

# Janina Pawłowiczowa

---

## "Komedia Oświeconych : 1752-1795", Dobrochna Ratajczak, Warszawa 1993 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 85/4, 194-202

---

1994

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

twórczość komediowa Bohomolca „zdecydowała o drodze, na którą wszedł teatr polskiego Oświecenia”<sup>16</sup>.

Barbara Judkowiak

Dobrochna Ratajczakowa, KOMEDIA OŚWIECONYCH. 1752–1795. Warszawa 1993. Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 416.

Autorka wielu interesujących prac o teatrze obdarzyła nas ostatnio nową książką, poświęconą komedii polskiej drugiej połowy XVIII wieku. We wstępie charakteryzuje swą pracę jako „rejestr utworów komediowych i przewodnik po polskiej komedii stanisławowskiej” (s. 5). Jest to klasyfikacja niezbyt zachęcająca, zdaje się bowiem sugerować, że mamy do czynienia z czymś, co jest trochę bibliografią, a trochę informatorem repertuarowym. Na szczęście książka nie jest ani rejestrem, ani przewodnikiem, nie odpowiada warunkom określonym dla tego typu publikacji, należących do kategorii wydawnictw podręcznych. Czym więc jest *Komedia oświeconych*? Jest świetnie napisanym esejem naukowym, przeznaczonym zarówno dla światłego czytelnika zainteresowanego pogłębioną wiedzą o kulturze, jak i dla profesjonalnych badaczy literatury i teatru. Z werwą i swadą autorka dzieli się z nami swoimi oryginalnymi poglądami, wciąga nas do dyskusji, czasem prowokuje, często bawi, a niekiedy irytuje. I tak jest dobrze.

Dobrochna Ratajczakowa następująco określa komedię tamtej epoki: „swoisty labirynt gatunku – prowadzące donikąd kręte korytarze, liczne przejścia, szerokie trakty i wąskie przesmyki, pozaczepiane o siebie nitki ścieżek. Kłącze. Tak właśnie widzę komedię niejako z lotu ptaka. Roślinny labirynt, splątany gąszcz korzeni. [...] Taka natura zjawiska z góry zniewala do badania wydzielonych cząstek. Jakże trudna się staje każda próba ogarnięcia wielkiej rozgałęzionej całości, dla której znaczenie ma nie tyle jej początek czy kres, ile trwanie, nieodłącznie związane z procesem jej przekształcania” (s. 5). Ta secesyjna wizja mieści się wprawdzie w konwencji eseistycznej przesady, ale od razu nasuwa się tu pytanie, czy rzeczywiście problem jest aż tak zawity. Sto lat temu, gdy badania nad komedią XVIII w. obejmowały bardzo niewielki obszar trudnego dostępnego zasobu tekstów – ukrytych bądź w zakamarkach teatrów, bądź w prywatnych archiwach – taka wizja byłaby bardziej uprawniona. Dziś, gdy publikacje dotyczące teatru tamtej epoki, tak w Europie, jak i w Polsce, nie pomieściłyby się w zwyczajnym gabinecie (polskiego) pracownika naukowego, nie bardzo możemy się z tym zgodzić. Różne szlaki w tym labiryncie zostały już dość gruntownie przetarte.

W tych metaforach kryje się chyba także nieufny początkowo stosunek autorki do komedii stanisławowskiej. „Labirynt komedii – pisze – tworzą głównie teksty przeciętne” i, szukając niejako wyjaśnienia tej sytuacji, wspiera się opinią Ostapa Ortwinia, „że w teatrze – poza tragedią – wszystko inne jest tylko repertuarem” (s. 8). Jest to opinia z innej epoki, wysnuta z marzeń Ortwinia o teatrze monumentalnym oraz z obserwacji teatrów tamtych czasów. Tragedia w każdej sytuacji jest zjawiskiem odświętnym jako nośnik sporów ideowych lub artystycznych, konfliktów sumienia, dramatów losu, mającym we właściwy sobie sposób poruszać serca i umysły widzów. Komedia jest chlebem powszednim teatru, ostoją teatralności zarówno wtedy, gdy odwzorowuje rzeczywistość, jak i wtedy, gdy bawi widza grą własnych konwencji. Wedle starej Horacjańskiej zasady powinna łączyć przyjemne z pożytecznym, jeśli jednak względy na pożytek przeważają nad zabawą, pojawia się komedia poważna, wzruszająca, płacziwa, sentymentalna, dydaktyczna, z której wycieka teatralność, bo czyż cnota może być komiczna? Komedia stanisławowska była wspaniałym terenem doświadczalnym – wszakże to czas przełomu – na którym ścierały się różne tendencje, rozmaite wizje teatru: od imitowania rzeczywistości po „małpiarstwo”, jak mówili poważni prawodawcy „zabaw dla ludu”, a co oznaczało popisy czystego, bezinteresownego komizmu.

Każda epoka przełomu rozpoczyna się od plagiatów, zwanych inaczej naśladowaniem. Pisał o tym pedantyczny uczony René Bray: „Badania naszych uczonych dowiodły, że absolutna oryginalność jest mitem, najoryginalniejszy poeta i najmniej uczony powieściopisarz zawsze w jakiś sposób zawdzięczają coś swoim poprzednikom: naśladowanie jest wspólną zasadą wszystkich szkół i wszystkich literatur. Przybiera ono różne formy: od nieświadomych wpływów po wierne kopiowanie. W potocznym znaczeniu słowo to określa świadomy wysiłek w dokonywaniu czegoś, co inni zrobili przed nami, i w tym znaczeniu naśladownictwo jest zjawiskiem powszednim.

<sup>16</sup> Kott, *op. cit.*, s. 21.

Może dokonywać się w płaszczyźnie języka: to proceder uprawiany w obszarach języków ubogich, które tym sposobem wzbogacają się. Może się dokonywać także, i tak bywa częściej, w dziedzinie stylu: z modelu bierzemy obrazowanie, zwroty, sposoby ekspresji. To zwyczajna praktyka języków literackich u ich początków. Wiek XVI i XVII we Francji uczynił z tego użytek nieumiarkowany. Młode literatury współczesne, np. rumuńska, postępowały tak samo. Można też brać od poprzedników fabuły: tak postępował Terencjusz, a u nas Thomas Corneille i La Fontaine”<sup>1</sup>.

Prawodawcy i animatorzy teatru publicznego w Warszawie świadomie zaprogramowali tak „nieumiarkowany” użytek z naśladownictwa, przy czym owym szlachetnym amatorom łatwiej było formułować cele i reguły stosowne do komedii, tragedia wymagała innego wysiłku intelektualnego. Zresztą żadne reguły i programy nie stworzą żywego teatru, można nawet powiedzieć, że są one bardziej potrzebne talentom miernym, prawdziwi komediopisarze, tacy jak Bohomolec, Baudouin, Zabłocki, Bogusławski, Drozdowski, znajdowali własne ścieżki. Teksty zaś dla teatru pisali w owym czasie znakomici poeci, wytrawni komediopisarze, arystokratyczni dyletanci, wybitni publicyści, a także „niedzielni” literaci i zwykli partacze. Stąd w tym ogromnym „labiryncie” materiałów jest bardzo dużo przeciętnych i nawet całkiem nieudolnych tekstów; Ratajczakowa wtedy komentuje: „znamienne przy tym, że prawie wszystkie realizacje tego wzoru są nieudane” (o twórczości Marewicza), albo: „to nieudana komedia typów” (o *Pieniaczku Oraczewskiego*), przy okazji zaś innych utworów tego pisarza westchnie: „szkoda, że nie najwyższej próby”. Na marginesie trzeba dodać, że w ciągu dwóch stuleci zatraceniu uległo wiele tekstów komedii, jak choćby przeróbka *Wesela Figara* Zabłockiego, o której współcześni wyrażali się z wielkim uznaniem, czy legendarny *Złotolów, czyli facjendarz warszawski* (przeróbka *Turcaretta* Lesage’a), którego z upodobaniem oglądał Stanisław August. Zachowały się natomiast liczne egzemplarze komedii wydanych, lecz nie czytanych i chyba rzadko albo wcale nie grywanych. Można je łatwo rozpoznać w bibliotekach, bo po 200 latach są jak nowe. Autorka pochyła się nad tymi tekstami z wielką pobłażliwością, a jej pióro ożywia się dopiero wtedy, gdy wkracza w domenę komedii obyczajowej warszawskiej (termin Zofii Wołoszyńskiej). Wtedy też pojawiają się najciekawsze problemy w naszym komediowym labiryncie.

W pierwszych rozdziałach *Komedii oświeconych* Ratajczakowa przedstawia komedie pisane według klasycystycznego modelu Destouches’a. Tu szczególnie cenne są analizy twórczości komediowej Krasickiego jako prekursora XIX-wiecznej dworskowej komedii, która „równoważy żywioł satyry i utopii”. Bardzo trafna wydaje się ogólna ocena komedii Krasickiego: „W tej twórczości zabrakło jednak (prócz optymizmu) syntezy, na której niedosyt cierpi niemal cała komedia epoki, albo właśnie zbyt »zimna«, albo nazbyt »gorąca«, brak jej złączenia rozumu i serca. Wskutek tego traktowanym ilustracyjnie jednostkowym wcieleniom wad i występków społecznych oraz naturalnych cnót nie dostaje psychologicznego pogłębienia, owej »serdecznej« i »sercowej« motywacji słów, gestów i działań” (s. 125). Badaczka, jak się wydaje, wierzy, że taki model był możliwy do zrealizowania, czemu przeczy jednak cała praktyka. Komediopisarstwo Destouches’a z jego pozytywnymi wzorami i naprawianiem grzesznych młodych ludzi nie oparło się próbie czasu i pozostało, tak jak polskie adaptacje, w historii teatru. Autorka zresztą wcześniej wyraża zdziwienie, że Destouches mógł optymistycznie sądzić, jakoby jego postaci dały się edukować, tłumacząc to przekonanie pozateatralnymi argumentami o „wierze w naturalną dobroć człowieka, chwilowo tylko skażonego przez sytuację”, ale przy dobrym sercu rokującego szansę poprawy (s. 108).

Ratajczakowa słusznie zauważa, że tendencyjność kierowała polską komedię w stronę „komedii typów”, egzemplifikując to *Pysznoskąpskim* (a właściwie utworem pt. *Mniejszy koncept jak przysługa*), „pozostającym na przecięciu Molierowskich i pomolierowskich sposobów tworzenia” (s. 109–110). Charakteryzując komedię Moliera, stwierdza, że jego bohaterowie są dynamiczni i w miarę rozwoju akcji demonstrują coraz to nowe komplikacje swego charakteru. Należałoby tu może dodać, że ci bohaterowie są ofiarami własnych namiętności i w tym właśnie kryje się głęboka wiedza o człowieku, której dramatyzm Molier rozładowuje komizmem. Komizm Destouches’a podporządkowany jest celom dydaktycznym i nie bez racji uważa się tego pisarza za prekursora dramy mieszczańskiej. Różnica między „subtelnościami” Destouches’a a komediami Bohomolca i Czartoryskiego czy nawet Zabłockiego polega na uproszczeniu „źródła”, braniu planty i intrygi, oryginalne komedie są bowiem pisane wierszem i wszelkie działania postaci toną w powodzi retoryki. Destouches pragnął co najmniej dorównać Molierowi, nie potrafił jednak naśladować jego teatralnego języka. Czy zresztą można się tego nauczyć? W procesie upraszczania Destouches’owego wzoru powstała komedia typów.

<sup>1</sup> R. Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*. Paris 1957, s. 177.

Erudycja Dobrochny Ratajczakowej jest imponująca, natomiast tok wykładu bywa często kapryśny, niejasny i zmusza recenzenta do ciągłych poszukiwań. Pisząc o „dwuznacznym wzorze” Moliera autorka zakłada, że czytelnik rozumie, o co jej chodzi, a tymczasem nie wiadomo, czy odnosi się to do dwuznacznej wymowy komedii czy do podziału na komedie charakteru i na komedie widowiskowe, a może do „wulgarnych chwytów”, jak choćby ów mąż pod stołem, świadek zalotów Tartuffe’a do Elmiry. W dalszym toku mamy cytowany wyżej passus o Molirowskich komediach charakteru najzupełniej przekonywający, a wreszcie pisząc o Zabłockim autorka stwierdza: „Niskie farsowe chwytły zostaną wykorzystane do obrony wartości wysokich” (s. 287). Jest to komentarz do komedii *Dzień kłamstwa* (przerobionej z Destouches’a), gdzie młody prowincjonalny Machiavelli, czyli Erast, oświadcza: „złe, kiedy służy ku sprostowaniu błędzących, a wiele o sobie rozumiejących [...], staje się przez sam swój zamiar dobrym”. Może to także ma się odnosić do Moliera?

Kiedy Bernacki pracował nad książką *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, pracownicy ustalając źródła komedii stanisławowskiej i torując drogę nowym badaniom nad teatrem, w Europie zaznaczył się wzrost zainteresowania dawną komedią przede wszystkim wśród ludzi teatru, a w niewielkim jeszcze stopniu wśród historyków literatury. Odkryto wtedy komedię *dell’arte*, i to w jej fazie dekadencej, kiedy wchodziła w ścisłe związki z teatrem francuskim na terenie Paryża. Szukając odpowiedniej formuły dla tych związków, Pierre Louis Duchartre pisał, że komedia *dell’arte* w owym czasie „s’est dixhuitièmeisait”, czyli uległa wpływowi wieku rozumu. Stwierdził ponadto, że maski włoskie żyją w teatrze francuskim „jak Jonasz w brzuchu wieloryba”<sup>2</sup>. Gustave Attinger opisał proces wzajemnego przenikania się obu teatrów w ciągu XVII i XVIII w. i ze zdumieniem odkrył potomstwo tamtego mariażu w kulturze XX wieku. Tak opisywał sytuację po pierwszej wojnie światowej: „A więc jeśli komedia, wychodząc z epoki pełnej zamętu, stała się codzienną troską naszych awangardowych teatrów i odbiła własne piętno na twórczości dramatycznej ostatnich lat trzydziestu, to czy nie jest to dowodem, że te jej walory, zdeponowane przed wiekami w sercach Moliera i Marivaux, dalekie są od zapomnienia? Sytuacja wygląda tak, jakby teatr, zagrożony brakiem pieniędzy, naporem polityki, spadkiem kultury, konkurencją kina i innych bardziej wyrafinowanych pokus, odnalazł najpewniejsze oparcie w komedii *dell’arte*”<sup>3</sup>. Zwracając uwagę na to, że w podręcznikach literatury XVIII w. liczą się tylko dwa arcydzieła komiczne: *Turcaret* Lesage’a i *Cyrulik sewilski* Beaumarchais’go — czasem także Marivaux z okresu jego współpracy z Comédie Française — Attinger zaobserwował obojętność nauki wobec ogromnych zasobów tekstów, w których dominuje żywioł teatru. „Niemał bezustannie — pisze o ludziach teatru — profesjonalści i amatorzy wertyują cenny *Dictionnaire des théâtres* w poszukiwaniu sytuacji scenicznych, tematów do pantomimy, po które sięgają do setek scenariuszy wystawianych ongiś w Hotel de Bourgogne [tj. siedzibie Teatru Włoskiego w Paryżu]; jest to bogactwo, którego istnienia nie podejrzewają ani autorzy podręczników, ani publiczność, ale którym żywią się ci, co przygotowują teatr przyszłości. Cała ta twórczość ma tak doniosłe znaczenie, że trzeba by zapytać, czy w istocie nie należy napisać od nowa historii teatru XVIII w.”<sup>4</sup>

Książki Attingera nie ma wśród lektur Ratajczakowej, tym niemniej *Komedia oświeconych* w jakimś sensie spełnia postulat francuskiego badacza. Przynajmniej w tym, że wydobywa z zapomnienia teksty, które przez historyków literatury traktowane są niezbyt przychylnie. Książka Attingera wprowadza ład w nasze myślenie o teatrze XVIII wieku. Pokazując, jak przebiegało współistnienie między francuskimi a włoskimi teatrami w Paryżu, wydobywa wszystkie żywe związki obu scen. Im bardziej Comédie Française spadała na pozycję programowej, sentymentalnej i mieszczańskiej komedii, tym więcej pisarzy francuskich przechodziło do Comédie Italienne. Francuzi przynosili ze sobą kulturę literacką, a aktorzy włoskiego pochodzenia — wielu urodziło się już we Francji — kulturę teatralną. Rywalizacja między programową i coraz mniej teatralną komedią Destouches’a, La Chausséego, Woltera, Diderota i Merciera a włosko-francuską komedią powtarza się w sposób niezwykle interesujący na terenie polskim. I nie ma tu większego znaczenia fakt, że polskie utwory były mało oryginalne, bo komedia francuska także miała swoje „źródła”, jako że gromadzone w teatrach scenariusze i popularyzowane w dykcjonarzach fabuły były jakby wspólną własnością wszystkich.

Zarówno komedia *dell’arte*, jak i Molier pragnęli w teatrze przekazywać prawdę o człowieku.

<sup>2</sup> P. L. Duchartre, *La Commedia dell’arte et ses enfants*. Paris 1955, s. 26.

<sup>3</sup> G. Attinger, *L’Ésprit de la commedia dell’arte dans le théâtre français*. Neuchâtel 1950, s. 449.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 432.

Mistrz Moliera, aktor włoski Tiberio Fiorilli, czyli Scaramouche, potrafił przez 15 minut grać scenę niemą człowieka, który się boi, i cały Paryż biegał, aby tę scenę zobaczyć. Teatr włoski miał duży zestaw podobnych scen, ale jakby zatrzymał się na komedii typów. To Molier, który dowolnie korzystał z doświadczeń włoskich, stworzył komedię charakteru. Przejmował tylko elementy służące prezentacji charakteru i w ten sposób powstawały teksty, które rygorystycznie utrwały gesty aktora, redukując pole improwizacji. Oczywiście Molier jest kategorią samą dla siebie jako autor, aktor i antreprenier, ale jego następcy, jak Lesage, Dancourt, Regnard i Marivaux, których można by – według terminologii Ratajczakowej – nazwać dostawcami komedii (a nie repertuaru!), tworzącymi w bliskim związku z aktorami włoskimi, także nie zostawiali aktorom swobody. Badania Attingera przestrzegają przed traktowaniem dostawców jako osób piszących „naprędce”, dużo, „fastrygujących” scenariusze z byle jakich elementów, pozostawiających aktorom obowiązek dopełnienia reszty. Każdy rasowy komediopisarz narzuca aktorom własne wyobrażenia o działaniach scenicznych postaci, a dzieje się tak dlatego, że jego postępowanie jest funkcją szczególnej wyobraźni twórczej, innej niż wyobraźnia poety lirycznego czy powieściopisarza. Oczywiście komediopisarz jest także w naturalny sposób związany konwencją obowiązującą w jego epoce, dlatego tak trudno dzisiejszym aktorom grać komedie klasyczne, zagubiona bowiem została wiedza o dawnym aktorstwie. Fireyka można np. wystroić w dzinsy, ale nie można go posadzić na kanapie, choć akcja rozgrywa się w salonie.

Możemy się chyba zgodzić z przemyśleniami Attingera, z których wynika, że tak „wieloautor-skie” – a zatem wedle naszych kryteriów nieoryginalne – komediopisanie ratują autorzy umiejący stworzyć własny język teatralny i w grze między aktorem a autorem wymusić własne racje. Takim pisarzem był Molier, mistrz komicznego monologu wierszem, Marivaux, mistrz monologu prozą, a u nas Zabłocki.

Dobrochna Ratajczakowa cytuje jakby bez przekonania opinię Zbigniewa Raszewskiego o Zabłockim „jako najznakomitszym dramaturgii naszego Oświecenia”. Raszewski wiedział o teatrze więcej od nas wszystkich i nie miał zwyczaju wydawać pochopnych wyroków. Pozostawił nam króciutki tekst na temat *Fireyka w zalotach*, wart tu przywołania. Przeprowadził mianowicie eksperyment, który miał ustalić, czy przedstawienie, śledzone z tekstem sztuki w rękę, wierne jest autorowi. „Okazuje się, że w tym przypadku – pisze – dość trudno byłoby się autorowi sprzeniewierzyć”. Stwierdza mianowicie, że w tekście pobocznym informacje na temat dekoracji czy działań są bardzo powściągliwe, natomiast „w samym dialogu wszystkie ważniejsze sytuacje i gesty są z reguły w jakiś sposób wzmiankowane, i to tak konsekwentnie, że na podstawie tekstu, w którym zabrakłoby całego scenariusza, większość sytuacji gestów przewidzianych przez Zabłockiego z łatwością można by odbudować”<sup>5</sup>. Tu autor formułuje następujący wniosek: „Wzajemne związki słowa i gestu w *Fireyku w zalotach* są najwyraźniej ukształtowane przez nakaz, wynikający z pewnych racji estetycznych, a dający się ująć w następującą formułę: Niczego nie wyrażać przy pomocy gestu, który by nie był przedmiotem dialogu. To samo zwięźlej: Nic w geście, czego nie było w słowach. *Nihil in gestu nisi in verbis*. W skrócie NIG”<sup>6</sup>. Dalej Raszewski pisze, że w XVIII w. zaczęła się korozja zasady NIG, a Fredro przewiduje już „gest samodzielny”. Pokazuje to na przykładzie rozmowy Cześnika z Papkinem, kiedy to Cześnik mówi cały czas, a o tym, co robi Papkin, dowiadujemy się z didaskaliów.

Raszewski dokonał swej analizy na jednej komedii, ale przecież jego wniosek daje się sprawdzić na innych utworach. Nawet tak zdawałoby się arlekiński utwór jak *Arlekin Mahomet* pozostawia teatrowi niewielki margines dowolności. Np. scena, która w scenariuszu mogłaby być opatrzona uwagą: „czyni lazy samobójcze”, jest dokładnie rozpisana. Właściwie tylko scena pożerania makaronu i scena bitwy między Bachamanem i Hassanem pozostawiają wolną rękę reżyserowi. *Nb.* w jedynej inscenizacji *Arlekina* od czasu XVIII w. Zygmunt Hübner rozegrał tę scenę w stylu Grand Guignola, z ogromną liczbą obciętych głów ładowanych do worka, a cudowna taradajka przypominała trochę ryciny machin z Wielkiej Encyklopedii Francuskiej, trochę zaś sprzęty rysowane przez Franciszka Starowieyskiego. Reżyser dodał natomiast prolog, a końcowy wodewil napisał Andrzej Waliński do muzyki Zdzisława Maklakiewicza<sup>7</sup>.

Jak to się stało, że Zabłocki osiągnął taką warsztatową doskonałość? Odpowiedź jest chyba

<sup>5</sup> Z. Raszewski, *Zasada NIG. W: Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*. Wrocław 1990, s. 103.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>7</sup> Premiera w grudniu 1962 w Teatrze Polskim we Wrocławiu, gdzie kierownikiem literackim był Roman Wołoszyński.

prosta: dzięki Molierowi. Musiał go bardzo dobrze znać, i to nie dlatego, że sparafrazował — a nie przerobił — *Amfitriona* i *Doktora z musu*. Padają pytania, dlaczego nie przetłumaczył *Mizantropa*. Można zapytać: a dlaczego miałyby go tłumaczyć? Dobrochna Ratajczakowa pisze o Stanisławie Trembeckim jako „wirtuozie słowa pozbawionym ambicji literackich, wyrachowanym dworaku”, jakby miała do niego pretensję, że napisał dla teatru tylko jedną komedię — *Syna marnotrawnego* według Woltera (s. 137–138). Dlaczego ganić pisarza, który nie chce pisać z sobie wiadomych powodów? Ganić trzeba tych, którzy piszą, a nie potrafią tego robić. Wracając do Zabłockiego, myślę, że nie chciał przerabiać Moliera, tak jak to robił Baudouin i niektórzy inni, lecz dobierał sobie scenariusze czy raczej fabuły pomniejszych pisarzy, aby wpisywać w nie siebie, tak jak to praktykował także Molier.

Wiek XIX przekazał nam wizerunek Zabłockiego bardzo zgrzebnym i ogólnie rzecz biorąc fałszywym. Nie licuje to z nielicznymi wypowiedziami pisarza o samym sobie. Warto tu przytoczyć fragmenty jego przedmowy do *Toma Dżona*. Zawiadamia najpierw, że sam był napisał „przemowę” do powieści, w której „rozwiódł się nad odmalowaniem przemierzonego hipokryty, oszusta, kalumniatora Tuakuma”. Dopiero gdy otrzymał przedmowę Czartoryskiego, poświęconą szlachetnemu panu Alworthy, postanowił wycofać swoją „przemowę”. I tu wyznanie dość nieoczekiwane: „Zaiste jest to nieoddzielnym od postępów ludzkich czuć i unosić się każdemu według serca swojego, a niekiedy (czemuż bowiem tego wyznać nie mamy) i podług namiętności lub okoliczności bliżej nas tyjących się, nas głaskających lub umierzających, które do niego zawsze mocny, a częstokroć i niezatamowany wpływ mają. Jako więc ja, bliżej oznajmiony z Tuakumstwem, z tym to jadowitym, szkodliwym rodzajowi ludzkiemu czerwem, niekiedy smutny cel jego, a niekiedy żałośna ofiara, podchlebiam sobie, żem go dość do żywa w mojej wystawił przemowie [...]”<sup>8</sup>. W tym przepisie jest także zawołana sprawa paszkwilów sejmowych, do których autorstwa się przyznaje.

Jesteśmy więc przy Zabłockim, któremu Ratajczakowa poświęciła w swojej książce osobny rozdział pt. *Franciszka Zabłockiego komedia „naprędcę”*. Czuję się trochę niezręcznie w sytuacji, kiedy przygotowana przeze mnie 5-tomowa edycja pt. *Teatr Franciszka Zabłockiego* nie może się pojawić na rynku. Z drugiej jednak strony zapewniam, że moje zastrzeżenia do autorki recenzowanej pracy odnoszą się do materiału powszechnie znanego oraz kilku komedii dostępnych w bibliotekach naukowych.

Urok perswazji Ratajczakowej jest tak wielki, że przy pierwszym czytaniu gotowi jesteśmy przyjąć jednolitą i zwięzłą formułę, która wydaje się stwarzać możliwości nowej interpretacji twórczości komediopisarza. Jednakże każda nowa formuła, nawet tak efektywna, nosi w sobie także niebezpieczeństwo zbytznego uproszczenia zjawiska, które z samej swej natury jest bardzo złożone. Zastosowanie do twórczości Zabłockiego formuły komedii improwizowanej, popularnej w pierwszym dwudziestolecu w. XIX, jest metodologicznie niesłuszne. Zabłocki zaczął swoje próby dramatyczne, zanim podjął współpracę z teatrem. Planty wybierał sobie sam, bo są one oparte na tekstach drukowanych, a nie na rękopisach, które mogły być własnością teatru. Pisał komedie przez 10 lat i napisał ich nieco ponad 50 — tu *Nowy Korbut* jest naprawdę wiarygodny. Autorka chciałaby, aby ta liczba była jak największa, cytuje więc opinie, a właściwie szacunki zupełnie „księżycowe”, ale prawdę mówiąc — czy można określić, ile pisarz może napisać utworów, aby go traktowano poważnie? 30 tekstów Zabłockiego nie znamy, bo albo się spaliły, albo zostały przez różnych „pisarzy naprędcę” ukradzione w teatrze. Znana jest sprawa *Wesela Figara*, które zniszczył Ludwik Osiński przerabiając tekst Zabłockiego. Szukaliśmy razem z Ryszardem Wierzbowskim tekstu Osińskiego bez rezultatu. Z bardzo interesującej komedii *Kompania dobrana bez subiekcji* pozostały tylko dwie scenki, resztę pewnie jakiś autor „wfastrygował” w swoją komedię „naprędcę”. Wreszcie ktoś przywłaszczył sobie kulminacyjną i chyba dość pikantną scenę z opery *Tradycja dowcipem zalatwiona*.

Zabłocki pisał dużo i pisał świetnie, każdy jego tekst — no, może poza *Ojcem rodziny*, ale to wina Diderota — mieści się w kategoriach dobrej literackiej roboty, o czym zresztą pisze nawet entuzjastycznie autorka *Komedii oświeconych*. Ale jednocześnie szuka ona argumentów dla swej tezy komedii „naprędcę”. Nie wiem, po co z aprobującą uwagą cytuje zdanie Ludwika Osińskiego o *Amfitrionie*, że dzieło to zostałoby „policzone do najlepszych przekładów, gdyby bardziej tłumaczeniem było”, Zabłocki przecież nie chciał wcale tłumaczyć, tylko dokonał parafrazy. Nieco dalej wypomina Ratajczakowa jakieś rzekome wulgaryzmy, które mieszczą się w stylu jego parafrazy. Wreszcie określa go mianem „drugorzędnego”, ale za to „nowoczesnego” autora, zresztą

<sup>8</sup> F. Zabłocki, *Podrzutek, czyli Historia Toma Dżona*. T. 1. Warszawa 1793, s. XX.

w towarzystwie Baudouina i Bogusławskiego. Zastanówmy się, co to właściwie znaczy. Wszyscy trzej komediopisarze odrzucili formułę teatru proponowaną w okresie początkowym istnienia sceny narodowej, formułę już jakby przeżyta w momencie jej wprowadzania. Połowa książki opisuje twory powstałe z tamtej inspiracji i wnioski nasuwają się same: z tamtego modelu nie dało się już nic więcej wyrzezać, o czym tak zrecznie mówił bohater *Autora komedii*. To, że takie refleksje zostały wyartykułowane w formie teatralnej, jest samo w sobie fascynujące, tym bardziej że chyba wyszły one spod pióra Franciszka Bohomolca.

„Teatralność komedii Zabłockiego jest zdumiewająca, zwłaszcza na tle ówczesnego komediopisania, i wiąże się ściśle z pełnią przezeń funkcją dostawcy repertuaru” — pisze Ratajczakowa (s. 249), z uporem forsując swoją tezę, że to teatr stworzył Zabłockiego komediopisarza, a nie komediopisarz stworzył własny teatr, o indywidualnym charakterze, którego jedną z cech jest teatralność. Sam termin nie jest zresztą precyzyjny, komedia bowiem jako gatunek komiczny posługuje się pewnym zespołem elementów właśnie typowo teatralnych. Czy *qui pro quo*, związane z komedią intrygi, należy do zakresu teatralności? I czy stychomytia, zastosowana przez Zabłockiego w *Fircyku w zalotach*, to już element teatralności? Może tak, ponieważ wprowadza zaskakujący chwyt teatralny, który przez swoją „sztuczność” przypomina, że oto jesteśmy w teatrze. Jeśli więc przyjmujemy, że tylko te elementy, które wykraczają poza stałe i niezbędne środki komediowe, można określić jako teatralizację, wtedy będzie można mówić o wyjątkowych walorach twórczości Zabłockiego. Do takich elementów należą: wszystkie warianty toposu teatru świata, metoda podwójnego zwierciadła, wszelkie metateatralne wypowiedzi, parodie, stylizacje, to, co jest grą konwencji.

W takiej sytuacji przyjdzie nam stwierdzić, że nie cała twórczość Zabłockiego mieści się w formule teatralności — co zresztą wydaje się oczywiste — lecz może się także okazać, że te komedie, które istotnie pisał na zamówienie teatru, są właśnie najmniej teatralizowane. Ale to jest trudne, z tego względu, że teksty tych utworów nie istnieją i można snuć domysły tylko na podstawie źródeł, tak jak to czyni badaczka w przypadku *Solimana II*, opery, która zachowała się w niewielkim ułamku. Dla Ratajczakowej plinta, czyli fabuła, jest sprawą najważniejszą, a przecież fabuła nie zawsze jest nośnikiem teatralności, jak tego dowodzi przykład dwóch adaptacji komedii La Chausséego *Le Préjugé à la mode*. To ujawnia się wtedy, gdy porównamy melodramę *Medea i Jazon* w wersji Zabłockiego z wersją Jana Nepomucena Kamińskiego. Zabłocki miał swoje 10 sezonów w Teatrze Narodowym, ale w ostatnim, wspaniałym zresztą okresie sceny narodowej formuła teatru uległa zmianie: teatralność została zastąpiona przez politykę i widowiskowość, którą można by nazwać swego rodzaju ekspresjonizmem.

Topos teatru świata pojawia się u Zabłockiego już w r. 1774, czyli w okresie jego związków z czasopismem „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne”, a następnie w komediach z r. 1780, a więc zanim zaczął współpracować z teatrem. Te komedie to *Dwojaki głupstwo*, *Zabobnik* i opera *Balik gospodarski*; w tym czasie przełożył także *Ojca dobrego* Diderota, ale tego tekstu nie dało się teatralizować, podobnie i wielu innych komedii mieszczańskich, których Zabłocki miał w swym dorobku sporo. Ta właśnie wczesna twórczość teatralna utarowała mu drogę do teatru, tak jak *Amfitrion* zdecydował o jego członkostwie w Towarzystwie do Książ Elementarnych. Teatralność, która wyrażała się w komplikowaniu obrazu świata, to był własny intelektualny wkład Zabłockiego do komedii stanisławowskiej.

Ratajczakowa wyodrębnia trzy warianty teatralnej metafory rzeczywistości: wariant aktorski, reżyserski i autorski. W grupie pierwszej, w klasie „pułapki miłości”, obok *Fircyka w zalotach* umieściła *Dziewczynę sędzią*. Jest to bez wdzięku i polotu napisana komedia sentymentalna, której akcja toczy się w środowisku finansistów. Trzeba by tu pióra Trembeckiego, aby opisać mielizny fabuły, wedle której tata safandula najpierw pozwala zalotnikom zagrać w kości o rękę jego córki Elizy, po czym wychodzi na jaw, że zwycięski zalotnik „pożyczył” sobie pieniądze z kasy swego pryncypała Majętnickiego, który chce wykorzystać sytuację i odebrać chłopcu narzeczoną. Działaniami chłopca i bankiera kieruje miłość do Elizy, która żadnego z nich nie kocha. A potem nie wiadomo dlaczego wszystko kończy się *happy end'em*: dziewczyna poślubi biednego, choć występnego (z punktu widzenia etosu kupieckiego), chłopca, bankier wróci do poprzedniej narzeczonej, która hojnie obdarzy młode małżeństwo. Jest to bardzo wierne tłumaczenie z Romagnesiego.

Do tej samej kategorii, ale w klasie „komedii niespodzianek”, gdzie „w środowisku zniewolonym przez zwyczaj tryska nagle niestosowny i wariacki pomysł, powodujący niemożliwy do zatrzymania (choć wedle praw komedii możliwy do przewidzenia) rozwój wydarzeń, który otwiera cały łańcuch metamorfoz i prowadzi do destrukcji inicjalnego porządku” (s. 272), zalicza Ratajczakowa komedię *Sarmatyzm*. O pokrewieństwie *Sarmatyzmu* z *Arlekinem Mahometem* i *So-*

wizdrzałem ma decydować błazen-głupiec, „zlokalizowany poza wszelkimi podziałami”, czyli Walenty (s. 273). Zabłocki charakteryzuje go następująco: „syn gajowego z części Guronosa, kochający Agatkę, mający się za rozumniejszego od innych, dlatego że czas jakiś przebywał w Warszawie”. Arlekin, postać znikąd, a właściwie z Bergamy, u Zabłockiego często zyskuje status szlacheckiego szaraka (np. Filutowicz z *Zabobonnika*, który chwali się: „Wiedzą, że szlachetka”)<sup>9</sup>. Walenty mieści się doskonale w wioskowej hierarchii między szlachtą a chłopami. Bohater ów tak opisuje sytuację na wsi:

Jest to chmura pełna grzmotów,  
Lecz nie piorunów; mnie to świadomo najlepiej,  
Jeden drugiego mija i rzadko zaczepi  
I przyszloby do zgody, lecz gorsza bestyja  
Siestrzan pani, ten swoim bębenka podbija,  
A chociaż wszyscy trzej w słowach tylko zuchy,  
Straszą się przewróciwszy na nice kozuchy. [akt IV, w. 254–260]

Chodzi tu o Burzywoja, który łączy w sobie w sposób bardzo pomysłowy maskę samochwała z komedii *dell'arte* (tu warto zwrócić uwagę na konstrukcję jego imienia) z rodzimym szlacheckim warchołem. „Burda, zajzadowicz, lecz niemężny” – charakteryzuje go Zabłocki. Arlekin-Walenty, który zbiera kopniaki, o czym pięknie pisze Ratajczakowa, dzieli przecież te kopniaki z Burzywojem, a Zabłockiemu służy to do pokazania zachowań tej społeczności.

*Sarmatyzm* to komedia, której bohaterem jest kolektyw, tak jak w *Pijkach* Bohomolca i *Mieszczkach modnych* Bogusławskiego. Nie ma w nich żadnych metamorfoz postaci i żaden porządek nie ulega destrukcji, ponieważ ten porządek od początku jest zachwany. Końcowa zgoda, o której pisano, że jest rozwiązaniem niewiarygodnym, stanowi akt wymuszony przez Podkomorzego – w jego imieniu występują arbitrzy Rejent Widymos i statysta Skarbimir oraz, o czym się nie pamięta, w charakterze pomocy sąsiedzkiej: Czesław, Dadzibóg, Jarosz i Sieciech; ich przybycie anonsuje lokaj w krytycznym momencie, gdy powodzenie całej sprawy wisi na włosku z powodu kłótności stron. Guronos jest podczaszym, a więc ma tytuł zaledwie towarzyski i musi się podporządkować woli najwyższego urzędnika ziemskiego. Komedie kończy wreszcie wypowiedź Skarbimira o zgodzie, ale przecież dobrze wiemy, że burza została uśmierzona na krótko i wszystko zacznie się od początku. Bardziej by tu może pasowała wypowiedź Barasza w końcówce *Króla w kraju rozkoszy*: „bodaj w tym narodzie, / Gdzie zgoda... lecz to mara, zamilczmy o zgodzie” (akt III, w. 541–542).

Jest więc *Sarmatyzm* komedią satyryczną, a ponury obraz świata ratują nie arlekin, ale cudowny język Zabłockiego, będący kwintesencją polszczyzny. Zabłocki, jak Moliere, gdy sytuacja staje się zbyt dramatyczna, rozładowuje ją komizmem. Tak też pisał Bohomolec w *Pijkach*, o których Ratajczakowa mówi, że to najlepszy utwór tego autora, „okrutna, dziś wręcz niekomiczna komedia, zbliżona do dramatu” (s. 79). Widziałam ongiś inscenizację *Pijkaków* Helmuta Kajzara. Było to przedstawienie bardzo ostre, jednocześnie i stare, bo zrobione pod komedię *dell'arte*, i bardzo współczesne. Skończyło się skandalem, jak w r. 1774, gdy pozbawione poczucia humoru jury festiwalu w Opolu demonstracyjnie opuściło salę. Publiczność, w pierwszej chwili nieco zaskoczona, bawiła się później znakomicie<sup>10</sup>.

W kategorii komedii reżyserskich zabrakło mi *Żądania nieprzewidzianego*. W komedii tej wesoły i pracowity Arlekin-Krętosz dokonuje cudów zręczności, aby uratować swego pana, Szambelana, przed kompromitacją, i musi walczyć bez przerwy z wścibską i złośliwą Dorotką, której jedynym celem jest zdemaskowanie oszusta. W tej paradzie Arlekinów zabrakło wreszcie Papłota z komedii *Mężowie poprawieni przez swoje żony* (wcześniejsza wersja pt. *Gamrat*). Jest to wariant Arlekina złośliwego intryganta, który w zakończeniu zostaje przepędzony. Zabrakło mi też *Samochwała*, niby z Szekspira, z niezwykle pomysłowym „poprawianiem” warchoła i łgarza poprzez inscenizację sabatu czarownic.

Naturalną konsekwencją przyjętej przez Ratajczakową formuły jest ostatecznie poszukiwanie autora w trzecim ogniwie teatralizacji, jakim jest wariant autorski. Chodzi tu o dwie wybitne komedie: *Król w kraju rozkoszy* i *Pasterz szalony*, które swego czasu wzbudziły duże zainteresowanie ze względu na odniesienia do *Balladyny* Słowackiego. Nad tym problemem unosi się duch

<sup>9</sup> Coś podobnego stało się z Papkinem, który jest jakby z komedii *dell'arte*, a jednocześnie mieści się znakomicie w środowisku szlacheckim.

<sup>10</sup> Przedstawienie z 1974 roku. Przychodzących widzów witał napis: „Komedia po raz pierwszy wygwizdana w 1774 r.”



Pirandella, ujawniony przez badaczkę w porównaniu Lizysa, bohatera *Pasterza szalonego*, do Henryka IV. Poszukiwanie w obu tych komediach postaci, które stanowią by mogły *alter ego* autora, jest oczywiście uprawnione, ale w obu przypadkach wydaje mi się fałszywe. Czarnoksiężnik Alzor, który przybywa nie wiadomo skąd, przywożąc ze sobą do Kokanii w nieokreślonym celu tłum postaci z romansów barokowych, staje wobec nie przewidzianych wcześniej komplikacji (jak na osobę maga, to poważny błąd) i zostaje zmuszony do użycia czarodziejskiego pierścienia, co powoduje dalsze komplikacje, które neutralizuje strasząc króla Demonem Kako. Konstanty Puzyna pisał kiedyś słusznie, że Alzor w *Królu w kraju rozkoszy* pełni podobną rolę jak Goplana w *Balladynie*<sup>11</sup>. Idąc tropem myślenia Ratajczakowej, która chciałaby utożsamić Alzora z Zabłockim, trzeba by utożsamić Słowackiego z Goplaną. Gdybym miała wskazać jakieś zaplecze dla postaci Alzora, wskazałabym na masonerię, o czym nie pomyślałam pisząc wstęp do *Króla w kraju rozkoszy*. A gdzie jest autor? Jest poza światem komedii i z zewnątrz porusza marionetki.

Równie mało przekonujące jest identyfikowanie autora komedii z Lizysem i w tym pomysł jest coś przewrotnego. *Pasterz szalony* to na pewno jedna z najbardziej osobistych komedii Zabłockiego, ale sens tego stwierdzenia rozumiałabym inaczej niż Ratajczakowa, szukając uzasadnienia nie tyle w fabule, ile przede wszystkim w stylu utworu. Z fabuły wynika, że jest to komedia o rozczarowaniu, ale styl wskazuje, iż stanowi ona swego rodzaju wyraz autorskiej pychy. Te 3000 wierszy bardziej się nadają do czytania niż do grania na scenie. Uderza i fascynuje redundancja wszelkich konceptów, słownych i teatralnych zabaw, rzec by można – nadorganizacja wypowiedzi artystycznej. Pierwszy z brzegu przykład – mówi Lizys, przebrany za pasterkę i oskarżony o swawolę obczajową:

Moja czystość tak czystą jest w czystości względnie,  
Ze nad nią żadna czystość czystsza nie będzie. [akt III, w. 547–548]

Nawiązując do wątku rozczarowania, Ratajczakowa pisze: „Czyż jako dostawca repertuaru nie mógł się czuć [Zabłocki] wyrobnikiem, publicznym błaznem, głupcem?” (s. 300). Mógł, choć nie był wyrobnikiem, ale nie mówi o tym w *Pasterzu szalonym*. Lizys nie jest głupcem ani błaznem, jest szalony, opętany manią tworzenia własnej Arkadii. To inni robią z niego głupca i błazna, to oni, goście pałacowi, improwizują przedstawienie teatralne, wciągając Lizysa w różne pułapki, pogłębiając jego szaleństwo, wierzą bowiem, że tym sposobem, „z ludzkości”, przywrócą mu rozum. Zasadne jest tu pytanie: jaki jest stosunek Zabłockiego do Lizysa? Myślę, że wokół tej postaci krąży cień Książnina, którego szaleństwo obserwował z bliska przez 8 lat. Jest tam chyba także cień Puław.

Każdy z nas zajmujących się literaturą dramatyczną powinien właściwie dysponować własnym teatrem, gdzie można by sprawdzać nasze obserwacje. Widziałam kiedyś przedstawienie *Zabobonnika*, zrobione bardzo pomysłowo w stylu komedii *dell'arte*, ale tekst został okrojony niemal do połowy. Amerykańsko-japoński reżyser Bernard Ford-Hanaoka, uczeń Zygmunta Hübnera, potrafił zmusić prowincjonalnych aktorów, aby mówili pięknie tekst Zabłockiego, ale nie kazał im wygłaszać tych długich monologów, które zdają się być bardzo teatralne. Choć to brzmi paradoksalnie, Zabłocki stawiał teatrowi zbyt duże wymagania, bardziej niż dostawcą był jednak literatem i Stanisław August to rozumiał, wzywając w dramatycznym momencie do Warszawy Wojciecha Bogusławskiego. Król zapewne lubił Zabłockiego i nie chciał go krzywdzić, mianował go regentem w Straży Praw, zapłacił jego długi i dodał „pierścień z cyfrą” wart 120 dukatów, Bogusławskiemu zaś pozostawił wolną rękę. A Bogusławski to był Topsis, jak pisze Raszewski, „nieustraszony pionier, przedsiębiorca, organizator, dyrektor, autor i aktor w jednej osobie”<sup>12</sup>. Był przecież nie mniej inteligentny od Zabłockiego, ale miał inną wizję teatru, teatru widza. Raszewski pokazał, jak Bogusławski potrafił wpisywać siebie w różne drugorzędne teksty<sup>13</sup>, to on łączył widowisko z płacziwą dramą i komedią programową; w swoim teatrze wystawiał też komedie Zabłockiego i innych autorów, ale według własnego doboru. Chciałoby się wiedzieć, jak wystawił *Zabobonnika*.

Ostatnie dwa rozdziały książki Ratajczakowej poświęcone są dyrekcji Bogusławskiego i ogólnie komedii politycznej, od *Świętoszka* Baudouina po *Cud mniemany*, a także perspek-

<sup>11</sup> K. Puzyna, *Zabłocki i Słowacki*. „Dialog” 1960, z. 7.

<sup>12</sup> Z. Raszewski, *Teatr w świetle widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*. Warszawa 1991, s. 81. Autor nie wymienia wprost Bogusławskiego, ale ta charakterystyka świetnie oddaje *meritum* sprawy.

<sup>13</sup> Z. Raszewski, *Wojciech Bogusławski*. Warszawa 1972, s. 222–383.

tywom recepcji komedii stanisławowskiej w XIX wieku. Książka kończy się refleksją: „Szkicowy wizerunek komedii po 1795 roku pozwala zrozumieć jeszcze jedno: siłę oddziaływania stanisławowskiej tradycji gatunkowej. Właśnie ona, w swej wielości, bogactwie, różnorodności rozwiązań, racjonalizmie i relatywizmie, stała się jedyną naszą tradycją komediową, do której następcy mogli twórczo nawiązywać. Wbrew przekonaniu romantyków o zupełnej jej bezwartości” (s. 393).

Wcześniej Ratajczakowa proponuje swój kanon komedii stanisławowskiej, obejmujący *Syna marnotrawnego*, *Świętoszka*, *Fircyka w zalotach*, *Króla w kraju rozkoszy*, *Małżeństwo w rozwodzie*, *Wet za wet*, *Powrót posła*, *Krakowiaków i górali* oraz *Bigos hultajski*. Skreśliłabym *Świętoszka*, a uzupełniła listę o *Sarmatyzm*, *Amfitriona* i oczywiście *Henryka VI na lowach*.

Na zakończenie muszę ze smutkiem powiedzieć, że zbyt wiele jest w tej książce błędów, które wymienię tutaj niejako z obowiązku: na s. 14 w cytacie z „Monitora” powinno być: „rzeczą esencjalną”, a nie: „esencjonalną”; s. 16 powinno być: „Elżbieta Aleksandrowska”, a nie: „Zofia”; ten sam błąd w indeksie, prawidłowo na s. 398; s. 67 – zamiast *Apologia teatru* powinno być: *Apologie du théâtre*, tak jest zapisane w planie „Monitora”, ponadto nazwa ta jest wcześniejsza od artykułów z lat 1765 i 1766; s. 181 – w tytule *Teatr Polski* powinno być: „granych”, a nie: „grywanych”; s. 183 – Drozdowski nie tylko trudnił się hazardem, ale był przede wszystkim urzędnikiem kancelarii Rady Nieustającej; s. 197 – Ksawery Dmochowski to Franciszek Ksawery Dmochowski; s. 207 – przy *Omyłkach nocnych* trzeba by dodać, że to najlepsza komedia angielska w XVIII, *She Stoops to Conquer*; przy *Mężu podejrzliwym*, że to przeróbka komedii Benjamina Hoadleya; s. 208 – *Małżeństwo przymuszone* nie jest komedią Zabłockiego; s. 211 – *Skutek nieroztropności, czyli czterech rywali* to tytuł mi nie znany; czy przypadkiem nie zabląkał się z innej epoki? w XVIII w. pisano by raczej: „czyli czterej rywale”; s. 220 – cytat z Marmontela powinien brzmieć: „Ta mieszanina niewiedzy, naiwności, dowcipu, głupoty i wdzięku [...], wielkie dziecko z przebyskami inteligencji, którego gafy i niezręczności mają w sobie coś przewrotnego”; s. 226 i 280 – podtytuł *Arlekina Mahometa* brzmi: *Drama śmieszno-placzliwo-filozofowo-sowizdrzalskie*; s. 240 – w cytacie z Godebskiego powinno być: „Uczniów Taliji szereg niedługi”; s. 259 – *Zabobonnik*, *Fircyk w zalotach* i *Dziewczyna sędzią*; wszystkie te komedie wydane w r. 1781, a nie tylko *Dziewczyna sędzią*; s. 260 – powinno być: *Zdrajca ukarany* (1786) z Lesage’a; s. 271 – spośród cytowanych komedii dwie są operami: *Soliman* i *Piękna Arsenia*; s. 277 – środkowe wersy cytatu z *Sarmatyzmu* to: „Ale tam niepoczciwe, zbożne, świętokradzkie, / Niech cię więc nie burza w przysłowiach prostota”; s. 294 – powinno być „Ludwila” zamiast „Ludwika”; s. 298 – w cytacie z *Pasterza szalonego* powinno być: „Na benefis głupiemu myślimy dać zdrowie”, a nie: „Na benefis głupiego myślimy dać zdrowie”; s. 300 – cytat Zabłockiego nie pochodzi z *Fircyka w zalotach*, lecz z *Ody do Książczyny*, zamieszczonej przy *Baliku gospodarskim*; s. 414 – zamiast „Wierzbowski Ryszard” powinno być „Wierzbowski Ryszard”.

Książka, w której wymienia się co najmniej kilkadziesiąt tytułów, nie powinna ukazywać się bez indeksu tytułów; ciągłe poszukiwanie danej pozycji jest zmartwieniem czytelnika. Mam też kilka uwag do bibliografii: książkę Leona Gallego przesunęłabym z rozdziału *Komedia i polityka* do opracowań ogólnych, zawiera ona bowiem niezmiernie dużo informacji, które są już dzisiaj nie do zdobycia. Najchętniej skreśliłabym pracę Mariana Gawalewicza, bo nie ma już żadnej wartości, natomiast uzupełniłabym bibliografię do Zabłockiego o trzy pozycje: Konstantego Puzyna *Zablocki i Słowacki* („Dialog” 1960, nr 7), Wacława Kubackiego *Słowacki i Zablocki* („Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1) oraz Grzegorza Sinki *Od Amfitriona do Alkmeny* („Dialog” 1965, nr 3).

Janina Pawłowiczowa

Janusz Ryba, MOTYWY PODRÓŻNICZE W TWÓRCZOŚCI JANA POTOCKIEGO. Wrocław – Warszawa – Kraków 1993. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 180. „Rozprawy Literackie”. [T.] 70. Komitet Redakcyjny: Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Janina Abramowska, Alina Kowalczykowska, Przemysława Matuszewska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Roman Taborski. Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej.

Pisanie o twórczości Jana Potockiego nie jest zadaniem łatwym. Dotychczas brak polskiej biografii tego autora, stosunkowo niewiele opracowań monograficznych poświęcono też jego dziełom. Natomiast wątków interpretacyjnych, które można podejmować, jest mnóstwo. Przypomnijmy, że kontekstem w rozważaniach nad twórczością Potockiego bywały m.in. i szeroko