzi. Choć powiedzieć trzeba tu z mocą, iż miały i mają także walor uniwersalnej nowoczesności, wiążąc się — po odrzuceniu sztafażu i kostiumu historycznego — także z naszą współczesnością. Przypomnijmy w tym miejscu kolejną już notę z *Zapisków starucha*, która współokreśla Fredrowską koncepcję komedii:

Mimo zdań niektórych autorów, komedia złożona tylko z osób śmiesznych i dziwacznych tak będzie nienaturalna, jak ze samych mędrców. Komedia obrazem świata; im bliższa kopia oryginału, tym lepsza. [13-1, IV 24]

W tej krótkiej, ale niezwykle pojemnej intelektualnie refleksji¹⁹ warto zauważyć kilka podniesionych aspektów o kapitalnym znaczeniu. Komedia według Fredry „kopiuje” rzeczywistość i czyni to — takie jest założenie autora *Pana Jowialskiego* — w sposób naturalny. Utrwalony w niej obraz świata

¹⁸ Ingłot: *Uwagi o czasie akcji „Zemsty” i rodowodzie literackim postaci Papkina; Świat komedii Fredrowskich*.

¹⁹ Zapiszek ten dość wyraźnie koresponduje z następującą myślą K. Tałmy (*Środki zgłębienia sztuki teatralnej*. Tłumaczył W. Szymanowski. Warszawa 1837, s. 72): „Komedia jest żywym obrazem tego, co się dzieje na świecie; należy więc mieć w tym rodzaju usposobienie do naśladownictwa: wymaga ona rozważki połączonej w wysokim stopniu ze zdolnością do obserwacji”. Nie jest to zresztą jedyna zbieżność, jaką daje się zauważyć zestawiając teorię Tałmy — *nh.* oglądał go jeszcze jako młody oficer Fredro w Paryżu i wtedy gra najwybitniejszego z owoczesnych tragiczków nie podobąca mu się (14, 182, 186) — z „teorią komedii i teatru”, którą „wpisaną” znaleźć można wśród not „starucha”. Zagadnienie: komedia i teatr jako temat twórczości pozakomediowej Aleksandra Fredry, podejmowałem w artykule pod takim właśnie tytułem („Prace Literackie” t. 32 — w druku), lecz nie sygnalizowałem tam związków z teorią i pracą Tałmy, gdyż wymaga to odrębnych i pogłębionych analiz, które winny stać się przedmiotem innej pracy.

i ludzi jest wieloznaczny, złożony, polifoniczny stylowo i emocjonalnie. Patos łączy się z groteską, śmiech ze łzami, wielkość z małością. Dzieje się zaś tak we Fredrowskim postulowanym i realizowanym modelu komediopisarstwa dlatego, że — jak już pisał Platon:

Tok myśli wskazuje nam, że w żalach, i w tragedii, 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 również²⁰.

Stwierdzeniu Fredry — genetycznie zapożyczającemu się w myśli Platona, choć na ile świadomie, trudno powiedzieć — można nadać nie tylko wymiar sądu lapidarnie uogólniającego określoną filozofię widzenia, ukazywania i rozpatrywania świata i ludzkiego życia. Zasadność tej koncepcji wspierać może — choć nie jest to aż tak potrzebne — Balzak ze swym prozaicznym, powieściowym cyklem *Komedia ludzka*. Słowa Fredry można uznać też za manifest programowy jego komediopisarstwa (ale nie tylko). I w tym kontekście przywołajmy raz jeszcze jedną z not z *Zapisków starucha*: „Gorzkie zadanie komedianta: nieraz łyżę połyka, a rozśmieszać musi” (13-1, I 405). Tę celną uwagę odnieść można do samej istoty, filozofii i antropologii aktorstwa jako wskazującą na ową charakterystyczną „dwoistość”, która występuje w tym „zawodzie”²¹. Ale może też ta uwaga mieć — i, jak się zdaje, ma — walor sądu bardziej ogólnego, wypływa bowiem z koncepcji Fredry, iż świat jest teatrem, i do tej też koncepcji się odnosi, oddając istotę ludzkich poczynąń i zachowań na tym największym z teatrów, jakim jest „teatr życia”, gdzie właśnie komedia przeplata się z tragedią, dramat z farsą, śmiech ze łzami. I wszystko to sprawia, że nader często natknąć się można na sytuacje i postacie śmieszne, ale śmieszne tylko pozornie, bo — jeśli się przez chwilę głębiej zastanowić lub wczuć — jawią się one jako „nieśmiesznie śmieszne”. A jedną z Fredrowskich postaci tego rodzaju był tak „nieśmiesznie śmieszny” Papkin.

Wykluczwszy większą sensowność — dla naszych rozważań — poszukiwania pierwowzorów autentycznych, z życia wziętych, musimy jednak mimo wszystko zastanowić się nad pytaniem o rodowód przynajmniej niektórych przykładów steatralizowanych poczynąń postaci komediowych u Fredry. Na początek sięgniemy do tradycji literackiej, pomni znanej tezy zgłoszonej przez Marię Janion i Marię Żmigrodzką²² — a poświadczanej i wcześniej, i później przez liczne grono europejskich badaczy kultury i historii literatury — mówiącej o przemianie w romantyzmie właśnie funkcji literatury, która od tego czasu rozpoczęła silnie oddziaływać stylotwórczo na ówczesną obyczajowość²³. Inaczej mówiąc, postacie literackie powołane do życia przez twórców stawały się wzorami dla „publiczności literackiej” i na skutek tego Europa zaczęła zaludniać się Werterami, Manfredami, Gustawami, Wallenrodami,

²⁰ Platon, *Fileb*. XXIX, 50. Przełożył W. Witwicki. Warszawa 1958, s. 90.

²¹ Zob. na ten temat np. H. Plessler, *Przyczynek do antropologii aktora*. W: *Pytania o conditio humana. Wybór pism*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Krasnodębski. Warszawa 1988.

²² M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978, s. 17 n.

²³ Zob. np. *Style romantycznych zachowań. Propozycje i dyskusje symposium*, Warszawa 6–7 grudnia 1982 r. Warszawa 1986. — M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*. Warszawa 1990.

Kordianami, ale też Malwinami, Damami Kameliowymi, Marylami... Natomiast o steatralizowanych motywach, postaciach, tzn. takich, które mają swe wcześniejsze odpowiedniki przede wszystkim w „repertuarze teatralnym”, oraz o innych — także dodatkowych — sposobach wydobywania efektów teatralizacji życia ludzkiego powiemy później.

Już m.in. Krystyna Poklewska i Mieczysław Inglot w swych inspirujących rozważaniach wskazywali na zdecydowany i silny wpływ literatury i teatru na kształt świata komediowego i losu postaci u Fredry²⁴. Repertuar literacki, lekturowy oraz teatralny nie tylko inspirował pomysły, sytuacje czy chwytły wprowadzane oraz stosowane przez komediopisarza w praktyce twórczej, ale również jego bohaterowie jako „postacie autonomiczne”, „samodzielne”, „niezależne” wykorzystywały w świecie komediowej rzeczywistości, w swej „komediowej” egzystencji — świadomie lub nie, z dobrym lub złym skutkiem — ów repertuar w celu osiągnięcia określonych celów. Tak samo też różnorodnych jak te, do których zmierzał autor *Dyliżansu*. Niektórzy z nich czynili to sporadycznie i po to, by osiągnąć doraźne, realne cele. Inni przenosili w swe życie ów repertuar i usiłowali żyć realnie wzorcami literackimi czy teatralnymi, wcielając je we własne życie i starając się jednocześnie zaprogramować, wyreżyserować oraz zachęcić do współudziału w owych „adaptacjach” innych. Były to więc — *toutes proportions gardées* — swoiście rozumiany i realizowany „XIX-wieczny teatr otwarty”, w którym „aktorzy” wciągali do „gry”, „współtworząc spektakl” w ramach rzeczywistości komediowej z „widzami” stającymi się w miarę jego trwania również „aktorami”, a często i „współreżyserami”. Owe zaś „spektakle” niekiedy zaczynały żyć własnym życiem, przeradzały się w improwizację jakby z komedii *dell'arte* lub np. wymykały się albo jednej ze stron, albo też wszystkim spod kontroli (*vide*: komedia *Pan Jowialski!*).

Zarówno Poklewska, jak i Inglot mówili już o „scenariuszowej” roli materiału literackiego (teatralnego także) w poczynaniach bohaterów komediowych. Ów repertuar literacki i teatralny w świecie utworów Fredry funkcjonował w realizacji postaci na zasadzie przejętej z Calderona, lecz i zmodyfikowanej do formuły już nie „życia snem”, ale „życia literaturą i teatrem”. Fredro w swych komediach — zgodnie z tym, co napisał w cytowanej nocie z *Zapisków starucha* — „kopiował” życie, zasadnicze tendencje, mechanizmy, postawy, sytuacje. Dzięki m.in. pracy Jurija M. Łotmana wiemy, iż:

Klasycyzm rozgraniczał bezwzględnie sztukę i życie. To prowadziło do tego, że zachwycając się teatralnymi bohaterami, widz rozumiał, że ich miejsce — na scenie, i nie mógł, nie ryzykując śmieszności, naśladować ich w życiu²⁵.

Sytuacja ta zasadniczo odwróciła się w epoce kolejnej, w romantyzmie. Przemiany rodziły się, krystalizowały i rozpowszechniały na oczach także Fredry, który, podobnie jak inni, widział, jaki to typ repertuaru literacko-teatralnego jest przenoszony na „scenę życia”. I nie jest w tym momencie aż

²⁴ K. Poklewska: *Aleksander Fredro*. Warszawa 1977; *Galicja romantyczna (1816–1840)*, rozdz. *W oczekiwaniu na romantyczny teatr*. — Inglot, *Świat komedii Fredrowskich*, rozdz. *Literatura romantyczna i sentymentalna jako element struktury w komedii Fredrowskiej*. (Na przykładzie „*Ślubów panieńskich*”, „*Pana Jowialskiego*” i „*Zemsty*”). Szczególne jednak miejsce przypada S. Pigońowi, który w swych niedościgłych komentarzach i objaśnieniach rozszyfrował większość powinowactw pisarstwa komediowego Fredry z tradycją literacką.

²⁵ Łotman, *op. cit.*, s. 340.

tak istotny emocjonalny i intelektualny stosunek komediopisarza do owych wzorców, jak i ich naśladowców (*nb.* jest on zresztą dość już powszechnie przebadany, choć trudno ciągle jeszcze mówić o sformułowaniu w tej materii opinii w pełni miarodajnych²⁶). Ważniejsze jest to, iż je zauważał i literacko utrwał. Liczni badacze w odniesieniu do poszczególnych utworów Fredry, a Wyka, Poklewska i, przede wszystkim, Inglot uwzględniając większe zespoły tekstów jednoznacznie wskazali na inspirujący i Fredrę, i jego bohaterów krąg tradycji literackiej, którą była głównie twórczość w duchu sentymentalnym i romantycznym²⁷, chociaż przez tych ostatnich — podobnie jak przez „adekwatny” im krąg publiczności literackiej — nieco specyficznie rozumiana lub „odczytywana”²⁸. To właśnie ta literatura oraz szczególnie sprofilowana jej recepcja były „natchnieniem” dla komediowych postaci, służyły za „scenariusz” przenoszony, przeżywany i rozwijany w prywatnej egzystencji. *Nb.* głównie owe „rozwinęcia”, przenoszone i „narzucane” przez bohaterów innym, były przedmiotem — mniej lub bardziej — żartobliwych czy satyrycznych wycieczek komediopisarza.

Wymieniony wcześniej nurt tradycji literackiej ogarnął swą literacką iluzją i skłaniał do „adaptowania”, teatralizowania głównie jedną ze sfer życia bohaterów komediowych: sferę życia uczuciowego. Romansowo usposobione postacie, a rozumieć to oczywiście należy zgodnie z kanonem i w sensie obyczajowości kulturowej tamtych lat, wypełniały literacki scenariusz własną osobowością i stylami zachowań. I w ten sposób dokonywał się proces adaptacji, steatralizowania „na scenie życia”. Zacierała się też granica między tym, co literackie, więc jakby „nieautentyczne”, a tym, co realne, czyli autentyczne. Nastąpiło wręcz swoiste odwrócenie tych — wydawałoby się jednoznacznych do tej pory — pojęć i wartości. Ta literacko inspirowana i steatralizowana w życiu codziennym tendencja — choć dla realisty i racjonalisty sztuczna — zaczęła nabierać coraz bardziej cech autentyczności przez swe coraz silniejsze i powszechniejsze bytowanie w realnej rzeczywistości.

Poniekąd powtórzyła się sytuacja związana np. z nurtem sentymentalnym, z poezją pasterską, która przecież także zaistniała — cóż, że w elitarnym, dworskim wydaniu — w rzeczywistości, gdy modni kawalerowie i panny odziewszy się w pachnące, specjalnie przygotowane ubiory pasali równie pachnące owieczki w wystylizowanych ogrodach i rozmawiali o miłości oraz pożytkach płynących z sielskiego życia. Były to sytuacje nierealne, a przecież realne. Budziły sprzeciw czy wątpliwości z powodu swej sztuczności, ale nikt nie mógł powiedzieć — oprócz tego że zostały zainscenizowane, że teatr przekroczył tradycyjny próg oddzielający go od zwyczajnej rzeczywistości — iż nie istnieją realnie, namacalnie i nie są fizycznie sprawdzalne. Tylko że

²⁶ Kwestię tę najpełniej do tej pory zreferował, przedstawiając jednocześnie własne propozycje w tym względzie, B. Zakrzewski (*Fredro z paradyżu*. Wrocław 1976 <tu rozprawy: *O samotnictwie literackim Aleksandra Fredry*. (Wstępne rozpoznanie) oraz *Fredro i Mickiewicz*. (*Jednostronny rekonesans*)>>).

²⁷ Inglot, *Świat komedii Fredrowskich*.

²⁸ Inglot: *Świat komedii Fredrowskich; Komédie Aleksandra Fredry. Literatura i teatr*. Wrocław 1978. Szczególnie w tej drugiej pracy wykorzystując i przywołując głosy owoczesnej krytyki literackiej badacz jednoznacznie wskazuje na taki właśnie uproszczony typ odbioru komediopisarstwa Fredry.

wtedy był to „teatr plenerowy”, elitarny i czasowo (z różnych powodów) ograniczony. Nie wywoływał też takich konsekwencji — również psychicznych — jak to się stało od narodzin romantyzmu. Wtedy bowiem proces steatralizowania uległ rozpowszechnieniu i swoistej „demokratyzacji”. Teraz prawie każdy — przynajmniej teoretycznie — jeśli tylko chciał, a czytać potrafił, mógł poczuć się Werterem czy Lottą. Oczywiście niezbędne były też określone predyspozycje psychofizyczne. Janusz z *Pana Jowialskiego*, właściciel dwóch „dobrych wiosek”, prostoduszny, zdrowy i rumiany dziedzic, pragnący w związku małżeńskim z Heleną przedłużyć swój ród, był według słów wybranki dla niej zbyt „poziomy”, czyli zbyt prozaiczny, zbyt silnie i realnie stojący na ziemi. Ona „poziomą” się nie czuła i dlatego, zauroczona romansami i modnym ówczesnie językiem filozofii, pragnie przeżyć „sen na jawie”, stać się realną heroiną, która zstąpiła z kart jednego z romansów, i to wszystko, co było tam, mieć właśnie tu i teraz tak naprawdę. Oczywiście można to traktować jako li tylko przykład zbytnej egzaltacji, nadmiernej wrażliwości, a może też swoistego infantylizmu. Sądzę jednak, że byłoby to wnioskowanie zbyt zawężone i kwestię tę zbyt upraszczające.

Boy mówił swego czasu, że postacie kobiece w komediach Fredry — rozciągnąwszy jego słowa na inne bohaterki — to najczęściej „cielątka”²⁹. Można i tak. I Helena, i Klara z *Zemsty*, i Klara oraz Aniela ze *Ślubów panieńskich* mogą — jeśli ktoś chce w ten sposób je odbierać — wzbudzać uśmiech politowania dla swych marzeń i usposobień. Ale przecież tak naprawdę zdają się one w tych „rojeniach” i zachowaniach odzwierciedlać odwieczne pragnienie ludzkie o szczęściu i życiu prawdziwym. I jest to bodajże ten sam rodzaj archetypicznej świadomości kulturowej, jaki uwidocznia się w ludowym, plebejskim instynkcie do — jak to mówił Huizinga — „robienia czegoś na niby”, w skłonności do „gry”³⁰ czy raczej „odgrywania”. „Robienia” i „odgrywania” tego, co bardzo często z racji statusu społecznego nie było możliwe do osiągnięcia lub przeżycia kiedykolwiek. Owe „spektakle” ucieleśniały, a zarazem kompensowały w swym teatralnym, iluzorycznym kształcie zgoła nieiluzoryczne marzenia i pragnienie ich autentycznego spełnienia się. Marzenia, drzemające w każdym, a będące „dowodem” na powszechne istnienie tego małego, ale przecież niezwykle ważnego i arcypotrzebnego „teatru głowy”³¹, w którym bez antraktów trwa ów spektakl mieszający autentyzm z fikcją, przeszłość z przyszłością, teraźniejszość i z jedną, i z drugą, gdzie łączą się, przeplatają i nawarstwiają równocześnie pozycje reżysera, aktora i widza.

Wolno przypuszczać, że nie owe marzenia, czy może nie przede wszystkim one (tak jak nie tylko owi teatralizujący swe życie marzyciele), były przedmiotem kpiny czy żartów Fredry. Szczególnie tego Fredry, który sam przeżył taką historię, jakby wziętą rodem z literatury romansowej, i to tej raczej kiepskiej, zbyt „literackiej” — jak być może sądził do owego momentu czytając romanse (a czytał ich przecież rzeczywiście wtedy wiele i chętnie, znał też jeszcze jako młodzieniec *Cierpienia młodego Wertera*). Fredry długa, zawikłana i pełna węzłów dramatycznych — nosił się nawet z zamiarem samobójstwa — *love*

²⁹ Żeleński (Boy), *op. cit.*, s. 171.

³⁰ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przełożyli M. Kurecka i W. Wirpsza. Warszawa 1967, s. 74, 207.

³¹ Pojęcie to wprowadzam za inspiracją rozważań Ziolkowicz (*op. cit.*).

story sprawiła, iż pojął na swoim przykładzie, że wszystkimi tego faktu konsekwencjami, że niekiedy literatura i teatr nieoczekiwanie potrafią zagościć na dłużej w naszym życiu i przemienić je właśnie jakby w utwór literacki czy teatralny, choć dziejący się realnie.

Wydaje się w związku z tym, co powiedzieliśmy, że komediopisarz po prostu takie sytuacje w swych utworach scenicznych odnotowywał, przedstawiał czyhające rasy i mielizny, pokazywał śmieszności takich zachowań i postaci z punktu widzenia innych, postronnych i np. tylko pośrednio zaangażowanych, osnuwając ów „humor” półtonami „nieśmiesznej śmieszności”. W ten sposób ujawniała się dojrzałość doświadczonego człowieka i pisarza, który wiedział już, że nie można widzieć jednostronnie czy mówić: zawsze, nigdy, niemożliwe...

Nim powiemy o skutkach teatralizowania własnego życia przez bohaterki i bohaterów z komedii Fredry, przywołajmy jeszcze nieco przykładów o rodowodzie literackim, a później teatralnym.

Literatura i usposobienie romansowe dały o sobie znać już w „życiu” pierwszego z bohaterów debiutanckiej sztuki Fredry, jaką była *Intryga naprędce*. Edward to nie tylko starszy nieco brat Karola z *Nowego Don Kiszota*, ale to także „starszy kuzyn” Hrabiego z Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, choć bardziej to „kuzynostwo duchowe” niż „rodowodowe”, „biograficzne” (Hrabia kieruje się bowiem w swym postępowaniu w znacznie większym stopniu i częściej racjonalizmem, „okresowo” teatralizując swe życie). Jak wykazała Poklewska, i Edward, i Karol przede wszystkim, nie mogą być uznani za nowe wcielenia marzyciela z *La Manczy*³². Scenariusze bowiem, według których odgrywają swoje role, wywodzą się z ówczesnej literatury popularnej, z rozlicznych powieści gotyckich, romansów rycerskich czy dram w tym typie lub komedii łzawej albo też powieści czulej w stylu *Malwiny*³³. Ale przecież warto zauważyć, że Fredro ukazując dziwactwa i „śmieszność” swoich bohaterów w znacznym stopniu odnosi się do nich z sympatią, nie pozbawia ich pewnego uroku. W ten sposób zbliża się mimo wszystko do romantycznej lekcji *Don Kichota*, a wskazywał na to już Pigoń (2, 305–306). Można też postacie tego typu potraktować jako interesujący przykład rodzenia się w owych czasach zjawiska kulturowego, które dopiero w naszym stuleciu, w jego drugiej połowie, uzyskało miano kultury masowej. I byłby to nie tylko przykład poświadczający funkcjonowanie tej szczególnej odmiany kultury, lecz także jej socjologiczno-kulturowych oddziaływań ze wszystkimi – złymi i dobrymi także – konsekwencjami. Również, a może przede wszystkim, w zakresie jej recepcji, ujawniającej z jednej strony pełną aprobatę (choć z różnym stopniem autentycznej akceptacji), a z drugiej postawę ekstremalną względem pierwszej, czyli odrzucanie oraz jawne potępienie, wyszydzanie, wydrwiwanie, uznawanie za szkodliwe już nawet nie tylko dziwactwo, lecz wręcz „chorobę”, choć jeszcze nie „chorobę wieku”, gdyż – szczególnie w przypadku wczesnych komedii

³² Poklewska, *Galicja romantyczna (1816–1840)*, s. 138 n.

³³ H. Biegeleisen wysuwał np. hipotezę, że przy tłumaczeniu *Malwiny* z francuskiego na polski – bo powstał ten „modelowy” przykład „powieści czulej” w języku francuskim – pomagał Maksymilian Fredro, starszy brat Aleksandra. I prawdopodobnie zapoznał on w streszczeniu komediopisarza z treścią powieści, w wyniku czego dopatrzeć się można pogłosów tego utworu w *Panu Jowialskim*.

Fredry (mamy tu na myśli „równoległy” im czas historyczny, a nie postawę komediopisarza) — zjawiska te nie miały jeszcze charakteru tak „masowego”, jak to się stawało z każdym kolejnym dziesięcioleciem wieku XIX.

Proces akceptacji — przynajmniej pozornej — nastąpił, jak można sądzić, za sprawą „skomercjalizowania” tego zjawiska. Okazało się bowiem, że owe dziwactwa mogą być przecież źródłem niezłych dochodów. I to zjawisko poetycko utrwalił Fredro w swej urokliwej sztuce *Odludki i poeta*, która tak wielki sobie rezonans społeczno-kulturowy zyskała. Choć z całą pewnością nie zyskała tyle, ile zyska ów przedsiębiorczy oberżysta Kapka, gdy zdecyduje się zmaterializować swą deklarację, którą kończy się utwór:

A mój dom, co był dotąd „Pod Francuską Szpadą”,
Od dziś dnia jest oberżą „Pod Czulą Balladą”. [2, 264]

Proces komercjalizacji wynikający z pojawienia się owocześnie „kultury masowej” rozpoczął się. Interesującym przyczynkiem może tu być również postać bliżej nam nie znanego „literata do wynajęcia”, piszącego „na zamówienie”. I chociaż w tym przypadku — komedia *Mąż i żona* — nie jest to pisanie z przeznaczeniem dla „masowego odbiorcy”, to przecież stanowi przykład wyjścia naprzeciw konkretnemu „zapotrzebowaniu” wynikającemu właśnie już z pojawienia się określonych uwarunkowań i zmienionych, nowych „zapotrzebowań społeczno-kulturowych”. Mowa oczywiście o tym „chudym literacie do specjalnych poruczeń”, który pisuje na zamówienie Alfreda listy do Elwiry. A wszak są to nie listy tego typu, które można było dyktować lub kazać pisać Dyndalskim, dworskim pisarzem, lecz listy miłosne. Ów „chudy literat”, którym mógłby być z powodzeniem Ludmir z *Pana Jowialskiego*, gdy studiując zarabiać musiał zarazem na życie, dysponując „obrazem adresatki” wpisanym w jej listy do ukochanego potrafi znakomicie — stylistycznie i treściowo — „dopasować się” do oczekiwań. To już nie średniowieczny trubadur zastępujący swego pana w śpiewie, to po prostu „zawodowiec” — choć raczej z konieczności, z powodu własnej finansowej mizerności — do wynajęcia. Jego późniejszym wcieleniem może być znowu... Ludmir, autor, który potrafi umiejętnie kierując i teatralizując swe działania wpływać na innych i bez ich wiedzy włączać ich w zaplanowany spektakl, by uzyskać stosowny materiał do kolejnych rozdziałów pisanej powieści. Powieści, która wbrew założeniom nie będzie „naturalnym” zapisem rzeczywistości, lecz głównie zainscenizowanych i wyreżyserowanych „scenariuszowo” sytuacji i zdarzeń.

Świat widziany przez Ludmira i jemu podobnych, równie biegle obeznanym w „poetykach”, „scenariuszach” i „stylach” i równie jak on dość bezwzględnie tę wiedzę wykorzystujących do własnych — nie zawsze aż tak cynicznych jak w wypadku Wacława z *Męża i żony* — celów, jawi się jako konglomerat różnorodnych konwencji literacko-teatralnych, jako właśnie „karnawał nieustający”. Nie będąc zaś ani „głupcem”, ani (zbyt) „pocziwym”, można znakomicie — znając reguły — w nim się poruszać. Odnosić przy tym sukcesy wchodząc w różne interakcje zarówno z „maskami karnawałowymi”, jak i owymi „głupcami” czy „pocziwymi”. Szczególnie te sukcesy w kontaktach z grupą drugą budzą sprzeciw, potwierdzając zasadność Fredrowskiej noty z *Zapisków starucha*.

Mówiąc o inspiracjach literackich, kształtujących czy powołujących teatralizujące działania postaci w komediach Fredry, można przywołać jeszcze jeden interesujący przykład. Poświadcza on również narodziny nowego, ciekawego i symptomatycznego – także od strony socjologiczno-kulturowej – zjawiska. Myślę tu o pamiętniku Heleny z *Pana Jowialskiego* – tej komedii, która obok *Męża i żony* dostarcza bodaj najpełniejszego zestawu przykładów poświadczających wszechobecność i wieloaspektowość działań i zachowań teatralizujących czy steatralizowanych. Mówi się zwyczajowo, iż wiek XVII to wiek pamiętnikarstwa. To samo można by powiedzieć i o epoce romantyzmu. Tylko jakże inne były te romantyczne pamiętniki przynoszące projekcję intymnych marzeń, urzeczeń lekturowych, tęsknot i zapisanych na papierze wytęsknionych „scenariuszy życiowych”, w których „autentyzm literatury” mieszał się z „autentyzmem marzeń”, z nadzieją na spójne, harmonijne i szczęśliwe połączenie ich i ziszczenie we własnym życiu. Życiu, o którym nie chciałoby się nigdy powiedzieć, że jest „poziome”. Tak „poziome”, jak to wiedzione przez otaczających ludzi. Marzenia rojone w „panieńskim pokoju” (ale przecież nie tylko) w czasie i po lekturze kolejnych „czułych powieści”, kontaminujące rzeczywistość literacką z „autentyczną rzeczywistością”, nabierały „materialnych kształtów” na kartach owych pamiętników, były zapisem scen (także ich projekcją w przyszłość) rozgrywających się w „teatrze marzącej głowy”.

Fredro zjawisko to nie tylko zaobserwował i opisał. On je również świetnie znał z autopsji. Sam przecież też taki pamiętnik-dziennik – choć nieregularnie – przez czas jakiś prowadził (z *Trzy po trzy* jest nieco inaczej, gdyż utwór ten pisał już autor, który wiedział, że zapis ten – prędzej czy później – ujrzy światło dzienne, stanie się własnością publiczną). Dlatego bardzo dobrze rozumiał wartość takich intymnych pamiętników, choćby były nawet wyrazem nieco egzaltowanych marzeń i hołdowały poniekąd literackiej modzie epoki. Były te pamiętniki, lub przynajmniej mogły być – podobnie jak listy nowej epoki, pisane i skrzętnie gromadzone z powodu ich ładunku mniej lub bardziej autentycznie odzwierciedlanych uczuć i przeżyć – „kluczami do osobowości” piszących. Bohaterowie pokroju Heleny, ale i Edwarda, poszukiwali pokrewnych sobie dusz, dla nich to „otwierali się” w swoich pamiętnikowych i steatralizowanych zapisach. Z reguły jednak trafiali – na szczęście nie zawsze – na partnerów, którzy potrafili zrećnie i bezwzględnie posługiwać się „dorobionymi”, „fałszywymi” kluczami. Przypomnijmy scenę z *Pana Jowialskiego*, gdy przechadzająca się z Januszem Szambelanowa – nie wiedząc, że słyszy ją Ludmir – wyznaje rozmówcy bez żenady i radzi równocześnie:

SZAMBELANOWA

Helena chciałaby jakiegoś smętnego wielbiciela, trawiącego nocy wśród grobowców. Łá!

JANUSZ

Na to się nie piszę.

SZAMBELANOWA

Jakaś tajemna tęsknota, skargi na niesprawiedliwość ludzi, a nawet może i lekka zgryzota sumienia, jak to się dowiedziałam przypadkiem z jej dziennika, nie zaszkodziłyby wcale.

LUDMIR

na stronie

Jaromir, Alp, Lara — rozumiem. [5, 133]

Widać nieomal błysk zrozumienia i rodzącej się ciekawości w oczach Ludmira, gdy słyszy te słowa. Natychmiast wszystko rozumie, znajduje pasujący klucz. Dla niego literatura i ludzie na swój prywatny sposób przeżywający ją to przede wszystkim zespół konwencji, poetyk i stylistyk. Czuje swoistą radość „zawodowca”, który potrafi je bezbłędnie rozpoznać, nazwać, a także... odegrać. Cóż że bez większego autentycznego zaangażowania. Potrafi również z owych rozpoznań wyciągnąć właściwe wnioski. Wyprowadza właściwe — dla siebie i według siebie — wskazówki socjotechniczne. Traktuje je jako „didaskalia” pomagające stosownie „wczuć się w rolę” i organizować potem „przestrzeń teatralną” niezależnie i bez wiedzy „autorki scenariusza”. Udoskonala ten „scenariusz” swoją grą, czyni efektowny pokaz adaptowania „literatury” na „język sceny”. Ale przecież jest to tylko kuglarska sztuczka, której ofiarą padają niestety „głupcy” i „pocziwi”.

Teatralną koncepcję świata i życia ludzkiego osiąga Fredro odwołując się również do postaci, pomysłów i chwytów o wyraźnie teatralnym rodowodzie, związanych z dawniejszą głównie praktyką teatralną. Trzeba jednak powiedzieć, iż nie jest to z reguły bezwolne przejęcie, lecz nade wszystko twórcze jej modyfikowanie. W naszych rozważaniach, które mają przecież charakter wstępnego rozpoznania tego złożonego zagadnienia sygnalizowanego w tytule rozprawy, nie dążymy do wyczerpania tej kwestii ani też tego uczynić nie jesteśmy władni. Podobnie jak nie możemy wszystkich „steatralizowanych” sytuacji w komediach wskazać i omówić. Zmuszeni jesteśmy do posługiwania się wybiórczymi przykładami oraz formułowania w wielu przypadkach bardziej sugestii czy hipotez niż wniosków. W tym fragmencie naszych uwag skorzystamy w znacznej mierze z wniosków przedstawionych przez Emila Stadnika, który wskazał i wykazał bardzo silne, liczne i funkcjonalnie (artystycznie i ideowo) ważne związki praktyki komediopisarskiej autora farsy osieckiej *Gwałtu, co się dzieje!* z tradycją teatru plebejskiego. Ona bowiem oprócz inspiracji literatury romantycznej i sentymentalnej, najsilniej współbuduje „teatralną koncepcję świata” w utworach scenicznych Fredry. A przy tym dodatkowo ją rozbudowuje, uplastycznia i uwypukla.

Badając koneksje komedii Fredry z teatrem plebejskim, wyróżnił i wskazał je Stadnik — opierając się na modelu teoretycznym analizy dzieła dramatycznego zaproponowanym przez Irenę Sławińską³⁴ — w takich zakresach, jak:

1. zdarzenie dramatyczne (elementy improwizacji, przebieranki, różnego rodzaju nieporozumienia, podstęp);
2. w kreacjach poszczególnych postaci (automatyzacja, obecność pewnych reprezentatywnych dla komedii plebejskiej typów);
3. w organizacji czasu i przestrzeni, a także w świecie poetyckim niektórych komedii³⁵.

³⁴ I. Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego. Propozycje badawcze*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wrocław 1967.

³⁵ E. Stadnik, *Tradycje teatru plebejskiego w komediach Aleksandra Fredry*. „Prace Literackie” t. 18 (1976), s. 82.

Te syntetyczne uwagi płynące z analizy komediopisarstwa zilustrujemy wybiórczymi przykładami, głównie zaczerpniętymi z pracy badacza, wydobywając z nich interesujące nas aspekty, gdyż rozważania Stadnika były odmiennie od naszych ukierunkowane.

Jedną z najważniejszych cech, a zarazem chwytów jest posługiwanie się przez komediopisarza intrygą na podobieństwo utworów (przede wszystkim komedii) plebejskich. Już Kazimierz Wyka uznawał, iż charakterystyczne jest w komediopisarskiej praktyce Fredry „myślenie intrygą”, wynikające ze specyficznego daru, który zawdzięczał „przyrodzonym właściwościom swojego talentu, a także wzorom i źródłom, które ów talent potrafił zaktywizować. Oprócz [...] źródeł widocznych w teatrze współczesnym pisarzowi były to ludowe, ściśle mówiąc, plebejskie źródła myślenia intrygą” (1, 84). Rezultatem tego było wprowadzanie efektownych intryg (często genetycznie zapożyczonych w schematach wywodzących się z dawnej komedii plebejskiej), będących osnową sztuk Fredry, a także posługiwanie się z dużym upodobaniem (i nader spektakularnie) np. improwizacją — typowa dla komedii *dell'arte* — jak np. w *Panu Jowialskim* (improwizowana „sztuka” Ludmira) czy *Zemście*. To samo można powiedzieć o bardzo, bardzo licznie pojawiających się u Fredry przebierankach postaci (także motyw: dziewczyna chłopcem, i jego inwersyjne ujęcie: mężczyzna przebrany za kobietę³⁶), jak np. w wypadku Julii z *Pierwszej lepszej* czy Ludmira z *Dyliżansu* lub dwóch podporuczników z komedii *Lita et Compagnie*.

Z tego samego repertuaru wywodzi się powtarzanie określonych sytuacji jako źródła wzbogacania i spotęgowania komizmu (np. kolejno mdlejące po powitalnym wystrzale trzy siostry z *Dam i huzarów*). Ale wydobywa się w ten sposób także ów aspekt teatralności zachowań. Niekiedy zaś stosowane chwytów teatralne kojarzyć pozwalają pewne sceny z techniką kompozycyjną szopki ludowej. Z taką zasadą spotykamy się m.in. w *Wielkim człowieku do małych interesów*, gdy w akcie IV przygotowującemu się na odwiedzin Anieli Dolskiemu przeszkadzają — powodując jego rosnące zdenerwowanie — kolejno pojawiający się i przeciągający przez mieszkanie goście. Podobnie dzieje się i w farsie osieckiej, w scenie, gdy uwięziony Doręba wyznaje miłość kolejno pojawiającym się trzem kobietom (Urszuli, Barbarze, Agacie). Warto również za Inglotem³⁷ i Stadnikiem przypomnieć, jak bardzo ważną rolę przypisywał Fredro rozlicznym, wysoce efektownie i efektywnie rozgrywanym scenom komiczno-pantomimicznym. Jedną — z jakże wielu — sygnalizowaliśmy

³⁶ To, że Fredro posługuje się typowym ludowym motywem: dziewczyna chłopcem, szczególnie nie dziwi. Był on bowiem od zarania wykorzystywany w dwóch głównych aspektach: heroicznym i żartobliwym. Oczywiście i w folklorze, i w literaturze pojawiał się również w postaci inwersyjnej, czyli mężczyzna przebrany za kobietę. U Fredry najczęściej mężczyźni właśnie wdziewają suknie kobiece. I to może zastanawiać. Trudno tu wyprowadzać jakieś miarodajne wnioski. Należałoby wcześniej np. przebadać owoczesną literaturę (także teatralną) pod tym kątem. Ale można przynajmniej teraz przypomnieć, jakie liczne kontrowersje obyczajowe i podejrzenia — z powodu wprowadzenia tego motywu — wywołał w Ameryce słynny, już klasyczny film *Pół żartem, pół serio*.

³⁷ Inglot: *Świat komedii Fredrowskich; Komedia Aleksandra Fredry*. Na ów aspekt pantomimiczności zwracał badacz również uwagę w opracowywanych — w serii „Biblioteki Narodowej” i „Naszej Biblioteki” — komediach Fredry (np. *Śluby panieńskie*, *Zemsta*, *Pan Geldhab*).

wskazując na fragment *Pana Geldhaba*, inną może być choćby scena 5 aktu IV *Zemsty* z pisaniem przez Papkina testamentu³⁸.

Koneksje z tradycją teatru plebejskiego występują również — jak udowodnił Stadnik — w zakresie powinowactw struktury postaci. Bezapelacyjnie na plan pierwszy wysuwa się tu oczywiście postać Papkina. Zgodne ze wzmiarkowaną tradycją i jej konwencją są też licznie pojawiające się postacie o zautomatyzowanej psychice, co wynika z tego, że siłą motoryczną działań owych postaci jest jedna określona cecha: wada czy przywara. Odzwierciedla się to w osobach np. chorobliwie zazdrosnego o żonę kupca Marka Zięby (*Nikt mnie nie zna*), którego „choroba” udziela się i jego służącemu, czy „krewniaka” Papkina z *Wychowanki*, żołnierza-samochwały Mordarskiego³⁹.

Istotne też dla tworzenia teatralnej koncepcji świata i ludzi wydaje się częste przejmowanie przez Fredrę z tradycji właśnie teatru plebejskiego szczególnej organizacji czasu i przestrzeni oraz kształtowania świata poetyckiego komedii. Charakterystyczne jest m.in. stosowanie czasu „nieokreślonego” czy, jak to mówił Pigoń w odniesieniu do *Dam i huzarów*, osadzanie czasu akcji utworu „na wąskiej miedzy między historią a baśnią”. A rozwijał tę myśl następująco:

Przecież nieokreśloność stosunków czasowych to jedno z głównych znamion świata baśni. Jedyne prawo, które w tym jego świecie obowiązuje, to jest prawo celowości artystycznej. Fredro pisał dzieło sztuki, a nie dokument. [...] W strukturze tego dzieła wszystko jest wymysłem, odrębnym, indywidualnym stopem różnorakiego surowca, wszystko jest podporządkowane jednemu porządkowi — porządkowi komizmu. W konstrukcji ostatecznej wszystko jest fikcją, mitem artystycznym, obliczonym na śmiech, na niefrasobliwą, bezinteresowną wesołość⁴⁰.

Sąd Pigionia można uznać za trafny i odnoszący się do całości praktyki pisarskiej Fredry, choć w takiej sytuacji wymaga w swym końcowym fragmencie ważkiej korekty. Podporządkowanie bowiem — jako celowi nadrzędnemu — zabiegów twórczych autora *Ślubów panińskich* osiągnięciu li tylko efektów komicznych, kierowanie się, jako przewodnim, zamysłem „obliczonym na śmiech, na niefrasobliwość, bezinteresowną wesołość” można by stwierdzić jedynie w niewielu komediach. O ile bowiem teza ta słuszna jest w przypadku *Dam i huzarów*, o tyle nie dałoby się jej — Pigoń tego zresztą nie robił — utrzymać w stosunku do większości pozostałych utworów scenicznych. Po-

³⁸ Zacytujemy tu didaskalia związane z pisaniem przez Papkina testamentu, które bardzo wyraźnie wskazują na pantomimiczny charakter całej sytuacji: „*Dyndalski siada wyprostowany na brzeżku krzesła i macza pióro. Papkin w ciągu tej sceny pisze. Czasem wstaje, przechodzi się w głębi, macza pióro u stolika, przy którym Cześnik siedzi, znowu siada — ciągle placząc, wszakże bez przesady. [...] Papkin nachyla się przez Cześnika, chcąc zmaczać pióro; ten go odrąca mówiąc, co niżej, potem prowadzi oczyma aż na miejsce: [...] Papkin odrącony obchodzi; przystępując z tyłu do stolika, stąpa na nogę Dyndalskiemu [...]*” (6, 102–106).

³⁹ Jak słusznie zauważa Stadnik (*op. cit.*, s. 76), choć Mordarski jest pokrewny Papkinowi, to jednak „automatyzacja, jaką obserwujemy w konstrukcji tej postaci, jest bardziej konsekwentna. Kłamstwa Papkina są zrozumiałe. Ich źródłem jest »kompleks niższości«; własna wyobraźnia daje mu pewną rekompensatę. Kiedy natomiast podobnie postępuje Mordarski, który sam siebie awansuje i ciągle podkreśla swe męstwo, a w końcu okazuje się tchórzem, to jego postępowanie nie da się w podobny sposób uzasadnić. Mordarski jest zatem postacią uproszczoną, zautomatyzowaną zgodnie z zaleceniami konwencji komedii dell'arte”.

⁴⁰ Pigoń, *W pracowni Aleksandra Fredry*, s. 116.

wstrzymajmy się jednak jeszcze przed komentarzem. Zakończmy na razie przegląd powinowactw komedii Fredry z teatrem plebejskim.

Bodajże ostatnia kwestia, którą za Stadnikiem podjąć trzeba, to funkcjonowanie w zgodzie z tą tradycją postaci wywodzących się ze „stanu trzeciego”. Wyka konstatował, że postacie owe — często pojawiające się, a nawet zaludniające niekiedy tłumnie poszczególne sceny czy sztuki — w ujęciu literackim komediopisarza odznacza „całkowity niedorozwój od strony psychiki, a zatem i rzeczywistego konfliktu, oraz dowcipna charakterystyka od strony gestu i intrygi, jak gdyby wszystko na świecie składało się jedynie z gestu i intrygi”. Dalej kontynuował badacz tę myśl następująco:

Fredro więc trochę z góry i po szlachecku, spoza szyb szlagona podróżującego własnym ekwipażem lub trzymającego pocztową stację, patrzył na tłumik ludzki snujący się po zajazdach i postojach dyliżansu. [1, 93]

Uwaga to szczególnie celna, choć w początkowym fragmencie zbyt ekstorsyjna i nie oddająca — jak sądzę — istoty rzeczy. Bo rzeczywiście często Fredro występował — „wzorem Ludmira” z *Pana Jowialskiego* — w roli postronnego obserwatora, który czy to „przez szyby” karczmy, czy „od sąsiedniego stolika”, czy wreszcie przez szyby własnego ekwipażu patrzył na otaczającą rzeczywistość także w czasie swych licznych podróży. I taką też — autentyczną, dobrze sobie znaną — perspektywę oglądu świata i ludzi niekiedy wprowadzał do swoich sztuk. Poniekąd na zasadzie: zobaczcie i wy to co i ja widziałem, tylko tak patrząc; na zasadzie jakby specyficznie „niemego” filmu. Nie wynikało to z chęci „zdystansowania się” czy popatrywania „trochę z góry i po szlachecku” na ów świat. Sądzę, iż był to kolejny ze sposobów dających możliwość wydobycia i uwypuklenia teatralnej koncepcji świata. Owa „zewnętrżność” czy „podróżna migawkowość” obserwacji unaoczniać zdaje się dodatkowo nie tylko autorski, ale głęboko ludzki sposób postrzegania rzeczywistości i innych ludzi. Z ułamków gestów, z jakichś oderwanych sytuacji, ze strzępków „filmowych migawek i kadrów” życia, ludzkich zachowań i działań staramy się — a znany to psychologii mechanizm — budować syntezę, wartościować, szufladkować, klasyfikować. W ten zaś sposób — osiągnąć swoisty komfort psychiczny, wynikający z szybkiego, bo taka jest potrzeba psychiczna, „rozpoznania” i „poznania” nowej sytuacji lub osoby, wymagających w związku z tym określenia naszej wobec nich postawy.

To „wzrokowe”, „fizyczne” obserwowanie i diagnozowanie jest zupełnie naturalne i prawidłowe psychologicznie. Staje się jednak „krzywym zwierciadłem” świata i ludzi, gdy nie pociąga za sobą w kolejnej fazie dążenia do pogłębionego, „wewnętrzznego” rozpoznania, które ma zasadnicze znaczenie w owym procesie poznawczej weryfikacji. Rodzi się bowiem zaczyna wtedy „myślenie stereotypami”, ujmowanie świata — by pozostać w kręgu właściwej terminologii — w kategoriach komedii *dell'arte* z jej „odwiecznymi” i niezmiennymi typami, zachowaniami i sytuacjami. I wtedy też wizja świata przestaje być prawdziwa, brak jej autentycznej trójwymiarowości, staje się „płaska”, „dwuwymiarowa”, jak owe migawki życia podpatrzone przez okno karczmy czy z przejeżdżającego dyliżansu, choć autentyczne, to przecież niepełne. Może też być bardzo wygodna, wręcz komfortowa, gdy wzorem pani Dulskiej — tej arcyaktorki w filisterskim, kołtuńskim teatrze obłudy — najważniejsza jest

dbałość „o mniemanie” innych, o to, co „na zewnątrz” widać, będąca jedyną autentyczną troską i zmartwieniem⁴¹.

Fredro z całą pewnością był bardzo baczny, wręcz przenikliwy i zawsze skłonny do pogłębionej analizy obserwatorem otaczającego go życia. Arcyliczne tego dowody dał w swych *Zapiskach starucha* i poezjach (szczególnie tych powstałych po okresie milczenia), które jednak zdecydowaną, i to nie bez przyczyny, wolą „utajnione” zostały w jego tekach i szufladach, by ujrzyć światło dzienne dopiero po śmierci autora. I choć podobnie działo się z pisanymi wtedy komediami, to motywy kierujące Fredrą — jak sądzę — były w obu przypadkach odmienne. Twórczość pozakomediowa (głównie ta po 1855 r.) ukazywała twarz komediopisarza, „ojca komedii polskiej”, jakiej nie spodziewaliby się ujrzyć czytelnicy i widzowie znający wyłącznie jego komedie, zwłaszcza komedie, o których Stanisław Koźmian — rzecz całą upraszczając — mówił następująco:

Jest strona teatru Fredry dla nas zbawienna. [...] Twórcą porozbiorowego śmiechu był u nas Fredro. [...] Fredro uratował Polskę od ogólnej melancholii, winniśmy mu wdzięczność chorego dla lekarza⁴².

Słowa te, pisane w roku śmierci autora *Rewolweru*, były oczywiście hołdem dla zasług komediopisarza. Ale także odzwierciedlały charakterystyczny — żywy do dzisiaj — stereotypowy rodzaj recepcji jego utworów scenicznych. Żywiół ludyczny, żywiół komiczny przesłonił w owym odbiorze inne treści, sensy i przesłania wpisane w ów literacki świat komedii Fredry. Sprawilo to, że nie potrafiono czy nie chciano dostrzec tego, iż jest to nowa formuła gatunku, nowa i nowoczesna postać komedii, będącej „kopią” rzeczywistości i posługującą się przy tym często zasadą „nieśmiesznej śmieszności”, a wszystko po to, aby osiągnąć ową „naturalność”, której brak tak raził Fredrę w dotychczasowej formule komedii.

Komediopisarz przejmując także z tradycji teatru plebejskiego określone pomysły czy postacie z ich „standardową”, konwencjonalną wymową interpretacyjną dokonywał najczęściej — podobnie jak to czynił w analogicznych sytuacjach w swej twórczości pozakomediowej — charakterystycznego dla własnego warsztatu poetyckiego zabiegu modyfikacji. Wplecione w nowy kontekst sytuacyjny, nader często uzyskiwały nową wymowę, wykładnię interpretacyjną. Niekiedy zaś dokonując niezbędnych, czasami pozornie drobnych nawet korekt potrafił Fredro w ten sposób nadać im oprócz powszechnie znanej, z reguły komiczno-żartobliwej (lub tak właśnie tradycyjnie i obiegowo „odczytywanej”) nowe przesłanie o charakterze filozoficznym, światopoglądowym czy aluzyjnym, odnoszącym się wtedy do różnorodnych zjawisk jego rzeczywistości⁴³. Szczególnie w dwóch pierwszych przypadkach nowe prze-

⁴¹ Fredrę z jego ostrością rozpoznawania „świata mieszczańskiego” w „komediach współczesnych” uznać można nie bez kozery za „prekursora” młodopolskich penetracji literackich w tym zakłamanym, kołtuńskim często świecie. Można by np. wiązać *Wychowankę* choćby z *Moralnością pani Dulskiej* G. Zapolskiej.

⁴² S. Koźmian, *Aleksander Fredro*. „Przegląd Polski” 1876, sierpień. Cyt. za: *Aleksander Fredro*. Opracował T. Sivert przy współpracy E. Heise. Warszawa 1965, s. 106.

⁴³ O zjawisku tym pisałem w moich pracach *Bajkopisarstwo Aleksandra Fredry* oraz *O wierszach Aleksandra Fredry*.

slania zaskakiwać mogły niejednokrotnie swą głębią, oryginalnością oraz celnością. Trzeba jednak było — by to pojąć — wyzwolić się od stereotypowego obrazu „ojca komedii polskiej” i jego utworów.

W związku z tym, co powiedzieliśmy do tej pory, wypadnie stwierdzić, że nie żywioł komiczny, nie dążenie do efektów ludycznych były wartością porządkującą i kształtującą świat komedii Fredry i zawartych w nich przesłań. Autor *Pana Jowialskiego*, wyborny praktyk — omal zawsze skłonny do głębokiej i wieloaspektowej refleksji — postrzegał świat jako właśnie spektakl teatralny, spektakl symultaniczny, w którym trwa wiele „widowisk” i granych jest wiele „ról”. Spektakl, w którym ustawicznie ścierają się, przemieniają i krzyżują autentyzm z nieautentycznością, „amatorstwo” z „zawodowstwem”, dramat z komedią i farsą, a czasami wręcz groteską. I to było najistotniejsze w komediopisarstwie Fredry, dla którego — jak to słusznie zauważył Wyka — „dobra sztuka pisania oznacza zdolność pobudzenia także i tego widza, co chodzi na paradyz” (1, 37). Także, lecz nie tylko i nie wyłącznie.

Pamiętał Fredro o „widowni paradyzowej” i ukłonem w jej stronę, w stronę jej upodobań ludycznych były owe licznie pojawiające się i tyle śmiechu wywołujące sytuacje komiczne. Ale wiedział wszak, że na paradyzie zasiadali pospołu z innymi także widzowie pokroju Ludmira czy Wiktora⁴⁴. I do nich to, do ich świadomości kulturowej oraz „wrażliwości” (u każdego z nich innej) apelował w „zakodowanych” przesłaniach filozoficznych i światopoglądowych, które udrapowane były maskującym je — w różnym stopniu — żywiołem komicznym. Komizm ów bowiem jedynie z pozoru i na pierwszy rzut oka miał charakter „niefrasobliwy”, obliczony był — jak zauważał Pigoń w związku z *Damami i huzarami* — „na śmiech, na niefrasobliwość, bezinteresowną wesołość”. Tak bywało, lecz nie było tak zawsze, nie stanowiło reguły. Był to raczej tak naprawdę śmiech w typie gogolowskim i podobna, zbliżona wizja świata. Teatralna koncepcja świata i ludzkiego żywota obowiązywała bowiem — z autorskiego zamysłu Fredry — także przy recepcji jego sztuk. W zależności od gustu, „ostrości wzroku” i świadomości kulturowej (lecz nie tylko) postrzegać można było w tym samym „widowisku” różne jego aspekty.

Uwadze Wiktora i Ludmira siedzących na paradyzie lwowskiego teatru w czasie wystawiania *Zemsty* z pewnością nie uszłaby postać Papkina. Dostrzegliby w nim zapewne nie tylko żołnierza-samochwałę, znanego literaturze i teatrowi już od Plauta, i nie tylko niezbywalne walory komiczne owej postaci. Uznaliby jednak także, iż:

Papkin, ośmieszony zarówno przez innych bohaterów, jak i samego autora, jest przecież postacią, która, podobnie jak Orgon, umiała na ów zaścianek [świata szlacheckiego] spojrzeć z perspektywy bardziej ogólnej, umiała w nim dojrzeć ogólnoludzkie prawa człowieczego losu oraz znamienne dla środowiska konflikty społeczne.

Niechybnie pojęliby też genezę i funkcję Papkinowego samochwalstwa, które było „jak gdyby parawanem pozwalającym temu społecznemu rozbitkowi i urodzonemu tchórzowi osłonić się przed nędzą i złem świata”. Pojęliby i zrozumieli „rolę” przypisaną mu przez Fredrę:

⁴⁴ W sukurs może tu przyjść znakomita książka Zakrzewskiego *Fredro z paradyzu*, która — choć tak „prowokacyjnie i przewrotnie” zatytułowana — pokazuje właśnie, jak wiele można było zobaczyć, odczytać i pojąć siedząc wśród „braci studenckiej” na tych miejscach przez talent Fredry szczególnie uprzywilejowanych.

Jest bowiem rzeczą charakterystyczną, że Papkin należy w komedii do tych nielicznych postaci, które zastanawiają się nad biegiem spraw ludzkiego życia. W jego usta wkłada przecież pisarz jedną z najgłębszych refleksji:

Wdzięczność ludzi, wielkość świata —
Każdy siebie ma na względzie,
A drugiego za narzędzie.
Póki dobre — cacko, złoto;
Jak zepsute — ruszaj w błoto⁴⁵.

Obowiązywała więc w komediopisarstwie swoiście przez Fredrę wykorzystywana i przetransponowana „oświecona” zasada „I śmiech niekiedy może być nauką” wespół z przekonaniem, że można „bawiąc uczyć”. A nie miało to już nic wspólnego z tradycyjnie rozumianą dydaktyką. „Dydaktyzm” — jeśli już używać tego określenia — u Fredry polegał nie na dawaniu gotowych recept, wskazówek — jak byśmy dziś powiedzieli — socjotechnicznych pozytywnego zachowania, wyprowadzaniu „morałów” z przedstawianych sytuacji komediowych „kopiujących” życie. Nadrzędne i jedyne „pouczenie” płynące z większości sztuk autora *Pana Jowialskiego* (ale także i z twórczości pozakomediowej) głosiło, że w życiu, na co dzień obowiązuje teatralna koncepcja świata i człowieka. Koncepcja *expressis verbis* wyrażona w cytowanej już nocy z *Zapisków starucha*, głoszącej, że wszędzie, gdzie spojrzeć, trwa „Karnawał nieustający: wszędzie reduty, same maski. — Głupcy tylko i pocchiwi ludzie nie mogą odgadnąć, kto pod larwą?” I rzeczywistość, i otaczający ludzie w tej „karnawałowej kulturze codzienności” nowych czasów wymagają od człowieka ustawicznego wysiłku przy dążeniu do prawidłowego rozpoznania. Narażeni zaś na pomyłki są szczególnie — zauważmy, że to jakby to samo dla Fredry — „głupcy” i „pocchiwi”; „pocchiwi”, którzy na swój sposób, swą „pocchiwością” są „głupi” w „karnawałowym świecie” XIX stulecia (i nie tylko).

Ogólnie wiadomo, że Fredro bardzo wysoko cenił sobie kunszt aktorski, a za jedną z oznak tego można uznać jego zażyłe — co w owych czasach stanowiło ewenement prawdziwy — przyjaźnie z aktorami i ludźmi teatru. W sztukach autora *Koncertu* były role pisane z myślą właśnie o konkretnych, znanych mu aktorach i ich umiejętnościach⁴⁶. Komediiopisarz nazywał też aktorów artystami, którzy współtworzą kształt teatralny sztuki i potrafią nawet sztukę najlepiej opracowaną przez pisarza wzbogacić swym talentem⁴⁷. Oczywiście miał Fredro na myśli aktorów prawdziwych, artystów. Ale w jego komediach zaobserwować można interesujący aspekt aktorstwa funkcjonujący w teatralnej koncepcji świata i odzwierciedlający się tam. Otóż można — na użytek tych

⁴⁵ Inglot, *Świat komedii Fredrowskich*, s. 157.

⁴⁶ Zob. Inglot, *Świat komedii Fredrowskich*, rozdz. *Osobowość aktora jako tworzywo literackie*. (Na przykładzie komedii Aleksandra Fredry).

⁴⁷ Fredro w *Autobiografii* pisał relacjonując swe pierwsze, młodzieńcze spotkanie z teatrem paryskim: „wodewil, komedia wprawiała mię w zachwycenie. Pierwszy raz widziałem tam skończonych i doskonałych artystów utrzymujących grą samą najlichsze ramoty i wtedy powziąłem przekonanie, wzmocnione z czasem, że nie ma dzieła dramatycznego, choćby jak mistrzowsko przepracowanego i wykończonego w częściach, aby się obeszło bez dalszego rozwinięcia i podniesienia dobrą grą aktorów” (14, 186). Natomiast we wcześniejszej redakcji *Autobiografii* użył załyszczanego we Francji zwrotu: „*créer un rôle*”, i przyznawał, że jest on zasadny, gdyż „aktor przetwarza myśl w czyn, zresztą wiele by o tym można powiedzieć” (14, 183).

rozważań — wprowadzić czy choćby zasygnalizować zauważalny podział na „amatorów”, „artystów-aktorów” i zimnych „zawodowców”, jakby „jarmarcznych kuglarzy-szalbierzy”, mamiących, okpiwających i cynicznie wykorzystujących „gawiedź”. Cały zaś dramatyzm sytuacji polega na tym, iż grają oni wszyscy w tym samym „spektaklu”, w którym jednak najwięcej jest „amatorów” czy „statystów”, kiepsko lub wcale nie obeznanych z regułami „karnawałowej sztuki” nowych czasów.

Do pierwszej grupy należą choćby wspomniane już — „romansowo” usposobione, nieco naiwne, ale przecież niewyrachowane w swych marzeniach — dziewczęta: Klara z *Zemsty*, Aniela i Klara ze *Ślubów panieńskich*, Helena z *Pana Jowialskiego*, także Cześnik lub Marysia i Kasztelan z *Intrygi naprędce* oraz cała plejada innych „amatorów” i z wymienionych tu sztuk, i z innych jeszcze. Aktorem-artystą, i to bodaj najwybitniejszym ze wszystkich postaci komediowych Fredry, jest — naszym zdaniem — Papkin, który najlepiej i najpełniej nie tylko „teoretycznie” rozumie, ale i autentycznie odczuwa prawdziwość tej niesłychanie celnej myśli-sentencji Fredry o „gorzkim zadaniu komedianta”.

I wreszcie grupa trzecia. To ci właśnie „zawodowcy”, którzy perfekcyjnie opanowali „tajniki aktorstwa” i posługują się nim na co dzień, na zimno, z pełnym cynizmem, mając tylko na uwadze, by „odgrywane” i „reżyserowane” przez nich „sztuczki” były wyłącznie ich „spektaklami benefisowymi”. Z ich kręgu postacią zasługującą na szczególną uwagę jest Wacław z *Męża i żony*, ten „czołowy amant”, zwolennik cynizmu i hipokryzji w „teatrze miłości”, ów „mistrz” prowadzący „zajęcia warsztatowe” m.in. z Alfredem, choć zręcznym, to przecież tylko „ucznieniem” w owej szczególnej „szkole teatralnej”. Biegli w tym szczególnym aktorstwie są też np. Ludmir z *Pana Jowialskiego* czy Guccio ze *Ślubów panieńskich*. Czy zaś osiągną „talent” i „poziom” Wacława, pokaże przyszłość, gdy kurtyna zapadnie nad sceną, choć spektakl będzie trwał dalej, mimo że przez Fredrę bezpośrednio nie napisany⁴⁸. Świetnym aktorem, choć grającym w innym teatrze i kreującym inne „role charakterystyczne”, jest np. rejent Milczek.

Można wreszcie zaobserwować pewną specyficzną grupę wśród postaci uciekających się — mniej lub bardziej świadomie — do chwytów teatralnych. To ci, którym przyszło na sobie samych doświadczyć, iż aktorstwo (także reżyseria) jest profesją niekiedy niebezpieczną, mogącą przynosić i zawody. Tak samo zresztą jak w prawdziwym ówczesnym teatrze, gdzie zły aktor mógł być co najmniej wygwizdany, jeśli już nie obrzucony rzeczami, które na pewno ani kwiatami, ani wyrazami hołdu nie były. Takie szczególnie bolesne razy są udziałem np. nieszczęsnego Janusza, usiłującego zainscenizować „ku ucie-sze” Jowialskiego sztukę z „szewczykiem” na wzór tej oglądanej niegdyś

⁴⁸ Wychodząc z podobnego założenia, już „ciekawski” Boy (*op. cit.*, s. 171) zastanawiał się nad tym, dlaczego nikt jeszcze nie dopisał „ciągów dalszych” komedii Fredry: „Nieraz żałowałem, że tego rodzaju igraszki nie są u nas w modzie: bardzo bym pragnął, aby ktoś napisał dalszy ciąg *Ślubów panieńskich*, tak jak istnieje dalszy ciąg *Mizantropa* lub owe przemile fantazje Juliusza Lemaitre »na marginesie« klasycznych arcydzieł. Często wprawdzie bywa, iż z zapadnięciem kurtyny sztuka się nie kończy, lecz zaczyna; ale tu dalsze koleje pp. Gustawostwa byłyby szczególnie zajmujące i nieraz zdarzało mi się zadumać nad tym, co życie robi z tej sympatycznej panny Anieli Dobrońskiej...”

w teatrze, której tytułu zresztą przypomnieć sobie nie może. Podobnie było z Karolem z *Nowego Don Kiszota*, gdy osadzony w ciemnicy w zamku swego ojca zadaje sobie ów „błędny rycerz”, któremu życie przemieszało się całkowicie z literaturą, pytanie: „Działam czy szaleję?” (2, 118). Pytanie, które zresztą mógłby zadać za nim inny nieszczęsny, pechowy „aktor” i „reżyser” w jednej osobie, Marek Zięba z *Nikt mnie nie zna*, gdy zainscenizowana „sztuka” wymyka się spod jego kontroli, a on rzeczywiście nie wie, czy oszalał sam, czy inni – wciągnięci do jego podobno „autorskiego spektaklu”.

Teatralizowanie własnych działań, uciekanie się do środków czy chwytów teatralnych, odgrywanie „ról” lub „reżyserowanie” może być wielokrotnie dla podejmujących je postaci źródłem swego dyskomfortu psychicznego, wątpliwości i rozterek natury moralnej. Bardzo dokładnie ilustruje to wypowiedź Marysi z *Intrygi naprędce*. Aby zdobyć serce ukochanego Edwarda, musi – z inspiracji Kasztelana, przyszłego teścia – wcielić się w rolę odpowiadającą „romansowo-lekturowemu” usposobieniu swego wybranka. To właśnie, iż odgrywa inną osobę, inną rolę, skłania ją do następującej refleksji:

Udawać... i udawać dla serca zyskania –
 Ten sposób nader srodze szlachetność mą zrania;
 I nim to tylko Edward może zniewolony
 Nie będzie chciał obłudzie być winien swej żony,
 A choć mnie i zaślubi, ujęty pozorem,
 Czyż nie wymknie się z siatek tymże samym torem?
 Powie: „Nie dziw się, żono, że cię mąż nie kocha,
 Wszakże miłość gwałtowna zawsze bywa płocha,
 Wszakżeś przecie mą rękę fortem dostała;
 Ja ci otwarcie mówię, żeś się nudną stała”...
 Powie – ach! i uleci, a mnie, biedną żonę
 Okrutnie dręczyć będą męki zasłużone...
 Nie – nigdy bym się skłonić do tego nie dała,
 O nigdy bym ja stroju tego nie przywdziała,
 Gdyby nie wdzięczność kładła na mnie obowiązek,
 Choćby z własną przykrością ułatwiać ten związek. [2, 34–35]

Cała więc zainscenizowana „sztuka” budzi w „odtwórczyni roli głównej” liczne i ważne wątpliwości. Na plan pierwszy wysuwa się przy tym obawa, czy zdobyte – jak mówi Marysia – „obłudą”, „fortelem” serce Edwarda zostanie jej wierne, gdy pozna prawdę. Czy jej autentyczne uczucie „przebrane” w „strój wieśniaczki” nie zostanie odrzucone właśnie dlatego, że Edward zakocha się także autentycznie w postaci zainscenizowanej, powołanej jedynie na krótko do nieautentycznego życia w miłosnej intrydze teatralnej reżyserowanej przez Kasztelana. I choć pobudki „reżysera” i „aktorki” są czyste, to przecież – jak by powiedział Fredro – „poczcziwe serce” Marysi napęłnia się troską i zwątpieniami. Dosłuchać się tu można – oczywiście przekodowanego specyficznie porzekadła: kto mieczem wojuje, ten od miecza ginie, tej starej, mądrej biblijnej maksymy. Na marginesie odnotujmy, że „grającej” dziewczynie zdarza się także typowa aktorska „wpadka”, niedopatrznie „charakteryzatorskie”, jakim jest pozostawiony na palcu „młynarzówny” pierścień z diamentem. Takich „kiksów” popełnianych w odtwarzanych „rolach” jest w komediach Fredry znacznie więcej, a celuje w nich oczywiście Papkin.

Rzecz ciekawa, o obłudzie, udawaniu, „odgrywaniu” niewdzięcznej roli, o swoistej hipokryzji (choć słowo to nie pada) mówi — co tylko pozornie może wydawać się dziwne — Elwira z *Męża i żony*. Oskarża o nie swego męża Wacława, a także o to, że „fałszywie odgrywa” rolę stałego, kochającego i czulego. Wszystko jednak staje się pozorem, okazuje grą, fałszem, gdy znikają „widzowie”:

Zawsze zrządza, gdyra, łaje.

Albo — ileż mi zawsze nie czynią zgryzoty

Jego fałszywe pieśczęty,

Którymi zwykle obdarza,

Gdy nas kto trzeci uważa.

Rozkosz, szczęście rozpowiada,

Których dozna, kto się żeni,

Ściska, pieści, do nóg pada,

Żonę bóstwem swoim mieni —

Lecz ten, co patrzył, drzwi ledwie zatrzaśnie,

Zaraz miłość, grzeczność gaśnie

I jakby chciał okupić przyjemność tej chwili,

Na tysiąc niegrzeczności natychmiast się sili. [1, 259]

Mamy tu wszystkie charakterystyczne elementy widowiska teatralnego: widz, scena, aktorzy, spektakl „na żądanie” — to *novum* — widza, przerywający się wraz z jego wyjściem za drzwi tego szczególnego „teatru obłudy”, „teatru autentycznej iluzji”. Można by też sądzić, iż główną winę w tej „sztuce o rozpadzie małżeństwa”, rozgrywanej w rzeczywistości świata komediowego, ponosi Wacław. Elwira jawi się jako kobieta pragnąca i poszukująca autentycznego uczucia. Czy i ona jest winna temu, co się stało? Trudno odpowiedzieć. Jedynie na prawach hipotezy można by uznać, że prawda leży jak zwykle pośrodku i dlatego mogło się kiedyś przydarzyć coś podobnego, coś, czego tak boi się Marysia z *Intrygi naprędce*. Może po prostu w prologu *Męża i żony* oboje grali inne role, mieli inne maski teatralne, a gdy potem ujrzeli się już w pełnych światłach rampy, ostre promienie bezlitośnie obnażyły to wszystko, co skrywał wcześniejszy spektakl — po uniesieniach i uciechach „sztuki karnawałowej” przyszedł czas na „pomiesopustną” sztukę w stylu realistycznej, gorzkiej „komedii ludzkiej” poprzedzającej cykl Balzakovski. To jednak raczej Elwira, zwiedziona postawą Wacława, jego „grą”, niegdyś oddała mu serce. Być może nie wiedziała, nie przypuszczała nawet, że już ówczesnie — i to raczej pewne — był Wacław tęgim graczem miłosnym, wytrawnym reżyserem i aktorem spektakli miłosnych (bardzo licznych, jak wolno sądzić). Potrafił się w zależności od potrzeb i sytuacji odpowiednio „charakteryzować”, a także stosować adekwatne „środki ekspresji”. Był wtedy ludzako podobny — choć przecież jednak Fredro tego nam w tej konkretnej komedii nie przedstawił — do Ludmira z *Pana Jowialskiego*, który równie trafnie i cynicznie teatralizował swe zabiegi o rękę Heleny.

Nie tylko Ludmir czy Wacław z *Zemsty* mogliby powtórzyć za swoim „starszym kolegą” Wacławem z *Męża i żony* następującą wskazówkę reżyserką skierowaną jako przyjacielska „porada warsztatowa” do Alfreda:

WACŁAW

[.]

Któryż dziś umie w miłości potrzebować

Nie znać, zapomnieć i poświęcić siebie?
 Być w szczęściu, smutku, nadziei, obawie
 Przez tę jedynie, dla której wzdychamy...

ciszej

Póki ją jeszcze o co prosić mamy.

ALFRED

A kiedy już nie mamy? Cóż wtedy, Wacławie?

WACŁAW

Trzeba nagle zmienić postać
 I z węża — lwem zostać. [1, 303]

Jawi się tu Wacław jako „aktor” i „reżyser” w jednej osobie, który ustawicznie, i to z powodzeniem, „gra” kolejne miłosne „spektakle benefisowe”. Poświadczeniem tego szczególnego rodzaju „kunsztu teatralnego”, jego „poziomu artystycznego”, a także skuteczności są słowa Alfreda, który — choć też biegły w tej sztuce — mówi właśnie:

Ale to myślę prawdziwie,
 Że gdyś w miłości szczęśliwie
 Podobania się sztukę przywiódł tak wysoko,
 Warteś ściągnąć na siebie naśladowcze oko. [1, 304]

Oczywiście jedyną wątpliwość w tym peanie, „recenzji teatralnych umiejętności” Wacława budzi pojawiające się w kwestii Alfreda słowo „miłość”. Na pewno inaczej je „rozumieją” oni, a co innego czują i rozumieją, gdy wypowiadają słowo „miłość”, np. Marysia, Aniela, Klara czy nawet Elwira.

Wyznawcą reguł rządzących takim „teatrem miłości” — bo miłość zawsze jest teatrem, lecz dobrym i prawdziwym, gdy oprócz dwojga aktorów nie ma postronnych widzów w tej kameralnej, intymnej „etiudzie teatralnej dla dwojga” — był z pewnością Gucio ze *Ślubów panieńskich*, który okazywał się nie tylko zręcznym „reżyserem” i „aktorem”, ale potrafił swe umiejętności „teatralne” przekazać i wpoić, choć na krótko, nawet tak pozbawionemu talentu uczniowi jak Albin. Można by bowiem, jak sugerowaliśmy, uznać *Zemstę*, *Pana Jowialskiego* czy *Śluby panieńskie* w ich wątku romansowym — steatralizowanym w wysokim stopniu — za część pierwszą *Męża i żony*. Młodzi bohaterowie (wykluczając raczej Wiktora i Albina) należą lub mogli należeć albo wreszcie należeć będą może do klubu arcymistrzów szachownicy miłosnej, klubu na szczęście elitarnego, któremu prezesować będzie Wacław, wytrawny i zwycięski wódz licznych batalii miłosnych i *champion* takiejże szachownicy⁴⁹. Ale przecież na fotelu prezesa honorowego zasiadałaby Justy-

⁴⁹ Wacław takie właśnie porównanie wprowadza w rozmowie z Alfredem:

Bo wierzaj mi, że zawsze wódz biegły i stary
 Młodzika w pierwszej wojnie niweczy zamiary.
 Nareszcie — jak gra szachów jest miłość sztuka.
 Każdy w niej do zwalczenia skrytej drogi szuka.
 Lecz jeśli znawca jaki z zimną krwią zobaczy
 Dwóch przeciw sobie zapalonych graczy,
 Łatwo plan zgadnie i postrzeże wady;
 A gdy jednemu zechce dawać rady
 I przy nim ciągle jak na straży będzie,

sia, która, mimo że „wódz młody”, swym aktorstwem, talentem teatralnym oraz znajomością reguł szachownicy miłosnej pobiła na głowę mistrza Wacława i ucznia Alfreda. Komedię *Mąż i żona* poprzedzało „przysłowie-motto”, mogące też „pochodzić” ze skarbicy Jowialskiego: „Cudzego nabywając, swoje często tracim; kto po cudzą stawkę idzie, trzeba, żeby swoją stawiał, czasem i zapłacił” (1, 253). A więc motto o przesłaniu zbliżonym do finałowej bajki „najmilszego staruszka” o „wabiącej” dzierlatce w „klatce” i „głodnym kosie”. Bajki, w świetle której okazywało się, że wszystko jest relatywne, pozorne, rzekomy sukces — porażką, że znowu los spletał figla (jak to zwykła mawiać celnie komentująca wypowiedzi alegoryczno-paremiograficzne swego męża pani Małgosia Jowialska: „Figle, figle!”). Na marginesie zauważmy — choć znaczenie tego bynajmniej marginalne nie było — że Fredro, do wystawiania przeznaczając tę właśnie sztukę, zalecał w odautorskiej uwadze, by owo zakończenie, burzące lub co najmniej naruszające „szczęśliwy” finał, opuszczać⁵⁰. Stawiało ono bowiem zbyt duży znak zapytania, kładło się zbyt wyraźnym i zbyt groźnym cieniem na rzeczywistości teatralnej, która wołą komediopisarza miała stwarzać jednak choćby pozór, że na scenie może mimo wszystko nie być tylko teatrem.

Powróćmy jeszcze do Elwiry, zauroczonej, a w rzeczywistości oszukanej „niegdysiejszym aktorstwem” dzisiejszego męża. Jest ona być może naiwną, czy używając słów Fredry z *Zapisków starucha*, „głupią” lub nawet „pocziwą” — cóż, że nieco egzaltowaną, tak jak choćby Helena — kobietą spragnioną autentycznego uczucia. Jest na pewno „lepsz” od Wacława, który bez osłonek, cynicznie mówi o celach swoich „teatralnych działań i zachowań”. Elwira sądzi, iż w obłudnym „teatrze miłości małżeńskiej”, w którym się znalazła i musi — z uwagi na ówczesną obyczajowość i traktowanie „instytucji małżeństwa” — aktywnie „grać”, uczucie Alfreda jest czymś autentycznym i jednocześnie swoistym *antidotum*. Jej wyznanie jest przepojone głębokim uczuciem (w tym momencie autentycznym, nieskażonym późniejszą urażoną dumą) i zarazem odzwierciedla charakterystyczny psychiczny, moralny dyskomfort, wynikający z uświadomienia sobie trójkąta małżeńskiego (nie wie ona niestety, iż jest to praktycznie kwadrat pseudomiłosny). W tych rozterkach podobna staje się nieco — choć rzecz jasna inne tu motywy bezpośrednie, inny też kontekst sytuacyjny, „przestrzeń sceniczna” — do Marysi z *Intrygi naprędce*. Podobna też i w tym dążeniu do uczucia autentycznego i autentycznej akceptacji ze strony wybranego partnera — gdy zwracając się do Alfreda mówi, jakby była postacią z napisanej przez życie książki „Męża Elwiry wiarołomne śluby”:

I ja bym jak dziś nie była zmuszoną
Być z nim chytrą i fałszywą.
Miłość ku tobie jedynie

Gdy laurów przejmie i zatrzyma w pędzie,
Konika zbije w najlepszym zamachu,
A zwłaszcza gdy królowę ustrzeże od szachu,
Wtedy drugiego niechybna strata:
Musi się poddać albo dostać mata. [1, 307]

⁵⁰ O funkcji wypowiedzi alegoryczno-paremiograficznych w komentowaniu wydarzeń fabularnych w *Panu Jowialskim* oraz ich znaczeniu dla interpretacji postaci „najmilszego staruszka” pisałem w pracy *Bajkopisarstwo Aleksandra Fredry*, rozdz. *Bajki „komediowe”*.

Mój wrodzony wstręt zwycięża,
 Że w każdej godzinie
 Zwodzić muszę mego męża. [1, 257]

Nieco zaś dalej wypowiada bardzo symptomatyczną kwestię, kontynuując miłosną rozmowę z ukochanym:

Ach, i ta miłość, dla której, niestety,
 Duszy niewinnej zrzuciłam zalety,
 Dla której, widząc zawsze tylko ciebie,
 Zapomniałam sama siebie,
 Zapomniałam i świat cały —
 Ach, jeśli kiedy strawi swe zapąły,
 Jeśli twe serce oziębłym zostanie,
 Jakież ty o mnie mieć będziesz mniemanie?
 Może dowody dziś dane... [1, 256]

Zabrzmi zatem tu — jak się okaże, w pełni uzasadniona, gdy Fredro jako „główny reżyser” zdecyduje się „pozdejnować postaciom maski” w trakcie ich teatralizacyjnych zachowań — obawa płynąca z doświadczeń z mężem, że i tym razem rzecz się powtórzyć może. Że Alfred po zagarnięciu „intraty” ze swego „romansowego benefisu” straci zainteresowanie, porzuci ją. A wtedy — i jak to pytanie jest ważne — „Jakież ty o mnie mieć będziesz mniemanie?” Pytanie kobiety, która „zapomniała się” w uczuciu i w poszukiwaniu prawdziwego — jej zdaniem — uczucia, a „zapomniawszy się” „odsloniła” całkowicie. I różni się w tym (także w swych rozterkach) od Justysi, która w owym spektaklu, granym przez czterech aktorów, okazuje się najbieglejsza, prezentując przy tym najpełniejszy wachlarz możliwości warsztatowych, jakie osiągnąć może „zawodowy aktor”, który jednak, choć sugestywny, to przecież nigdy poza umiejętność stwarzania iluzji i zwodniczości nie wyjdzie. Zawsze pozostanie li tylko bardzo zręcznym kuglarzem, efektownym sztukmistrzem, którego jednak „sztuczki” prędzej czy później znużyć i zniechęcić muszą.

Zmierzając ku zakończeniu należałoby pokusić się o sformułowanie przynajmniej wybiórczych — bo w miarę pełnych nie da się przedstawić bez dalszych uszczegółowionych i pogłębionych analiz oraz szerszej penetracji badawczej — wniosków czy nasuwających się sugestii. Bezspornie — choćby na podstawie przedstawionych analiz i przykładów — uznać należy, iż w twórczość komediową (i nie tylko) autora *Męża i żony* bardzo silnie i wielorako wpisana jest teatralna koncepcja świata i ludzkich zachowań, odzwierciedlając tym światopogląd samego twórcy. W pełni zasadne również wydaje się stwierdzenie, że Fredro ukazał istnienie tej koncepcji w różnych dziedzinach i sferach człowieczego żywota. Wydobywaliśmy i szerzej ukazywaliśmy aspekt teatralizacji związany z — szeroko rozumianym — „teatrem miłości”. I jest to oczywiste, gdyż wątek miłosny czy romansowy stanowi ośnowę znakomitej większości sztuk Fredry. Zresztą to nie sprawa przypadku. Fredro bowiem — podobnie jak wielu twórców przed i po nim — uznawał wątek ten za bodajże najważniejszy, i to nie tylko ze względów efektywności literackiej, jako że dotyczący szczególnie istotnej sfery ludzkich doznań, uczuć, pragnień i działań, a przez to najczęściej odciskający swe piętno na sferach innych, z tamtymi różnorodnie — niekiedy wręcz zaskakująco — powiązanych na zasadzie sprzężenia zwrotnego.

Kolejne spostrzeżenie, jakie się nasuwa, to to, że postacie z komedii Fredrowskich — podobnie jak ludzie — nie są w zasadzie w stanie wyzwolić się z udziału w wielkim spektaklu rozgrywającym się ustawicznie w otaczającej ich rzeczywistości. Mają poza tym najczęściej świadomość tego faktu, jak i nieuchronności podejmowania — na różną skalę i w różnych celach — teatralizowanych działań. Z reguły bowiem tylko wtedy można osiągnąć — choć przy różnych motywacjach i pobudkach (niekiedy bardzo niskich czy cynicznych zarazem) — konkretny efekt. I chociaż budzi to często wątpliwości etyczne, powoduje dyskomfort psychiczny u bohaterów komediowych, to przecież takie działania podejmują. Teatralna koncepcja świata odciska swe znamię na rzeczywistości komediowej, owa „machina teatralna” jakby „przymusza” (czy „wymusza”) — niekiedy wbrew woli postaci — do uczestnictwa w rozgrywającym się widowisku, tym „nieustającym karnawale”. Do występowania w pierwszoplanowych, drugoplanowych rolach, do statystowania czy wreszcie „grania ogonów” na tym „teatrze życia”. Ustawicznie zmieniają się też „układy hierarchiczne i kompetencyjne”: gwiazda staje się statystą, amant i tuz miłosnej szachownicy pionkiem i mężem-rogaczem z komedii *dell'arte*, reżyser miernym aktorem, widz aktywną i niezwykle ważną postacią o pierwszoplanowym znaczeniu w ciągle zmieniającym się scenariuszu sztuki.

Teatralna koncepcja świata przeniknęła we wszystkie sfery ludzkiego życia, nawet do zacisza domowego, do stref najbardziej prywatnych i intymnych. „Scena” jest wszędzie. To Janusz, ucieszony możliwością przypodobania się „sztuczka z pijanym” Jowialskiemu — mówi do Szambelanowej:

Każę go przenieść, przebrać w nasze teatralne suknie, wmówimy w niego, że jest... że jest [...]. Rozumny człowiek z wszystkiego korzystać umie. [5, 135]

Uproszczeniem byłoby poprzestanie na stwierdzeniu, iż chodzi tu jedynie o „karnawałowe” stroje, jakie można jeszcze wtedy było znaleźć — w dużym wyborze — w większości dworów szlacheckich. To — jak sądzę — sygnał, że „teatralność” wyszła z teatru i wtargnęła przebojem w obyczajowość, w życie codzienne, potoczne, prywatne i domowe właśnie. Konsekwencji tego zaś nie sposób ocenić, nawet gdy nie jest się aż „tak” człowiekiem „rozumnym” jak Janusz, ten w sumie nieszczęśliwy i nieśmieszny „kpiarz okpiony”, okpiony przez zdolniejszego „kpiarza”, który zresztą najprawdopodobniej też zostanie okpiony.

Postacie z komedii Fredry są w tej koncepcji teatralności świata „uwięzione”; mając tego świadomość usiłują poszukiwać i dążyć do tego, co autentyczne, rozpoznać i oddzielić iluzję od autentyzmu. Ale są to najczęściej zmagania, które nie dając odpowiedzi ostatecznych mnożą tylko kolejne pytania. Dlaczego? Bohaterowie — podobnie jak ludzie — są po prostu „uwięzieni” na scenie „teatru życia” i każda kolejna próba „zejścia ze sceny” poświadcza, że jest to niemożliwe, że zmieniły się np. „didaskalia” czy charakter sztuki, lecz spektakl trwa dalej. Ważka rola zdaje się tu przypadać postaci Szambelana, strugającej patyczki, by budować kolejne klatki dla kolejnych ptaków, które prędzej czy później uwięzione w nich zostaną „ku rozrywce” i „zawsze na widoku”. Te „klatki” w rękach bezmyślnego i bezwolnego Szambelana to swoisty symbol, odnoszący się do człowieczej egzystencji, człowieczego losu. To także przejaw

postawy światopoglądowej Fredry, uznającego i przyjmującego teatralną koncepcję świata i jej nieuchronnego wpływu na ludzkie życie, i to z wszelkimi konsekwencjami z tego płynącymi.

Odwołajmy się jeszcze do tekstu *Pana Jowialskiego*, tym razem do słów „realistki” i „racjonalistki” Szambelanowej, która w rozmowie z Januszem z pogardą, złością i lekceważeniem charakteryzuje dom Jowialskich, a przede wszystkim samego Jowialskiego i jego światopogląd (choć nie jest świadoma ważkości swych słów):

W całej rodzinie Jowialskich za grosz rozsądku, to jest rzeczą dowiedzioną. I lubo mi nie chcą wierzyć, ja im zawsze powtarzam; bo ja każdemu prawdę lubię powiedzieć, powoli, grzecznie i wyraźnie. — Stary Jowialski nie pyta się, co się dzieje, jak się dzieje w domu, byle tylko miał kogo, co by słuchał jego przysłów, bajek i dykteryjek. W jego ręku jednak majątek. [...] Co on lubi! Jesteś wesoły, siadaj; jesteś smutny, idź za drzwi. — Stara zaś Jowialska jest to tylko cień swojego najukochańszego małżonka; na nic nie ma już czucia i myśli, tylko na dowcipne słowa swojego bożyszcza, z których śmieje się od lat pięćdziesięciu po dziesięć godzin na dzień. *C'est une misère!* [5, 131]

I choć Szambelanowa „widzi i opisuje” familię i dom Jowialskich, to przecież stosownych wniosków wyprowadzić nie potrafi. Jowialski mimo tak lekceważącego o nim zdania synowej ma w „ręku jednak majątek”, co i ona dostrzega, lecz faktu tego nie pojmuje. Skoro w Jowialskiego „ręku jednak majątek” — to znaczy, iż mimo że jest on „najmilszym staruszkim”, to przecie nie — jak sugeruje Szambelanowa — staruszkim zdzieciniałym, bo taki wtedy by już majątku nie utrzymał. Nie zastanawia jej także to, co sama mówi dalej: „Jesteś wesoły, siadaj; jesteś smutny, idź na drzwi”. A jest to przecie takie proste. Jowialski po prostu wie, że życie jest teatrem, w którym rozgrywa się owa komedia o licznych scenach wypełnionych „nieśmieszna śmiesznością”. „Zna” też i uznaje „za swoją” myśl komediopisarza Aleksandra Fredry, tę refleksję o trudnym losie — nie tylko — „komedianta”, który choć nieraz płacze, to rozśmieszać musi. Taka jest bowiem poetyka, konwencja i styl owego spektaklu. Wiedział wreszcie Jowialski — choć trudna to wiedza — jeszcze i to, co wynika ze słów starożytnego Greka Palladiasa, które zacytuje niżej.

Wypadnie w tym miejscu nasze rozważania zakończyć nieco eseistycznie, gdyż poruszane przez nas wstępnie zagadnienia poniekąd do tego typu refleksji prowokują i uprawniają.

To rzekomo François Rabelais miał wygłosić tę słynną kwestię: „Zapuścić kurtynę, komedia skończona”. Ale przecie ten spektakl zwany życiem trwał i przedtem i toczył się też dalej przy zmiennej lub zmieniającej się „obsadzie aktorskiej”. „Opuszczenie kurtyny”, tak jak się dzieje w przypadku sztuk Fredry, niczego nie zmienia. Przedstawienie trwa. Trwało, trwa i trwać będzie nie tylko w „czasie teatralnym”, wyznaczonym podnoszącą się i opadającą kurtyną, która określa jego istnienie w świetle rampy w odniesieniu do „teatru” rozgrywającego się w scenicznej rzeczywistości postaci z „nieśmiesznie śmiesznych” komedii Aleksandra Fredry. Bo i dlatego właśnie, że — jak mówił już przed z górą półtora tysiącem lat starożytny Grek, a rozumieli to doskonale i pan Jowialski, i Fredro — „Życie jest sceną i przedstawieniem, naucz się więc swej roli”.