

MAŁGORZATA MIESZEK¹
Uniwersytet Łódzki

„Od miękkich niewieścich afektów daleki umysł”, czyli Jan Bielski wobec Stanisława Konarskiego

Przedmowa to część ramy wydawniczej, która w odróżnieniu od listu dedykacyjnego skierowana jest do czytelnika w ogóle. Jej otwarty charakter sprawia, że może ona poruszać ważne dla autora zagadnienia teoretycznoliterackie. Doniosłość omawianych kwestii oraz deklaratywność przedmów z początku XVIII wieku sprawia, że noszą one często znamię manifestu. Przybierają formę dyskusji i polemik. Ich autorzy wychodzili z propozycją nowych rozwiązań estetycznych i literackich². Pomocna w upowszechnianiu owych pomysłów była forma stwarzająca iluzję bezpośredniego kontaktu autora z czytelnikiem. Odbiorca był pozornie traktowany jako równoprawny partner dialogu. W rzeczywistości pozycję nadrzędną w przedmowie zajmuje twórca. Stara się on przekonać czytelnika do swoich racji, ukształtować jego odbiór i reakcję³.

Ważkość tej formy wypowiedzi doceniono także w dramatach jezuickich. Na początku XVIII wieku przedmowy pojawiały się wyłącznie w pełnych tekstach drukowanych i tylko wówczas, gdy sztuki przekraczały wyznaczone zasady czy konwencje⁴. Taki „rewolucyjny” charakter miała przedmowa Stanisława Konarskiego, która poprzedzała jego przekład tragedii Corneille’a *Otton* (Warszawa 1744)⁵. *Przemowa do czytelnika* z tragedii *Zeyfadyń* (Kalisz 1747) powstała zaś jako bezpośrednia reakcja jezuita Jana Bielskiego (1717–1768) na propozycję pijara⁶. Bielski należał do „przejsiowego” po-

¹ Małgorzata Mieszek, adiunkt w Katedrze Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych UŁ. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Jest autorką monografii poświęconej staropolskim intermediom (*Intermedium polskie XVI–XVIII wieku: teatry szkolne*), Kraków 2007). Artykuły publikowała w „Pamiętniku Literackim”, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, „Tematach i Kontekstach”, „Pracach Polonistycznych” oraz w monograficznych tomach zbiorowych m.in. *Folklor w badaniach współczesnych* (2005), *Mikołaj Rej w pięćsetlecie urodzin* (2005), *Kolor w kulturze* (2010), *Miscellanea literackie i teatralne (od Kochanowskiego do Mrożka)* Profesorowi Janowi Okoniowi przez przyjaciół i uczniów na 70. urodziny zebrane (2010), *Władca, władza. Literackie doświadczenia Europejczyków od antyku po wiek XIX* (2011), *Krzyżanowski. Spojrzenie po latach* (2013). Recenzje ogłaszała w „Ruchu Literackim”, „Przeglądzie Powszechnym”, „Czytaniu Literatury”. Zainteresowania badawcze: dramat i teatr staropolski, dawna literatura popularna.

² R. Ociecek, *O przedmowach w polskich książkach barokowych*, [w:] *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ociecek i R. Ryba, Katowice 2002, s. 102–103.

³ Por. T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w epoce oświecenia*, [w:] *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990, s. 191.

⁴ I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974, s. 46–47.

⁵ [St. Konarski], *Przedmowa do czytelnika*, [w:] tenże, *Otto, tragedia*, Warszawa 1744.

⁶ J. Bielski, *Zeyfadyń, król Ormuzu, tragedia*..., Kalisz 1747.

kolenia autorów jezuickich, którzy w swojej twórczości propagowali program odnowy retoryki oraz dramaturgii szkolnej. W zakresie dramatu twórcy ci czerpali inspiracje między innymi z klasycystycznej dramaturgii francuskiej, a w swoich tragediach podejmowali zagadnienia, które następnie rozwinęła epoka oświecenia.

Zarówno tekst Konarskiego, jak i *Przemowa* Bielskiego miały charakter deklaracyjny. Jak przyznała Janina Pawłowiczowa, w połowie XVIII wieku takie drobne formy literackie odwzorowywały proces narastania świadomości teatralnej⁷. Trzeba przypomnieć, że niemal równocześnie Bielski wystąpił przeciwko Konarskiemu i pijarskiemu szkolnictwu w dwóch mowach inauguracyjnych z lat 1746 i 1747. Jezuita bronił w nich gramatyki Alwara i idei szkół publicznych⁸. Bezpośrednim powodem napisania *Przemowy* w tragedii o Zeyfadyńie były zaś słowa Konarskiego, w których przyzwalał on na obecność ról kobiecych w teatrach szkolnych⁹. Ową propozycję zawarł pijar w trzech krótkich zdaniach. Lapidarność formy nie umniejsza wcale przełomowego charakteru owej deklaracji¹⁰. Wydaje się, że sam Konarski był tego świadom. Tłumaczył bowiem czytelnikom powody, dla których zdecydował się przełamać zasadę obowiązującą w teatrach szkolnych od kilku wieków. Píše zatem o wolności, którą posiadają poeci, a na potwierdzenie swych słów odwołuje się do wiedzy tych, „co się na tym znają”. Przyznaje, że bohaterki występują powszechnie zarówno w komediach, jak i tragediach, nawet w „zawołanych kolegiach” rzymskich. Jest to praktyka znana i akceptowana przez ludzi „rozumnych i na swym się znających rzemieśle”. Nie widzi więc powodu dla gorszenia się lub krytykowania, zwłaszcza że, jak pisze, „tu inszych nie usłyszysz sentymentów, tylko albo cnotliwe i wspaniałe albo te od cnoty odstępują, naganione”. Na koniec uwypukla jeszcze dydaktyczno-moralizatorski cel swojej tragedii, która służy „formowaniu” oraz „przystojnej zabawie zacnej młodzi”.

Tak odważne wystąpienie wywołało gwałtowną reakcję ze strony Bielskiego. Nie dziwi to skądinąd, jeśli przypomnieć, że w wersji *Ratio Studiorum* z 1591 roku role kobiece dopuszczano w sytuacjach wyjątkowych i zastrzeżeniem, że kreacje te będą

⁷ J. Pawłowiczowa, *Teatr i krytyka*, [w:] *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, Warszawa 1967, s. 71.

⁸ J. Bielski, *Pro institutione grammatica E. Alvari*, Poznań 1746; tenże, *Pro scholis publicis [...] oratio*, Poznań 1747. Por. też *Historia nauki polskiej*, red. B. Suchodolski, t. 6, Wrocław 1974, s. 39; St. Bednarski TJ, *Bielski Jan*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 2, Kraków 1936, s. 61; L. Grzebień, *Bielski Jan*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2, Lublin 1985, szp. 537; St. Załęski SJ, *Jezuici w Polsce*, t. 3, Lwów 1902, s. 1123.

⁹ O polemice obu autorów wspomniał już sześć lat po wydaniu *Zeyfady* Jan Daniel Janocki. W biografii Bielskiego napisał, że nie umieszczał on kobiet w sztukach wzorem dawnych autorów (J. D. Janocki, *Polonia literata nostri temporis auctore*, p. 1, Kórnik 1750, s. 8).

¹⁰ O powadze owego wystąpienia pisali liczni badacze (por. literaturę zgromadzoną w: *Dramat staropolski. Bibliografia*, t. 1: *Teksty dramatyczne drukami wydane do roku 1765*, oprac. W. Korotaj i in., Wrocław 1965, poz. 262). Z prac późniejszych zob. J. Pawłowiczowa, *dz. cyt.*, s. 74; W. Kozłowska, „*Otto*” Corneille’a w adaptacji Konarskiego, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie” 1985, nr 8–9: „Studia nad Oświeceniem”, s. 5–19; R. Dąbrowski, „*Otto*” Stanisława Konarskiego a „*Otto*” Pierre’a Corneille’a, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie” 2002–2003, z. 97–98, s. 9; M. Brodnicki, *Hermeneutyczny model pijarskiego teatru szkolnego w koncepcji Stanisława Konarskiego na przykładzie tragedii „Otto” Corneille’a*, „Rocznik Gdański”, t. 65: 2005, z. 1/2, s. 145.

„przystojne i poważne”. W ostatecznym wydaniu reguł z 1599 roku postaci żeńskie zostały wykluczone. Co prawda, prowincja polska uzyskała w tej kwestii dyspensę, z zastrzeżeniem, aby ulgi w przepisach nie nadużywać. Uczniowie w Polsce mogli zatem grać w kobiecych strojach, ale miały być one poważne i skromne¹¹. Bielski napomyka w swej przedmowie o tej możliwości. Wspomina bowiem o postaciach sygnitywnych¹² symbolizujących bohaterki kobiece, to znaczy o Geniuszu Mądrości oznaczającym Minervę i Geniuszu Poetyki — wyrażającym Terpsychorę. Jest to tylko jeden z wielu argumentów Bielskiego. Ta mnogość racji sprawia, że przedmowa jezuita jest nieporównywalnie dłuższa od uwag Konarskiego. Bielski swoje opinie wzbogaca treściami emocjonalnymi, dlatego jego wystąpienie jest pełne pasji i nieskrywanej niechęci wobec propozycji pijara¹³. Jak zauważyła Teresa Kostkiewiczowa, zasadą kompozycyjną przedmowy Bielskiego jest posługiwanie się ciągami numerowanych argumentów przeplatanych pytaniami retorycznymi, które mają dowieść racji autora i zdeprecjonować tezy adwersarza¹⁴.

Na początku swojej przedmowy jezuita ujawnia, że w tragedii *Otto* odnalazł „nową [...] całe dawnym wiekom nieznajomą [...] tragedyi regułę” (k. A.)¹⁵. Dodaje jednocześnie, że ów, jak go określa, „wynalazek” zmobilizował go do szybszego opublikowania tragedii o Zeyfadyń. Bielski zapewnia o swoich dobrych chęciach, a zarazem nienacechowanemu słowu „wynalazek” przydaje odcień ironii. Autor zwraca uwagę, że nowa zasada nie znajduje oparcia w tradycji. Jest ona bowiem „nieznajoma” i „zakryta” przed nauczycielami rymotwórstwa. Nadawanie neutralnym emocjonalnie słowom negatywnego znaczenia to jeden z częściej stosowanych przez Bielskiego zabiegów. Wielokrotnie wyraz o konotacjach pozytywnych zyskuje wręcz odwrotne znaczenie. Tak się dzieje, gdy Bielski określa oponenta mianem „doskonałego krytyka”, a następnie neguje jego kompetencje. Podobnie, gdy wspomina o „panegirych”, mając na myśli słowa pijara, jakoby dawne tragedie bez udziału kobiet były „nierozumne”.

Bielski konstruuje wizerunek oponenta (którego nie wymienia z nazwiska) jako osoby niewiarygodnej. Konarski to ignorant, który nie zasługuje na miano tragediopisarza („słowa są pomienionego, rzekę tymczasem, gdyż mi modestyja moja zakonna

¹¹ J. Poplatek SJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 19–20, 31; por. też *Ratio atque institutio studiorum SJ, czyli Ustawa szkolna Towarzystwa Jezusowego (1599)*, wstęp i oprac. K. Bartnicka i T. Bieńkowski, Warszawa 2000.

¹² Postaci sygnitywne uosabiały pojęcia abstrakcyjne lub służyły nowemu odczytaniu i modyfikacji tradycji antycznej (np. zamiast Charona występował Geniusz Czasu). Określenie „postaci sygnitywne” za: I. Kadulską, dz. cyt., s. 102; też, *Formy intermediów sceny szkolnej połowy XVIII wieku*, [w:] *Miscellanea z doby oświecenia*, t. 6, red. Z. Goliński, Wrocław 1982, s. 15–16; B. Judkowiak, *Przyczynki do genealogii i charakterystyki teatralnych Geniuszów*, [w:] *Miscellanea literackie i teatralne (od Kochanowskiego do Mrożka) Profesorowi Janowi Okoniowi przez przyjaciół i uczniów na 70. urodziny zebrane*, red. K. Płachcińska i M. Kuran, cz. 2: *Tradycje literackie i teatralne*, Łódź 2010, s. 424–439.

¹³ W literaturze przedmiotu spotyka się wręcz określenia „ostri i szydliwy” (*Pisarze polskiego oświecenia*, t. 1, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1992, s. 20–21).

¹⁴ T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka*, s. 194.

¹⁵ J. Bielski, *Przemowa do czytelnika*, [w:] tenże, *Zeyfadyń, król Ormuzu, tragedia*..., Kalisz 1747 (wszelkie cytaty w tekście za tym wydaniem).

zaostrzać nie pozwala pióra, tragedia”; podkr. M.M.; k. A₁). Bielski kieruje też słowa politowania wprost do oponenta:

Żal mi cie mój krytyku, że gdy innym nieumiejętność w sztuce rymotwórskiej przed oczy wbrew wyrzucasz, zadajesz nierozum, sam o sobie, żeś jednego tylko lub drugiego autora czytał, świadectwo dajesz, niewiadomy innych. (k. A₃–A_{3v})

Jezuita wyraźnie dystansuje się wobec Konarskiego i traktuje go z wyższością, choć swemu wywodowi stara się nadać pozory bezstronności. Aby zobiektywizować sądy, posługuje się figurą *praeteritio*. Charakteryzuje oponenta jako nieostrożnego w wyrażaniu opinii, ale rzekomo przemilcza jego zuchwałość („że zuchwałości nie powiem”)¹⁶. Bielski zadaje też kilkakrotnie adwersarzowi pytania, na które następnie sam udziela odpowiedzi i w ten sposób obniża wiarygodność przeciwnika. Pytania te mają na celu ukazanie niewiedzy pijara:

[...] jeżeliś go [tj. Eurypidesa – M.M.] czytał, pochwałę przyznasz [...];
Czytałeś *Cyklopa* w Eurypidesie, krytyku doskonały [...]?
Miałeś kiedy w ręku tragedjęą *Rheus* nazwaną [...]? (k. A₃)

Podobnemu celowi służy przywoływanie bardzo wielu nazwisk, których autorytet i dokonania mają potwierdzić tezę o szkodliwości umieszczania na scenie szkolnej postaci kobiecych. Jezuita stara się w ten sposób zobiektywizować swój wywód. Dostosowuje bowiem odpowiednie cytaty do ukutej przez siebie tezy. Za świętym Chryzostomem pyta o to, kim jest aktor i wśród wielu, godnych nagany „wcielen” historiona wymienia kobietę (k. A_{2v})¹⁷. Odwołuje się do pisarzy antycznych (Platona, Kwintyliana, Cyclerona, Arystotelesa, Seneki, Eurypidesa) i chrześcijańskich (św. Jana Chryzostoma, św. Augustyna). Przywołuje też twórców sobie współczesnych, zarówno dramatopisarzy zakonnych (między innymi francuskich jezuitów z paryskiego Collège Louis le Grand: Gabriela Le Jaya, Charlesa Porée, Jeana du Cerceau), jak też świeckich (Corneille’a, Woltera, Michaela Josepha Morei). Świadczy to niewątpliwie o rozległej erudycji Bielskiego i unowocześnionym w duchu klasycystycznym zapleczu lekturowym jezuity.

Treści z utworów francuskich dramatopisarzy dostosowuje autor, by udowodnić własną tezę. Uprzedza też kontrargumenty oponenta. Uświadamia w ten sposób czytelnikowi znajomość sprawy i obniża wiarygodność przeciwnika:

¹⁶ Warto przypomnieć, że *praeteritio* (obok figury *reticentio* — opóźnienia, które Bielski wykorzystuje równie chętnie) uznawane było przez niektórych teoretyków antycznych za rodzaj ironii, ważny w technikach dowodzenia (por. J. Lichański, *Retoryka w Polsce. Studia o historii, nauczaniu i teorii w czasach I Rzeczypospolitej*, Warszawa 2003, s. 94–95).

¹⁷ Bielski w odnośniku lokalizuje cytat jako homilię 38 św. Jana Chryzostoma na ewangelię św. Mateusza. Wydaje się jednak, że jezuita nie korzystał z oryginału pism „Złotoustego Kaznodziei”. Wyzyskał raczej zbiór o charakterze antologii, w którym zgromadzono wypowiedzi przedstawicieli Kościoła na temat komedii; zob. *Doctrina ss. Patrum de comoedia et spectaculis*, [w:] A. de Bourbon Conti, *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'Eglise tirée des Conciles et des Saints Pères*, Paris 1667, s. 67.

Ale wiem-ci ja, co niewiast w scenie i niewieścich miękkich miłości obrońco powiesz [...]. Poetami Metastazjuszem i Kornelim jak puklerzem jakim zastawisz [...]. (k. A₄)

Czasem Bielski przyjmuje za punkt wyjścia argumenty Konarskiego. Wspomina mianowicie o dramatach francuskich, których autorzy zrezygnowali z bohaterek kobiecych. Przy podsumowaniu tej części przywołuje znów zdanie oponenta i wyciąga z niego na pozór konsekwentną, choć zupełnie nieuprawnioną ocenę: „Na swoim się pewnie nie znali rzemiośle w sztuce rymotwórskiej nieukami, nieumiejętnymi, powiemy, byli” (k. A₄). W dalszej zaś części wywodu zwraca się do poprzednika:

Lubo rozumiem razem, żeć się w zacnego Metastazyjusza *Temistoklesie*, sam prędzej spodoba Temistokles, ojczyzny miłością zapalony, niż kiedy Roksanes ogniami Kserksesa tleje [...], w Kornelego także *Teodorze* z Dydymusem pobożne prędzej łzy wycisnie, wzajemne tych świętych do męczeństwa ubieganie niż kiedy starosta nierządne ku Teodorze pała afektem [...]. (k. A₄v)¹⁸

Kolejne wnioski Bielskiego wynikają z siebie w sposób logiczny. Tak przeprowadzone rozumowanie podważa zasadność postawy Konarskiego. Skoro obyty estetycznik czytelnik wybiera dramaty „pełne męstwa i odwagi kawalerskiej”, to, jak przewiduje jezuita, „jakby na nierównie większe zasłużyły pochwały, gdyby się wszystkie sceny z męskich nierównie okazalszych składały afektów” (k. A₄v).

Bielski jawi się w przedmowie jako obrońca tradycji i osoba świadoma dokonań poprzedników. Wielokrotnie przywołuje definicję tragedii (za Arystotelesem oraz jego późniejszymi komentatorami) i dowodzi, że obecność kobiet i ich namiętności nie licują z powagą gatunku. Obniża raczej jej rangę oraz pomniejsza rolę konfliktu tragicznego:

Zacnych i kawalerskich osób tragedyi wyciąga powaga [...] jako wiele z pochwały męstwa, którego niewieścia miłość zwycięża, kawaler traci, tak i tragedia takowego zawierająca kawalera od należytej odstępuje powagi. (k. B₂)

Bohater ogarnięty namiętnościami burzy logiczną kompozycję tragedii, sprzeciwia się także określonego systemowi moralnemu propagowanemu przez teatr szkolny:

Jakoż czyli przystoi kawalera, którego scena za przykład stawia [podkr. M.M.], miękkimi wikłać afektami, ażeby co w katastrofie ma naprawić; w *epitasis* albo *katastasis* obalił przyrody? (k. B₂)

Bielski dowodzi też, że „niewieści afekt” nie ma siły katartycznej. A za komentatorami Arystotelesa (Scaligerem, Piccolominim, Tasse, których nazwiska mógł wziąć

¹⁸ Por. P. Metastasio, *Themistocles, tragedia*, Warszawa 1743 (w początkach roku 1743 sztukę grano też w kolegium teatynów w Warszawie, gdzie powtarzano ją jeszcze potem pięciokrotnie). Zob. *Dramat staropolski*, t. 1, poz. 327. Tragedia P. Corneille’a, o Teodorze, to sztuka *Théodore, vierge et martyre*, wyst. w latach 1645–1646. Była to tragedia, która z racji poruszanej tematyki (groźba prostytuowania się chrześcijańskiej bohaterki) nie zdobyła uznania (uraziła gusta widzów) i po pięciu wystawieniach została zdjęta z afisza (S. Read Baker, *Dissonant Harmonies: Drama and Ideology in Five Neglected Plays of Pierre Corneille*, Tübingen 1990, s. 52–68; por. też K. Ibbett, *The Politics of Conservation in Corneille’s “Théodore”: Dramatic Action and Reason of State*, „Romance Studies”, Vol. 25: 2007, nr 3, p. 163–173).

z dzieła francuskiego jezuitę Reného Rapina, *Réflexions sur La Poétique d'Aristote*¹⁹) uznaje, że na miano prawdziwego poety zasługuje wyłącznie ten, „który swym do cnoty prowadzi wierszem i do chwalebnego rządów Rzeczypospolitej sprawowania dopomaga” (k. B₂v).

Bielski nie ogranicza się jednak wyłącznie do krytyki. Podsuwa dramatopisarzom pozytywne rozwiązania fabularne. Wśród sytuacji, które przy odpowiednim zawiązaniu fabuły mogą stanowić źródło nieszczęścia bohaterów, a w oglądających wzbudzić uczucie litości i trwogi, wymienia Bielski między innymi miłość ojczyzny, „w wierze świętej statek”, „wdzięczność dobrodziejowi należyta” oraz „majestatowi [...] wierność” (k. B₂). Losy postaci, która reprezentuje szlachetne wartości, wywołują w widzach płacz. Uczucie bojaźni, która jest „całej tragedii osnową”, wzbudza zaś w oglądających okrucieństwo tyrana, surowe wyroki sędziów, uczucia gniewu, zemsty czy dumy. Te przykłady jawnie dowodzą, zdaniem jezuitę, że „niewieście zawiązania” nie są w stanie łatwo wywołać w widzach takich wzruszeń. Na tej podstawie Bielski formułuje logiczne podsumowanie:

Zgola znający się na swym rzemiośle poeta nie wiem, z którego by wytłumaczonej tragedii słowa wnieść potrafił, że się takowe akty nigdy bez interwencji osób białogłowskich obejść nie mogą. (k. B₂v)

Propozycja Konarskiego to, w świetle słów jezuitę, „dzisiejsze”, „płonne uroszczone o tragediach prawo”, a nawet „wynalazek”. Bielski odwołuje się do rozsądku czytelnika, który przyzwyczajony do tragedii bez udziału kobiet, nie wybierze nowej propozycji burzącej dotychczasowy porządek. Jezuita czyni też wyraźne rozróżnienie między tragedią a komedią, gdy pisze: „Niech się godzi Plautom i Terencyjuszom w komediach, tragediom innym być wolniejszymi w tragediach” (k. A₄v).

Mimo wszystkich wspomnianych argumentów uznanie Bielskiego za wojującego mizogynistę jest zbyt uproszczeniem. Sam jezuita wyraźnie odżegnywał się od takiej postawy, gdy pisał: „nie mówię ja tego, ani mówić mogę, żeby między osobami tragedią składającymi białogłowy się nie powinny mieścić” (k. A₁v). Tłumaczy, że wówczas musiałby potępić „tragedii wynalazców”: Sofoklesa, Eurypidesa, Senekę oraz twórców komedii — Plauta i Terencjusza. Pogardzić musiałby także współczesnymi mu dramaturgami, którzy „tragedyje i komedye z swych prawie ruin i obalin wygrzebali i całemu zalecili światu” (k. A₁v–A₂). Bielski ma świadomość, że postaci kobiece z powodzeniem funkcjonują na innych scenach, także zakonnych. Co prawda, w wymienionych przez niego tragediach jezuickich (między innymi w *Adrianie* Ludwika Cellotiusa²⁰ i w sztukach Nicolasa Caussina²¹) pojawiają się wyłącznie imiona kobiece, ale wynika to, zdaniem dramaturga, ze specyfiki teatru zakonnego. Jezuita zadaje pytanie, czy osobie duchownej godzi się przystać na obecność kobiet w sztukach. Zauważa przy tym wyraźną różnicę między scenami konwiktowymi a teatrami świeckimi („czyli

¹⁹ R. Rapin, *Réflexions sur La Poétique d'Aristote*, Paris 1674; por. też B. Judkowiak, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramtopisania w połowie XVIII wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 127–147.

²⁰ Chodzi o sztukę Ludwika Cellotiusa, *S. Adrianus Martyr*, Antverpiae 1634.

²¹ N. Caussin, *Tragoediae sacrae*, Parisiis 1620.

od świeckich teatrów, zakonne moje theatrum, bez cenzury sprawiedliwej brać przykład mogło?”; k. A₄v)²². W innym miejscu przedmowy pisze też, że jako zakonnik „wieczną światu nieprzyjaźń wypowiedział [...] i od miękkich niewieścich afektów daleki umysł” (k. A₁v).

Bielski jako wieloletni pedagog ma też na uwadze moralność „niewinnej młodzi”. Przyrównuje umysł młodzieży do wosku, zdolnego przyjąć wszelkie obrazy. Ma świadomość nieukształtowanej natury chłopców, którą „miękkie, miłosne, niewieście afekta” mogą pobudzić do złego. Dowodzi, że w umyśle młodzieży „jedno słówka podejrzanego powionienie pożary może nieugaszone wzniecić” (k. B), a obraz miłości występnego pozostaje na długo w pamięci uczniów. Zbija tym samym kolejny argument Konarskiego, jakoby młodych pociągały wyłącznie przykłady cnotliwe. Zauważa ponadto, iż przebrany za kobietę młodzieniec niechętnie „wstręt od płci niewieściej złoży” (k. B). Podsumowując swoje wywody Bielski wysuwa jeszcze inny argument. Przypomina fragment mowy Cellotiusa²³, w której francuski zakonnik wśród absolwentów jezuickich kolegów wymienił mężnych żołnierzy, senatorów, sprawiedliwych sędziów, osoby wierne majestatowi i kochające ojczyznę. Bielski przyczynę takiego stanu rzeczy upatruje w odpowiednim wychowaniu młodzieży, która unika niewieścich afektów. Przyznaje na koniec, że „niewieściałe umysły do wysokich o Bogu, o ojczyźnie myśli niesposobne” (k. B₂v).

* * *

Niechęć do ról kobiecych nie wynika u Bielskiego wyłącznie z sugerowanej niekiedy przez badaczy niechęci wobec dążeń reformatorskich. Nie sposób zgodzić się ze zdaniem Stanisława Pietraszki jakoby Bielski w przedmowie do *Zeyfady* reprezentował postawę „prymitywnych retorów czasów saskich”²⁴. Z racji swego polemicznego charakteru przedmowa pełna jest środków perswazyjnych, wzbudzających emocje. Mają one z jednej strony wskazać czytelnikom poglądy aprobowane, z drugiej zaś zdeprecjonować propozycje oponenta. Jezuita występuje jednak nie tyle przeciw postaciom kobiecym, ile raczej tłumaczy ich kłopotliwą obecność w teatrach szkolnych. Jest ostrożny wobec propozycji, które burzą dotychczasowy, zakorzeniony w tradycji porządek. Akceptuje natomiast udział heroin w sztukach teatru świeckiego. W jednym z końcowych fragmentów *Przemowy* Bielski radzi swoim piszącym współbraciom, aby ślepo nie naśladowali „wielkich innych poetów” (k. B₁). Na nich bowiem,

²² Warto przypomnieć, że Karol Porée, jeden z reformatörów teatru jezuickiego, w *Dyskursie o przedstawieniach* (*Discours sur les spectacles*, Paryż 1733) naświetla problem konkurencyjności sceny publicznej i konwiktowej. Wypowiada się o teatrach świeckich jak o zagrożeniu dla scen szkolnych, choć zauważa też proces modyfikacji *Ratio studiorum* w celu dostosowania repertuaru jezuickiego do konwencji dworskich i potrzeb młodej arystokracji (zob. M. Dębowski, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie Oświecenia*, Kraków 2001, s. 24–28).

²³ Por. R. P. Ludovici Cellotii SJ, *Quondam in Academia Parisiensi Oratoris celeberrimi, Orationes Panegyricae: Nunc post varias in Gallia & Belgio factas impressiones bono & commodo Eloquentiae Studiosorum in Germania recusae*, Paris 1607.

²⁴ St. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966, s. 235.

w odróżnieniu od autorów zakonnych, nie spoczywa odpowiedzialność za kształcenie nowych pokoleń. Świeccy poeci nie są krępowani przepisami ani cenzurą zakonną²⁵. Jezuita zdecydowanie opowiada się natomiast przeciwko umieszczaniu w tragediach „niewieścich afektów”. Uczucia owe nie licują bowiem z powagą gatunku. Co więcej odnoszą niepożądany skutek, to znaczy zamiast oczyszczać, zarażają ludzkie namiętności. Zdanie Bielskiego na temat udziału postaci kobiecych w dramatach szkolnych nie było odosobnione. Także w tragediach innych autorów powtarzają się podobne uwagi, tłumaczące powody rezygnowania z udziału heroin. Przykładowo, Stefan Łuski na admonicji z dramatu *Virtus amore et timore fortior* (Warszawa 1750) tłumaczył, dlaczego opuścił postać córki Tytusa, która występowała w podstawie źródłowej tragedii (czyli dziele Juvencjusza, *Historia Societatis Iesu*):

*Religiosa theatra nostra pro suo more exigunt, eo pace tuam lector benevole usi sumus, dum omissam filiam, in locum conjugis fratrem Titi substituimus*²⁶.

Podobnego zabiegu dokonał też Józef Filipecki w tragedii *Seila* (Przemyśl 1754). W *Przestrodze* poprzedzającej dramat autor wyjaśnił, iż zastąpił postać córki postacią syna, zgodnie z obyczajem, który „nie pozwala miejsca płci białogłowskiej na teatrach naszych”. Podobne uwagi zamieszczane były również w innych przedmowach. Wypowiedź Jana Bielskiego wpisuje się więc z jednej strony w szerszy nurt, z drugiej zaś wyróżnia się na tle pozostałych wystąpień długością, wielością argumentów oraz wyraźnym nacechowaniem emocjonalnym, ukazującym zaangażowanie i pasję autora *Zeyfady*.

Jan Bielski's Polemics with Stanisław Konarski

Summary

The paper's subject is the analysis of the „Preface to the Reader” by Jan Bielski. Bielski's preface was created in response to the words of Stanisław Konarski (from the argument to his “Otto tragedy”). The article focuses on polemical plots and on Bielski's arguments to justify the ban on the presence of women in Jesuit plays. Bielski's response is being analysed in the reference to a wider background of Jesuit dramaturgy in the 18th century.

²⁵ O instytucji cenzury pisze Bielski w *Przemowie*: „Ja zapewne wolności tej poetom pozwolonej nie chciałem w tej mierze brać z pomienionych tragedów przykładu, bojąc się cenzury [...]” (k. A₂v).

²⁶ S. Łuski, *Admonitio*, [w:] tenże, *Virtus amore et timore fortior*, Warszawa 1750 (początkowe karty nieliczbowane).