

DOBROCHNA RATAJCZAKOWA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8073-4869>

Cieszymy się farsą

Znamienny tytuł jednej z recenzji Konstantego Troczyńskiego – *Nareszcie farsa po farsowemu*¹ – prowokuje do potrójnej refleksji. Po pierwsze – co znaczy „po farsowemu”? Po drugie – dlaczego recenzent uznał za ważne zwrócenie uwagi na sposób wystawienia farsy, zwykle przecież traktowanej bez szacunku dla samej formy, zatem jakie konsekwencje dla tego gatunku ma formuła „po farsowemu”. Po trzecie – czy to znaczy, że autorzy, reżyserzy i aktorzy mogli łączyć farsę z innymi gatunkami, na przykład z dramatem, i jakie to przynosiło rezultaty.

A więc – co znaczy „po farsowemu”? Odpowiedź na to pytanie wcale nie jest prosta i odsyła zarówno do natury farsy, jak i do historii jej powstania. Jeżeli – na co zwraca uwagę teoretyk literatury Ralph Cohen – badacz gatunków Francis Cairns „podkreśla, że gatunki są równie stare, jak zorganizowane społeczeństwa”², to trzeba by dopowiedzieć, że farsa jest jednym z najstarszych. Jeżeli Cohen uznaje, że „początkowo stanowiły one klasyfikacje dokonane na podstawie treści”³, to należałoby dodać, że te wstępne klasyfikacje odnosiły się też do środowiska, w jakim farsa powstawała i oddziaływała, gdyż było to stare środowisko jarmarczne, potępiane z powodu braku umiaru w wymykających się społecznej kontroli zachowaniach, działaniach i performansach. Wytwarzane tu często agresywne przyjemności traktowano – łagodnie mówiąc – jako swawolne, o ile nie sprośne. Rodziły się one jako swoiste „narośle” na oficjalnej strategii ekonomicznej,

¹ Konstanty Troczyński, „Nareszcie farsa po farsowemu”, *Nowy Kurier*, nr 99 (1938). Recenzja dotyczyła spektaklu *Nasza żonusia* Avery’ego Hopwooda.

² Francis Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972), 6–7, 34. Cyt. za: Ralph Cohen, „Historia i gatunek”, tłum. Monika Adamczyk-Garbowska, *Pamiętnik Literacki*, t. 80, z. 2, (1989), 269.

³ Cohen, „Historia i gatunek”, 269.

której jarmark był podporządkowany, powstawały jako rodzaj „majsterkowania” wykluczonych, którzy musieli w ramach dominującego porządku wygospodarować jakieś miejsce dla siebie⁴. Jeżeli zatem Cohen pisze, że funkcja gatunku polegała „na ułatwieniu słuchaczowi przeprowadzenia logicznych powiązań i rozróżnień”⁵, to musimy sobie uświadomić, że przez czas dość długi farsowy przekaz miał wymiar ustny, że jego odbiór pozostawał ulotnym odbiorem audialnym, choć wzbogaconym o obserwacje zachowań i wyglądy wykonawców⁶. Wszak „język ustny zależy od kontekstu, nie tylko fizycznego, lecz również czasowego i społecznego”⁷. Cohen stwierdza też, że „gatunek nie istnieje niezależnie, wyrasta po to, by rywalizować z innymi gatunkami lub się im przeciwstawiać, by uzupełniać lub powiększać inne gatunki, wiązać się z nimi”⁸. Tu pojawia się kolejny problem – farsa zwykle była stawiana poza systemem jako gatunek tego systemu z wielu względów niegodny. Jej fatum – pisze badaczka dziejów farsy, Jessica Millner Davis – polega na byciu gorszym, na tym, że jest traktowanym pogardliwie rodzajem dramatu, który przy tym „nie ma innych roszczeń, jak tylko być farsą”⁹.

Mimo że farsa wchodziła do kanonu terminów dramatycznych, nie była sankcjonowana przez żadne autorytety, a należąc do teatru, pozostawała poza literaturą. Arcydzieła gatunku – jak np. pochodząca z ok. 1500 roku *Farce du cuvier* (farsa balii)¹⁰ lub jedyne powszechnie uznawane arcydzieło, czyli *Mistrz Pathelin*¹¹, pozostawały bezceremonialną, hałaśliwą akcją, opartą na walce między opozycyjnymi siłami – mężem i żoną, ojcem i synem lub córką, mistrzem i złodziejem, czyli między tym, który wymierza kopniaki, i tym, który budzi śmiech, bo je dostaje. Farsa była gatunkiem agresywnym, niestroniącym od wywołującej śmiech przemocy. G.B. Shaw

⁴ Zob. Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 20.

⁵ Cohen, „Historia i gatunek”.

⁶ Eric A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, tłum. Paweł Majewski (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2006), 48.

⁷ John Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. Katarzyna Sawicka (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010), 118.

⁸ Cohen, „Historia i gatunek”, 269.

⁹ Jessica Millner Davis, *Farce* (London: Methuen young books, 1978), 1, 6.

¹⁰ Paris: Delagrave, 1896.

¹¹ Farsa powstała około 1460 roku, pierwsze wydanie pojawiło się w 1464.

uważał ją za niecywilizowaną, przypominającą „prymitywne dziecięce szczęście”¹². Podobny argument powróci w polskich utworach w latach międzywojennych pod innym piórem.

Farsa zwykle bywała traktowana jako rezerwuuar chwytów dla komedii i (powiedzialabym) nie miała nic przeciwko temu, co więcej – stare triki komiczne często ożywiały wędnącą w regułach komedię. Ale z jej istotą śmiechotwórczą nie zgadzały się już wychodzące poza komizm i komedię mieszanki z dramatem czy – jeszcze gorzej – z sielanką: „I te dwa gatunki sztuki leżą obok siebie w utworze Fodora [chodzi o komedię *Podarek sylwestrowy*] – jakby wstydząc się tej bliskości i tego nieoczekiwanego pokrewieństwa”¹³. Natura farsy i jej niezbywalny związek ze śmiechem widza osłabia inne stwierdzenie Cohena, że „gatunki nie istnieją samodzielnie; są określane i umieszczane w hierarchiach lub systemach [...], a każdy z nich jest definiowany w odniesieniu do systemu i jego reprezentantów”¹⁴. Farsa jednak nie jest relacyjnym tworem, lecz bezwzględnie autonomicznym i wszelkie mieszanki są tu niewskazane. Zatem kolejne stwierdzenie, że gatunek zawsze odnosi się do innych gatunków „tak że jego cele i zamiary w danym czasie są określane poprzez jego powiązania i różnice dzielące go od innych”¹⁵, sugeruje, że założenie relacyjności wszystkich gatunków względem siebie wymaga pewnego odseparowania farsy. Tu relacyjność pozostaje ograniczona, farsa bowiem, ze względu na swoje pozasystemowe położenie oraz ochronę swojego *status quo*, tak formalnego, jak treściowego i funkcjonalnego (czegoś, co można by określić mianem *carte d'identité*) – czyli mechanizmu budzenia śmiechu, zwykle zmuszona była do zachowania autonomii w świecie gatunków. Choć przecież z przyczyn komercyjnych twory należące do wywodzącej się z jarmarku kultury popularnej, respektującej rynkowe zasady popytu i podaży, cechowała (i cechuje do dzisiaj) powtarzalność i seryjność. Żaden tekst należący do tej kultury nie jest samowystarczalny – twierdzi John Fiske – „składa się ona tylko z tych znaczeń i przyjemności, które ciągle ewoluują”¹⁶.

¹² Davis, „Farce”, 25.

¹³ Konstanty Troczyński, „Farsa i sielanka”. *Nowy Kurier*, nr 2 (1938). Recenzja dotyczyła spektaklu *Podarek sylwestrowy* Laszlo Fodora.

¹⁴ Cohen, „Historia i gatunek”, 269–270.

¹⁵ Cohen, „Historia i gatunek”, 269–270.

¹⁶ Fiske, „Zrozumieć kulturę popularną”, 130.

Wskazane dotąd uwarunkowania odnoszą się głównie do gatunków piśmiennych, należących do systemu literatury. Co zrobić jednak z farsą, która dopiero w XV wieku zyskała postać piśmienną i która zakonserwowała pewne swe elementy, pochodzące jeszcze z okresu jej wczesnych manifestacji, mających długo walor jarmarcznych performansów, parad, oszukańczych reklam, sprośnych sytuacji, improwizowanych dialogów, nastawionych na wywołanie śmiechu publiczności, uruchamiającego konieczny gest zapłaty z jej strony. Ten śmiech pozostał na stałe głównym wyznacznikiem i racją bytu farsy i stanowi – paradoksalnie – o jej trwałości i autonomii. Tylko bowiem farsa jest zdolna do wywołania huraganowego, zbiorowego i pozarozumnego śmiechu. Krytycy niekiedy odnotowują quasi-zwierzęce brzmienia takiego śmiechu – gdakania, miauczenia, nieartykułowane okrzyki. „Tekst popularny to czynnik i zasób, a nie obiekt. [...] Kultura popularna zbudowana jest na powtarzalności, gdyż żaden tekst nie jest samowystarczalny, żaden nie jest skończonym obiektem” – pisze Fiske¹⁷. I z tego względu ta kultura i tworzące ją teksty – także farsy – pozostają ulotnym zbiorem otwartym również na reakcję widowni.

Nie dziwi więc, że ci, którzy starali się uwzględniać interes widza, a przy tym należeli do epoki międzywojennej, kiedy to farsa bywała częstym gościem w teatrze, uznawali, że ogromna część publiczności pragnie rozrywki „czystej”, a publiczność ma zawsze rację – jak mówił Konstantin Stanisławski. Bodaj dlatego, że teatr ma nie tylko scenę, ale i „kasę”. Zresztą – pisał na przykład recenzent Witold Noskowski – „w krotoczwili także przegląda się nasza współczesność”, przy czym „wszystko: od tragedii po farsę i melodramat może być dziełem sztuki teatru, jeżeli teatr na to stać”¹⁸. Zostawiwszy na boku odwołanie do sławnej osobowej „instancji” reformy teatru, musimy w momencie, w którym pojawia się kwestia publiczności, wspomnieć o innej „instancji”, tym razem naukowej i należącej do czasów późniejszych. Nie chodzi o wspomnianą już Jessikę Millner Davis, lecz o Bernadette Rey-Flaud, która swą monografię zatytułowała *La Farce ou la machine à rire*¹⁹ – *Farsa, czyli machina do śmiania*. Śmiech bowiem jest tym czynnikiem, który przyciąga publiczność do teatru. I widzowi nie

¹⁷ Fiske, „Zrozumieć kulturę popularną”, 128, 130.

¹⁸ Witold Noskowski, „Życie teatralne”, *Tęcza*, 12 lipca 1930.

¹⁹ Bernadette Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire* (Genève: Librairie Droz, 1984).

chodzi ani o autora (może go nawet nie znać), ani o tytuł sztuki, którą obejrzę. Chodzi mu tylko o rozrywkę, a mówiąc dokładniej – o śmiech. Jest to śmiech „bez wysokiej idei moralnej, filozoficznej, politycznej, religijnej, śmiech bez pretensji do poprawy”²⁰.

Gwoli sprawiedliwości wypada odnotować, że o „maszynie” farsy pisał już Eric Bentley, traktując ją jako zamknięty system analogiczny do świata schizofreników czy maniaków. Uznawał, że siła tego świata wywodzi się z relacji pomiędzy sztywnościami charakterów i zasad mieszczańskiego domu a charakterystycznymi dla farsy mechanizmami sytuacyjnymi fabuły. Ta maszyna posiada zamknięty mentalny system, oświetlony przez własne „nienaturalne słońce”²¹. Uważa się, że śmiech na farsie jest aktem integracji wspólnoty – zwykle bowiem farsy obśmiewały innych, niezależnie od tego, czy chodziło o „plebejskie chamstwo”, czy o „dystygowaną pedanterię”²². Sądzę jednak, że farsowy śmiech pozostaje zasadniczo wyrazem agresywnego i nieopanowanego sposobu „użycia” farsy przez widownię, stojącej w swej reakcji wobec „ściany” uniemożliwiającej rozumną, opanowaną, artykułowaną odpowiedź na sytuację czy zdarzenie.

Ponieważ długo uważano, że farsa wyrosła z *fabliaux*, czyli wierszowanych powiastek do śmiechu publicznie recytowanych przez żonglerów, Bernadette Rey-Flaud analizuje środki obu form. Stosując inne środki farsa wizualizuje mechanizm oszukania oszusta – częsty i w farsie, i w *fabliaux*. W *fabliaux* akcja „nie rozwinie się za pomocą następujących po sobie epizodów”, ale w farsie – „poprzez ich zręczne nakładanie się na siebie, możliwe dzięki inscenizacji”²³. Mniej liczne postacie, zostające poza psychologią i realizmem, „stanowią mechanizm dramatyczny”²⁴, oparty na swobodnej grze zasadzek, „które zachodzą na siebie i których skomplikowany układ jawi się jako specyficzny dla gatunku dramatycznego”²⁵.

²⁰ Rey-Flaud cytuje tu słowa Louisa Petit Julleville, 37.

²¹ Za: Millner Davis, „Farce”, 60.

²² Kazimierz Żygulski, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976).

²³ Bernadette Rey-Flaud, „Farsy i *fabliaux*”, tłum. Anna Loba i Natalia Przybylska, w: *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*, red. Anna Loba (Gdańsk: Słowo/Obraz Teorytaria, 2006), 211.

²⁴ Rey-Flaud, „Farsy i *fabliaux*”, 212.

²⁵ Rey-Flaud, „Farsy i *fabliaux*”, 212.

Epizodyczność *fabliaux* zostaje zastąpiona przez sytuację „zamieniającą się w kilka nakładających się na siebie akcji”²⁶. Żadna z postaci nie panuje nad grą, ale każda jest z kolei „podporządkowana układowi całości, co umożliwia swobodne zmiany akcji. Powtarzane oszustwa spadające na tę samą ofiarę ustępują miejsca bardziej złożonej grze wybiegów układających się na zasadzie przeciwieństwa lub powtórzenia. Jednakże oszustwa te funkcjonują jako całkowicie automatyczny mechanizm”²⁷. Ten automatyzm pułapki istnieje poza logiką, poza prawdopodobieństwem, a działa automatycznie. I tak jak audytoryjność została zastąpiona przez sceniczność, jak opowieść zastąpiono dialogiem i akcją, tak żongler uległ presji „*farceure’a*”, czyli wykonawcy farsy.

Wszelkie oszukaństwo należy do starej i podstawowej materii farsy i jest jej najprostsza figurą oraz determinuje mechanizm powstawania wesołości, śmiechu i zabawy. Wprawdzie z biegiem czasu i rozwoju gatunku pojawiły się też inne materie, niemniej zasada sytuacyjnego poplątania i jej zdumiewających konsekwencji pozostała. W farsie tekst jest kompozycją bezbłędną, to sztuka mistrzowska, podtrzymywana przez dopasowaną konstrukcję wszystkich efektów komicznych, nietworzących prostych sytuacji, lecz komplikowanych intrygą i stanowiących przy tym swoisty apel (o równie mistrzowskie wykonanie) do aktorów²⁸. Farsy oparte na oszustwie i poniżeniu to tylko jeden z typów gatunku zaprezentowanych przez Millner Davis. Istnieją także farsy zemsty, odwracające sytuację na zasadzie wet za wet, to farsy inwersyjne o symetrycznej precyzji konstrukcji; są farsy kłótni oparte na powtarzalnym balansie wyjściowej sytuacji, farsy tzw. śnieżnej kuli, pokazujące narastanie oszustw i nieporozumień (tu mieszczą się tzw. farsy sypialniane), są też farsy koincydencji, czyli zbiegów okoliczności, oraz farsy-talizmany, czyli quasi-magicznych przedmiotów, których nie można zdobyć lub się pozbyć.

Komizm łączący farsę z komedią nie jest tym samym komizmem, nawet jeśli przyjmiemy za Janinę Pawłowiczową, że w pierwotnej wersji dewiza komedii na kurtynie starego Théâtre-Italien w Paryżu, *Castigat ridendo mores* (Chłosta/Poprawia śmiechem obyczaje), odwoływała się do

²⁶ Rey-Flaud, „Farsy i fabliaux”, 212 i 215.

²⁷ Rey-Flaud, „Farsy i fabliaux”, 216–217.

²⁸ Rey-Flaud, „La Farce ou la machine à rire”, 204.

innego znaczenia pierwszego słowa – *chłostać*: „Rozumienie *castigare* jako poprawianie wiąże się już z inną epoką, której rzemiosłem miało być poprawianie świata”²⁹. I taka formuła utrwaliła się dla komedii. Tymczasem w farsie nic nie można / nie trzeba poprawić – farsa przy tym dokonuje alienacji i marionetyzacji postaci dzięki zewnętrznemu wobec nich determinizmowi automatycznej maszyny określającej ich działania³⁰.

Ta „machina do śmiania” opiera się na zachodzących na siebie nieprawdopodobnych sytuacjach, w jakie wikłani są bohaterowie. Widać to doskonale w jednej z popularnych fars francuskich Maurice’a Hennequina i Pierre’a Vebera *Czy jest co do oclenia?* Właśnie z takim pytaniem celnik wkroczył do przedziału młodej pary, uniemożliwiając skonsumowanie małżeństwa. Od tej chwili widmo celnika prześladowe pana młodego, co powiększa jeszcze ekskonkurent, otwierając drzwi do sypialni w kulminacyjnym momencie z tym samym pytaniem: „Czy nie ma...”. „Jest to, podobnie jak niedawno grany *Dudek Feydeau*, typowa farsa francuska – pisze Boy – z gatunku, który można nazwać ludowym; pozornie drastyczna, w gruncie rzeczy bardzo niewinna, sięgająca tradycjami szerokich «trefności» dawnych wieków i oddziałująca bezpośrednio a niezawodnie na naszą śledzionę, bez wciągania w grę intelektu i uczucia”³¹. Według typologii, jaką dla farsy zaproponowała Jessica Millner Davis, byłaby to farsa zbiegów okoliczności, której najśłynniejszym reprezentantem jest *Słomkowy kapelusz* Labiche’a, a zarazem farsa talizmanu. Tu w wyniku przypadku puszczony wolno koń przyszłego pana młodego zjadł słomkowy kapelusz pani oddającej się grze miłosnej na łonie natury. A ponieważ w tym czasie pani musiała nosić kapelusz w każdej sytuacji, pan musi się postarać o dokładnie taki sam, kryjąc zdradę owej pani. Wskutek tego pan biega po całym Paryżu w poszukiwaniu duplikatu kapelusza, a jego śladem podąża w dorożkach cały orszak ślubny – gdyż w międzyczasie zdążył się odbyć ślub młodej pary.

Wciąż kluczowa dla farsy francuskiej jest kwestia omyłki/oszukaństwa – jak w nieodparcie śmiesznej *Pani prezesowej* Hennequina i Vebera,

²⁹ Janina Pawłowiczowa, „Castigat ridendo mores”, *Pamiętnik Teatralny*, t. 36, z. 4 (1987), 562.

³⁰ Rey-Flaud, „La Farce ou la machine à rire”, 299.

³¹ Tadeusz Boy-Żeleński, „Z Teatru Bagatela: «Czy jest co do oclenia?», krotoczwila w 3 aktach Hennequina i Vebera”. Cyt. za: *Flirt z Melpomeną (Wieczór pierwszy)* (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1920), 178.

opartej na schemacie *qui pro quo*, w którym lekko żyjąca aktorka, dzięki starającemu o ukrycie tej znajomości prezesowi sądu, wchodzi w rolę przyzwoitej prowincjonalnej mieszcзки: „Ta bulwarowa farsa nie ma żadnych innych intencji oprócz intencji śmiechu”³². Dwie prezesowe – jedna prawdziwa, dumna przy boku prezesa sądu w prowincjonalnym mieście oraz druga – sprytna wdzięczna artystka niczym dobra wróżka ratująca krytyczne sytuacje, w efekcie „wszyscy coś zyskują: prezes dygnitarstwo, minister nową kochankę, sekretarz ministra żonę, pożycie małżeńskie pana prezesa – nową sielankę i harmonię”³³. Przy tym krytyk doskonale pokazuje widzowi uchwyconą z aktorskiego punktu widzenia różnicę między farsą a komedią:

Interpretacja komediowa żąda konsekwentnego postawienia charakteru postaci. Od początku do końca przedstawienia musimy mieć do czynienia z tym samym człowiekiem. Nic podobnego nie obowiązuje w farsie. Tu trzeba zależnie od sytuacji odmieniać maski człowieka. Prezes Tricointe jest surowym urzędnikiem w pierwszych scenach i jest nim naprawdę, tak jak naprawdę jest nieco dalej niezgrabnym amantem, skruszonym winowajcą w akcie drugim, dumnym dygnitarzem w następnym. W każdej prawie scenie jest on innym człowiekiem. Na wygraniu tych różnic stoi nie tylko rola, jest to jeden z zasadniczych efektów całej sztuki³⁴.

Wskutek dominacji świetnie zrobionej farsy francuskiej inne produkty – zwłaszcza amerykańskie czy węgierskie – wypadały gorzej. Przede wszystkim dlatego, że łączyły środki farsy z komedią, co sprawiało, że w pewnym momencie zyskiwały wrogi farsie ton serio. Przecież „teatr to jest taka sztuka, która zaczyna żyć dopiero wówczas, gdy tworzą ją we wspólnej robocie autor, aktor i widzowie. [...] Co z najznakomitszego przedstawienia, na które nikt nie przyjdzie?” – pyta Noskowski³⁵. Jeżeli jednak farsy amerykańskie określano mianem fałszyfikatu (co spotkało utwór Montgomery’ego *Dzień bez kłamstwa* czy *Roxy Connersa*), to Węgrzy

³² Konstanty Troczyński, „Cieszymy się farsą”, w: *Pisma wybrane*, t. 3. *Pisma teatralne*, oprac. Dobrochna Ratajczakowa (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 252–255.

³³ Troczyński, „Cieszymy się farsą”, 252–255.

³⁴ Troczyński, „Cieszymy się farsą”, 252–255.

³⁵ Witold Noskowski, „Życie teatralne”, *Tęcza*, nr 17, 15 kwietnia 1931.

umieli czasem się wybronić: „Nie posiadają co prawda jeszcze patentu doskonałości – pisze Karol Irzykowski – [...] ale już fabryka Fodora zalewa teatry towarem, Molnara grywają na całym świecie [...]”³⁶. Wprawdzie Fodor „poślizgnął się” na tonie serio w *Myszy kościelnej*, zmieniając początkową farsę o konfrontacji biednej stenotypistki z bogatym finansistą w sielankę, ale Molnar w niektórych farsach wygrywał, wystrzegając się tonu serio. Tak jest w biegnącej nader szybkim tempem jednoaktówce *Raz, dwa, trzy*, w której bankier doskonale rozumiejący zasady kapitału musi natychmiast „przerobić” drapichrusta, z którym wzięła ślub córka jego przyjaciela (a potężnego kapitalisty), na przyzwoitego młodzieńca „bez względu na istotny układ wartości”. „[...] zdaje mi się, że ten typ komedii będzie nieśmiertelny – komentuje Irzykowski – Bo człowiek przynajmniej w teatrze lubi wiedzieć, że coś mu się udaje, lubi mieć w skrócie taki mikrokosmos, który zupełnie opanowuje”³⁷.

Farsa realizuje w stopniu doskonałym to, co John Fiske uznaje za podstawę kultury popularnej – „matrycę przyjemności, adekwatności i siły”³⁸. Adekwatność jest potencjalną cechą farsy, uruchamia ją dany moment, poszczególne sytuacja otwierająca kolejne sytuacje. Natomiast siła pozostaje siłą śmiechu, będącego wyrazem farsowej rebelii przeciwko porządkowi rzeczywistości mieszczańskiej: „O ile uznanie prawa człowieka do cieszenia się przyjemnościami popularnymi nie zmienia systemu, który go ujarzmił, o tyle pozwala ocalić te obszary życia i znaczenia doświadczeń, które sprzeciwiają się normalnej zdyscyplinowanej egzystencji. Są to przyjemności opozycyjne w zależności od tego, jak dalece utrzymują terytorium kulturowe człowieka na pozycji przeciwnika bloku władzy, mogą być również oznaką oporu”³⁹. Dodałabym jeszcze – oporu cywilizacyjnego.

W latach międzywojennych obrony farsy podjął się G.K. Chesterton w artykule pod takim tytułem, drukowanym w „Scenie Lwowskiej” w sezonie 1933–1934⁴⁰. Była to obrona „zdrowej niedorzeczności” popularnych

³⁶ Karol Irzykowski, *Pisma teatralne*, t. 3: 1930–1933. *Recenzje i felietony, artykuły*, red. Andrzej Lam (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995), 328, 329.

³⁷ Irzykowski, *Pisma teatralne*, 328, 329.

³⁸ Fiske, „Zrozumieć kulturę popularną”, 69.

³⁹ Fiske, „Zrozumieć kulturę popularną”, 56.

⁴⁰ Gilbert Keith Chesterton, *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych* (Warszawa: Towarzystwo Wyd. „Rój”, 1927), rozdz. „Obrona farsy”, 38–46.

„złych gatunków”. „Nasz sposób odnoszenia się do farsy musiał pociągnąć za sobą szczególnie fatalne następstwa” – stwierdza autor i przywołuje na świadków Arystofanesa, Rabelais’go i Shakespeara. Ta obrona znalazła polskiego rzecznika w Ludwiku Frydem, który w 1938 roku podjął się też „obrony farsy”. Uznał, że góruje ona nad komedią „zarówno ze stanowiska poezji, jak ze stanowiska moralności”, jest odrealnioną literaturą, uprawia „mitotwórstwo komiczne dla demaskacji stereotypów”⁴¹. Swego rodzaju apologia farsy zawarta jest też w recenzjach Konstantego Troczyńskiego, który traktował ją jako swoistą poezję teatru. W obronę niskich gatunków włączył się w latach czterdziestych Wilam Horzycy, pisząc *Apologię komedii muzycznej*, wywodzonej przezeń z greckiego mimosu, a uprawianej przez średniowiecznych igrców: „Cóż za piekielna siła żyje w tym tworze przez tysiąclecia pogardzanym, szczutym, zabijanym, że na przekór wszystkim katastrofom dziejowym nie tylko trwa on, ale przemienia się, rozwija, kwitnie [...]. Ta siła jest siłą – nierozumu. [...] Kto nie przypomni sobie nierozumnych dni dzieciństwa, ten nic nie zrozumie z tego, co się dzieje na scenie [...]”⁴². Do tego grona wypadałoby dopisać jeszcze zastanawiającego się nad śmiechem widzów Kierkegaarda oglądającego sprośną farsę, zawieszającą umowę o wzajemnym poważaniu teatru i publiczności. Ale za drugim razem już nie udał mu się śmiech⁴³ – farsa ma bowiem zwykle tylko jednorazowe użycie. W tej sytuacji powinniśmy – jak proponuje Troczyński – po prostu cieszyć się farsą. Bo zapewne drugiego razu nie będzie.

Bibliografia:

- Boy-Żeleński, Tadeusz. „Z Teatru Bagatela: «Czy jest co do oclenia?»», krotoczwila w 3 aktach Hennequina i Vebera”. W: *Flirt z Melpomeną (Wieczór pierwszy)*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1920.
- Cairns, Francis. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.

⁴¹ Ludwik Fryde, *Wybór pism krytycznych*, oprac. Andrzej Biernacki (Warszawa: PIW, 1966), 485.

⁴² Wilam Horzycy, *O dramacie*, wstęp Jarosław Iwaszkiewicz, wybór Lidia Kuchtówna, Konstanty Puzyna (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966).

⁴³ Søren Kierkegaard, *Powtórzenie*, wstęp i przypisy Bronisław Świdorski (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1992), 75–76.

- de Certeau, Michel. *Wynaleźć codzienność: Sztuki działania*. Tłumaczenie Katarzyna Thiel-Jańczuk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Chesterston, Gilbert Keith. *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*. Tłumaczenie Stanisław Baczyński. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, 1927.
- Cohen, Ralph. „Historia i gatunek”. Tłumaczenie Monika Adamczyk-Garbowska. *Pamiętnik Literacki*, t. 80, z. 2 (1989), 265–281.
- Fiske, John. *Zrozumieć kulturę popularną*. Tłumaczenie Katarzyna Sawicka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Fryde, Ludwik. *Wybór pism krytycznych*. Opracowanie Andrzej Biernacki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966.
- Havelock, Eric A. *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*. Tłumaczenie Paweł Majewski. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2006.
- Horzyca, Wilam. *O dramacie*. Wstęp Jarosław Iwaszkiewicz, wybór Lidia Kuchtówna, Konstanty Puzyna. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1969.
- Irzykowski, Karol. *Pisma teatralne*, t. 3: 1930–1933. *Recenzje i felietony, artykuły*, red. Andrzej Lam. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995.
- Kierkegaard, Søren. *Powtórzenie: próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantina*. Tłumaczenie i wstęp Bronisław Świdorski. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1992.
- Milner Davis, Jessica. *Farce*. London: Methuen young books, 1978.
- Noskowski, Witold. „Życie teatralne”. *Tęcza*, 12 sierpnia 1930, nr 28.
- Noskowski, Witold. „Życie teatralne”. *Tęcza*, 15 kwietnia 1931, nr 17.
- Pawłowiczowa, Janina. „Castigat ridendo mores”. *Pamiętnik Teatralny*, t. 36, nr 4 (1987).
- Rey-Flaud, Bernadette. „Farsy i fabliaux”. Tłumaczenie Anna Loba i Natalia Przybylska. W: *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*, red. Anna Loba. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2006.
- Troczyński, Konstanty. „Farsa i sielanka”. *Nowy Kurier*, nr 2 (1938).
- Troczyński, Konstanty. „Farsa po farsowemu”. *Nowy Kurier*, nr 99 (1938).
- Troczyński, Konstanty. „Cieszymy się farsą”. W: *Pisma wybrane* t. 3. *Pisma teatralne*. Opracowanie Dobrochna Ratajczakowa. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Żygulski, Kazimierz. *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.