

Bogusławski i Drozdowski dla studentów

Rec.: Wojciech Bogusławski, *Saul*, oprac. Liwia Purgał, Barbara Wolska, Seria Prace Katedry Edytorstwa Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego, t. 6, Łódź 2016, s. 139.

Rec.: Wojciech Bogusławski, *Izakhar, król Guaxary*, oprac. Ewelina Lewandowska, Barbara Wolska, Seria Prace Katedry Edytorstwa Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego, t. 7, Łódź 2016, s. 143.

Rec.: Wojciech Bogusławski, *Pustelnik na wyspie Formentera*, oprac. Małgorzata Kowalska, Barbara Wolska, Seria Prace Katedry Edytorstwa Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego, t. 8, Łódź 2017, s. 144.

Rec.: Jan Drozdowski, *Literat z biedy, Umizgi dla przysługi*, oprac. Małgorzata Czapnik, Barbara Wolska, Seria Prace Katedry Edytorstwa Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego, t. 9, Łódź 2018, s. 265.

Każdy tomik poprzedza słowo od redaktorki serii, Barbary Wolskiej, prezentujące zamierzenia grupy młodych badaczy, którzy opracowali wspólnie z nią poszczególne dramaty i napisali, już samodzielnie, wstępy.

W przypadku tragedii *Saul* Alfieriego, w adaptacji Bogusławskiego, czytamy parę stron o życiu włoskiego poety, następnie część zatytułowaną „Teatr Narodowy na wygnaniu”, potem dłuższy fragment poświęcony postaci biblijnego Saula, analizę adaptacji *Saula* dokonanej przez Bogusławskiego i wreszcie najciekawszy element opracowania tomu, czyli porównanie dwu rękopisów przekładów tragedii: tekstu Bogusławskiego granego w Warszawie od 1809 roku i tłumaczenie *Saula* Karola Łopuszańskiego — aktora i autora lwowskiego, który swoją wersję tragedii przygotował dla teatru we Lwowie w 1815 r., a zatem zanim Bogusławski

wydał *Saula* drukiem w 1820 r. Porównanie obu rękopisów przez autorkę wstępu, Lidę Purgał, która zamieściła w tekście sfotografowane wyimki, świadczy o solidnym przygotowaniu tekstologicznym badaczki. Wstęp kończy informacja o zasadach opracowania edytorskiego. Następnie czytelnik przechodzi do tekstu *Saula* poprzedzonego uwagami Bogusławskiego o Alfierim.

Warto wśród tych w sumie standardowych informacji umieścić dwie uwagi. Pierwsza dotyczy części wstępu pt. „Teatr Narodowy na wygnaniu”, gdzie autorka pisze o teatrze lwowskim. W kontekście *Saula* Bogusławskiego, który powstał i był grany w Warszawie, budzi to zdziwienie, zwłaszcza że autorka wstępu opiera się niemal wyłącznie na ustaleniach Barbary Lasockiej dotyczących działalności teatru lwowskiego, w okresie gdy Bogusławski już wyjechał ze Lwowa. Nie ma natomiast jako źródła książki Jerzego Gota o teatrze we Lwowie, w latach gdy Bogusławski tam działał (*Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*). Domyślam się zatem, że strony o teatrze lwowskim zostały napisane przez Lidę Purgał raczej w związku z rękopisem Łopuszańskiego. Druga uwaga dotyczy sprawy zasadniczej. Czytamy na s. 15 wstępu: „Cóż zatem zainspirowało Wojciecha Bogusławskiego, aby podjąć się tłumaczenia i wystawienia na scenie sztuki niepopularnego już wówczas autora? Być może zdecydował o tym szczególnie silny ładunek emocjonalny przekazu, idealne kreacje psychologiczne bohaterów oraz nawiązania do systemu politycznego i władzy, jakie niosły dzieła włoskiego artysty”. Ogólne przyczyny można jednak uzupełnić konkretnymi, które — mówiąc nawiasem — zostały już ogłoszone drukiem dwadzieścia lat temu (M. Dębowski, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*). Podaję w skrócie: wystawienie *Saula* to jedyny przypadek w artystycznej karierze Bogusławskiego, gdy wszystkie swoje talenty pisarza, dyrektora i aktora poświęcił bez reszty tragedii klasycznej. Nie zrobił tego z miłości do gatunku. W ostatnich miesiącach 1809 roku przygotowywał się do przedłożenia władzom Księstwa Warszawskiego memoriału w sprawie utworzenia Dyrekcji Rządowej Teatru oraz powołania Szkoły Dramatycznej. Wiadomo, iż zależało mu zwłaszcza na posadzie dyrektora i profesora tej szkoły. Przypomnienie opinii publicznej o swej renomie odtwórcy głównych ról, i to właśnie w tragedii, mogło mu wiele pomóc w oczach władzy. Bogusławski jako człowiek praktyczny wiedział, że najlepszy jest memoriał współbrzmiący z ogólną opinią o jego twórcy. Opinię tworzyły zaś

w Warszawie, już w niemalym stopniu, gazety, a w kręgach elitarnych — *Pamiętnik Warszawski*, niedawno wznowiony przez Ludwika Osińskiego uznawanego za przywódcę „warszawskich klasyków”. Niewykluczone, że to on podszeptał teściowi pomysł wystawienia *Saula*. Recenzja, którą opublikował niemal nazajutrz po premierze świadczy, iż w redakcji *Pamiętnika* również przywiązywano do *Saula* duże znaczenie. Abstrahując jednak od kalkulacji pozaartystycznych, praca nad tą tragedią mogła sprawić Bogusławskiemu autentyczną satysfakcję. Mógł odnajdywać w swych ówczesnych osobistych losach pewne podobieństwo z losem nieszczęsnego Saula, któremu sławę i miłość ludu zabierał nieubłagannie zięć Dawid. Ludwik Osiński — jako tłumacz i autor teatralny — coraz bardziej wyrastał w tych latach ponad autora *Krakowiaków i Górali*. Czy Bogusławskiemu nie majaczyła się już więc gdzieś na horyzoncie jego osoba w fotelu dyrektora Teatru Narodowego? Czy w ostatnim przed samobójstwem monologu Saula (akt V, sc. ostatnia) nie mógł brzmieć prawdziwy żal Bogusławskiego, który utracił autorytet wśród swoich aktorów, a jego przyjaciel Elsner po prostu go zdradził? Czy pracując nad rolą Saula, nie myślał, iż ostatnią przysługę może oddać samotnemu artyście tylko jego sztuka? Osiński, po obejrzeniu teścia w tej roli, złożył mu w *Pamiętniku* hołd jako wielkiemu aktorowi: „Wystawienie tej sztuki było jednym z najdoskonalszych. Rola Saula przez J.P. Bogusławskiego z największą mocą wydana, tak wszystkich zajmowała, iż nie można było prawie mieć dosyć baczności na piękność ról innych. Wyższego tylko rzędu talentów jest cechą tak rzecz zgłębić, grę stworzyć i stworzoną wykonać”. Dla człowieka niewtajemniczonego ocena ta może mieć taki sam poziom informacyjny jak inne komplementy. Ale nie dla znawców. Uważni czytelnicy Kwintyliana, a do takich przecież zwracał się Ludwik Osiński, ujrzeni na pewno w tym trójczłonowym określeniu aktorstwa Bogusławskiego, podstawy retoryki z *Kształcenia mówcy*: inventio — dispositio — elocutio. Interpretator sceniczny, który potrafił swej grze zrealizować ową fundamentalną zasadę retoryki, był zdaniem klasyków godny miana aktora tragicznego. Dla Bogusławskiego taki komplement — mimo że tragikiem z całą pewnością się nie czuł — znaczył ogromnie wiele. Miał być bowiem stopniem schodów, po których jako zasłużony aktor narodowy chciał wejść w rok później (jak wiemy bezskutecznie) do grona „czcigodnych starców”, czyli Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Do 1813 r. *Saul* był grany wielokrotnie w Warszawie. Później

Bogusławski występował w tej roli także w Wilnie (1816 r.). Rola ta zapisała się chyba bardzo mocno w pamięci warszawskiej elity. Antoni Brodowski, wybitny malarz warszawski, autor m.in. znanego portretu Ludwika Osińskiego w stroju wolnomularskim, w czasie gdy Bogusławski grał Saula, namalował, jedno ze swych najbardziej cenionych płócien: *Gniew Saula na Dawida*. Obraz powstawał w latach 1812–1819, a w 1819 r. został nagrodzony złotym medalem na pierwszej w Warszawie publicznej Wystawie Sztuk Pięknych. Jest to wyraźnie akademicka kompozycja, zaaranżowana jak scena teatralna. Cztery pierwszoplanowe postaci są upozowane jak aktorzy wypowiadający słowa konkretnej sceny. Scenę można bez trudności odnaleźć w tekście *Saula* Bogusławskiego (akt III, sc. 4).

Trudno oczywiście wyrokować, jak bliski był związek pomiędzy graną w konkretnym dniu sceną, którą mógł z widowni ujrzeć Brodowski, a kompozycją jego obrazu. Jakiś związek mógł wszakże zaistnieć. Jak bowiem wytłumaczyć taki oto zbieg okoliczności, że kilka miesięcy po nagrodzeniu Brodowskiego za *Gniew Saula*, Bogusławski zimą 1819/20 decyduje, że swe *Dzieła* rozpocznie właśnie od wydania *Saula*?

Tom VII serii, *Izkahar, król Guaxary* został opracowany według podobnego schematu jak *Saul*. Wstęp Eweliny Lewandowskiej wydaje się bardziej dojrzały niż ten w tomie poprzednim. Wprowadzenie do lektury, w którym uwzględniono okoliczności historycznoliterackie związane z ogólnoeuropejską modą na dramaty egzotyczne i wpływ na tę modę powieści Marmontela *Les Incas*, z której czerpał Bogusławski, pisząc i wystawiając melodramat *Izkahar* w 1797 roku we Lwowie, zostało umiejętnie zredagowane, z wykorzystaniem na pierwszym miejscu świetnej książki Jerzego Gota, której tytuł wymieniłem, omawiając *Saula*. Także refleksja dotycząca melodramy jako gatunku dramatyczno-muzycznego, którą Ewelina Lewandowska sformułowała na podstawie kilku solidnych publikacji (warte podkreślenia są jej fachowe uwagi o muzyce Elsnera towarzyszącej przedstawieniu *Izkahara*) nie budzą zastrzeżeń, jakkolwiek nie wyczerpują tematu. Zwłaszcza chętnie widziałbym w tym gatunkowym kontekście parę zdań więcej o Janie Jakubie Rousseau i jego *Pigmalionie* (jest tylko jedno na s. 21), gdyż ten jakże modny ówczesnie twórca sentymentalizmu był autorem jednej z najciekawszych definicji melodramatu (1767 r.), która powstała na kanwie jego dyskusji na temat paryskiej wersji *Alcesty* Glucka oraz istoty muzyki w teatrze. *Pigmalion*

jest — jak wiemy — sztuką ilustrującą teoretyczne założenia melodramatu według Rousseau.

Autorka wstępu pisze stosunkowo dużo o dekoracjach, cytując Bogusławskiego z jego *Dziejów Teatru Narodowego* oraz analizy J. Gota. Dla potrzeb przedstawienia lwowskiego z 1797 r. dekoracje do *Izkahara* zaprojektował Innocento Maraino (być może we współpracy z Antonim Smuglewiczem). Jednak wypada wyjaśnić, że słowa Bogusławskiego z roku 1820 dotyczyły — wszystko na to wskazuje — dekoracji warszawskiej z lat 1800–1802, którą zaprojektował i wykonał Smuglewicz. Znamy ten projekt, bo zachowała się akwarela Smuglewicza (jest w Muzeum Narodowym w Krakowie), według której została wykonana. Porównanie fragmentu z *Dziejów* cytowanego przez Lewandowską z akwarelą, a także ze spisem elementów scenografii i rekwizytów Teatru Narodowego z czasów dyrekcji Bogusławskiego, z których budowano dekorację (opublikował go Raszewski), świadczy, że warszawski widz w latach 1800–1805 widział na scenie to, co my dziś widzimy na akwareli Smuglewicza i także to, co wynika z didaskaliów na początku aktu I sc. 1. Co więcej, dekoracja ta służyła Bogusławskiemu w przedstawieniu jeszcze innej spolszczonej przez niego popularnej pozycji, czyli *Przerwanej ofiary*, opery Wintera, którą opracował od strony muzycznej Elsner. To bardzo ciekawy przypadek „oszczędzania” na scenografii, bo wiemy, że do roku 1805 oba przedstawienia grano (zwłaszcza na wyjazdach) jedno po drugim. Publiczności to nie dziwiło, bo egzotyczny pejzaż ze słońcem w tle był w obu przypadkach taki sam. Oto odpowiednie didaskalia:

IZKAHAR, melodrama, Akt Pierwszy „Wysokie i przepaściste skały: wierzchołki ich okryte małą krzewiną. W środkowej widać grotę przez którą ukazują się promienie wschodzącego Słońca. Po lewej stronie jest wykuty przysiónek świątyni, przed którym wzniesiony Ofiarny Ołtarz. // Scena I. Król, Arcybramin, Jarko, Dziewice Słońca, Braminowie. Wszyscy klęczą około Ołtarza i nachyleni twarzą ku Słońcu, witają ranny wschód jego, przez następujące pienia: Witaj o światło światłości...”.

PRZERWANA OFIARA, opera, Akt Pierwszy. Scena I. „Widok skalistej okolicy. W głębi góra Olairi, na wierzchołku której świątynia Bogów. Wschodzące słońce daje się widzieć w nayokazalszym blasku. // Arcykapłan, Kapłani i mnóstwo ludu, klęczą w różnych postawach obrócenia twarzą ku Słońcu, którego gdy najpierwsze uyrzą promienie, porywają się wszyscy śpiewając z radością: Jak świetnie Słońce wschodzi...”.

Wstęp Eweliny Lewandowskiej kończy — jak w przypadku poprzedniego tomu — informacja o zasadach opracowania edytorskiego. Następnie przechodzimy do tekstu *Izakahara*, poprzedzonego przez Bogusławskiego rodzajem dwuczęściowej „parabazy”, którą tytułuje *Powody napisania melodramy Izakahar* oraz *Elsner*. Obie części autorka opracowania opatruje rozbudowanymi przypisami, które dokładnie wyjaśniają intencje autora i mniej znane fakty.

Pustelnik na wyspie Formentera Augusta von Kotzebuego w adaptacji Bogusławskiego (tom VIII serii) został opatrzony wstępem przez Małgorzatę Kowalską. Kotzebue, dziś już zapomniany, był swego czasu jednym z najczęściej granych autorów w praktycznie wszystkich europejskich teatrach. Wydaje się, że Bogusławski już w czasie swej drugiej dyrekcji warszawskiej (1790–1794) widział w sztukach Kotzebuego zaczyn nurtu, który obejmie później wszystkie sceny, czyli romantyzmu. Wprawdzie autorka wstępu, cytując Bogusławskiego, który widzi sukces *Pustelnika* „w romantyczności” (s. 132 wstępu), podaje w przypisie 6: „tu w znaczeniu upodobania do nastrojowości i tajemniczości”, ale nie byłbym taki pewien, czy tylko to. Kotzebue używał tego pojęcia już w latach 90. XVIII wieku nie tylko w sensie literackim (jak Mme de Staël w roku 1804 pisząc *romantisch* po niemiecku), ale także w odniesieniu do gry aktorskiej, co specjalnie mogło interesować Bogusławskiego, bo Kotzebue za „romantycznego” aktora uznał Talmę, ówczesnie bożyszcze tłumów, który po zagranii roli Brutusa (tragedia Woltera) w 1791 r. w Paryżu, był znany także w Polsce. Co ciekawe, Raszewski (rozdział „Klasycyzm i romantyczność” w *Bogusławskim*), pisząc o granych w latach 1790–1794 sztukach m.in. Kotzebuego, podaje: „We wszystkich wolno się dopatrywać zawiązków, które utrzymają się i rozwijają, trafiając na entuzjastyczny odzew widowni”. To, że Bogusławski jakby się usprawiedliwia, drukując w *Dzielał dramatycznych* (1822, t. IX) *Pustelnika*, przypisać należy jego skomplikowanymi relacjami z „klasykami warszawskimi”.

We wstępie Małgorzaty Kowalskiej problem wahania się Bogusławskiego pomiędzy klasycyzmem i romantyzmem w latach 90. (łącznie z tym, co wystawiał we Lwowie) nie jest specjalnie zaakcentowany, ale za inne wątki należy autorkę pochwalić. Obok tradycyjnych części (biogram Kotzebuego, ciekawa analiza i interpretacja sztuki, połączona z rozważaniami genealogicznymi), pojawia się bowiem „Rekonesans badawczy” poświęcony trzem za-

chowanym w Polsce tłumaczeniom *Pustelnika*. Kowalska porównuje je z wersją niemiecką, która funkcjonowała na scenach jako libretto operowe (*Der Eremit auf Formentera*), wykazując przy tym dużo inwencji i kompetencji.

Zakończę omówienie tomiku ciekawostką, której pani Kowalska ani prawdopodobnie nikt w Polsce nie zna, mianowicie, skąd Kotzebuemu wziął się pomysł na napisanie sztuki o pustelniku z wyspy na Morzu Śródziemnym. Otóż przeczytał przypis Diderota z Drugiej rozmowy o *Synu Naturalnym* (Amsterdam 1757). Przekład polski tej rozmowy ukazał się w 2008 r. w wydawnictwie Słowo/obraz terytoria (seria Theatroteka), przypis zaś znajduje się na s. 314:

Przypis Diderota: Lampeduza to niewielka bezludna wysepka, niedaleko od Afryki, w połowie drogi pomiędzy Tunisem a Malcią. Morze obfituje tam w ryby. Ziemia jest dość żyzna. Rosną tam dzikie oliwki, a nawet pszenica i winogrona. Jednak nigdy nikt tam nie mieszkał, prócz pewnego marabuta i fałszywego pustelnika. Marabut schronił się na wyspie z córką beja Algieru, która została jego kochanką i razem oczekiwali tu na jakieś wybawienie. Pustelnik, nazywany bratem Klemensem, spędził na wyspie dziesięć lat i jeszcze niedawno widziano go żywego. Hodował zwierzęta, uprawiał ziemię. Składował żywność w podziemnych komorach i sprzedawał ją na stałym lądzie, gdzie oddawał się przyjemnościom tak długo, jak miał pieniądze. Na wysepce był także kościół z dwoma ołtarzami. Jeden z nich, poświęcony Mahometowi, stał się dla wyznawców proroka miejscem kultu, gdyż pochowano pod nim marabuta z kochanką. Drugi ołtarz brat Klemens poświęcił najświętszej Dziewicy. Kiedy widział przyplływający statek z chrześcijanami zapalał świecę przed Świętą Dziewicą. Jeśli zaś zbliżał się statek mahometan, gasił szybko świecę Dziewicy i zapalał ją dla Mahometa.

Tom IX z serii Prace Katedry Edytorstwa Wydziału Filologicznego UŁ zawiera dwie komedie Jana Drozdowskiego. Specjalnie nazywam je komediami, inaczej niż w przypadku trzech wcześniej recenzowanych sztuk Bogusławskiego, gdyż zarówno *Literat z biedy*, jak i *Umizgi dla przysługi* są pisane regularnym 13-zgłoskowcem, zgodnie z wymogami klasycznych komedii i wbrew dominującej tendencji oświeceniowej polegającej na tworzeniu dramatów prozą (vide tragedia *Saul* Bogusławskiego). Nieco inaczej są też obie sztuki opracowane, gdyż wstęp i opracowanie mają dwie autorki: Małgorzatę Czapnik i Barbarę Wolską. Wynika to z faktu — jak pisze Barbara Wolska, że podstawą opracowania obu komedii Drozdowskiego była napisana pod jej kierunkiem praca magisterska pani Czapnik.

Wiadomości o życiu twórcy zatytułowane „Jan Drozdowski — Niedoceniany komediopisarz” opierają się głównie na słownikowych publikacjach z przywołaniem bardziej specjalistycznych pozycji, np. *Komedii oświeconych* D. Ratajczakowej i notatek prasowych z epoki. Czy faktycznie był niedoceniany, zwłaszcza na tle innych „chudych literatów”? Nie sądzę. Przecież był autorem tylko trzech komedii (trzecia to *Bigos hultajski*), a reszta jego prac literackich to wiersze i tłumaczenia. Natomiast *Bigos hultajski* publiczność i dyrektor Teatru Narodowego cenili o wiele bardziej niż dziesiątki innych polskich komedii (*Bigos* grano w Warszawie często od 1801 do 1807 roku). O jej znaczeniu nie zapominają też współcześni badacze. Jedną z ciekawszych interpretacji *Bigosu* zaproponował w 2004 roku Dariusz Kosiński (*Sceny z życia dramatu*), pisząc o postaci Biedosza, który po raz pierwszy pojawia się w 1784 jako „chudy literat” w *Literacie z biedy*. W *Bigosie* „Biedosz to uczestnik wojen napoleońskich [...]. Jego obecność wynika z potrzeby przeciwstawienia warszawskiemu fircykowi innego wzorca osobowego” (s. 31). Żałuję trochę, że autorki opracowania nie dołożyły do tomu IX jeszcze tej trzeciej komedii Drozdowskiego, bo można by wtedy wykazać ogromną różnicę w mentalności młodych szlachciców przed całkowitym upadkiem Polski (rozdział „Ach, wszędzie te pieniądze — Motyw pieniędzy w komediach Drozdowskiego”) i po szoku ostatniego rozbioru w 1795 roku oraz ucieczki króla z Warszawy.

Zwróciłbym także baczniejszą uwagę na rozdział „Komedia na tle przemian intelektualnych w epoce oświecenia”. W opracowaniach dla studentów, a nimi są przecież adresaci całej serii kierowanej przez Barbarę Wolską, funkcja tła społeczno-obyczajowego w prezentacji konkretnych dramatów jest bardzo istotna. Lata 80. XVIII wieku dla ich rozwoju są bowiem przełomowe. Pierwsza okoliczność wpływająca na ów przełom jest natury technicznej. Jesienią 1779 r. zaczyna funkcjonować nowy budynek teatru publicznego, wzniesiony w centrum Warszawy przy dzisiejszym placu Krasińskich. Teatr ten mógł pomieścić ponad tysiąc trzystu widzów i miał służyć różnym zespołom i tendencjom repertuarowym. Sprawy te są dość gruntownie przebadane, wiemy więc, że mimo gwałtownej nieraz rywalizacji entrepreneurów, Teatr Narodowy rozwijał się do czasu upadku I Rzeczypospolitej bez większych przeszkód, dając sposobność konkurowania i godziwego zarobku wielu autorom oraz stabilizując ogólnie życie teatralne. Dlatego stwierdzenie obu autorek (s. 23), w ślad za Karolem Estreicherem z roku 1936, że „rok zatem 1783 jest datą

odrodzenia stałego sceny polskiej” muszę w tym miejscu sprostować. Przypominam, że już pod koniec roku 1779 grano w nowym budynku Teatru Narodowego *Syna marnotrawnego* Trembeckiego (według Woltera), a w 1781 r. *Fircyka w zalotach* Zabłockiego i *Szkołę kobiet* Bogusławskiego (według Moliера). Przykłady można mnożyć. Druga okoliczność szybkiego rozwoju teatru publicznego już od początku lat 80. wynika z uspokojenia sytuacji wewnętrznej Polski. Ostry kurs reform politycznych Stanisława Augusta zarzucono jesienią 1780 r., co przyczyniło się do polepszenia nastrojów w kraju. Także wydarzenia zewnętrzne były, do momentu uchwalenia Konstytucji 3 Maja, pomyślne dla Polski. Oba czynniki, zdaniem historyków, „przyniosły Polsce dużo lepszą koniunkturę, która była aż za dobra, bo przyprawiła nas o zawrót głowy i spowodowała katastrofę ostateczną” (cyt. za: S. Mackiewicz, *Stanisław August*, reprint, Warszawa 1990, s. 159). Owa koniunktura, nie wymagająca większego zaangażowania politycznego, pozwalała niektórym literatom — jak pisze z kolei E. Rabowicz — „manifestować odrębność, a nawet wyższość w stosunku do mas szlacheckich i grupy rządzącej, skupionej wokół króla” (cyt. za: E. Rabowicz, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977, s. 608). Obie wymienione okoliczności zaowocowały zintensyfikowaniem twórczości teatralnej i rozszerzeniem jej pola zainteresowań np. o sprawy gospodarcze, czyli — jak w przypadku obu komedii Drozdowskiego — o problem żywiłowego bogacenia się żadnych pieniędzy Polaków. Opracowanie IX tomu kończy tradycyjnie informacja o zasadach opracowania edytorskiego.

Podsumowując, dramat — jak wiadomo — to dialog. W przypadku dawnych dramatów, zwłaszcza z epoki oświecenia, trudno liczyć na dialog aktorów, czyli wystawienie tych sztuk w dzisiejszym teatrze. Dlatego inicjatywa Barbary Wolskiej oraz jej uczennic i współpracowniczek jest cenna. Przywraca bowiem — choć nie ze sceny — dialog pomiędzy dawnymi autorami i dzisiejszymi czytelnikami. Dla mnie jako nauczyciela akademickiego jest to próba obudzenia pięciu sztuk teatralnych z długiego snu. A także przypomnienie, że za inicjatywę wydawniczą także można bić brawo, jak w teatrze.

Marek Dębowski
(Uniwersytet Jagielloński)