

Stanisław Frybes

Groteska w twórczości Aleksandra Fredry

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 11, 69-77

1976

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.

Stanisław Frybes

GROTESKA W TWÓRCZOŚCI ALEKSANDRA FREDRY

Na elementy groteski w twórczości A. Fredry zwracano uwagę wielokrotnie. Złożoność jednak tej kategorii estetycznej, wyróżniającej się szeregiem współdziałających właściwości, właściwości bardzo od siebie odmiennych lub nawet przeciwstawnych (takich jak farsowa błazenada i moment przerażenia czy grozy, strywializowana codzienność i poczucie obcości a także absurdalności świata, ogólniej: kontrast komizmu i tragizmu), złożoność ta zatem sprawiała, że mówiąc o grotesce w utworach Fredry akcentowano różne jej tony.

Powiązania groteski bądź z farsą, bądź z satyrą, na gruncie których najczęściej wyrasta, choć jest od nich kategorią odmienną, a także powiązanie groteski z parodią i ironią, w których często znajduje swój wyraz, przyczynia się również do niejednoznacznego posługiwania się tym terminem.

Istotną rolę w selektywnym traktowaniu elementów groteski odgrywają niewątpliwie uwarunkowane przez kulturę literacką odbiorcy jego „normy lektury”. Normy lektury, a więc m. in. podporządkowanie dzieła takim konwencjom literackim, które zdolne są zadowalająco wytłumaczyć jego sens, jego — posługujemy się tu sformułowaniami Janusza Sławińskiego — sens totalny — „przechodzenie od tego, co wydaje się w jego znaczeniu istotnym w strukturze powierzchniowej do tego, co jest w nim naprawdę, ale w ukryciu struktury głębokiej”¹.

Otóż — interpretacje elementów groteskowych w utworach Fredry, interpretacje dokonywane przez najwybitniejszych współczesnych badaczy twórczości tego pisarza, różnią się tak wyraźnie, że uzasadniona wydaje mi się próba ich porównania a także konfrontacji z rozważaniami teoretycznymi na temat groteski.

Kryje się w tym — jak myślę — szansa odczytania Fredry w kontekście doświadczeń literackich dzisiejszego odbiorcy, a może także szansa nowego spojrzenia na zagadki osobowości twórczej autora *Trzy po trzy*.

Rozwiniętą interpretację funkcji groteski w komediach Fredry przedstawił w swych wstępach do *Pism wszystkich* Kazimierz Wyka. Pisał on:

„Fredro wielokrotnie okazał się mistrzem groteski. Jako autor *Gwałtu, co się dzieje!* oraz pokrewnych utworów okazał się mistrzem przez podjęcie wątków plebejskich, a także ich wyzyskanie w myśl *komedii dell'arte*.”²

Istotą utworów, takich jak *Nowy Don Kichot*, *Pierwsza lepsza*, *Gwałtu, co się dzieje!*, *Pan Jowialski* jest według K. Wyki

„nagromadzenie kilku płaszczyzn intrygi i aluzji, ich wieloznaczność przy zachowaniu wątku, zdawałoby się, naiwnego w swej niewybrednej postaci. Za rzekomą niewybrednością kryje się tymczasem mądrość plebejskiego teatru, od nowa odczytana i nowymi środkami oraz postaciami używotniona przez Fredrę.”³

„Tego typu groteska — kontynuuje Wyka — przy drugim debiucie pisarza zanika, wydaje owoce wtórne (*Jestem zabójcą*, *Z jakim się wdajesz*). Lecz sam zmysł groteski przechował się u Fredry i w zupełnie nowoczesny sposób, nie przez odwołanie się do plebejskiej tradycji, dał o sobie znać w *Rewolwerze*. Wszystkó jest tutaj groteskowo uproszczone, śmieszne, z pozoru nieprawdopodobne, a jednak skrywające ponure tło [...] *Rewolwer* stawał się groteskową satyrą wymierzoną nie tylko w system policyjny, lecz w całą epokę...”⁴

Wyka akcentuje więc plebejskość groteski w utworach Fredry z pierwszego okresu twórczości i — satyrę groteskową w utworach późniejszych, przede wszystkim w komedii *Rewolwer*. Elementom groteski przypisuje wysoką wartość artystyczną i widzi w grotesce Fredry więź z jednej strony z tradycją staropolską i ludową, z drugiej — z pisarzami wieku XX: Gombrowiczem czy Gałczyńskim.

Zupełnie inaczej posługuje się pojęciem groteski Stanisław Pigoń, który w swoim ostatnim studium o Fredrze *Skurcz cierpienia na masce Talii* pisze tak:

„Nikt nie może zaprzeczyć, że Fredro w swym uposażeniu komediopisarskim miał do dyspozycji znaczny ładunek żartobliwości lekkiej, by tak rzec, rozpasanej, że łatwo i często dawał się ponosić pasji do rozigranych zabaw scenicznych, do groteski, do farsy i że tego wyposażenia nie zmarnował, że ono go nie opuszczało do ostatnich lat.”⁵ I dalej: „Spod lekkiej, groteskowej szatki jego komedii zasłyszmy od czasu do czasu bolesne westchnienie smutku.”⁶

Groteskowa, lekka szatka oznacza tu — jak się wydaje — wyłącznie elementy farsowe, mające na celu przede wszystkim czy też jedynie rozbawienie widza lub czytelnika. „Nic więc dziwnego — kontynuuje Pigoń — że przeświadczenie o dominującym u Fredry pierwiastku niefrasobliwego śmiechu osadziło się wcale powszechnie.”⁷

Wydawca *Pism wszystkich* nie wziął jakby pod uwagę propozycji interpretacyjnych dotyczących charakteru i funkcji groteski w twórczości Fredry, zawartych we wstępach Wyki do tego wydania. Wywody Pigionia prowadzą do wniosku, że obok — powtarzam o b o k — uzna-

nych za beztroskie elementów groteskowych występują w utworach Fredry akcenty „goryczy, boleści i smutku” a przez twórczość jego przebija się niejednokrotnie „gorycz i odczucie nieznośności istnienia”⁸.

Analogiczne utożsamianie groteski z elementami farsowymi występowało w wypowiedziach o twórczości Fredry, zarówno dawniejszych jak i nowszych.

Sprawa wymaga więc jeszcze wyjaśnienia i trzeba — jak się zdaje — do niej powrócić.

Zacznijmy od zreferowania odmiennych, ale w pewnym sensie uzupełniających się koncepcji groteski zawartych w znakomitych książkach dwu wielkich historyków literatury: Michała Bachtina (*Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przekład polski, Kraków 1975; oryginał rosyjski ukazał się w 1965 r.) i Wolfganga Kaysera (*Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, I wyd. Oldenburg und Hamburg, 1957). Zaznaczmy, że są to prace późniejsze niż wstępy Wyki.

Bachtin tak oto określa ludowy śmiech karnawałowy znajdujący wyraz w formach groteskowych:

„Niezwykle ważne jest prawidłowe sformułowanie problemów związanych z ludowym śmiechem. Dotąd jeszcze w literaturze przedmiotu króluje jego wulgarna modernizacja; przyjmując kategorie współczesnej literatury satyrycznej albo traktuje się ów śmiech jako czysto negatywny i satyryczny [...], albo jako czysto rozrywkowy, bezmyślnie wesoły: pozbawiony światopoglądowej głębi i siły”⁹. Tymczasem: „W procesie wielowiekowego rozwoju średniowiecznego karnawału, przygotowanego przez tysiąclecia starszych jeszcze obrzędów śmiechu (łącznie z saturnaliami w okresie antycznym), został wypracowany swoisty język karnawałowych form i symboli, język niezmiernie bogaty i zdolny do wyrażenia jednolitego lecz złożonego karnawałowego światopoglądu ludu. Światopogląd ten, wrogi wszystkiemu, co gotowe i ukształtowane, wszystkim roszczeniom do stałości i wieczności, mógł się wyrazić jedynie w dynamicznych i zmiennych „proteuszowych” migotliwych i chwiejnych formach.”¹⁰

Te groteskowe formy śmiechu, charakterystyczne dla epoki średniowiecza i renesansu, ulegają — jak sądzi Bachtin — w czasach późniejszych zwyrodnieniu po utracie żywych związków z ludową kulturą jarmarczną. Dokonuje się ich formalizacja, która pozwala na wykorzystanie ich przez różne kierunki i w różnych celach. Jednakże „ludowo-święteczny pierwiastek karnawałowy jest w istocie niezniszczalny” i w różnych zjawiskach literackich, u Moliera, Woltera, Diderota czy Swifta „pełni podobne funkcje i uświęca swobodę fikcji, pozwala łączyć to, co różnorodne i zbliżyć to, co dalekie, pozwala wyzwoić się spod nacisku panującego światopoglądu, wszelkich konwenansów, obiegowych prawd”¹¹.

Inną teorię groteski — nowoczesnej — od romantyzmu po współczesność w literaturze i malarstwie rozwija Wolfgang Kayser. Uważa on groteskę za sposób interpretacji przedstawienia świata w utworach

literackich i plastyce. Groteska to świat obcy — wyobcowany (*die entfremdete Welt*). To co zdawało się być znanie, swojskie, zrozumiałe, budzące ufność — okazuje się nagle obce, odległe, udziwnione i spotworniałe. Nie jest to przy tym świat fantastyczny — jak w bajce. To nasz świat realny, który jednak okazuje się niespodziewanie, ku naszemu przerażeniu, czymś innym, niż się nam wydał. I wtedy staje się oczywiste, że w tym świecie życie niepodobna. Grozi nam nie obawa przed śmiercią, lecz obawa przed życiem, takim jakie się ono okazało. Dotychczasowe kategorie pojmowania świata przestają być użyteczne. Traci on swe naturalne proporcje, w ruch wprowadzone zostają elementy statyczne, następuje utrata poczucia tożsamości i rozbitcie poczucia osobowości.

Bez odpowiedzi pozostaje przy tym pytanie, kto jest tego sprawcą i winowajcą. Rozwiązanie tego problemu zlikwidowałoby bowiem groteskowość przedstawionej sytuacji, która polega na tym, że nie sposób wskazać jednoznacznie i ośmieszyć winnego. Życie okazuje się potworną, bo absurdalną grą kukiełek. Inaczej przy tym niż w koncepcji tragizmu bezsens cierpienia i śmierci nie otwiera możliwości postawy heroicznej. Koncepcja groteski jest grą z absurdem.

Komizm towarzyszy grotesce dlatego, że rodzi się ona najczęściej na gruncie ujęcia satyrycznego, ośmieszającego wady ludzi i ludzkich instytucji, przy czym koncepcję satyryczną przenikają elementy groteski, by więcej lub mniej konsekwentnie i pełniej nad nią zapanować.

Obie koncepcje, zarówno Kaysera, jak Bachtina, stanowią jakby teoretyczną podstawę i uzasadnienie dla hipotez Wyki na temat groteski w twórczości Fredry. Postaramy się sprawdzić przydatność zreferowanych wyżej poglądów dla interpretacji utworów Fredry na przykładzie jednej choćby komedii z pierwszego okresu jego twórczości i jednej ze spuścizny pośmiertnej.

Zatrzymajmy się na napisanej w roku 1826 farsie *Gwałtu, co się dzieje!* Dość nisko oceniana przez dawniejszych badaczy Fredry, („Komizmu pospolitego, który znamionuje młodzieńcze komedie Fredry, nie brak także w *Gwałtu, co się dzieje!* — napisał I. Chrzanowski¹²⁾, rzadko grywana, choć co inteligentniejsi krytycy docenili jej wartości sceniczne („*Gwałtu, co się dzieje!* w czytaniu wygląda karykaturalnie, zdaje się trącić myszką, na scenie nabiera prawie aktualności, a może nawet sięgając w przeszłość o przyszłość potrać” — stwierdzi w recenzji teatralnej z 1901 r. Władysław Bogusławski¹³⁾, stała się w ostatnich latach przedmiotem niezwykle interesujących i odkrywczych rozważań Wyki, Pigoń, Krzyżanowskiego.

Wskazano na tradycje dwu zasadniczych wątków komedii w facecjnistyce staropolskiej. Wątki te to anegdota o wymiarze sprawiedliwości

w Osieku, gdzie — według tekstu z roku 1639 zacytowanego przez Adalberga:

„Woleli kowala, choć wierutnego złodzieja, uwolnić od szubienice, a miasto jego kołodzieja bezwinnego obiesić, czyniąc zadość prawu za złodziejstwo kowalowe. Bo jednego tylko w mieście kowala mieli, a dwóch kołodziejów. Dopieroż obiesiwszy go posłali po radę do innego miasta, jeśli się dosyć stało świętej sprawiedliwości.”¹⁴

Wątek drugi to historia objęcia władzy w Osieku przez żony burmistrza, pisarza i bakalarza, zapędzenie przez nie miejscowych mężczyzn do kobiecych strojów i zajęć, a w finale kapitulacja rządzących twardą ręką kobiet wobec grozy rzekomego najazdu Tatarów. Historia ta, jak to pokazał Pigoń, ma piękną tradycję literacką, ciągnącą się przez utwory Arystofanesa, Erazma z Rotterdamu, Bielskiego i humorystów sowizdrzal- skich z w. XVII. Pigoń przypuszcza, „że ten repertuar facecyj znał Fredro ze słychu. Żyły one jeszcze najwyraźniej na początku XIX w. wśród szlachty, jak kawały sowizdrzalskie żyją jeszcze do dziś dnia wśród ludu...”¹⁵

Te wątki, ukazujące „świat do góry nogami” — jak to powiada Ma- kary, Sanczo Pansa osiecki, reprezentujący prosty rozsądek żołnierski i zamiłowanie do jedzenia i picia — uzupełniają inne motywy, mające ważkie parantele lub dziedzictwo literackie. Na przykład epizod ukazu- jący klęskę bohatera zaatakowanego przez „kupę niewieścią”, który to motyw przewija się przez arcydzieła literatury polskiej: *Beniowskiego* i *Popioły*. Wskazano też na bogactwo i wielopłaszczyznowe funkcje przy- słów wywodzących się często z odległej tradycji¹⁶; rozszyfrowano nie- wątpliwie antyzaborcze aluzje polityczne. W świetle tych konstatacji po- zornie błaha i rubaszna farsa („«Sprawę» tę — tj. sprawę osiecką — zu- żytkował Fredro w swej grotesce scenicznej, utrzymując w niej mało wy- bredny komizm sowizdrzalski” powie nawet Pigoń w komentarzu do komedii¹⁷) okazuje się jakże kunsztowną budową kilku planów intrygi i kilku pięter akcji: literackich, obyczajowych, politycznych.

Krótko ujął to Wyka:

„*Gwałtu, co się dzieje!* można czytać w sposób antyfeministyczny. Tak jak moż- na czytać w sposób antyaus:riacki. I czytać w sposób wymierzony przeciw pojmo- waniu historii jako napuszonego widowiska. Słusznie zaś jest czytać tę groteskę jednocześnie w trojaki sposób.”¹⁸

Chciałoby się jednak dodać, że tę groteskę, w której mieszają się ele- menty farsy, błazenady i szarży z elementami rozmaitego typu parodii i wielopłaszczyznowej aluzji oraz akcentami satyry obyczajowej i poli- tycznej można chyba także odczytać w sposób wydobywający i określający jej paraboliczny sens totalny. Jej drugie dno — chciałoby się powiedzieć — filozoficzne.

Jak komentarz do tej groteskowej komedii Fredry wydają się brzmieć uogólniające sformułowania Bachtina na temat śmiechu karnawałowego:

„Wszystkie formy i symbole karnawałowego języka przeniknięte są patosem zmiany i odnowienia, poczuciem wesołej względności panujących prawd i panującej władzy. Niezmiernie charakterystyczna jest dla niego swoista logika odwrotności (*à l'envers*), *na odwrót*, *na nice*, logika nieustannych przemieszczeń góry i dołu (*koło*), oblicza i zadu, charakterystyczne są najrozmaitsze typy parodii i trawestacji, degradacji i profanacji, błazeńskich koronacji i detronizacji. Drugie życie, drugi świat kultury ludowej powstaje w pewnej mierze jako *świat na opak*, jako parodia zwykłego, to znaczy pozakarnawałowego, życia. Trzeba jednak koniecznie podkreślić, że parodia karnawałowa ma bardzo mało wspólnego z wyłącznie negatywną i formalną parodią nowożytną; negując, równocześnie odradza ona i odnawia.”¹⁹

Gwaltu, co się dzieje! i inne utwory Fredry, przede wszystkim z pierwszego okresu jego twórczości, w których groteska odgrywa istotną rolę, zdają się być ilustracją teorii Bachtina i przykładem kontynuacji w wieku XIX tradycji groteski z epoki średniowiecza i renesansu. Badania Pigoń i Krzyżanowskiego, odnajdujące odległe parantele fredrowskich facecji i przysłów, pokazały, z jakich elementów wyrasta to zjawisko kontynuacji. Fredro piszący i żyjący wśród wydarzeń i zjawisk literackich wieku XIX nie tylko rzecz jasna kontynuował tradycje staropolskie, ale podlegał także historycznym i literackim uwarunkowaniom swojej epoki. W jego śmiechu słychać niejednokrotnie tony bezsilności i rozpacz. Odnajdujemy je nie tylko w komediach, ale i w lirykach czy w uogólniających apostrofach *Trzy po trzy*, tego zaskakującego swą nowoczesnością literacką pamiętnika. Pojawiają się one — sędzę — nie tyle obok, jak sugerował Pigoń, beztroskiego śmiechu Fredry, obok jego groteskowych pomysłów komediowych, ale tkwią niejako na dnie groteskowych sytuacji (np. w *Pierwszej lepszej* i w *Gwalcu, co się dzieje!*), w kreacjach bohaterów *Dożywocia* czy *Pana Jowialskiego*. Takie tony nasilają się w twórczości Fredry z drugiego okresu jego drogi pisarskiej. Znajdują wyraz w pisanych w tych latach wierszach lirycznych i satyrycznych, w sentencjach *Zapisków starucha*, w komediach. Prowadzą do takich ujęć groteskowych, w których, by przypomnieć sformułowanie Kaysera, to, co zdawało się być znane, swojskie, zrozumiałe, budzące ufność — okazuje się nagle obce, odległe, udziwnione i spotworniałe.

Problem ten rysuje się szczególnie wyraźnie w powstałej w roku 1861 komedii *Rewolwer*. Ta przezabawna i koszmarna zarazem historia, której akcja rozgrywa się w dość umownie traktowanym księstwie Parmy, ukazuje strach i bezsilność ludzką wobec systemu przemocy i bezprawia. Dwa rekwizyty odgrywają tu rolę istotną. Rzekomy rewolwer — w istocie maszynka do obcinania cygar — budzący przerażenie wszystkich, którym za posiadanie broni grozi odpowiedzialność, i „rekwizyt metafo-ryczny”, według określenia Wyki, głuchoniemy komisjoner Paolo, który

— przypomnijmy treść komedii — jak automat odnosi wyrzucaną i podzucaną przez pozostałych bohaterów utworu paczkę z rewolwerem. Wyka tak charakteryzuje tę komedię:

„*Rewolwer* to, genetycznie biorąc, groteskowa i bezlitosna kpina ze stosunków policyjnych i politycznych po klęsce Wiosny Ludów. Jednocześnie jest to kpina z samego modelu i wzoru podobnych stosunków i układów. Oportunizmu i kapitału, i pieniądze, byle spokój panował celem ich mnożenia, to główna dla Fredry tarcza strzelnicza.”²⁰

„*Rewolwer* stawał się groteskową satyrą wymierzoną nie tylko w system policyjny, lecz w całą epokę. Także w przeciwników owego systemu. Ci bowiem ludzie [...] podobnie okazują się śmieszni i mało warci.”²¹

Jakakolwiek była satyryczna zawartość tej komedii, już współcześni dostrzegli w niej ponadto elementy groteski, która przekracza granice satyry politycznej i staje się znacznie ogólniejszą kategorią, służącą do ukazania koszmaru świata, w którym żyć nie podobna. Zacytujmy charakterystyczną wypowiedź w tej materii Mieczysława Pawlikowskiego po premierze *Rewolweru* w roku 1877:

„*Cauchemar* ciągle przygniatał piersi społeczeństwa, które Fredro po mistrzowsku nakreślił w tej komedii — zmora nieustannie dusiła ludzi owej epoki we śnie i na jawie. Piekelną farsą było ich życie.”²²

W *Rewolwerze* sporo jest przykładów satyry na świat policyjnego terroru, zacytujmy z aktu IV:

Jakiś Jegomość

Szpieg... Przed tymi trutniami już schronienia nie ma —
Połknęliby uszyna, zjedliby oczyma.²³

Ale ten sam motyw ukazany jest także z akcentami przerażenia wobec „piekielnej farsy” życia, przy posłużeniu się goyowskim, chciałoby się powiedzieć, groteskowym obrazem:

Baron

Duszno! Daj mi, proszę, wody —
Same czoła zmarszczone, śmiejące się brody;
Ten we mnie wzrok szatański topi jakby dżdżę,
Tamten staje, jak staję, a idzie, jak idę;
Ten, wyprzedzając śpiesznie, kłania mi się nisko,
Ów stąpa krok w krok za mną, a tak blisko, blisko,
Że jego dech piekielny czułem na mym grzebienie.
Nareszcie... jakoś mi się... ściemniało na świecie.²⁴

Tego rodzaju ujęcia groteskowe, w których świat ukazany był jako przerażający koszmar, nie stanowiły rzadkości w utworach wielkich europejskich mistrzów groteski XIX w., by przypomnieć choćby Gotfrieda Kellera, nie obce też były współtwórcom „galicyjskiej szkoły satyrycznej” Lamowi, Zagórskiemu, Rodociowi²⁵. Związki późnej twórczości Fredry z twórczością tych — zwalczanych zresztą ostro przez niego, ale i czytanych — satyryków lwowskich, to odrębne, warte rozwinięcia zagadnienie.

Tu chodzi nam przede wszystkim o to, że na akcenty groteski — gro-

teski rozumianej tak, jak ją określił Kayser — wydaje się szczególnie uwrażliwiony współczesny odbiorca, którego „horyzont oczekiwań” literackich ukształtowany został przez groteskę wieku XX. Czy przy interpretacji utworów Fredry ma jednak prawo powoływać się na ten współczesny horyzont oczekiwań historyk literatury?

Chciałbym przypomnieć, że na długo przed sformułowaniem pojęć „norm lektury” i „stylów odbioru” bronił tego prawa w pięknym studium o Fredrze Stefan Kołaczkowski. Zacytujemy:

„Każda epoka po swojemu pojmuje swych wielkich pisarzy [...] obcowanie z dziełami pisarzy odbywa się tak właśnie, że w pewnych epokach uderzają, wydają się bliskie, albo szczególnie ważne pewne cechy pisarzy, w innej innej, i na tym polega tych «świętych obcowanie» z nami. [...] Kierunek zainteresowań i badań naukowych bywa w pewnej mierze wyznaczany przez tę właśnie zmienność nastawień i nieuświadomionych upodobań.”²⁶

Dzisiejszy odbiorca przygotowany jest przez twórczość współczesną do szukania w literaturze „drugiego dna” sensów i skojarzeń obrazowych, do posługiwania się alegorycznym stylem odbioru.

„U podstaw tego stylu — pisze M. Głowiński — znajduje się przeświadczenie, że dzieło literackie odznacza się swoistą dwuwymiarowością. Wymiar pierwszy jest ważny w miarę, jak służy ujawnianiu wymiaru drugiego, tego właśnie, który zawiera treści istotne, ze swej natury ustabilizowane i zakrzepłe.”²⁷

Taki styl odbioru pomaga w określeniu funkcji artystycznych groteski w twórczości Fredry. Pogłębia ona utwory wielkiego komediopisarza, stanowi ich drugie dno, w niej wyraża się „skurcz cierpienia na masce Tali”, by przypomnieć sformułowanie Pigionia. Pozwala w farsach Fredry dostrzec oparte o mądrość pokoleń i mądrość ludową przypowieści o ludzkiej kondycji. W komediach zaś, w których pojawia się „groteskowa satyra”, element groteski sprawia, że ich wymowa jest ogólniejsza niż satyra na określenie w czasie i przestrzeni zjawiska i postawy. Groteska przyczynia się do tego, że utwory Fredry mienią się różnorodnością nastrojów, przemieszaniem odmiennych pierwiastków i dlatego walor artystyczny dostępny jest dla współczesnego odbiorcy w stopniu większym, niż dla odbiorcy drugiej połowy XIX w. Przez wydobycie akcentów groteski wiecie, jak się zdaje, droga do rewaloryzacji artystycznej utworów Fredry. Dokonywał tego w swych pracach o Fredrze K. Wyka. Jego hipotezy w tym zakresie: hipoteza o istotnej roli groteski i o jej dwojakim charakterze w twórczości Fredry znajduje — jak staraliśmy się tego dowieść — potwierdzenie, ugruntowanie i rozwinięcie zarówno w teoriach groteski Bachtina i Kaysera, jak też w studiach i komentarzach Pigionia, jakkolwiek on sam rozumiał pojęcie groteski zgoła inaczej.

Nasuwa się oczywiście pytanie, czy współczesna praktyka teatralna potwierdza hipotezy o szczególnej wadze groteski w komediach Fredry.

W nikłym chyba stopniu. Ale przyczyna tego tkwi, jak sędzę, nie w komediach Fredry a w tradycjonalizmie teatru wobec spuścizny „ojca komedii polskiej”.

Do podjęcia więc także przez teatr pozostaje sprawa groteski Fredry, groteski pojętej jako sposób rozumienia i przedstawiania świata. Wydaje się ona jednym z podstawowych czynników otwierających współczesnego odbiorcę na twórczość Fredry i twórczość Fredry dla współczesnego odbiorcy.

Przypisy

- ¹ J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*. „Teksty” 1975, nr 3, s. 14.
- ² K. Wyka, *Wstęp do A. Fredro, Pisma wszystkie*. Warszawa 1958, t. 7, s. 48.
- ³ Tenże, *Wstęp do A. Fredro, Pisma wszystkie*. Warszawa 1955 t. 1, s. 98.
- ⁴ *Tamże*, t. 7, s. 48 - 49.
- ⁵ S. Pigoń, *Wiązanka historyczno-literacka*. Warszawa 1969, s. 245.
- ⁶ *Tamże*, s. 265.
- ⁷ *Tamże*, s. 245.
- ⁸ *Tamże*, s. 244.
- ⁹ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go*. Kraków 1975, s. 70.
- ¹⁰ *Tamże*, s. 68.
- ¹¹ *Tamże*, s. 96 - 97.
- ¹² I. Chrzanowski, *O komediach Aleksandra Fredry*. Kraków 1917, s. 274.
- ¹³ Cytat za: S. Dąbrowski, R. Górski, *Fredro na scenie*. Warszawa 1963, s. 88.
- ¹⁴ Por. J. Krzyżanowski, *Aleksandra Fredry farsa osiecka w: Z dziejów kultury i literatury ziemi przemyskiej*. Przemyśl 1969, s. 97.
- ¹⁵ S. Pigoń, *W pracowni Aleksandra Fredry*. Warszawa 1956, s. 203.
- ¹⁶ J. Krzyżanowski, *op. cit.* s. 101.
- ¹⁷ A. Fredro, *Pisma wszystkie*. Warszawa 1956, s. 392.
- ¹⁸ K. Wyka, *op. cit.*, t. 1, s. 100.
- ¹⁹ M. Bachtin, *op. cit.*, s. 68.
- ²⁰ K. Wyka, *Al. Fredro. w: Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Seria trzecia*. Kraków 1975, t. 1, s. 439.
- ²¹ K. Wyka, *Wstęp do A. Fredro, Dzieła wszystkie*, t. 7, s. 49.
- ²² Cyt. za K. Wyka, jak wyżej, s. 50.
- ²³ A. Fredro, *op. cit.*, t. 9, s. 88.
- ²⁴ *Tamże*, s. 72.
- ²⁵ Por. S. Frybes, *Włodzimierz Zagórski, Rodoć, Jan Lam. w: Obraz literatury polskiej. Seria czwarta*. Warszawa 1965, t. 1; 1966 t. 2. W szczególności t. 2, s. 376.
- ²⁶ S. Kołaczkowski, *Osobowość i postawa poetycka Fredry. Dwa studia*. Warszawa 1934, s. 7.
- ²⁷ M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*. „Teksty” 1975, nr 3, s. 22.