

Наталья Малютина,
доктор филологических наук,

профессор кафедры украинской литературы

Одесского национального университета имени И.И. Мечникова

ПОЗДНИЕ КОМЕДИИ А.ФРЕДРО: ПУТЬ ОТ РАЗРУШЕНИЯ КАНОНА К КАНОНИЗАЦИИ НОВЫХ ТЕМ, ЖАНРОВ, ПРИЁМОВ

Размышляя о процессах канонизации комедийных жанров в XIX веке (а точнее, периоде 30-70-х гг., характеризующимся сменой ряда литературных эпох и способов видения: просветительских тенденций, романтизма, бидермейера, реализма,.. с учётом их национальных особенностей), мы принимаем во внимание, прежде всего, ценностно-эстетический аспект понятия «канон». Это понимание закреплено в большинстве словарей, лексиконов, специальных работ и сводится к тому, что каноном (каноничным) считают собрание произведений (возможно, одного жанра, например, комедии), признанных в наследии той или иной национальной литературы (культуры) наиболее ценными, выдающимися, которые отражают самые продуктивные идеи эстетического характера и являются средством обеспечения преемственности литературной традиции [19, 234]. Общеизвестно, что такое понимание восходит к названию трактата древнегреческого скульптора Поликлета (V в. до н.э.), в котором канон был осознан как совершенный образец, сполна реализующий некую норму.

Анализируя поздние комедии А. Фредро (1950-1960-х гг. XIX в.), будем опираться на наблюдения представителей школы «русского формализма» В. Шкловского, Б. Томашевского, Ю. Тынянова над канонизацией в XIX веке новых тем, жанров, приёмов, дотоле бывших побочными, маргинальными, «низкими».

Вспомним, что Б. Томашевский связывал эволюционные процессы жанровой динамики (обогащение жанров, их дифференциацию, распад (так, например, он писал о том, что «...в драматургической литературе XVIII в. комедия распалась на чистую комедию и на «слёзную комедию», из которой выросла современная драма» [10, 208], вытеснение высоких жанров низкими вследствие «...проникновения в высокий жанр приёмов низкого жанра» [10, 208]) с процессами канонизации менее заметных и востребованных жанров [10, 209].

Развивая эту мысль, Б. Томашевский пишет о том, что приёмы, свойственные так называемым «низким» жанрам (по отношению к классической комедии это, в первую очередь, фарсы, водевили, интермедии, сценки и т.п. – Н.М.), могут канонизироваться крупными писателями в высоких жанрах и «...служат источником новых, неожиданных и глубоко оригинальных эстетических эффектов» [10, 209]. Мы учитываем ещё и то обстоятельство, что в эпоху романтизма отчетливо проявились процессы деканонизации, разрушения жанровых канонов. Изменялись формы отнесения к литературной традиции. Практика «прецедентных» текстов, сюжетов, мотивов привела, по мнению Б. Шалагинова, к эффекту «оптической полицентровости литературного текста» [13, 95], что побудило, видимо, к переосмыслению принципов канонизации. Исследователь рассуждает о том, что «вечный сюжет» про Красную Шапочку или про Кота в Сапогах в авангардных сказочных комедиях Л. Тика прошёл через горнило трансформации, прежде всего, вследствие смены эстетических приоритетов, оценок драматурга и зрителей [13, 99].

Нельзя не принять во внимание и то, что классическая комедия осмыслялась исследователями как подвижное жанровое образование с неустойчивыми признаками. Так, создавая опыт формальной классификации комедий Гольдони или Лопе де Вега, В. Шекспира, М. Андреев отмечает

размытость признаков комедии как жанра и театрального вида. Так, уже в эпоху Лопе де Вега (XVII ст.) утрачивалась оппозиция трагедии и комедии, некоторые свои пьесы Лопе называл трагикомедиями, «...а несомненные комедии в ряде случаев сильно уклоняются в патетику и мелодраматизм» [1, 5]. Во времена Гольдони комедия «...перестаёт осознаваться и подаваться как картина нарушения нормального хода вещей», появляется «мещанская драма» как «срединная позиция» между трагедией и комедией, меняются сюжетные функции традиционных комедийных персонажей [2, 31-33].

При этом, тем не менее, литературоведы и до сих пор оперируют понятием «классическая комедия». Так, в «Словаре театра» П. Пави находим аристотелевское понимание комедии как действия со счастливой развязкой, вызывающего смех у зрителей и имитирующего поведение людей, принадлежащих к низким, с точки зрения морали, сферам общества [5, 214].

Различаются высокая и низкая комедия, её подвиды (комедия нравов, идей, интриги, характеров, сатирическая комедия, ситуационная, «слёзная комедия» и др.) [5, 212-221].

Присутствие данных словарных статей и других специальных исследований позволяет опираться на литературоведческую рефлексию комедии как жанра и оперировать ею во время исследования.

Историко-литературное восприятие канона драмы изменяется не только в связи с реинтерпретацией текстов, но и в связи с изменениями подхода к драме и театре.

Принимаем за исходную позицию установку на сближение в изучении явлений драмы и театра, их взаимопроникновения, на отчётливую жанровую авторефлексию комедии, проявившуюся, в том числе, и в пьесах А. Фредро.

Подобный подход неоднократно наблюдается в работах М. Сугеры, в частности, говоря о перформативном посыле драматического текста, исследовательница выходит на универсальное понимание явления

драматического перформанса, имея в виду, что театр ещё в эпоху Ренессанса рассматривался не как отражение действительности, а как активный актер (в значении деятель, субъект действия) на сцене общественной жизни, участник различных культурных трансакций [20, 372].

В таком подходе распознаётся идея метатеатральности как саморефлексии театра на уровне структуры драматического метода, в определённом смысле [См. 6, 8, 9, 11].

Саморефлексия театра на уровне структуры мышления драматурга позволяет говорить о драматической (в нашем случае, комедийной наррации) как об особой установке на удвоение мира, на коммуникацию со зрителем, принимающего за основу то, что комедии – вторичная театрализация явлений жизни. Сама жизнь воспринимается, вслед за А. Абелем, который ввёл термин «метажанр», как изначально театрализованная (такой подход был взят за основу театральных экспериментов Н. Евреинова и В. Мейерхольда). Герои на сцене представляют некую драматическую ситуацию как изначально театрализованную до того, как они её пережили и затем разыграли на сцене.

Если в работах литературоведов позитивистского направления подход к канону комедии был связан с установкой на традиционно понимаемый миметизм комедии, то современное изучение драмы располагает широким диапазоном методов, подходов, интерпретаций, связанных с культурологически-литературным восприятием категории миметизма, что позволяет существенно уточнить содержание понятия комедийный канон (что мы попытаемся сделать на примере анализа комедий А. Фредо позднего периода).

Мы будем опираться на понимание миметического как некоторой формы моделирования сценического мира* и специфического мимезиса в метадраме («метадрама переворачивает не только стереотипное

представление о том, что искусство отражает жизнь (напротив – овладевает территорией реальности), но и формы восприятия классических драматических моделей») [7, 46].

Речь идёт о том, что феномен метатеатральности предполагает, по мнению А. Макарова, не только репрезентацию театральных действий по принципу «театра в театре», «пьесы в пьесе», но и устойчивое понимание

* Такое понимание развивают, ссылаясь на ряд фундаментальных исследований Э. Ауэрбаха, Н. Тамарченко С. Лавтинский и А. Павлов.

театрализации как первосущности, того, что «привнесено из театра в «реальность» (при этом усиливается эстетическая природа театральной условности, которая даёт особую энергию существования миру, определяет принципы моделирования этой «квазидействительности», на самом деле, пропитанной духом театра, некой «трансгрессивной» реальности, как указывает А. Макаров)» [3].

Обращение к поздним комедиям А. Фреда с дистанции времени даёт то новое понимание связи театра и текста пьесы, которое уже в эстетике XX в. заявило про себя как феномен самообнаружения театра в драме. Об этом пишут исследователи современной драмы в связи с различными проявлениями антимиметических отношений драматургии, метатеатральных экспериментов и метадрамы, различных форм моделирования приёма «театра в театре», «пьесы в пьесе».

Несомненно, потребность саморефлексии театра усиливается в драматургии конца XIX в. в русле модернистских тенденций демиургизации авторского сознания, феноменологии творческого сознания в искусстве, с чем были внутренне связаны онтологические, эстетические, философские, поэтикальные, культурно-антропологические аспекты метатеатральности как явления, приглашающего зрителя вступить в диалог с авторским пониманием традиции (обнаружить двойственность реальности и иллюзии,

традиционного понимания категорий драмы и театра: действие, герой, конфликт, сценическое пространство, время и место действия, природа драматического слова (высказывания)).

По-видимому, явление авторефлексивной направленности в литературе, признаваемое одним из главных составляющих метадрамы, отчётливо проявляет себя уже в период романтизма (вспомним хотя бы мета драму Л. Тика «Кот в сапогах») и усиливается во второй половине XIX в. Изменяется предмет драматической наррации: драматическая коллизия, сюжет, герои определяются обозначенной в структуре текста театральной условностью (это может быть рассказ о конкретном спектакле, актёрах, режиссере, рефлексивные театральные конструкции, метатекстовые комментарии персонажей или наратора в ремарках), выполняющие роль моделирования ситуации, действительности, авторского видения.

Театрализация постепенно становится приёмом и принципом, определяющим картину мира в пьесе. Театральные приёмы, стереотипы зрительского восприятия формируют сценическую условность в драматургии второй половины XIX в., что, разумеется, становится наиболее очевидным на рубеже XIX–XX ст.

Отмечается сдвиг в сторону немиметического отражения действительности в пьесах с метафигуральным содержанием (например, о том, что любовная интрига похожа или не похожа на театральное действие в известной всем пьесе).

Герои и сюжеты пьес, фактически, порождаются театральной рефлексией над какими-то театральными явлениями, имеющими устойчивую трактовку. В этом можно усмотреть утверждение той саморефлексии театра, которая стала определяющей чертой в современной драматургии. Не случайно Е. Соколова, опираясь на Дж. Шлютера,

рассматривает положение драматического персонажа как метафору существования личности в обществе [8, 372].

Театрализация драматической визии, безусловно, отвечает природе комедийного творчества независимо от эпохи написания комедий.

Для комедиографии А. Фредро, человека театра, изучавшего театр как драматург и актёр, театральный дискурс стал основой для формирования собственного внутреннего опыта, мира. Как отмечает М. Ценьский, ему близок был топос «мира как театра», с которым связывалось представление о театре как о мире, замкнутом в пространстве спектакля [14, 65].

Не случайно Д. Ратайчакова подчёркивала, что при всей вписываемости в жанрово-стилевые, тематические, поэтикальные условности комедии XVIII в. (рококо и Просвещения), Фредро, по сути, в своих комедиях 50-60-х гг. XIX ст. играл жанровыми схемами [7, 24]. Уже в раннем периоде комедийного творчества драматурга М. Ценьский выявляет отход от традиций Просвещения, в частности, в конструкции сценического пространства, экспансии новых, часто гибридных жанров, во влиянии мелодрамы и, даже, в приёмах игры актёров. При этом исследователь, равно как и многие другие, отмечает, что в комедиях А. Фредро реализм обозревателя действительности сочетался с условностями просветительской риторики, в фокусе авторской оптики оставалось напряжение между двумя этими планами художественного видения.

Стоит обратить внимание на неоднократно отмечаемое исследователями подобие способа видения мира А. Фредро и А. Мюссе, признаваемого современными учёными одним из родоначальников метадрамы.

Д. Ратайчакова неоднократно писала о приоритетах этики и эстетики в комедиях А. Фредро, о том, что его комедии развиваются вне направлений и стилей, в них отмечаются одновременно классические и неклассические,

романтические и неромантические, реалистические и нереалистические черты. По её наблюдениям, драматург использовал различные жанровые традиции, стили, приёмы как «высокой», так и низкой (народной) комедии. Контекстом для пьес А. Фредро стала традиция мольеровской комедии нравов, высокая комедия в польском стиле, которая вобрала черты комедии характеров, комедии интриги, ситуации; а, вместе с тем, лёгкая, игровая комедия в стиле рококо [17, 292]. Показательно и то, что в одноактных драмах А. Фредро она усматривает этапы развития национальной театральной традиции: причём, в них ярко проявлялись черты массового популярного (или «бульварного») и высокого (соотносимого с классической традицией разных сценических систем) театров [17, 23].

Исследователи сходятся в том, что признанные литературоведами разных эпох лучшие комедии А. Фредро («Мечь», «Панские браки») составляют канон польской литературы, польской драмы (комедии) и европейской комедии. С точки зрения польского литературоведения стабильно предлагающего эти две драмы для школьных и университетских курсов, в том числе и для зарубежной полонистики (славистики) [См. 13], именно эти комедии отражают расцвет творчества драматурга. Ранние комедии А. Фредро традиционно признавались наиболее совершенными, можно отметить, что почти все исследователи отмечают их направленность на природу комедийного, игровой характер, театральность. Что касается комедий позднего периода (50–60 годов, последняя комедия «Сейчас» датируется учёными 1874 г.), они традиционно рассматривались в контексте и с позиций раннего творчества драматурга, в связи с чем им отказывали в театральности, художественности, высказывались сомнения в их жанровой комедийной принадлежности. Как отмечала Д. Ратайчакова, в некоторых из них жанровые маски доминируют над миметическим отражением эпохи, это

уже современная «некомическая трагедия» или забавные солнечные комедии-шутки [18, 303].

Можно отметить, что в поздних, особенно, одноактных комедиях А. Фредро рефлексии на тему комедии в разных её видах и вариантах часто содержат модель поведения, которой следуют герои либо сам автор. Так, герой комедии-фарса «С кем поведёшься, от того и наберёшься» («Z Jakim się wdajesz, Takim się stajesz») избирает логику поведения согласно увиденной им во Львове одноактной драме Й. Коженёвского «Пятый акт». Мелодраматическая ситуация поединка не на жизнь, а на смерть превращается в фарс, благодаря тому, что инициативу развития действия захватывают жёны, подслушавшие разговор мужей. Интрига связана с тем, что сосед двух семейных пар, Матеуш, придумывает сюжет измены жён-соседок и заставляет их мужей в это поверить. В развязке сосед-интриган становится жертвой театрального розыгрыша: одна из жён, Юстина, заманивает его в шкаф, якобы с целью того, чтобы он стал свидетелем измены его жены с паном Фикальским. Следует отметить, что дидактичные пословичные сентенции (например, «С кем поведёшься, от того и наберёшься» в развязке пьесы) направлены не только на единичного, случайного персонажа-интригана. Зрителю представляется возможность осознать существо театрализации как принцип миропорядка, который характеризует комедию как жанр, а значит, как способ поведения, мышления.

В основу структуры действия одноактной пьесы «Два шрама» («Dwie blizny») положена модель шутки, в которой герои выдают себя за другого, меняются местами. Один из героев называет ситуацию фразкой, намекая на то, что во фразке содержится риторическая подсказка автора для интерпретации текста. Приём фразки, таким образом, организует структуру действия этой близкой к шутке комедии.

Интересно отметить то, что театральная традиция связывает эту пьесу, равно как и «Свечка погасла» (обе комедии из старосветской жизни) с водевильными ситуациями.

В комедии «Два шрама» претенденты на руку Мальской выдают себя за другого, тем самым задают театральный способ видения не только этой ситуации, а и вообще жизни. Ряд блестящих сцен-ситуаций, в которых герои предстают в виде марионеток, определяет случай. Он же задаёт ракурс театрализованного восприятия происходящего, создаёт модели игрового поведения, напоминающие ситуации фразки.

Можно предположить, что в этих пьесах А. Фредро рефлексия о комедийных приёмах (жанрах) становится принципом, утверждающим жанровую сущность комедии, тем самым, в определённой степени, возводя её на уровень канона метатеатрального способа видения мира.

Так, герой драматической пьесы «Свечка погасла» сообщает случайной попутнице о том, что он пишет комедии. Как затем оказывается, он сам становится жертвой комедийного приключения, волею случая влюбляясь в незнакомку.

В комедии-интермеццо «Концерт» стирается грань между действительной ситуацией и разыгрываемым по принципу сквозного действия концертом из вокальных дуэтов двух героев, Селины и Филиппа, которые в процессе их исполнения, обнаруживают, что когда-то, по повелению умирающего отца Селины, вынуждены были пожениться и с тех пор не виделись. Драматург испытывает комедийные приёмы, манипулирует ими, тем самым, создавая своеобразный образец метатеатрального видения.

В комедиях А. Фредро, написанных после 50-х годов, известные сюжеты, мотивы, комедийные приёмы становятся всё более явными, отчётливыми, при этом художественная условность воспринимается как

нечто самодостаточное. Разрушается не только историческое соответствие месту, времени событий и самим событиям, но и подобие отнесения к действительности.

Не случайно в объяснительных замечаниях Ст. Пигоня к изданию 1958 года отмечается, что, например, в комедии «Последняя воля» («Ostatnią wola») повествованию о событиях придаётся как бы сказочный характер. Внимание драматурга переносится на характеры, их коллизии и перемены.

Фарсовый сюжет комедии «Последняя воля» («Ostatnią wola») до предела насыщен игровыми действиями, интригами, ситуациями комедии-разоблачения, самой атмосферой театрального перформанса. Главная театральная мистификация, как и режиссура всего действия, принадлежит генералу Зельскому, который неожиданно умирает, так и не повидав ближайших родственников. Внезапно обнаруживается его завещание, по которому всё наследство остаётся у Серафина Зельски, некоего современного Тартюфа, подчиняющего всё своему корыстному расчёту. Тип поведения Серафина задан ещё в первых сценах, его приёмная дочь Паулина и родственник-игрок Станислав характеризуют его как аморального ханжу, последствия действий которого определяются ещё задолго до обнаружения завещания.

В интригу активно включается картёжник пан Станислав, который всю ситуацию с наследством и интригами вокруг него разыгрывает как карточный пасьянс. Он подговаривает вдову Зельски переключить внимание Серафина на её персону, на какое-то время она становится инициатором интриги. Не случайно в новонайденном завещании она же и называется наследницей.

Кажется, что перед нами типичная комедия испытания: зрителю становится понятно, что в третьем завещании будет указано имя разумной и моральной воспитанницы Серафина Паулины. Действие развивается (подобно сюжету современной детективной литературы) так, что внимание

зрителя привлекает не столько смена фигуры наследника и разоблачение его поведения, сколько понимание того, что в результате всего создаётся авторская картина мира, который живёт по законам игры, случая, театра, а именно – фарса. Фокус внимания драматурга и, соответственно, зрителя переносится на театрализованность общественного поведения как тенденцию нового времени.

Не случайно герой-резонёр, картёжный игрок пан Станислав, в своих высказываниях моделирует фикцию театральной игры, в которую фатально включены все механизмы действия. Он сам, инициатор интриг в структуре общего действия, также осознаёт то, что становится объектом манипуляций каких-то сил и законов, которые можно объединить под понятием «театрализация». Ощущается внутренняя связь этого персонажа с героями гоголевской комедии «Игроки».

Показательна его реплика в конце третьего акта перед оглашением последнего, третьего завещания генерала.

Stanisław

A, cóż, u diabła! Czy my komedię gramy? Kiedyż będzie koniec tych testamentów? Raz skończyć trzeba; nie chcieliście się rozegrać – teraz jeszcze raz podaję wam doskonały projekt: zrealizujemy wszystko, co zostanie po śp. Jenerale, i łącznie, wspólnie działając, starajmy się o koncesję jakiej linii kolei żelaznej – na tym stracić nie można. – Pozbędziemy się naszych akcji za niską cenę, a wynadgradzimy sobie przez podział z przedsiębiorcami budowy – milionek wpadnie nam jak gruszka do kieszeni... dla dobra ojczyzny [15, 177].

В этой реплике герой, по сути, отделяет условность театрализованной действительности, которая определяет поведение семьи Зельских, и практического расчёта интригана-предпринимателя, который предлагает собственный сценарий обогащения вследствие продажи акций. Такое

удвоение субъективного видения героя и ситуации, которая разыгрывается вроде бы по воле случая, усиливает комедийный эффект развязки.

Традиционный любовный конфликт в комедиях А. Фредро зачастую также разрешается средствами театрализации ситуации. При этом личностные отношения героев (нередко в форме водевильной интриги) отодвигаются на периферию зрительского восприятия: так, немолодого опекуна Кокошкевича удаётся ввести в обман путём театрального розыгрыша (в комедии «Я – убийца» («Jestem Zabójca»)). Старый школьный друг Кокошкевича Доумунд уверяет его в том, что он, Кокошкевич, убил молодого претендента на руку Клары – Мирского. Опасаясь тюремного наказания, недалёкий, страдающий от подагры старик Кокошкевич становится объектом розыгрыша Доумунда: тот предлагает «фокус-покус» с подбрасыванием карточек якобы убитому Мирскому (в карточке значится, что незадачливый опекун даёт согласие на брак Мирского с Klarой и ждут его на обед).

Театральное «оживление» якобы умершего Мирского Кокошкевич называет «заговором», «недостойной комедией», тем не менее, радуясь, что не стал убийцей.

Обратим внимание на то, что в пояснениях к изданию 1956 года С. Пигонь усматривал социальный характер коллизии этой пьесы в разрушении института опекунства, несоответствии прав опекунства морали времени. Он отмечает несоответствия художественной логики, мотивации событий социально-историческим реалиям и связывает это с недостатками комедийной интриги и вообще художественных достоинств поэтики пьесы [15, 405].

По-видимому, позиция авторитетного литературоведа связана с традиционным пониманием миметической природы комедийного конфликта и, вообще, драматического действия.

В то же время можно предположить, что поздние комедии А. Фредро направлены на представление самой природы комедийного действия, в них ярко выражена жанровая авторефлексивность, которая позволяет думать о закреплении канонических жанровых свойств комедии, ставших объектом и предметом театрализованной самопародии в проанализированных нами текстах. Таким образом, в комедиях А. Фредро 50-60-х гг. XIX ст. канонизируется способность жанра быть субъектом и предметом театрального действия, что подтверждало способность комедии быть метавысказыванием о себе как о драматическом жанре.

Литература

1. Андреев М. Л. Испанский вариант. Комедия Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерона. – М. : РГГУ, 2006. – 35 с. (Чтения по истории и теории культуры, Вып. 51).
2. Андреев М. Л. Комедии Гольдони. Опыт формальной классификации. – М. : РГГУ, 1997. – 40 с. (Чтения по истории и теории культуры, Вып. 19).
3. Макаров А. В. «Новая драма»: поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2012, № 6 (17). – С. 85-89.
4. Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: Миметическое/антимиметическое: материалы 5 научно-практич. семинара, посвящ. памяти В. Леванова. – Самара, 2013. – 124 с.
5. Паві П. Словник театру. – Львів, 2006. – 640 с.
6. Политыко Е. Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Пермь, 2010, Вып. 5 (11). – С. 167-174.
7. Семеницкая О. Синицкая А. «Обман зрения» в структуре метадрaмы (иллюзион Александра Строганова) // Новейшая драма рубежа XX-XXI

веков: Миметическое/антимиметическое: материалы 5 научно-практич. семинара, посвящ. памяти В. Леванова. – Самара, 2013. – С. 41-63.

8. Соколова Е. В. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама. – Диссертация... кандидата искусствоведения, 17.00.09. - СПб., 2009. – 176 с.
9. Ставицкий А. В. Метадрама Г. Бюхнера и проблемы её сценического воплощения. – Диссертация... канд. фил. наук, 17.00.01. – филолог. науки, худ. лит. Германии, СПб, 2012. – 210 с.
10. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М. : Аспект Пресс, 2001. – 334 с.
11. Федорова Н. К. Формула «театр в театре» в пьесах Г. И. Горина 1990-х годов // Вестник Тюменского гос. ун.-та, 2009, № 1, с. 160-165.
12. Чупасов В. Б. «Сцена на сцене»: проблемы поэтики и типологии. – Дис. канд. ...фил. наук, 10.01.08: теория литературы и текстология. – Тверь, 2001. – 205 с.
13. Шалагинінов Б. Літературний канон // Романтичний словник. До історії понять і термінів раннього німецького романтизму. – К. : НАУКМА, 2012. – С. 94–99.
14. Cieński M. Fredro. – Wrocław : W.-wo Dolnośląskie, 2003, s. 670.
15. Fredro A. Pisma wszystkie. Komédie, ser. II, T. 4. / Opracowanie S. Pigońia. – Warszawa, 1956. - s. 405-416.
16. Fredro A. Pisma wszystkie. Komédie, T. 9. / Opracowanie S. Pigońia. - Warszawa, 1957. - 450 s.
17. Ratajczakowa D. // Zemsta Fredro A. Wstęp i opracowanie D. Ratajczakowa. - Kraków : Universitas, 1997. - S. 4-35.
18. Ratajczakowa D. Fredro Aleksander // Historia Literatury i kultury polskiej w 10 T. Romantyzm. Pozytywizm. - Warszawa : SK, 2007, T. 2. - S. 290-304.
19. Słownik terminów literackich / pod red. J. Sławińskiego. - Warszawa : IBL PAN, 1998. - s. 234.

20. Sugiera M. Pergormatywy, performanse i teksty dla teatru // Kulturowa teoria literatury 2: poetyki, problematyki, interpretacje / pod. red. T. Walas i R. Nycza. – Kraków : Universitas, 2012. - S. 369-412.

Wilczek P. Czy istnieje kanon literatury polskiej? // Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku / pod. red. E. Wichrowskiej. - Warszawa, 2012. - S. 13-26.