Anna Sobiecka
Akademia Pomorska w Słupsku
ORCID 0000-0001-5155-0393

MŁODZI POZYTYWIŚCI WARSZAWSCY WOBEC DRAMATU OBCEGO (RECENZJE „PRZEGLĄDU TYGODNIOWEGO" 1866–1876)

Pierwsze dziesięciolecie funkcjonowania „Przeglądu Tygodniowego Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych" i zarazem pozytywistycznej ofensywy programowej lat siedemdziesiątych przypadło na okres dyrekcji Siergieja Muchanowa, który funkcję prezesa Dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych (WTR) sprawował między rokiem 1868 a 1880. Ukazująca się wówczas na łamach „Przeglądu Tygodniowego" rubryka *Przegląd teatralny*, będąca zbiorem aktualnych omówień i recenzji nowości repertuarowych scen warszawskich, redagowana była przede wszystkim przez Józefa Kotarbińskiego i Daniela Zglińskiego, w mniejszym stopniu przez Adama Wiślickiego, Aleksandra Świętochowskiego, okazjonalnie recenzje pisywał też Piotr Chmielowski. W historii teatrów warszawskich okres dyrekcji Muchanowa, określany często „epoką gwiazd", dał się poznać jako moment istotnych zmian, które wpłynęły na zasady funkcjonowania polskiego teatru drugiej połowy XIX wieku[1].

Ważne dla warszawskich pozytywistów kwestie społeczno-ekonomiczne, polityczne oraz estetyczne, których trybuną stał się w latach siedemdziesiątych „Przegląd Tygodniowy" miały istotny wpływ na program teatralny, w tym także politykę repertuarową Warszawskich Teatrów Rządowych. Zasady funkcjonowania ówczesnych scen zależne były w głównej mierze od społecznego zapotrzebowania na określony typ repertuaru oraz od zmian wprowadzonych przez Muchanowa. Agnieszka Wanicka, autorka najnowszej monografii poświęconej teatrom warszawskim lat 1868–1880, zmiany te określiła mianem „rewolucji Muchanowa", która wywołała daleko idące konsekwencje[2]. Muchanow wprowadził stanowisko dyrektora administracyjnego teatru, zmieniając po części zakres jego obowiązków, w tym przede wszystkim możliwość bezpośredniego oddziaływania na działalność arty-

[1] Punktem odniesienia dokonywanej charakterystyki zasad funkcjonowania teatru warszawskiego lat 1868–1889, w tym także zagadnień repertuarowych WTR pozostają monografie historycznoteatralne J. Szczublewskiego i A. Wanickiej. Por. J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski (1868–1880)*, Warszawa 1963, A. Wanicka, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*, Kraków 2011. Szczublewski wskazywał nawet na przełomowy charakter 1876 roku, kiedy doszło do „niezwykłego nasycenia repertuaru twórczością rodzimą".

[2] Por. A. Wanicka, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*, dz. cyt., s. 73.

styczną oraz organizacyjną teatru. Rozdzielenie obowiązków administracyjno-finansowych od spraw artystycznych spowodowało, że zadania artystyczne realizowali reżyserzy oraz kierownicy poszczególnych zespołów, przede wszystkim zaś kierownicy zespołów dramatu i komedii. W ten sposób kolejni reżyserzy oraz kierownicy WTR zyskiwali realną możliwość oddziaływania i kształtowania teatralnego repertuaru, zarówno w zakresie jego doboru, obsady ról, a także realizacji pojedynczych przedstawień. Inną istotną cechą teatru warszawskiego w omawianym okresie był jego repertuarowy charakter, które to pojęcie oznaczało dysponowanie przez teatr zestawem sztuk gotowych do wystawienia nawet przez kilka czy kilkanaście kolejnych sezonów. Ta powtarzalność oraz wieloletnia obecność określonych tytułów w repertuarze teatrów wyznaczały z jednej strony siłę warszawskiego zespołu, z drugiej wpływały na ilość oraz jakość tytułów wystawianych na scenie.

Zmianę postrzegania dwunastolecia dyrekcji Muchanowa określa także rewizja pojęć „epoka gwiazd" oraz „szkoła warszawska" dokonana przez Agnieszkę Wanicką[3]. Analiza recenzji prasowych z lat 1868–1880 dowodzi, iż wyznacznikami sceny warszawskiej tego okresu były: powtarzalność (regularność repertuaru), zespołowość oraz trafna obsada ról związana z aktorską specjalizacją (tzw. aktorskie *emploi*) i wynikająca z tych zjawisk jednolitość stylu przedstawień określana mianem „szkoły warszawskiej", które to zasługi można i należy przypisywać w pierwszym rzędzie sprawnej reżyserii[4]. Zmiana stanowiska badawczego wobec negatywnych w potocznym mniemaniu określeń „gwiazdorstwo" i „aktoromania"[5] wynikała także z nowego odczytania roli, a tym samym znaczenia praktyk teatralnych stosowanych w teatrach warszawskich za dyrekcji Muchanowa.

Praktyki te związane były między innymi z podziałem sezonu teatralnego na letni i zimowy, kiedy w repertuarze dominowały odmienne typy sztuk (komedie i dramaty), co związane było zarówno z kompletnością zespołu, jak i liczbą scen pozostających w dyspozycji reżysera, a także z systemem debiutów, benefisów oraz gościnnych występów na scenach WTR – określanych przez Wanicką mianem „fe-

[3] A. Wanicka, *Inne spojrzenie na „epokę gwiazd"*, [w:] *Nowe historie 1. Ustanawianie historii*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, D. Kosiński, Warszawa 2010, s. 157–192.

[4] Tamże, s. 176 i 190. W 1872 r. w „Przeglądzie Tygodniowym" (nr 15, s. 113–114) wydrukowany zostaje anonimowy artykuł *Reżyseria*, w którym sformułowane zostają konkretne propozycje zmian w zakresie działań osoby reżysera. Do omówienia artykułu powrócimy w dalszych rozważaniach, ponieważ tekst odnosi się także bezpośrednio do kwestii repertuarowych.

[5] Określenia J. Gota. Por. J. Got, *Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim w XIX wieku*, „Pamiętnik Teatralny" 1970, z. 3, s. 294–310. Kult gwiazdy, którego przejawami były oklaski i wywoływanie artystów, prezenty dla aktorów, tzw. gra dla efektu, z nadużywaniem środków ekspresji, miał – zdaniem zarówno J. Gota oraz Z. Szweykowskiego – wpływać na niechlubną opinię sceny warszawskiej jako gwiazdorskiej, na której aktorzy obywali się właściwie bez reżysera i samodzielnie decydowali o doborze repertuaru. Por. Z. Szweykowski, *Krytyka teatralna w dobie pozytywizmu wobec aktora i reżysera*, „Pamiętnik Teatralny" 1953, z. 1, s. 133–160. Na marginesie rozważań należy dodać, iż w 1871 roku właśnie na łamach „Przeglądu Tygodniowego" (nr 27, s. 213–214) ukazał się anonimowy artykuł *Aktoromania*, którego autor nie tylko poddawał krytycznej ocenie zachowania warszawskich artystów, ale także podważał twórczy charakter zawodu aktorskiego, przypisując mu jedynie odtwórczą i wykonawczą rolę w wiernym odtwarzaniu myśli autora. Szweykowski autorstwo *Aktoromanii* przypisywał Świętochowskiemu, ze względu na wyjątkowo ostry i zjadliwy ton artykułu.

stiwalu"[6]. Jej zdaniem, „gwiazdorstwo" wybitnych artystów i osobowości warszawskiego zespołu powinno być łączone nie tyle z pojęciem „aktoromanii", ale raczej wirtuozerii, oznaczającej mistrzostwo idące w parze z doskonałą techniką aktorską[7]. Nie bez znaczenia pozostawał również fakt wzrostu popularności nowej polskiej dramaturgii lat siedemdziesiątych (pozytywistyczna komedia mieszczańsko-salonowa), podsycany funkcjonowaniem konkursów dramatycznych dostarczających teatrom nowości repertuarowych (Kraków od 1871, Lwów od 1873, Warszawa od 1875), znaczący wzrost liczebności w repertuarze sztuk jednoaktowych oraz wzrost znaczenia – zwłaszcza w sezonie letnim – teatrów i scen ogródkowych, nastawionych na zaspokajanie potrzeb oraz gustów „letniej publiczności"[8].

Wszystkie scharakteryzowane powyżej zjawiska i praktyki teatralne okresu dyrekcji Siergieja Muchanowa w istotny sposób odcisnęły swoje piętno na warszawskim repertuarze pierwszego dziesięciolecia funkcjonowania „Przeglądu Tygodniowego". Zadania krytyki teatralnej omawianego okresu już wcześniej podsumował Zygmunt Szweykowski, pisząc, iż:

> Krytyka teatralna epoki pozytywistycznej stawiała sobie dwa zasadnicze zadania: chciała wpływać na repertuar teatrów, by dostosować go do swoich pojęć o sztuce, chciała także ingerować w wewnętrzną organizację i życie teatru, zarówno jeśli chodzi o jego społeczne, jak i artystyczne oblicze[9].

Wtórował mu Tadeusz Sivert, stwierdzając, że krytyczna refleksja pozytywistyczna nie stworzyła nowej, odrębnej estetyki, skupiając się w swoich zainteresowaniach głównie na sztuce aktorskiej oraz użytkowej funkcji teatru[10]. Jednak dopiero zderzenie tych słów z najnowszymi ustaleniami prac historycznoteatralnych, odnoszącymi się do okresu prezesury Muchanowa, pozwala na poddanie analizie pierwszego dziesięciolecia funkcjonowania w „Przeglądzie Tygodniowym" działu teatralnego oraz określenie poglądów młodych pozytywistów reprezentujących tygodnik Adama Wiślickiego wobec obcej dramaturgii obecnej w repertuarze warszawskich teatrów. Może się bowiem okazać, iż programowy i postulatywny charakter wypowiedzi krytycznoteatralnych, skupionych w głównej mierze na dramacie, w mniejszym stopniu na różnych aspektach przedstawienia (wystawy), będzie miał wiele wspólnego w praktyką teatralną tego okresu. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że bezpośrednie oddziaływanie krytyki na teatr, w połączeniu z praktycznymi działaniami postrzeganymi jako konsekwencje „rewolucji Muchanowa", przyniesie tak intensywny rozwój życia teatralnego i dramaturgii drugiej połowy

---

6 Por. A. Wanicka, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*, dz. cyt., s. 114.

7 Por. A. Wanicka, *Inne spojrzenie na „epokę gwiazd"*, dz. cyt., s. 190.

8 Por. uwagi J. Kotarbińskiego związane z warszawskimi ogródkami prezentowane na łamach „Przeglądu Tygodniowego" w 1871 r. J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Teatra ogródkowe*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 36, s. 293–294.

9 Z. Szweykowski, *Krytyka teatralna w dobie pozytywizmu wobec aktora i reżysera*, dz. cyt., s. 133.

10 Por. T. Sivert, *Warszawska krytyka teatralna drugiej połowy XIX wieku*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1979, s. 127–140.

XIX wieku[11]. Za podjęciem tematu przemawia również fakt, iż wpływ pozytywistów na rozwijanie szacunku do tradycji w ogóle, zwłaszcza romantycznej, w której mieści się także polska tradycja szekspirowska, wciąż pozostaje niedoceniany [12].

W 15-tym numerze „Przeglądu Tygodniowego" z 1872 roku opublikowany został anonimowy artykuł zatytułowany *Reżyseria*, w którym sformułowano nie tylko propozycje zmian w zakresie działań osoby reżysera (pomysł komitetu reżyserskiego o charakterze doradczym), ale także zadań teatru wobec społeczeństwa, zwłaszcza w zakresie możliwości oddziaływania teatru poprzez dobór odpowiedniego repertuaru[13]. Przez autora tekstu współczesny mu teatr jest postrzegany jako zjawisko kulturowe o szerokim spektrum oddziaływania na życie społeczne[14]. Ta moc odziaływania teatru na życie społeczne oraz życie teatralnych odbiorców stają się podstawą do zdefiniowania dramatu jako gatunku, który poprzez tendencję (tendencyjność) może przynosić „możliwie najwięcej korzyści moralnej"[15]. Tendencja utworu jest tutaj rozumiana jako bezpośredni środek do uformowania „twórczych zasad społecznych", na których tak bardzo zależało młodym pozytywistom warszawskim[16]. Środkiem ku temu miała być systematyczna i planowa praca reżyserska, obejmująca zarówno aspekt praktyczny, tj. pracę nad „układem scenicznym wystawy", jak i literacki, związany z doborem odpowiedniego repertuaru. Pomocą w realizacji drugiego aspektu zadań reżyserskich miał stać się doradczy komitet reżyserski, powoływany przez Dyrekcję Teatrów Rządowych spośród artystów dramatycznych i literatów.

Do zadań komitetu reżyserskiego miało należeć między innymi: przyjmowanie sztuk oryginalnych, wybór sztuk zagranicznych, wybór odpowiednich tłumaczy i tłumaczeń sztuk zagranicznych, ciągły i cotygodniowy układ repertuaru, przez który autor tekstu rozumiał wznawianie sztuk wartościowych i wykreślanie ogra-

---

[11] Zjawiska te charakteryzuję szerzej w monografii komediopisarstwa M. Bałuckiego, zwracając uwagę na różne aspekty tzw. „epoki teatralnej", którą moim zdaniem stanowiła w historii polskiego teatru druga połowa XIX wieku. Por. A. Sobiecka, *Michał Bałucki i teatr. Wybrane problemy i aspekty*, Słupsk 2006, s. 61–69, 74–76, 200–2006.

[12] Pisały o tym m.in. J. Sztachelska i A. Janicka. Por. J. Sztachelska, *Szekspir i krytycy. Kilka refleksji o stylach czytania w wieku XIX* oraz A. Janicka, *Hamlet 1870. W kręgu młodych pozytywistów („Przegląd Tygodniowy")*, oba artykuły [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Łubieniewska, K. Latawiec, J. Waligóra, Kraków 2012.

[13] *Reżyseria*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 15, s. 113–114. Wagę tekstu podkreślał już wcześniej Z. Szweykowski, dla którego pomysł „Przeglądu Tygodniowego" był przejawem realizacji pozytywistycznego postulatu krytyki teatralnej odnoszącego się do potrzeby ściślejszego zespolenia literatury i teatru. Por. Z. Szweykowski, *Krytyka teatralna w dobie pozytywizmu wobec aktora i reżysera*, dz. cyt., s. 133.

[14] Podobne stanowisko prezentował inny znany krytyk warszawski Henryk Struve. Por. H. Struve, *O teatrze i jego znaczeniu dla życia społecznego*, „Biblioteka Warszawska" 1871, t. II, s. 221–231.

[15] *Reżyseria*, dz. cyt., s. 113.

[16] Warto w tym miejscu przypomnieć chociażby uwagi J. Kotarbińskiego prezentowane na łamach „Przeglądu Tygodniowego" związane z zarzutami stawianymi polskiej dramaturgii najnowszej spod znaku „tendencyjnego realizmu". Por. J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Wanda komedia w 3 aktach Zofii Mellerowej*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 12, s. 96–98. Stąd pośrednio brało się także silne zainteresowanie krytyki dramaturgią obcą.

nych, sprawiedliwe rozdzielanie ról między zespół aktorski, wreszcie udział w próbach i czuwanie nad poprawnością wystawy. Postulaty związane z obcą dramaturgią nie ograniczały się jedynie do trafnego wyboru sztuk zagranicznych. Autor *Reżyserii* proponował także:

> (...) bliższe nawiązanie stosunków z repertuarami i reżyseriami najcelniejszych teatrów angielskich, francuskich, niemieckich i włoskich, aby szybko otrzymywać było można nowości sceniczne i zarazem komunikować obcym w przekładach celniejsze utwory mające u nas powodzenie[17].

Chodziło więc o taki rodzaj współpracy z teatrami zagranicznymi, by na polską scenę trafiały nie tylko najnowsze wartościowe sztuki zagraniczne, ale także, by do polskiego teatru przenikały tendencje właściwe dla dramatu obcego i najnowsze zdobycze europejskiej reżyserii.

Postulaty odnoszące się do dramatu obcego sformułowane na łamach „Przeglądu Tygodniowego" z 1872 roku można zestawić z wnioskami Agnieszki Wanickiej. Dokonana przez nią analiza warszawskiego repertuaru z lat 1868–1880 daje odpowiedzi na pytania o obecność sztuk obcych w ówczesnym repertuarze i ich proporcje w stosunku do pozostałych pozycji repertuarowych[18]. Autorka podaje, że sztuki obce zajmowały 64% całego repertuaru (240 tytułów i 123 autorów), z czego większość stanowili autorzy francuscy (92 sztuki), niemieccy (26 sztuk), dwóch autorów pochodziło z Anglii i po jednym z Hiszpanii, Danii oraz Norwegii. Popularność najnowszej dramaturgii francuskiej była zjawiskiem typowym dla teatrów ówczesnej Europy. Na scenach warszawskich najczęściej gościły komedie Victoriena Sardou (11 tytułów oglądano łącznie 285 razy, w tym: *Safanduły*, *Starych kawalerów* i *Naszych najserdeczniejszych*), Octave'a Feuilleta (9 tytułów oglądanych 245 razy, w tym: *Miłość ubogiego młodzieńca* i jednoaktowe *Za i przeciw* oraz *Akrobatę*) oraz Eugène'a Labiche'a (10 komedii oglądanych 199 razy). Na dalszych miejscach znalazły się popularne komedie Émile'a Augiera i Aleksandra Dumasa (syna).

W grupie autorów niemieckich najpopularniejszym dramatopisarzem pozostawał Friedrich Schiller, którego sztuki zawdzięczały swoją obecność w repertuarze warszawskim Helenie Modrzejewskiej – jej benefisy i gościnne występy w *Marii Stuart*, *Don Carlosie* oraz *Intrydze i miłości*. Dramaturgię angielską najliczniej reprezentował William Szekspir, którego 9 dramatów grano podczas 203 wieczorów (*Antoniusza i Kleopatrę*, *Hamleta*, *Króla Leara*, *Kupca Weneckiego*, *Makbeta*, *Otella*, *Poskromienie złośnicy*, *Romea i Julię*, *Wiele hałasu o nic*)[19]. Precyzyjne wyliczenia Agnieszki Wanickiej potwierdza także praktyka krytyczna oraz recenzje zamieszczane w „Przeglądzie Tygodniowym" w pierwszym dziesięcioleciu jego funkcjonowania, choć na marginesie należy dodać, iż uwagi o dramaturgii obcej pojawiały się nie tylko w formie recenzji przedstawień, które miały swoje premiery lub wznowienia na scenie warszawskiej (tu przede wszystkim recenzje Józefa Ko-

---

[17] *Reżyseria*, dz. cyt., s. 113.

[18] Por. A. Wanicka, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*, dz. cyt., s. 126–128.

[19] Warszawską recepcję sceniczną w „epoce gwiazd" poddał analizie A. Żurowski. Por. A. Żurowski, *Szekspir w cieniu gwiazd*, Gdańsk 2001, s. 195–306.

tarbińskiego), ale także jako omówienia i przeglądy premier scen francuskich, głównie paryskich (najczęściej anonimowa rubryka *Przegląd teatralny paryski*), co będzie po części realizacją postulatów nawiązywania bliższych kontaktów z dramaturgią obcą i dokonaniami reżyserskimi, o czym już była wcześniej mowa.

Analiza strategii krytycznych „Przeglądu Tygodniowego" w dziesięcioleciu 1866–1876 przeprowadzona zostanie na przykładzie dwóch najbardziej reprezentatywnych przedstawicieli dramatu obcego w tym czasie – Victoriena Sardou oraz Williama Szekspira, które do 1874 roku skrupulatnie komentował Józef Kotarbiński, odpowiedzialny wówczas za dział teatralny i rubrykę *Przegląd teatralny*. Po nim dział teatralny przejął i prowadził (do roku 1878) Daniel Zgliński[20].

Victorien Sardou

W pierwszym roczniku „Przeglądu Tygodniowego" (1866) odnajdujemy anonimową recenzję paryskiej premiery *Zarazy* Émile'a Augiera, która będzie w pewnym sensie wyznaczała kierunek patrzenia na francuskie nowości[21]. Recenzent we wnioskach końcowych szczegółowego omówienia treści komedii Augiera pisze:

> Taką jest treść sztuki najgłówniejszej z głośnych utworów dramaturgów francuskich. Czy należy nam życzyć jej spolszczenia, jej przedstawienia na deskach naszego teatru? Zupełnie nie! Wszystkie te lwy, cała rodzina Benoitonów, mer Herengh, baron d'Estrigaud, z otoczeniem i kompanią nic nas nie obchodzą. My tych typów nie mamy, my tych ludzi nie znamy i bodajbyśmy nie znali. Postacie te co mają w sobie ludzkiego, to jest miejscowe, co czysto miejscowe, nie jest nauczające. Sprawa ta niech służy paryżanom – my innej potrzebujemy[22].

Popularne komedie francuskie będą więc interesowały recenzentów „Przeglądu Tygodniowego", o ile będą oni odnajdywali w nich typy i bohaterów podobnych do tych, których publiczność warszawska zna i potrafi rozpoznać pośród siebie. Typowość postaci i wzór ich zachowań moralnych staną się podstawowymi wyznacznikami użyteczności komedii francuskiej, które powinny być tłumaczone na język polski i wystawiane na scenach pod warunkiem, że staną się pouczające dla warszawskiej publiczności[23].

---

[20] Na marginesie rozważań należy zaznaczyć, że problematyka związana z dramaturgią obcą pojawiała się w „Przeglądzie Tygodniowym" nie tylko w formie rubryki i na łamach działu teatralnego. O nowościach literatury francuskiej, niemieckiej i angielskiej pisano także w dziale *Literatura zagraniczna* (przeglądy literatury i piśmiennictwa różnych kręgów językowych). Nas jednak interesować będzie przede wszystkim dział teatralny, by ukazać zależności i wzajemne powiązania między ustaleniami teoretycznymi (krytyka teatralna) a praktyką sceniczną tego okresu.

[21] *Przegląd teatralny paryski. Zaraza, komedia w 5 aktach É. Augiera*, „Przegląd Tygodniowy" 1866, nr 17–18.

[22] Tamże, nr 18, s. 143.

[23] Por.*Przegląd teatralny paryski. Zasady pani Daubray*, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 15–16 (dzieci z nieprawego łoża i upadłe moralnie kobiety), J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Guerin E. Augiera*, „Przegląd Tygodniowy" 1868, nr 6 (egoizm i hipokryzja ukrywane pod maską uczciwości), tegoż, *Przegląd teatralny. Portret Margrabiny O. Feuilleta*, „Przegląd Tygodniowy"

Sylwetkę francuskiego dramatopisarza przybliżał czytelnikom „Przeglądu Tygodniowego" Walery Przyborowski już w 1869 roku, niezwykle trafnie określając główne przymioty, ale i wady komedii Sardou:

> Będąc prawie zupełnie pozbawionym inwencji, umie on podnieś jakąś zużytą myśl, choćby nawet podrzędną i zamaskować dzięki wytworności szczegółów wady całości, która częstokroć wcale niefortunnie jest zbudowaną. Ma on pretensję, że tworzy skończone typy – niestety? są to tylko postacie. Zdaje się, że w duszy jego drży zapał płomienny, lecz w gruncie rzeczy jest to spokój, władza nad sobą samym, która mu nie pozwala nic ryzykować i nigdy. Nie ma tam namiętności, lecz jest za to umiarkowanie, nie ma śmiałości, ale jest bezczelność, nie ma męstwa, lecz buta. Dodajcie do tego zadziwiającą zręczność w tworzeniu już nie akcji, lecz wypadków, oszustwo nie dające się z niczym porównać, prawdziwą siłę w sztuce nizania scen, umiejętność przedstawienia najdrażliwszych sytuacji tak, że wszyscy słuchają bez oburzenia, dalej, zdolność wyciśnięcia z pomysłu starego jak świat niespodziewanego rozwiązania, które zdaje się być nadzwyczaj prostym – oto jest nasz pan Wiktoryn Sardou[24].

Powodzenie sceniczne komedie Sardou zawdzięczać miały, zdaniem Przyborowskiego, swojej oryginalności i nietuzinkowemu sposobowi ujmowania tematów, choć zamiłowanie do nowości i oryginalności kryło w sobie także pewną cechę ujemną, a mianowicie pomniejszanie kwestii moralnych, tak ważnych z punktu widzenia pozytywistycznego programu dla dramatu i teatru. Przyborowski konkludował swoje rozważania:

> Jakkolwiek bądź Sardou umie bawić i to bawić niepospolicie – o tym nikt nie wątpi i jestem tego zdania (opuszczam tu kwestię moralności), że wobec tak rzadkiego i skończonego w swym rodzaju przymiotu, można rzucić zasłonę na niektóre wady, będące może nieodłącznymi od natury pisarza i których chcąc się pozbyć, pozbyłby się zarazem swej oryginalności. Trzeba wprawdzie żałować, że nie użył swego talentu scenicznego i znajomości teatru do oddania szczytniejszych i więcej powszechnych idei – lecz byłoby dzieciństwem wyrzucać mu to, że stara się bawić publiczność, jeśli on czego innego nie chce robić lub nie ma nawet pretensji zrewolucjonizowania teatru jaką poetyczną nowością[25].

Z przedstawionej oceny można wnioskować, że Sardou był więc takim komediopisarzem, jakiego w tym czasie oczekiwała i publiczność, i teatr europejski połowy XIX stulecia. W Warszawie komedie najpopularniejszego francuskiego autora, jak np. *Rodzina Benoiton* (1867), *Nasi najserdeczniejsi* (1868), *Safanduły* (1870) czy *Starzy kawalerowie* (1876) uznanie krytyki oraz publiczności zawdzięczały w głównej mierze swojej oryginalności, aktualności poruszanych tematów, silnemu stypizowaniu kreślonych postaci oraz mistrzowskiemu kopiowaniu rzeczywistości[26]. Recenzent *Naszych najserdeczniejszych* dostrzegał moc satyrycznego spojrze-

1871, nr 41 (cyniczna i wyrachowana kochanka z arystokratycznego rodu), D. Zgliński, *Przegląd teatralny. Starzy kawalerowie W. Sardou*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 17 (plaga starych kawalerów-donżuanów).

[24] W. Przyborowski, *Wiktoryn Sardou*, „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 7, s. 52.

[25] Tamże, s. 53.

[26] Por. recenzje J. Kotarbińskiego: *Przegląd teatralny. Rodzina Benoiton W. Sardou*, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 42, *Przegląd teatralny. Nasi najserdeczniejsi W. Sardou*, „Prze-

nia prezentowaną w komediach Aleksandra Dumasa (syna), określoną przez niego mianem „realizmu francuskiego", inną rangę przypisywał komediom Sardou, które służyły jedynie zabawie i osiąganiu scenicznego efektu. Właśnie pogoń za efektem i oryginalnością powodowała, że sztuki Sardou z biegiem lat coraz częściej postrzegane były jako schematyczne, naciągane, nieprawdopodobne, będące jedynie zlepkiem udanych scen i figielków techniki scenicznej[27]. *Safanduły*, których premiera odbyła się w 1870 roku w Teatrze Wielkim, zwracały uwagę ze względu na „podniosłą tendencję" oraz wyraziście poprowadzone charaktery i doskonałość rysunku charakterologicznego. Jednak zdradzały też wady typowe dla większości francuskich komedii – miały długą i dość rozwlekłą ekspozycję, zbyt zawiłą intrygę, wreszcie zbyt liczne „efekciarskie wstawki", którym brakowało dostatecznego usprawiedliwienia przyczynowego-skutkowego[28].

Starzy kawalerowie z premierą w Teatrze Rozmaitości w 1876 roku byli komedią trudną do obrony ze względu na schematyzm postaci i stosowanie przez autora utartych rozwiązań scenicznych. Satyra i krytyka francuskiego mieszczaństwa mogła się podobać, o ile wpisywała się w podobieństwo do stosunków i sytuacji rodzimych. Plaga starych kawalerów-donżuanów typowa dla społeczeństwa francuskiego była zjawiskiem obcym dla rodzimej publiczności i z tego też powodu sztuka traciła na swojej aktualności i atrakcyjności[29]. Recenzenci „Przeglądu Tygodniowego" mieli świadomość, że nagminne umieszczanie komedii francuskich w repertuarze WTR nie każdemu musi się podobać, a ich recenzowanie nie jest jednoznaczne z zachętą do oglądania. Z drugiej strony zdawali sobie sprawę, że komedie „lekkie i świetlane, jak bańki mydlane" doskonale nadają się na repertuar sezonu letniego[30].

Wydaje się, że w gronie dramatopisarzy francuskich zwłaszcza Józef Kotarbiński wyżej cenił komedie Octave'a Feuilleta, drugiego pod względem częstotliwości występowania w repertuarze scen warszawskich, którego sztuki charakteryzowała zręczna, udana intryga, prawdopodobieństwo wydarzeń, aktualność podporządkowana satyrze społecznej, a przede wszystkim skończone charaktery sceniczne, dające aktorom możliwość zbudowania udanej roli[31].

---

gląd Tygodniowy" 1868, nr 47–48, *Przegląd teatralny. Motylina W. Sardou*, „Przegląd Tygodniowy" 1868, nr 21, *Przegląd teatralny. Safanduły W. Sardou*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 15.

[27] Por. J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Nasi najserdeczniejsi W. Sardou*, „Przegląd Tygodniowy" 1868, nr 47, s. 425–426.

[28] Por. J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Safanduły W. Sardou*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 15, s. 119–120.

[29] Por. D. Zgliński, *Przegląd teatralny. Starzy kawalerowie W. Sardou*, „Przegląd Tygodniowy" 1876, nr 17, s. 200–201.

[30] Por. J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Motylina W. Sardou*, „Przegląd Tygodniowy" 1868, nr 21, s. 195. O komedii tej Kotarbiński pisał: „Kto ma ochotę – niech skosztuje".

[31] Por. J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Miłość i dyplomacja O. Feuilleta*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 26 oraz tegoż, *Przegląd teatralny. Portret Margrabiny O. Feuilleta*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 41. Zwłaszcza ciekawie prezentuje się tutaj recenzja *Miłości i dyplomacji*, którą Kotarbiński zestawia ze swoją wcześniejszą wypowiedzią krytyczną na temat *Rodziny Benoiton* Sardou.

William Szekspir

Sztuki Williama Szekspira zajmowały niekwestionowane miejsce w gronie dramaturgii obcej, zwłaszcza w dziedzinie tragedii[32]. Jego dramaty wystawiane na scenach warszawskich w pierwszym dziesięcioleciu funkcjonowania „Przeglądu Tygodniowego", częstokroć jako prapremiery, tj. *Kupiec wenecki* (1869), *Romeo i Julia* (1870), *Hamlet* (1871), *Poskromienie złośnicy* (1873), *Otello* (1873) oraz *Wiele hałasu o nic* (1876), recenzował najczęściej Józef Kotarbiński, w pewnym sensie ówczesny specjalista od Szekspira i to zarówno jako krytyk teatralny oraz aktor[33].

Zdaniem Kotarbińskiego wielkość szekspirowskich dramatów mierzona była siłą oddziaływania na odbiorców wielkiej poezji (aktorska sztuka słowa) oraz wyrazistością tragicznych postaci (zarazem ról aktorskich), wpisanych w strukturę sztuk, które nazywał tragediami wielkich charakterów[34]. Fascynacja Szekspirem wiązała się też pośrednio z uznaniem znaczenia jego koncepcji tragiczności jako „konieczności działania bohatera" – chodziło o analizowaną kilkakrotnie postać duńskiego księcia Hamleta – w której Kotarbiński dostrzegał proces krystalizowania się „nowożytnego realnego dramatu, który stosunki ludzkie chwyta z czysto ludzkiej strony"[35]. Istota tragiczności Hamleta mieściła się w nierozwiązywalnej sprzeczności między tym, co bohater powinien zrobić, a tym, co robi. Kotarbiński rozumiał to następująco:

> Tragiczność Hamleta i wszystkich jego bohaterów polega na jednej zasadzie życiowej. Każdy człowiek jest cząstką społeczeństwa, jest podległą powszechnemu prawu ogólnego organicznego rozwoju istnienia. Chcąc dojść do swoich celów, musi zgodnie działać z tymi prawami. Zasadą wielkiej dramatyczności jest owa sprzeczność pomiędzy tym jak człowiek działa, a jak działać powinien. W komedii i dramacie sprzeczność ta godzi się, ale w trage-

[32] Obecność Szekspira w „Przeglądzie Tygodniowym" wcześniej poddała analizie A. Janicka. Por. A. Janicka, *Hamlet 1870. W kręgu młodych pozytywistów („Przegląd Tygodniowy")*, dz. cyt., s. 288–300.

[33] Podobne stanowisko prezentował A. Żurowski, przypisując Kotarbińskiemu szczególną rolę w promocji szekspirowskiego Hamleta. Por. A. Żurowski, *Szekspir w cieniu gwiazd*, dz. cyt., s. 215–216. Należy też zauważyć, iż Kotarbiński był autorem nie tylko recenzji pojedynczych premier czy przedstawień prezentowanych na scenie warszawskiej, ale także pisywał obszerne studia krytycznoliterackie poświęcone poszczególnym sztukom, jak na przykład *Hamletowi* czy *Makbetowi*. Por. J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Hamlet W. Szekspira*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 32 [analiza przekładu Krystyna Ostrowskiego] oraz 1871, nr 14 [analiza postaci Hamleta] oraz tegoż, *Studia literackie. Makbet*, „Przegląd Tygodniowy" 1878, nr 49–52.

[34] Por. wybrane recenzje J. Kotarbińskiego: *Przegląd teatralny. Kupiec wenecki W. Szekspira,* „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 13–14, *Przegląd teatralny. Wystąpienie p. Rapackiego w tragedii i dramacie. Rola Szajloka w Kupcu weneckim i Franciszka Moora w Zbójcach Schillera,* „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 20–21, *Przegląd teatralny. Romeo i Julia W. Szekspira*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 4–5, *Przegląd teatralny. Hamlet W. Szekspira*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 32 oraz 1871, nr 14, *Przegląd teatralny. Poskromienie złośnicy W. Szekspira*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 27.

[35] Por. J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Hamlet W. Szekspira*, „Przegląd Tygodniowy" 1871, nr 14, s. 110.

> dii rozwija się do takich rozmiarów, że harmonia jest niepodobna. Bohater tedy ginie – bo prawa istnienia są silniejsze od niego[36].

Obszerne studium krytyczne poświęcone *Makbetowi* i jego autorowi przyniósł dopiero rok 1878[37]. Jednakże warto zwrócić uwagę na tę wypowiedź, będącą, jak się wydaje, efektem wieloletnich przemyśleń recenzenta „Przeglądu Tygodniowego", a zarazem dowodem, jak określał to Kotarbiński, pewnej bezradności ówczesnej krytyki wobec dramaturgii Williama Szekspira[38]. Dokonana analiza *Makbeta*, pośrednio także *Króla Leara*, *Koriolana*, *Otella*, *Romea i Julii*, wyrasta z szerokiego pola zainteresowań i znajomości kontekstu literatury europejskiej, zwłaszcza europejskiej tragedii (antyczna tragedia grecka, tragedia angielska i niemiecka, twórczość ludowa, dramat historyczny). Komentator niezwykle trafnie określa podstawowe wyznaczniki szekspirowskiej dramaturgii, które wiążą się z przyjętą definicją tragiczności i nowożytnego dramatu właściwego, jako „tragedii jednostki wobec spraw wszechludzkich":

> Tragiczność jest więc odbiciem najwyższej sprzeczności etycznej w życiu człowieka. (...) Tragedia jako najwyższy objaw akcji dramatycznej musi odpowiadać najenergiczniejszym objawom siły duchowej człowieka. Pojęcie zaś tragiczności nowożytnej polega koniecznie na niepogodzonym przeciwieństwie celu i czynu, które rozwiązuje się przez widome zwycięstwo wielkich praw moralnych i społecznych[39].

Szekspirowski model tragedii opierał się więc, zdaniem Kotarbińskiego, na kilku przesłankach: źródłem tematów i wzorów postaci tragicznych pozostają mity oraz legendy, odpowiednio dostosowane do potrzeb współczesnego odbiorcy, tragiczność wyrasta nie tylko z zespolenia świata natury i człowieka, ale także z potrzeby łączenia żywiołów fantastycznego z realnym, zwłaszcza w zakresie tragicznych wyborów postaci i motywacji ich działań, szekspirowskich bohaterów nie można jednoznacznie zdefiniować, ponieważ ludzkie życie to nieprzewidywalny bieg uczuć i namiętności, zaś wzorem postępowania głównych bohaterów stają się determinizm oraz walka jednostki z fatalizmem.

W „epoce gwiazd" na scenie warszawskiej szekspirowskie tytuły oznaczały przede wszystkim niezapomniane role wielkich aktorów tego okresu: Jana Królikowskiego jako Shylocka i Hamleta, Alojzego Żółkowskiego jako mniej udanego Poloniusza, Heleny Modrzejewskiej w rolach Julii, Ofelii, Desdemony, Beatrycze i Lady Makbet, Salomei Palińskiej jako Porcji, Wincentego Rapackiego – Shylocka czy Bolesława Ładnowskiego w rolach Hamleta, Otella, Leara, Makbeta i Romea,

---

[36] Tamże.

[37] J. Kotarbiński, *Makbet Szekspira. Studium literackie*, „Przegląd Tygodniowy" 1878, nr 49–50.

[38] Charakteryzując XIX-wieczne style czytania Szekspira, J. Sztachelska nazwie ten proces przejściem od krytyki informacyjnej i filologicznej do sztuki interpretacji, bo w takim właśnie kontekście należy czytać studium J. Kotarbińskiego z 1878 roku. Por. J. Sztachelska, *Szekspir i krytycy. Kilka refleksji o stylach czytania w wieku XIX*, dz. cyt., s. 269.

[39] J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Mazepa J. Słowackiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 18, s. 142.

a także Bolesława Leszczyńskiego jako Petrucchia i Otella. W szekspirowskich dramatach recenzenci „Przeglądu Tygodniowego" dostrzegali dwa podstawowe walory: doskonałą realizację wyznaczników tragedii i samej tragiczności oraz wielkość postaci, zarazem ról aktorskich. Dlatego nieprzypadkowo analizy poszczególnych postaci dramatów/ról stawały się przyczynkiem do snucia uwag o sztuce aktorskiej w ogóle, jak w przypadku Otella w wykonaniu Bolesława Leszczyńskiego[40] czy Julii – niezapomnianej kreacji Heleny Modrzejewskiej[41]. W kreacji Leszczyńskiego rola Otella – „pół dzikiego syna Afryki" – oznaczała nie tylko „całkowite wcielenie się w rolę"[42], ale także prawdziwe oddanie emocji i namiętności bohatera, niemal prawdziwego człowieka z krwi i kości. Julia Modrzejewskiej była kreacją „skończoną i konsekwentną", artystce udało się oddać „delikatność, efemeryczność i powiewność, napiętnowaną melancholicznym, łagodnym wdziękiem" prawdziwej postaci[43].

Wielka tragedia reprezentowana była także przez niemiecką dramaturgię Friedricha Schillera, którego *Zbójcy*, *Don Carlos* czy *Maria Stuart* dawali możliwość stworzenia kreacji aktorskich w postaciach i kostiumie historycznym, np. Franciszka Moora (rola Królikowskiego)[44] i szkockiej królowej Marii Stuart (rola Modrzejewskiej) [45]. W obu przypadkach Kotarbiński podkreślał „prawdę psychologiczną postaci", którą Królikowski mistrzowsko budował posługując się grą mimiczną, Modrzejewska – umiejętnie kreśląc „prawdę boleści" swej niezwykle skomplikowanej psychologicznie bohaterki (przemiana w scenie śmierci na szafocie).

Podobne stanowisko prezentował drugi recenzent „Przeglądu Tygodniowego", Daniel Zgliński, komentator ról Bolesława Leszczyńskiego jako Otella i Desdemony w wykonaniu Heleny Modrzejewskiej[46] oraz *Intrygi i miłości* Schillera (1875)[47]. Przy okazji recenzji *Otella* (1873) Zgliński podsuwał dyrekcji dramatu i reżyserii teatrów warszawskich trafne spostrzeżenia związane z obsadą ról, zauważając rosnące znaczenie szekspirowskiej dramaturgii w bieżącym repertuarze:

> Ponieważ Szekspir coraz to częściej pojawia się u nas na deskach – ośmielimy się przeto zwrócić uwagę dyrekcji teatralnej, że do powodzenia dramatu poety angielskiego konieczne

---

[40] J. Kotarbiński, *Kilka słów o istocie sztuki aktorskiej. Występ B. Leszczyńskiego artysty dramatycznego krakowskiego teatru w 5 akcie tragedii Szekspira Otello*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 51 [analiza roli Otella w wykonaniu Leszczyńskiego].

[41] J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Romeo i Julia W. Szekspira przedstawiona po raz pierwszy na benefis H. Modrzejewskiej*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 4–5.

[42] J. Kotarbiński, *Kilka słów o istocie sztuki aktorskiej*, dz. cyt., s. 407.

[43] J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Romeo i Julia W. Szekspira przedstawiona po raz pierwszy na benefis H. Modrzejewskiej*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 5, s. 34–35.

[44] J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Zbójcy F. Schillera*, „Przegląd Tygodniowy" 1868, nr 43.

[45] J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Wystąpienie gościnne H. Modrzejewskiej w tragedii i dramacie*, „Przegląd Tygodniowy" 1868, nr 49, tegoż, *Przegląd teatralny. Maria Stuart J. Słowackiego*, „Przegląd Tygodniowy" 1872, nr 18–20 [obszerna analiza porównawcza dramatów F. Schillera i J. Słowackiego].

[46] Por. D. Zgliński, *Przegląd teatralny. Otello*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, nr 46.

[47] Por. D. Zgliński, *Przegląd teatralny. Intryga i miłość F. Schillera*, „Przegląd Tygodniowy" 1875, nr 12–13.

> jest jak najstaranniejsze obsadzenie ról a bardzo często bogata wystawa. Pod tym ostatnim względem powinien dramat warszawski wziąć sobie przykład – z warszawskiego baletu[48].

Młodych pozytywistów warszawskich „Przeglądu Tygodniowego" interesował więc Szekspir realista, dramaturg umiejący, zdaniem Kotarbińskiego, oddać „prawdę postaci" i „prawdę realną"[49], przyrównaną do procesu malowania pędzlem:

> Szekspir maluje rzeczywistość niezrównanym pędzlem realisty, który chwytając fakta istnienia, naznacza je piętnem idei w nich samych zawartej[50].

*

Nawet pobieżny przegląd recepcji dramatu obcego w „Przeglądzie Tygodniowym" z lat 1866–1876 potwierdza tezy Agnieszki Wanickiej związane z analizą repertuaru Warszawskich Teatrów Rządowych okresu dyrekcji Sergieja Muchanowa. Wyraźna dominacja repertuaru komediowego (297 tytułów komediowych spośród 374 granych na scenach warszawskich, co stanowiło 80% ówczesnego repertuaru, z wyraźną tendencją wzrostową sztuk jednoaktowych) nad dramatycznym (15 tragedii i 37 dramatów, jednakże powtarzanych regularnie w kolejnych sezonach, co stanowiło 20% ówczesnego repertuaru)[51] oraz przewaga współczesnej dramaturgii polskiej nad obcą, zwłaszcza od sezonu 1874/1875, potwierdzają tezę o repertuarowym charakterze Teatrów Rządowych, a także o istotnym udziale dramaturgii obcej (przypomnę 64% całego repertuaru) w układzie i proporcjach ówczesnego repertuaru teatralnego Warszawy.

Odzwierciedleniem tych zjawisk pozostają recenzje i dokonania krytyczne „Przeglądu Tygodniowego" w pierwszym dziesięcioleciu jego funkcjonowania w zakresie namysłu nad dramaturgią obcą, podporządkowane potrzebie budowania, ale i pogłębiania szacunku wobec tradycji europejskiej. Rozumiano ją bardzo szeroko – i jako pogłębianie wiedzy o literaturze oraz kulturze europejskiej, i jako dostarczanie bieżących, aktualnych informacji o nowościach literatury angielskiej, niemieckiej, francuskiej, hiszpańskiej, ale i serbskiej, duńskiej czy norweskiej. W procesie tym ujmowano także zagadnienia teatralne związane z relacjonowaniem i recenzowaniem premier oraz nowości repertuarowych wybranych scen europejskich.

Te same tendencje odnosiły się także do zagadnień najnowszej literatury i zjawisk teatru polskiego, zwłaszcza zagadnień repertuarowych. W rozważaniach krytycznych poświęconych najnowszemu teatrowi (i repertuarowi) stawiano znak równości między teatrem i dramatem, między użytecznością teatru i dramatu,

---

[48] D. Zgliński, *Przegląd teatralny. Otello*, „Przegląd Tygodniowy" 1873, dz. cyt., s. 366.

[49] J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Romeo i Julia W. Szekspira przedstawiona po raz pierwszy na benefis H. Modrzejewskiej*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 4, s. 28. Do analogicznych wniosków dochodzi też A. Janicka. Por. Por. A. Janicka, *Hamlet 1870. W kręgu młodych pozytywistów („Przegląd Tygodniowy")*, dz. cyt., s. 297.

[50] J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Romeo i Julia W. Szekspira przedstawiona po raz pierwszy na benefis H. Modrzejewskiej*, „Przegląd Tygodniowy" 1870, nr 5, s. 34.

[51] Por. A. Wanicka, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*, dz. cyt., s. 124–126.

wreszcie między tendencyjnością i moralnością teatru oraz dramatu. Taki właśnie model estetyczny wówczas obowiązywał. O tym, jak wielką wagę w teatrze i krytyce teatralnej drugiej połowy XIX wieku zajmowały zagadnienia repertuarowe przekonują też słowa Jana Michalika:

> Dla wszystkich w teatrze najbardziej interesujący był dramat, na nim koncentrowała się uwaga. Mniej lub bardziej świadomie terminów „teatr" i „dramat" używano wymiennie. Teatr pojawiał się wyłącznie jako doskonały środek uplastycznienie, popularyzowania idei zawartych w utworach dramatycznych, poprzez co dramaturg wśród pisarzy miał być twórcą uprzywilejowanym. Teatr rozpatrywano zawsze jako czynnik komplementarny wobec dramatu. Nigdy odwrotnie. W każdej pochwale teatru kryła się pochwała dramatu[52].

Bibliografia

Michalik J., *„Ani kościół, ani wszechnica, ani apteka"*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej" 1990, t. XXVII.
Przyborowski W., *Wiktoryn Sardou*, „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 7.
Wanicka A., *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*, Kraków 2011.
Wanicka A., *Inne spojrzenie na „epokę gwiazd"*, [w:] *Nowe historie 1. Ustanawianie historii*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, D. Kosiński, Warszawa 2010.
Żurowski A., *Szekspir w cieniu gwiazd*, Gdańsk 2001.

[52] J. Michalik, *„Ani kościół, ani wszechnica, ani apteka"*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej" 1990, t. XXVII, s. 44.