

Janina Pawłowicz

Teatr Oświecenia w "Pamiętniku Teatralnym" (Warszawa. Rocznik 1952)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 44/2, 701-707

1953

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.

nań później wydawcy, po całym zaś przedsięwzięciu pozostała właśnie tylko przypomniana przez Magnuszewskiego odpowiedź listowna Palackiego. Może najbardziej ciekawi w niej wzmianka o zetknięciu się czeskiego historyka, w czasie jego paryskiego pobytu w r. 1853 (kwiecień lub maj), z Mickiewiczem, z którym rozmawiał o stosunku Słowian do Niemców. Bliższych relacji z tego spotkania brak.

Na zakończenie wnotujemy z zeszytu trzeciego, poświęconego w całości czeskiemu poecie Śląska Cieszyńskiego P. Bezručowi, zdanie z listu poety, przytoczone przez Artura Závodskiego w pracy o realizmie poezji Bezruca (*Realismus Bezručovy poesie*). Dla realisty Bezruca, dobrze obeznanego z czołowymi dziełami naszej literatury, lektura Słowackiego i Krasińskiego przedstawiała trudność nie do pokonania. Wśród wielu czeskich miłośników twórczości obu naszych poetów Bezruč stanowi godny uwagi wyjątek.

Michał Witkowski

TEATR OŚWIECENIA W „PAMIĘTNIKU TEATRALNYM“ (Warszawa. Rocznik 1952).

Pierwszy rocznik Pamiętnika Teatralnego (1952), który ukazał się nakładem Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie, przynosi szereg artykułów dotyczących historii teatru polskiego w epoce Oświecenia. Jest to fakt godny uwagi, oznacza on bowiem wzrost zainteresowania teatrologów dla tego tak bardzo niesłusznie zaniedbanego w dziejach naszej sceny okresu. Dwadzieścia siedem lat upłynęło od chwili ukazania się dzieła Ludwika Bernackiego *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta* (1925), będącego podstawą do wszelkich badań nad teatrem Oświecenia. Lata wojny przyniosły wielkie zniszczenia w materiałach źródłowych, po wielu materiałach została jedynie notatka bibliograficzna, dlatego dzisiaj każda publikacja z tej dziedziny jest niezwykle cenna. O tyle oczywiście, o ile jest wynikiem sumiennej pracy i próbą nowego spojrzenia na sprawę teatru XVIII wieku, nie zaś jedynie kompilacją tego, co zostało już kiedyś napisane.

W zeszyte 1, w rozdziale *Polska myśl teatralna*, odnajdujemy cytaty z pism Adama Kazimierza Czartoryskiego i z roczników Monitora. Mamy zastrzeżenia co do wyboru cytatów z pism Czartoryskiego, a w każdym razie musimy stwierdzić, że te, które zamieszczono w Pamiętniku, w żadnym wypadku nie charakteryzują dostatecznie roli, jaką odegrał książę Adam w rozwoju naszej sceny. Ten pierwszy w Polsce teoretyk dramatu jest dla nas przede wszystkim autorem teorii przekładów, która w skrócie zawiera się w jednym zdaniu: „Nie radziłbym tym, którzy pisania dla teatrum będą w sobie czuli skłonność i talent, żeby cudzoziemskie dzieła dramatyczne całkowite tłumaczyli, bo obce charaktery, wielość nie będąc znajome, dla niej smaczne być nie mogą; wołałbym, żeby plantę zatrzymawszy, może i intrygę, wyprowadzali jak jedną tak drugą przez osoby zachowujące krajowe obyczaje“ (L. Bernacki, *op. cit.*, t. 1, s. 46—47). Zdanie to, wypowiedziane przez największego obok Stanisława Augusta mecenasa sztuki owej epoki, usankcjonowało zwyczaj „przestosowywania“ obcych komedii do narodowych obyczajów i stworzyło świetne warunki rozwojowe dla komedii polskiej. Tak znakomite komedie jak np. *Świętoszek zmyślony* Baudouina. *Syn marnotrawny* Trembeckiego i *Fireyk w zalotach* Zabłockiego,

nie licząc wielu innych, są przecież tylko adaptacjami komedii francuskich. I dlatego szkoda, że nie znajdujemy w *Antologii polskiej krytyki teatralnej* tego właśnie wyjątku z pism Czartoryskiego, bo znacznie lepiej charakteryzowałby on rolę księcia w tworzeniu sceny narodowej.

W zeszytcie 2—3 Pamiętnika Teatralnego Kazimierz Konarski w artykule *Teatr w dobie saskiej* publikuje sporządzone jeszcze przed wojną skrócone odpisy dokumentów dotyczących historii opery włoskiej z okresu saskiego. Swego czasu autor miał możliwość przeglądać je w archiwum w Dreźnie. Wobec tego, że — jak przypuszcza Konarski — archiwalia drezdeńskie zostały spalone, przedrukowane aneksy mają dla nas dużą wartość. Tym bardziej, że podane są według oryginału w językach niemieckim i francuskim, a w streszczeniu polskim tylko najmniej istotne. Zwiążyły, rzeczowy wstęp wyjaśniający częściowo znaczenie dokumentów prosi o kilka uzupełnień. Słusznie autor zwraca uwagę, że genezy rozwoju teatru publicznego w Warszawie należy się doszukiwać jeszcze w epoce saskiej, chociaż zapewne nie należy sięgać poza rok 1743, datę reformy szkolnictwa przez Stanisława Konarskiego. I słusznie też stwierdza, że Stanisław August wyniósł od teatynów zamiłowanie do teatru, które zresztą bez wątpienia pogłębiło się w czasie jego podróży za granicę i które oczywiście nie pozostało bez wpływu na rozwój sceny polskiej. Ale nie chodzi tylko o osobę króla, inicjatora i opiekuna teatru, bo duży wpływ wywarł tu przecież i Franciszek Bohomolec, autor dwudziestu, jak podaje Bernacki, sztuk granych na scenie w konwikcie jezuickim, gdzie jako profesor retoryki pisał komedie dla użytku młodzieży. Próbował on nawet wzorem pijarów tworzyć tragedie. Zamieszczony przez Konarskiego cytat z Kuriera Polskiego odnosi się do przedstawienia tragedii Bohomolca *Śmierć Cezara*. Teatr szkolny ma zapewne jakiś związek z późniejszą sceną publiczną zarówno przez osobę Bohomolca jak i przez to, że uczył późniejszych ideologów Oświecenia, w jaki sposób wykorzystać scenę dla propagowania nowych haseł.

Jeżeli chodzi o przeróbki tragedii obcych, należy wyjaśnić, że tylko jezuici nie wprowadzali na scenę ról kobiecych, pijarzy bowiem tłumaczyli Corneille'a, Racine'a i Voltaire'a z bardzo niewielkimi zmianami. Co zaś do tego, że grano w teatrach obok Corneille'a i Racine'a także i tragedie Voltaire'a, to trzeba stwierdzić, że nawet we Francji nie rozumiano początkowo, na czym polega różnica między tymi pisarzami. A w Polsce jeszcze w roku 1788 ukazało się tłumaczenie tragedii Voltaire'a *Mahomet*, dokonane przez Jana Debourh na zlecenie biskupa Massalskiego. Na początku edycji zamieszczono nawet prowokacyjną dedykację, skierowaną przez Voltaire'a pod adresem papieża Benedykta XVI, i obłudną odpowiedź papieża.

Nie tylko teatr szkolny, ale i saska opera miała jakiś wpływ na przygotowanie warunków dla otwarcia sceny publicznej w Warszawie. Zgadza się z autorem, że opera saska nie dorosła do rangi szerzej oddziałującego zjawiska społecznego i przez cały czas swego istnienia służyła szczupłej garstce magnatów z kręgów dworu. Ale też pod wpływem królów-melomanów, jakimi byli August II i August III, zainteresowała się sztuką teatralną właśnie chociaż ta garstka. Stąd dość spora ilość teatrów dworskich z czasów panowania Augusta III. Wystarczy wymienić teatr Radziwiłłowski w Nieświeżu, Rzewuskiego w Podhorcach czy (później) Sułkowskich w Rydzynie i wiele innych. U Radziwiłłów w Nieświeżu, jak wiemy z wydania zbiorowego tragedii i komedii księżny

Franciszki Urszuli, w dniach rocznic wstąpienia na tron króla urządzano przedstawienia teatralne.

Konarski pisze, że opera włoska wędrowała za dworem królewskim z Drezna do Warszawy i z Warszawy do Drezna. W Kurierze Polskim (1730) znajdujemy potwierdzenie tego faktu w licznych wzmiankach, a nawet dowiadujemy się, że włoscy komedianci jeździli za dworem także gdzie indziej. Oto czytamy: „Z obozu saskiego d. 22 *Juni*: Spoczywały wojska po facydze wczorajszej, goście zaś zabawiali się różnymi przejażdżkami a po obiedzie byli na komedii włoskiej“. Albo w trzy dni później: „Dzień ten był spoczynkowi konsekrowany, wielu oraz ichmościów, pożegnawszy króla jegomości i podziękowawszy za wszelkie ochoty i wygody, poodjeżdżało *ad propria*. Po obiedzie zaś była komedia włoska“.

Zagadnieniami teatru XVIII wieku zajmuje się także Eugeniusz Szwankowski w artykule *Teatr warszawski XVIII i XIX wieku na tle przemian gospodarczo-społecznych*. Na kilku stronach autor przedstawia w zarysie rozwój życia teatralnego osiemnastowiecznej Warszawy na tle rozwoju kapitalizującej się stolicy. Szwankowski podaje dokładnie, ile było budynków teatralnych, gdzie się one znajdowały i w jakich powstawały okolicznościach. Nie kwestionując tych informacji powiedzmy, że uwagi o znaczeniu sceny niemieckiej teatru publicznego nie są już ścisłe. Otóż tragedia *Romeo i Julia* grana w roku 1764 nie jest sztuką Szekspira, ale jak należy przypuszczać przeróbką tej tragedii przez Weissego. W ogóle jesteśmy zbyt skłonni przeceniać znaczenie Szekspira dla naszej sceny w owym czasie. Trzeba przecież pamiętać, że Szekspir w XVIII wieku miał hardzo niewiele wspólnego z Szekspirem renesansowym i jego tragedie grane były przeważnie w przeróbkach, dostosowanych do smaku sentymentalnej mieszczańskiej publiczności. Duże natomiast znaczenie sceny niemieckiej w życiu teatralnym Warszawy polega przede wszystkim na tym, że była ona trybuną hasel mieszczańskich. Drama mieszczańska stanowi poważną pozycję w repertuarze teatru niemieckiego.

Nowe dane dotyczące życia teatralnego Warszawy przynoszą artykuły Karyny Wierzbickiej *Z dziejów aktorstwa w czasach stanisławowskich* i Barbary Król *Teatr w starej Pomarańczarni w Łazienkach*. Wierzbicka, autorka publikacji *Życie teatralne za Stanisława Augusta* (1949) i *Źródła do historii teatru warszawskiego* (1951), ogłasza w Pamiętniku Teatralnym kilka nowych, bardzo cennych dokumentów, które rzucają światło na trudności, z jakimi borykali się aktorzy sceny narodowej. Barbara Król opisuje okoliczności, w jakich powstał teatr w Pomarańczarni, udowadnia, że służył on wyłącznie elicie dworskiej, a nie był przeznaczony dla szerokiej publiczności. Autorka podaje dokładny opis budynku tego jedyne, do dziś zachowanego teatru stanisławowskiej Warszawy.

Wszystkie powyższe artykuły dotyczyły organizacji i życia teatralnego osiemnastowiecznej Warszawy. Dwie rozprawki Mieczysława Piszczkowskiego poruszają zagadnienia twórczości dramatycznej epoki: *Kwestia chłopska i chłopci w teatrze Oświecenia* i *Wodewile Książnina*.

Autor rozprawek popełnił szereg błędów w ujęciu samego tematu i dlatego nie udało mu się wydobyć spraw naprawdę istotnych. Piszczkowski dokonał zasadniczo przeglądu sztuk traktujących o chłopach czy też malujących życie chłopskie, a to nie wyczerpuje zagadnienia. Rozprawiwszy się na początku

artykułu z kwestią chłopską jednym zdaniem, cytowanym do tego z własnej pracy (*Obrońcy chłopów w literaturze polskiej doby Oświecenia i Romantyzmu*. Kraków 1951, wyd. 2), nieco dalej zaś uzupełnionym przedstawieniem postulatów Monitora w sprawie chłopskiej, Piszczkowski niewiele już tą sprawą się zajmuje. W odniesieniu do postulatów monitorowych pisze: „Było to niewiele — powrót do stosunków piastowskich, przedpańszczyźnianych“. Otóż takie sformułowanie jest co najmniej ahistoryczne. Nie można porównywać czynszów z okresu kolonizacji na prawie niemieckim z czynszowaniem w okresie powstawania pierwoicin kapitalizmu. Przecież autor sam potem pisze, że zamiana renty odróbkowej na rentę pieniężną miała na celu dostarczenie szlachcie kapitału, który mogłaby ona zużytkować na zakładanie manufaktur. A więc próby reform włościańskich na zasadzie czynszu, jakie wystąpiły w Polsce XVIII wieku, można porównać jedynie do przemian, które w państwach Europy zachodniej dokonały się w okresie utrwalania monarchii absolutnej, gdzie takie właśnie reformy przyczyniły się do powstania kapitalizmu a równocześnie do wyzwolenia chłopów z ucisku pańszczyźnianego.

Piszczkowski nie oparł swej pracy na ostatnich wynikach badań nad Oświeceniem, nie uwzględnił nowej syntezy Oświecenia, która byłaby mu bardzo przydatna do rozwiązania kwestii tak trudnej jak omawiany przezeń temat. Ponadto połączył dwa zasadniczo różne zagadnienia: sprawę reform włościańskich i sprawę ludowości w teatrze Oświecenia. Stąd Piszczkowski tą samą miarą ocenia monitorowe komedie Bohomolca czy też agitacyjne komedie Wybickiego, co komedię Karpińskiego *Czynsz*, opery Książnina lub *Krakowiaków i górali* Bogusławskiego. Tymczasem komedie te powstawały w różnych okresach Oświecenia, inne miały cele i interpretować je należy w sposób zupełnie różny.

W rezultacie nie udało się autorowi pokazać, czym była naprawdę kwestia chłopska w teatrze stanisławowskim, i co reprezentowali w tym teatrze chłopci. A na pewno nie była to sprawa tak bardzo sielankowa, jak to wynika z artykułu Piszczkowskiego. W artykule o kwestii chłopskiej nie ma nawet wzmianki o walce klasowej. O buntach chłopskich pisze Stefan Inglot we wstępie do pracy *Próby reform włościańskich w Polsce XVIII wieku* (1952). Obóz szlachecko-mieszczkański dla naprawy feudalizmu nie tylko dlatego imał się — zresztą bardzo połowicznych — reform, że chciał podnieść stan gospodarki rolnej, ale i dlatego, że bezgraniczny ucisk chłopów doprowadzał do buntów i rzezi. Celina Bobińska (*Historia Polski, 1764—1831*. Kraków 1951) pisze, że w sąsiedniej Rosji bunty chłopskie obejmowały cały kraj i doprowadziły do tego, że szlachta szukając obrony przed nimi dążyła do utworzenia monarchii absolutnej, która by z jednej strony broniła szlachtę przed samowolą magnatów, z drugiej zaś dawała gwarancję obrony przed zbuntowanym chłopstwem. U nas nie było Pugaczowa, ale bunty chłopskie, choć na mniejszą skalę, istniały również. I o tych buntach mówi się w teatrze. Np. w Molierowskim *Skąpcu*, gramym w przekładzie Baudouina z przystosowaniem do obyczajów krajowych, występuje niejaki pan Majętnicki, który podobno „zginął od hajdamaków z swoimi dziećmi i żoną podczas zamieszania, które natenczas na Rusi pannaowało i wiele znacznych rodzin zagubiło“ (akt 5, sc. 5). Takich Majętnickich, którzy musieli ustąpić przed gniewem chłopów i osiedlili się w Warszawie, było zapewne w stolicy wielu. A czyż nie jest echem buntów chłopskich scena

z opery (samą operę omawia zresztą Piszczkowski) *Zośka czyli wiejskie zaloty*, kiedy to chłopci wymuszają groźbą zgodę na małżeństwo dziewczyny?

Kwestią wymagającą opracowania i niezwykle ciekawą, która nie znalazła wyrazu w artykule Piszczkowskiego, jest stosunek mieszczaństwa warszawskiego do sprawy chłopskiej. Mitzler de Kolof w listach o teatrze domaga się pokazania na scenie życia chłopca, bo on właśnie pracą swych rąk żywi całe społeczeństwo. Scena niemiecka wystawia sztuki, które spełniają postulaty Mitzlera. Np. *Der Deserteur aus Kindesliebe* tłumaczony także na język polski i grany na scenie warszawskiej pt. *Zbieg z miłości ku rodzicom*. W dramie mamy szlachetnych nędzarzy i okrutnych pańskich urzędników, którzy gnębą wycieńczony pracą lud, podczas gdy panowie bawią się w stolicy. Bohaterem pozytywnym dramy jest młody wieśniak, który życie swe oddać pragnie dla poprawy doli rodziców. Nie podobala się ta sztuka panom. Recenzent *Journal Littéraire de Varsovie* pisał w roku 1777: „...Et peut être est-il permis de se plaindre qu'on voit trop souvent, sur le théâtre de la nation des chaînes, des prisons, des soldats ivres ou grossiers et des paysans qui se lamentent ou déclament des beaux sentiments dont ils sont moins susceptibles en Pologne que partout ailleurs“. Szlacheckiemu estecie nie w smak było ukazywanie na scenie postaci chłopów i przedrwiwanie z szlacheckich paniątek. Recenzent *Journal Littéraire de Varsovie* uważał, że chłop nie jest zdolny do przeżywania subtelnych uczuć, a może ten brak „subtelności“ odczuł na własnej skórze jak ów Tomasz Majetnicki, który ledwie głowę uratował przed gniewem „hajdamaków“. Ów recenzent to *porte-parole* całej klasy, która z takim oburzeniem przyjęła kodeks Zamoyskiego, mający przynieść lekką poprawę doli włościańskiej. Ze sprawą stosunku do chłopca ideologów mieszczańskich łączy się prawdopodobnie stanowisko Szymańskiego, którego opera *Zośka czyli wiejskie zaloty* wydaje nam się najbardziej śmiała ze wszystkich tego rodzaju utworów. A teraz jeszcze sprawa „dobrego pana“. Otóż inaczej należy interpretować „dobrego pana“ u Bohomoleca, a inaczej w *Kmiotku* Wybickiego. Hasło, które w okresie działalności jezuita było przy całym klasowym ograniczeniu postępowe, w okresie sejmu wielkiego wskazuje na wyraźny regres autora projektu reform włościańskich w kodeksie Zamoyskiego.

Jeżeli mowa o interpretacji *Prostoty cnotliwej*, należałoby chyba dodać, że chodzi tam nie tylko o oczynszowanie na wzór Stanisława Poniatowskiego, ale i o to, że sposób oczynszowania dokonany jest według przepisu Wybickiego. O Bohomolcu pisze Piszczkowski raz, że był z niego nietęgi artysta, to znów, że nie chodziło mu o laury poetyckie. Nieprawda, Bohomolec był artystą stosunkowo „tęgim“. Porównajmy jego komedie ze sztukami mu współczesnymi, a dostrzeżemy chociażby wielką troskę o czystość języka i dążenie do tworzenia komedii oryginalnych. Nie zasługuje wcale na ironię fakt, że Bohomolec zastosował w *Panu dobrym* metodę Le Jay'a, jeżeli tą właśnie metodą najlepiej mógł wyrazić swoje zamierzenia. Jeśli jego komedie mogły nam się dzisiaj wydawać naiwne, to nie należy zapominać, że Bohomolec był w tej dziedzinie pionierem, a pisanie dla teatru bez znajomości sceny nie jest sprawą łatwą. Nie wystarczyło przeciw doświadczenie, jakie Bohomolec zdobył w konwiktach jezuickim. Zupełnie co innego, kiedy profesor retoryki pisze dla swych wychowanków, a co innego, kiedy pisze dla publiczności nie tylko po to, aby ją umoralniać, ale i po to, żeby ją podbić swoim talentem.

Osobnym najzupełniej zagadnieniem jest twórczość Karpińskiego i Książnina. Omawiając komedię Karpińskiego *Czynsz Piszczkowski* pisze: „Komedii brak silniejszych akcentów politycznych; jej humanitaryzm i reformatorstwo jest ogólnikowe i pozbawione przekonującej ekspresji“. Zdanie to wynika z faktu, który już zaznaczyliśmy, że Piszczkowski doszukuje się u Karpińskiego czy u Książnina tych samych tendencji, co u Bohomolca i Wybickiego. Twórczość Karpińskiego i Książnina łączy się ze sprawą sentymentalizmu i bez sprecyzowania funkcji sentymentalizmu w rozwoju literatury Oświecenia po roku 1780 nie jesteśmy w stanie należycie jej ocenić. Nie miejsce tutaj do dociekań na ten temat. To sprawa bardzo złożona i czeka na opracowanie. Próbę nowego spojrzenia na to zjawisko dał Jan Kott w *Trwałych wartościach literatury polskiego Oświecenia* i Józef Kelera w *Poezji Jakuba Jasińskiego*. Bez względu na to, jaka będzie ostateczna synteza sentymentalizmu, nie ulega wątpliwości już dzisiaj, że — o ile zasługą szlachecko-mieszczańskich reformatorów jest poruszenie sprawy reform włościańskich — zasługą sentymentalistów jest odkrycie w chłopie skrzywdzonego człowieka, pokazanego poprzez ich własne doświadczenie społeczne. Inaczej też należy interpretować na tym tle twórczość Karpińskiego, a inaczej Książnina. Mimo załamania w końcowej scenie komedia *Czynsz* jest najwyższym osiągnięciem realizmu sentymentalnego w ukazaniu krzywdy chłopca. Jeżeli w sentymentalnych utworach teatralnych dostrzec można drobnoszlacheckie tendencje solidarności z uciemiężonymi masami, to z drugiej strony równie łatwo dostrzeżemy chwiejność i ugodowość tej właśnie szlachty w stosunku do magnaterii, od której „panowie bracia“ byli zależni. I te więc akcenty należy wydobyć z twórczości Książnina. Jeszcze inaczej przedstawia się sprawa *Krakowiaków i górali* Bogusławskiego. Nie chodzi tu o ukazanie krzywdy społecznej. Tutaj brzmią wyraźnie akcenty narodowe, a tym narodem jest nie szlachta, lecz chłopci, i to chłopci spod Krakowa, którzy na wezwanie Kościuszki pierwsi wystąpią do walki o wyzwolenie narodowe. *Cud mniemany* jest do tej walki wezwaniem.

Nie miejsce tu na bardziej szczegółową polemikę z autorem artykułu o kwestii chłopskiej. Ogólnie wypada dodać, że w rozprawce Piszczkowskiego nie zostały wydobyte te wszystkie akcenty, które są dla nas najbardziej istotne.

Na zakończenie naszego przeglądu pragniemy jeszcze dorzucić parę uwag na temat szkicu Grzegorza Sinki *Wielkość i upadek realizmu w teatrze angielskim XVIII wieku*. Jest to publikacja bardzo cenna. Sinko w sposób jasny rysuje w skróconej syntezie rozwój teatru angielskiego na tle przemian społeczno-ekonomicznych w wieku XVIII. Biorąc za punkt wyjścia „ślawną rewolucję“ — kompromis mieszczańsko-arystokratyczny — autor przedstawia, w jaki sposób wzrastająca w siły burżuazja zagarnia teatr i czyni zeń trybunę kupieckich haseł. Następnie Sinko pokazuje, jaka była funkcja tzw. *genteel comedy*, jakie natomiast miały znaczenie utwory realizmu satyrycznego: *Opera żebraka* Gaya, komedie Fieldinga i Foote'a. W końcu autor tłumaczy upadek realizmu w teatrze angielskim XVIII wieku rozwojem warunków ekonomiczno-społecznych i łączy to zjawisko z analogicznymi zjawiskami w rozwoju powieści czy poezji. Synteza Sinki — z konieczności uproszczona, ale tym wyraźniej malująca istotne przemiany — może posłużyć za podstawę do szerszej pracy z tej dziedziny. Szkic ożywiają bardzo zabawne cytaty z komedii angielskich, a re-

produkcje doskonałych sztychów Hogartha wprowadzają nas w atmosferę osiemnastowiecznej Anglii. Ze względu na małą znajomość zagadnień teatru angielskiego, zwłaszcza teatru wieku XVIII, chętnie widzielibyśmy realizację projektów Sinki, proponującego wprowadzenie na nasze sceny kilku spośród omawianych w szkicu utworów (przede wszystkim *Opery żebraka* i *She stoops to conquer*) i wydanie małej antologii sztuk angielskich z XVIII wieku. Jesteśmy przekonani, że opatrzona dobrym wstępem i komentarzem książeczka taka uzupełniałaby doskonale naszą wiedzę o teatrze powszechnym.

Janina Pawłowicz