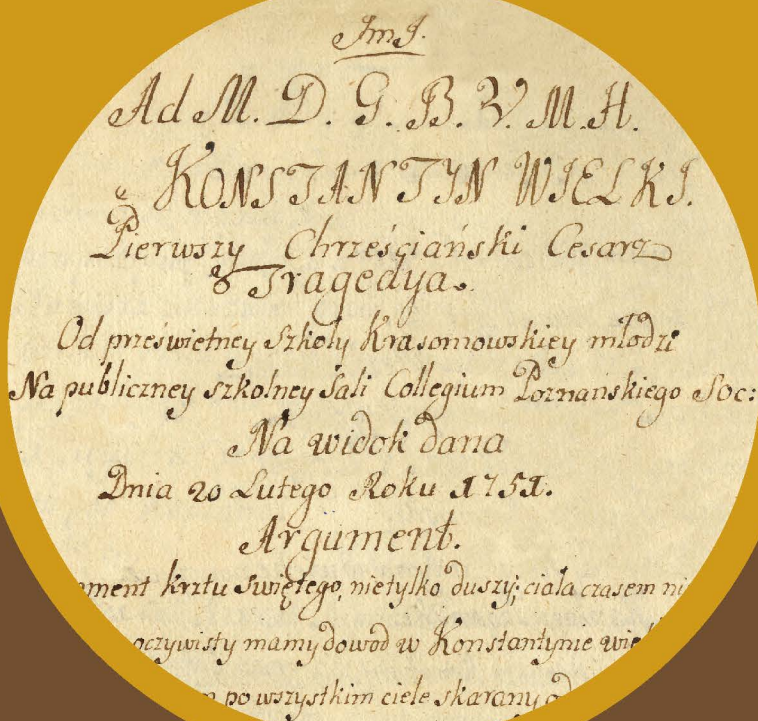


MAŁGORZATA MIESZEK

TWÓRCZOŚĆ  
DRAMATOPISARSKA  
JANA BIELSKIEGO SJ  
(1714–1768)



*In A.*  
Ad M. D. G. B. V. M. H.  
KONSTANTYN WIELKI.  
Pierwszy Chrześcijański Cesarz  
& Tragedya.  
Od preświetney Szkoły Krasnomowskiy młodzi  
Na publiczney szkolney Sali Collegium Poznańskiego Soc:  
Na widok dana  
Dnia 20 Lutego Roku 1757.  
Argument.  
ment krutu świętego, nie tylko duszy; ciała czasem ni  
oczywisty mamy dowód w Konstantynie wie  
po wszystkim ciele skaramy

**TWÓRCZOŚĆ  
DRAMATOPISARSKA  
JANA BIELSKIEGO SJ  
(1714–1768)**

# ANALECTA LITERACKIE I JĘZYKOWE

tom XII

Rada redakcyjna serii wydawniczej

Katarzyna Kaczor-Scheitler

Magdalena Kuran

Michał Kuran (zastępca redaktor naczelnej)

Małgorzata Mieszek

Krystyna Płachcińska (redaktor naczelna)

Maria Wichowa



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

**MAŁGORZATA MIESZEK**

**TWÓRCZOŚĆ  
DRAMATOPISARSKA  
JANA BIELSKIEGO SJ  
(1714–1768)**

Małgorzata Mieszek – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny  
Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Dawnej, Edytorstwa i Nauk Pomocniczych  
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173  
malgorzata.mieszek@uni.lodz.pl

RECENZENT

*Irena Kadulska*

REDAKTOR INICJUJĄCY

*Urszula Dzieciatkowska*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

*Danuta Bąk*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Munda – Maciej Torz*

KOREKTA TECHNICZNA

*Leonora Gralka*

PROJEKT OKŁADKI

*krzysztof de mianiuk*

Ilustracja na okładce: Jan Bielski, *Konstantyn Wielki, pierwszy chrześcijański cesarz, tragedia, od prześwietnej szkoły krasomówskiej młodzi na publicznej szkolnej sali kolegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu na widok dana dnia 20 lutego roku 1751*  
(rkps VUB, sygn. IV 11651/6)

© Copyright by Małgorzata Mieszek, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09365.19.0.M

Ark. wyd. 23,8; ark. druk. 22,5

ISBN 978-83-8142-862-0

e-ISBN 978-83-8142-863-7

<https://doi.org/10.18778/8142-862-0>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

tel. (42) 665 58 63

*Moim Dzieciom  
Zuzannie, Juliuszowi i Dariuszowi*



# Spis treści

Wykaz skrótów .....	9
Wstęp .....	11
<b>I. Źródła i materiały .....</b>	<b>19</b>
<b>II. Dotychczasowe badania nad dramatami Jana Bielskiego .....</b>	<b>43</b>
<b>III. Dramaturgia jezuicka w połowie XVIII wieku .....</b>	<b>61</b>
<b>IV. Wybrane elementy ramy wydawniczej .....</b>	<b>77</b>
1. Stemmaty .....	79
2. Listy dedykacyjne .....	86
3. Cząstki o charakterze epitalamijnym .....	95
4. <i>Przemowa do Czytelnika</i> .....	101
<b>V. Źródła dramatów .....</b>	<b>113</b>
<b>VI. Kręgi tematyczne .....</b>	<b>133</b>
1. Religia .....	136
2. Historia .....	149
3. Orient .....	159
<b>VII. „W tych żyłach krew [...] ojczyźnie i panu płynie” – o elementach ideologii obywatelskiej .....</b>	<b>167</b>
1. Koncepcja ojczyzny .....	172
2. Model obywatela .....	181
<b>VIII. „Osoby w scenach mówiące” – o bohaterach dramatów Bielskiego .....</b>	<b>191</b>
1. Władcy .....	198
2. Wodzowie .....	212
3. Wyznawcy i męczennicy .....	217
4. Więzy rodzinne bohaterów .....	227
5. Intryganci i spiskowcy .....	239



<b>IX. „Wyobrażenie sprawy”, która „ludzkie oczyszcza namiętności” – fabuła i akcja tragedii Bielskiego .....</b>	<b>249</b>
1. Wielkość i kompletność fabuły .....	252
2. Spójność i jedność akcji .....	257
3. Działania postaci .....	261
4. Uprawdopodobnianie nieprawdopodobnego .....	264
5. Zasada trzech jedności .....	271
<b>X. „Tragedyja na widok dana” – o wybranych aspektach realizacji teatralnej .....</b>	<b>277</b>
1. W przestrzeni sceny .....	280
2. Aktor .....	290
Zakończenie .....	313
Bibliografia.....	319
Spis ilustracji .....	345
Indeks osobowy .....	347
Summary .....	355

# Wykaz skrótów

## SKRÓTY SIGLI BIBLIOTEK I ARCHIWÓW

ATJKr	–	Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego Kraków
Bibl. Bawor.	–	Biblioteka Baworowskich we Lwowie
Bibl. Naukowa PAU i PAN w Krakowie	–	Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie
Bibl. Uppsal.	–	Biblioteka Uniwersytecka w Uppsali
BJ	–	Biblioteka Jagiellońska w Krakowie
BN	–	Biblioteka Narodowa w Warszawie
BUŁ	–	Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego
BUW	–	Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego
KUL	–	Biblioteka Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego
NAN	–	Biblioteka Narodowej Akademii Nauk Ukrainy we Lwowie
Ossol.	–	Biblioteka Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich
VUB	–	Biblioteka Uniwersytetu Wileńskiego (Vilniaus Universiteto Biblioteka)
Załużcianum	–	dawna Biblioteka Załużskich w Warszawie

## SKRÓTY OPRACOWAŃ, SERII WYDAWNICZYCH

BPP	–	Biblioteka Pisarzy Polskich
DS	–	<i>Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia</i> , t. 2: <i>Programy drukiem wydane do r. 1765</i> , cz. 1: <i>Programy teatru jezuickiego</i> , oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław

1976 (cyfry rzymskie po skrócie oznaczają numer tomu, cyfry arabskie – numer części, zaś po skrócie „poz.” – cyfry arabskie odnoszą się do konkretnego opisu w danym tomie)

NKPP

– *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, t. 3, Warszawa 1972

NK

– *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*

PSB

– Polski słownik biograficzny

# Wstęp

Gdy w 1768 roku zmarł Jan Bielski, w kronice kolegium poznańskiego odnotowano, że odszedł człowiek niezwykle zasłużony dla zakonu, który swoim życiem, pobożnością i pracą dowiódł, iż stan duchowny jest ulubiony przez Boga. Autor tej zapiski chwalił nie tylko zalety ducha współbrata (dobroć, miłość do ludzi, żarliwość w modlitwie, oddziaływanie na innych swoim przykładem, pozyskiwanie innowierców dla religii katolickiej), ale też jego talent i uczoność. Wymienił również dzieła Bielskiego, które, jak pisał, przyniosły dużo pożytku i były godne pochwały. Znalazły się wśród nich też cztery drukowane tragedie<sup>1</sup>.

Pochwalny *passus* poświęcony zmarłemu jezuitcie podporządkowany został, co zrozumiałe, konwencji panegirycznej. Dlatego w dużym stopniu jest on wybiórczy. Nie zawiera szczegółów biograficznych pozwalających uzupełnić istniejące luki faktyczne. Biografia jezuita w wielu miejscach budowana jest na domysłach. Źródła i literatura przedmiotu zawierają często informacje ogólnikowe lub niepewne. Dotyczy to chociażby roku i miejsca urodzenia. Bielski przyszedł na świat między 1714 a 1716 rokiem w Wielkopolsce<sup>2</sup>. Nie są znane jego losy przed wstąpieniem do zakonu,

---

<sup>1</sup> *Historiarum Collegii Posnaniensis Soc[ietatis] Jesu tomus II* (1669–1771), rkps BJ, sygn. 5198, k. 215v–216r.

<sup>2</sup> Rok 1714 jako czas urodzenia Bielskiego wskazał Karol Estreicher (K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 13, Kraków 1894, s. 78). Datę dzienną, 8 marca 1714 roku, podał Stanisław Bednarski w hasle poświęconym Bielskiemu z *Polskiego słownika biograficznego* (S. Bednarski TJ, *Bielski Jan*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 2, Kraków 1936, s. 60). Powtórzyli ją redaktorzy hasła w *Bibliografii literatury polskiej* „*Nowy Korbut*” (t. 4: *Oświecenie*, oprac. E. Aleksandrowska, Warszawa 1966, s. 244) oraz w jej kontynuacji: *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. 1, Warszawa 2000, s. 64 (autorka hasła: Elżbieta Aleksandrowska). Tę samą datę zamieszczono w hasle z kompendium *Historia nauki polskiej* (t. 6: *Dokumentacja bio-bibliograficzna tomu I i II*, oprac. L. Hajdukiewicz, Wrocław 1974, s. 39) oraz w biogramie Bielskiego autorstwa Marii B. Topolskiej, opublikowanym w *Wielkopolskim słowniku biograficznym* (Warszawa–Poznań 1981, s. 54). Z kolei 8 marca 1716 roku widnieje jako data urodzenia Bielskiego w hasle z *Encyklopedii wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy* (*Bielski Jan*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach*

które nastąpiło 14 sierpnia 1730 roku w Krakowie<sup>3</sup>. Naukę retoryki i filozofii pobierał najpierw w kolegium jezuickim w Jarosławiu (w latach 1732–1736), a następnie odbył studia filozoficzne (1733–1736) i teologiczne w Lublinie (1739–1743). Tam też, 29 czerwca 1742 roku, przyszedł dramatopisarz przyjął święcenia kapłańskie, zaś pięć lat później złożył ostatnie śluby zakonne<sup>4</sup>. Kronikarz domu poznańskiego, charakteryzując ten etap życia Bielskiego, zapisał informację o talencie przyszłego dramatopisarza, który jako student przewyższał pozostałych swą pilnością. Kolejny etap (studia *humaniora*) był, według dziejopisa, dowodem samodoskonalenia Bielskiego, który w ten sposób chciał również „ucieszyć” swoich przełożonych<sup>5</sup>.

Autor związany był z kilkoma kolegiami jezuickimi (Lublin, Lwów, Rawa, Kalisz, Poznań), choć najdłużej przebywał w szkole poznańskiej (od 1747 do 1768 roku). Uczył Bielski w klasie infimy (Lublin 1737–1738), następnie poetyki i retoryki (we Lwowie 1743–1744, w Rawie Mazowieckiej 1744–1745<sup>6</sup>, w Kaliszu 1745–1747 i w Poznaniu w latach 1747–1768), historii i wymowy, pełnił też rolę kaznodziei wielkopostnego (Rawa, Kalisz), funkcje prefekta studiów (w Kaliszu w latach 1745–1747 i w Poznaniu w okresie 1747–1768<sup>7</sup>) oraz profesora Pisma Świętego (w Poznaniu w latach 1764–1766<sup>8</sup>). Większość swojego życia związał jezuita z kolegium poznańskim. Przebywał w nim nieprzerwanie 21 lat, aż do swojej śmierci 19 września lub 10 grudnia 1768 roku<sup>9</sup>. W Poznaniu powstała większość jego prac.

Bielski był autorem mów, utworów okazjonalnych, nowoczesnego podręcznika do nauki geografii i historii oraz zbioru ćwiczeń krasomówskich. Pozostawił też po sobie kilkanaście utworów dramatycznych, z których większość dziś dostępnych została wydana drukiem. W ten sposób został poszerzony krąg odbiorców tragedii autora. Byli nimi nie tylko widzowie, ale również czytelnicy. W pracach

---

*Polski i Litwy 1564–1995*, oprac. L. Grzebień SJ przy współpracy zespołu jezuitów, Kraków 2004, wyd. 2, s. 46).

<sup>3</sup> Datę dzienną odnotowuje wyłącznie *Encyklopedia wiedzy o jezuitach*. Pozostałe słowniki i kompendia podają tylko rok.

<sup>4</sup> *Bielski Jan*, [w:] *Historia nauki w Polsce*, t. 2, wstęp i red. B. Suchodolski, Wrocław 1970, s. 39.

<sup>5</sup> *Historiarum Collegii Posnaniensis Societatis Jesu tomus II*, k. 215v–216r.

<sup>6</sup> W haśle z *Encyklopedii katolickiej* okres pracy wykładowcy w kolegium rawskim określił Grzebień błędnie na lata 1744–1747. Od 1745 roku Bielski przeniósł się do kolegium w Kaliszu (L. Grzebień, *Bielski Jan*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, t. 2, Lublin 1985, szp. 536–537).

<sup>7</sup> Taki okres pełnienia funkcji wskazuje Grzebień w *Encyklopedii katolickiej*. Nieco inny okres pełnienia prefektury w kolegium poznańskim podają autorzy hasła z *Encyklopedii wiedzy o jezuitach*. Według nich, Bielski sprawował ją w latach 1758–1764.

<sup>8</sup> Inny zakres dat (tzn. 1761–1768) pojawia się w haśle z kompendium *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski*, t. 1, s. 64.

<sup>9</sup> Datę wrześniową odnotowuje jedynie kronikarz jezuicki na kartach historii domu poznańskiego (k. 215v), zaś grudniową – wszyscy współcześni autorzy opracowań o Bielskim.

podjmujących tematykę teatru i dramatu jezuickiego od połowy XVIII stulecia, Jan Bielski wymieniany jest zawsze jako jeden z czołowych reprezentantów zreformowanego dramatu i postać ważna dla rozwoju jezuickiej sztuki dramatopisarskiej. Autor zaliczany jest przez wielu badaczy do tak zwanego pokolenia przejściowego, odchodzącego od estetyki baroku na rzecz wzorców klasycystycznych. Jest on zatem reprezentantem nowego kierunku, przedstawicielem pokolenia jezuickich dramatopisarzy, którzy przygotowują podglebie dla późniejszej działalności Teatru Narodowego. Do tej pory nie powstała jednak monografia poświęcona autorowi *Zeyfaldyna*. Niniejsza praca jest więc pierwszą taką próbą. Jej celem będzie całościowe spojrzenie na dramatopisarski dorobek Bielskiego, uporządkowanie dotychczasowej wiedzy o sztukach jezuitów, uzupełnienie luk i zweryfikowanie błędów, jakie obecne są w literaturze przedmiotu.

Temat prezentowanej rozprawy wymaga uściślenia. Pojawiające się w tytule pojęcie „dramaturgii” odnosi się wyłącznie do tych tekstów Bielskiego, które zostały napisane przez autora i przeznaczone do publicznego wystawienia. Podążam tu za definicją teatru szkolnego sformułowaną przez Jana Okonia, a mówiącą, iż „teatr szkolny to zasadniczo te tylko inscenizacje, urządzone w dawnych średnich szkołach typu humanistycznego, które były przygotowywane przez nauczycieli (jako autorów i reżyserów) oraz uczniów (jako wykonawców) dla publiczności z zewnątrz”<sup>10</sup>. Badacz słusznie zauważył, że istota teatru zasadza się na triadzie: nadawca – sztuka – odbiorca. W dorobku literackim Bielskiego obok tragedii znalazły się również inne formy dramatyczne, które jednak napisane zostały z myślą o ich wykorzystaniu na zajęciach szkolnych, a więc bez udziału osób postronnych (rodziców, dostojników itd.). Do takich utworów zaliczyć można zbiór sądów prawnych *Ćwiczenia krasomówsko-prawnego przez [...] młodź [...] collegium poznańskiego Societatis Jesu wyprawionej księga I* (Poznań 1757).

Były to deklamacje, które doskonaliły sprawności oratorskie uczniów oraz zaznajamiały ich z procedurą sądową (miały bowiem formę rozprawy). Dialogowa forma przygotowywała też uczniów do występów dramatycznych, prezentowanych szerokiemu audytorium<sup>11</sup>. Przykładem innego utworu stworzonego na wewnętrzny użytek szkolny, którego autorstwo przypisuje się Bielskiemu, jest łacińska deklamacja *Vocatio Divina*. Zapisany w rękopisie dialog dookreślony został mianem „actio oratoria”<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> J. Okoń, *Barokowy dramat i teatr w Polsce. Wśród zadań publicznych i religijnych*, [w:] tenże, *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)*, Warszawa 2006, s. 79 (pierwotny wydanie w: *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska i M. B. Stykowska, Lublin 1990, s. 7–26).

<sup>11</sup> O takiej roli sądów prawnych pisał Jan Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 108–109. Podrozdział poświęcony *Ćwiczeniom krasomówsko-prawnym* Bielskiego znalazł się też w książce Ireny Kadulskiej, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974, s. 142–153.

<sup>12</sup> [J. Bielski?], *Vocatio Divina*, [b.m. i r.; Poznań? po 1751 r.], rkps Vilniaus Universiteto Biblioteka (Biblioteka Uniwersytetu Wileńskiego) [dalej VUB], sygn. IV 11651/6.

**CWICZENIA**  
**Krásomowsko - - Prawnego**  
Przez  
Prześwietną Młodź Krásomowska  
**Collegium Poznańskiego**  
*Societatis JESU*  
**WYPRAWIONEGO**

Stáraniem X. JANA BIELSKIEGO  
*Societatis JESU*



w POZNANIU  
w Drukarni J.K.M. Collegium Soc. JESU  
Roku Pańskiego 1757.

Ilustr. 1. Jan Bielski, *Ćwiczenia krasomówsko-prawnego przez prześwietną młodź krasomówską collegium poznańskiego Societatis Jesu wyprawionego księga I*, Poznań 1757  
(źródło: Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa)

W tytulaturnie nie zaznaczono jednak faktu wystawienia utworu (inaczej niż w przypadku innych sztuk Bielskiego). Również pod względem budowy odbiega on od klasycznej, pięcioaktowej sztuki. Składa się bowiem tylko z trzech aktów. Dialog napisany więc został z myślą o wykorzystaniu go w ramach zajęć szkolnych. Zarówno zbiór *Ćwiczeń krasomówsko-prawnych*, jak i deklamacja *Vocatio Divina* przywoływane będą w pracy sporadycznie, aby poszerzyć kontekst rozważań i pokazać na przykład pewne zależności w zakresie stosowania rozwiązań formalnych i określonych środków wyrazu artystycznego. W podobnym celu pojawiają się też odwołania do pozostałych niedramatycznych dzieł Bielskiego (mów, utworów okazjonalnych, podręcznika do nauki historii i geografii).

Podstawę materiałową niniejszej książki stanowią więc głównie tragedie Bielskiego. Są to teksty wydane (starodruki) oraz pozostające w rękopisach. Równocześnie przywoływane będą w pracy także sztuki innych autorów, zarówno jezuitów, jak i twórców spoza Towarzystwa Jezusowego (np. pijarów). Takie porównanie pozwoli z jednej strony pokazać pewne schematy i cechy wspólne (np. przejęte z tradycji barokowej), z drugiej zaś strony wskaże rozwiązania oryginalne i nowatorskie. Z kolei porównanie utworów, które stanowiły źródła dla tragedii jezuita, z samymi jego sztukami uwypukli celowe przekształcenia i zabiegi Bielskiego. Przy analizie wybranych aspektów struktury dramaturgicznej pomocne będą też traktaty, kompendia i podręczniki, z których (pośrednio lub bezpośrednio) mógł korzystać Bielski. Istotnym elementem dopełniającym obraz dramaturgii jezuita staną się też źródła pośrednie – zapiski w kronice domu poznańskiego, świadectwa aktywności autora odnotowane w kronikach innych zgromadzeń, w końcu zaś jego korespondencja z biskupem Józefem Andrzejem Załuskim.

Zakres chronologiczny pracy wyznaczają daty wystawienia pierwszej i wydania ostatniej tragedii Bielskiego. Początkowa przypada na rok 1747 (wystawienie w Kaliszu tragedii *Vandamorillus*), zaś końcowa na 1764 (wystawienie i wydanie w Poznaniu tragedii *Aleksy, cesarz wschodni*). Zakreślone granice czasowe są umowne i zapewne nie obejmują całej działalności dramatopisarskiej Bielskiego. Zebrany materiał źródłowy jest bowiem niekompletny. Dramatopisarstwo, jak zauważyła Irena Kadulska, było nieodłączną częścią profesji nauczycielskiej<sup>13</sup>. W przypadku Bielskiego brakuje sztuk, które autor zapewne pisał i przygotowywał do wystawienia, pracując w kolegiach w Lublinie, we Lwowie czy w Rawie. Nie sposób też dziś odpowiedzieć na pytanie o charakter tych utworów. Być może stanowiły one rodzaj ćwiczeń wewnątrzszkolnych, nieprzeznaczonych do publicznej inscenizacji. Informacje o niezachowanych dziś utworach Bielskiego (np. utworze, który wysłał na konkurs z okazji otwarcia biblioteki Załuskich, mowie o wolności polskiej, oracji po śmierci królowej Polski

---

<sup>13</sup> I. Kadulska, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego w XVIII wieku. W kręgu reguł, norm i praktyki*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa–Łódź 1985, s. 101.



Marii Józefy) zawarte są w źródłach pośrednich i literaturze przedmiotu. Niewykluczone, że do tej grupy należały zaginione lub nierozpoznane dziś dramaty jezuitę. Niekompletność materiału nie stanowi jednak przesłanki do porzucenia próby zbudowania obrazu dramaturgii Bielskiego. Dostępne dziś tragedie pochodzą z różnych etapów pracy twórczej jezuitę. W trzech przypadkach zachowanych zostało kilka wersji tej samej sztuki (np. rękopiśmienna obok drukowanej<sup>14</sup>, dwie rękopiśmienne<sup>15</sup> lub drukowana pełna wersja sztuki i sumariusz<sup>16</sup>). Ponadto w manuskryptach zachowały się też odręczne dopiski i poprawki Bielskiego, które unaoczniają pracę nad sztuką, pokazują zabiegi autorskie dostosowujące materię dramatyczną do określonej sytuacji wystawienia itp. Zebrane informacje pozwalają zatem sformułować ogólniejsze wnioski nawet przy niekompletności materiałów źródłowych.

Ponieważ Bielski należał do pokolenia autorów, którzy zapoczątkowali proces przemian w dramaturgii szkolnej, uzasadnione jest osadzenie jego utworów w szerszym tle. W książce przedstawiona zostanie więc sytuacja szkolnictwa konwiktowego w połowie XVIII wieku oraz zmiany, jakie zaszły w programie nauczania i w teatrze. Pozwoli to odpowiedzieć na pytanie, na ile i w jaki sposób twórczość Bielskiego odzwierciedla owe procesy. Podjęta zostanie też próba odzworowania świadomości teoretycznej dramaturgów, ujawnianej we wstępach do sztuk oraz innych wypowiedziach o charakterze deklaratywnym. Pytanie o typowość lub nowatorstwo towarzyszyć będzie także tym fragmentom pracy, w których przybliżona zostanie tematyka sztuk Bielskiego oraz obecne w jego tragediach zagadnienie obywatelskości. Podobnemu celowi służyć będą szczegółowe analizy części wprowadzających (dedykacji, przedmów, stemmatów itd.) oraz wybranych elementów świata przedstawionego w tragediach jezuitę. Wyodrębnione i omówione zostaną grupy postaci. Pozwoli to pokazać, czy i w jakim zakresie Bielski przełamywał zastane schematy typologiczne. Z kolei analiza sposobów kształtowania przebiegu akcji i spajania fabuły tragedii przeprowadzona będzie pod kątem zastosowanych w niej rozwiązań formalnych. Pokazane zostaną więc m.in. sposoby logicznego motywowania wydarzeń i uprawdopodobniania przebiegu fabuły. Osobny rozdział poświęcony będzie również próbie odtworzenia kształtu scenicznego tragedii jezuitę. Z tekstów wyczytać można bowiem informacje związane zarówno z uczniami-aktorami (ruch, gest, mimika, ton głosu, ukostiumowanie itd.), jak też z wyglądem sceny, organizacją przestrzeni scenicznej i obecnością rekwizytów.

---

<sup>14</sup> [J. Bielski], *Aleksy, wschodni cesarz, tragedia*, [b.m. i r., Poznań? przed 1764], rkps VUB, sygn. IV 11651/5. J. Bielski, *Aleksy, cesarz wschodni, tragedia*, Poznań 1764.

<sup>15</sup> [J. Bielski], *Niewinność zwycięża potwarzy, czyli Leo 5 cesarz, od prześwietnej szkoły krasomówskiej młodzie na widok dana na sali kolegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu roku 1753 dnia lutego 3*, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 4–37; [J. Bielski], *Niewinność zwycięża potwarzy, czyli Leo 6 cesarz, tragedia od prześwietnej szkoły krasomówskiej młodzie na widok dana na sali kolegium poznańskiego Soc. Jesu roku 1753 dnia lutego 3*, rkps VUB, sygn. IV 11651/4.

<sup>16</sup> J. Bielski, *Zeyfadyń, król Ormuzu, tragedia*, Kalisz 1747; [J. Bielski], *Zeyfadyń, król Ormuzu, tragedia*, Wilno 1762 (sumariusz).

Tak postawione cele warunkują zastosowanie odpowiednich narzędzi badawczych, dostosowanych do poruszanej tematyki. Wymaga ona spojrzenia zarówno historyka literatury, jak też odczytania „teatralnego”<sup>17</sup>. W książce wykorzystane zostaną więc cztery metody: analityczna (odpowiednia do zarysowania przemian w osiemnastowiecznej dramaturgii jezuickiej), strukturalna (pomocna przy badaniu wybranych elementów świata przedstawionego), porównawcza (ukazująca podobieństwa i różnice pomiędzy tragediami Bielskiego a dramatami innych autorów) i semiologiczna (przy odtwarzaniu kształtu scenicznego<sup>18</sup>).

Twórczość Jana Bielskiego obecna jest w świadomości badawczej od dawna, a sam autor postrzegany jest jako wybitny pedagog, twórca nowoczesnej pracy z zakresu historii i geografii (*Widok Królestwa Polskiego*, t. 1–2, Poznań 1768) oraz odnowiciel stylu retorycznego. Jego działalność jako dramatopisarza spotyka się z różnymi ocenami, choć w opracowaniach zawsze podkreśla się, iż reprezentował on pokolenie przełomowe między czasami baroku a rodzącą się estetyką klasycystyczną (oświeceniową)<sup>19</sup>. Brak monografii poświęconej jego twórczości, w tym zwłaszcza jego dokonaniom dramaturgicznym, stał się główną przyczyną podjęcia tego tematu. Wypada mieć nadzieję, iż zdanie sformułowane kilkadziesiąt lat temu przez Juliana Lewańskiego, że analiza osiemnastowiecznych sztuk jezuickich „może przynieść odkrycia pozytywne”, okaże się trafne w odniesieniu do niniejszej monografii<sup>20</sup>.

\*\*\*

Do powstania tej książki przyczyniło się całe grono życzliwych mi osób oraz wiele instytucji. Pomysł na książkę zrodził się kilka lat temu, podczas mojej rozmowy

---

<sup>17</sup> O obecności w dawnych dramatach znaków literackich i teatralnych, a co za tym idzie konieczności zastosowania odpowiedniej metodologii pisała Barbara Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007, s. 9–10. Śmielsze postulaty metodologiczne sformułował Jacek Wachowski. Ukazując mankamenty i niedostatki tradycyjnych metod stosowanych przez historyków teatru, postulował on wykorzystanie środków z zakresu performatyki. Zwracał uwagę na konieczność konkretyzacji przedstawień oraz zastosowania studiów historycznych m.in. z zakresu dawnej sztuki aktorskiej. Spośród wskazanych przez niego strategii badawczych, autorce niniejszej książki najbliższe do rekonstrukcji (J. Wachowski, *Dzieło teatralne w refleksji historyków teatru. Od badania artefaktów do wyzwań performatywnych*, [w:] *Staropolskie zwierciadło. Dawne widowiska polskie z perspektywy współczesnej*, red. P. Kencki, Warszawa 2015, s. 64–78).

<sup>18</sup> O zastosowaniu tej metodologii przy rekonstruowaniu kształtu scenicznego sztuki pisze I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 17–19.

<sup>19</sup> Na brak wyraźnej granicy między epokami baroku i oświecenia wskazał Jerzy Snopek. Zauważył, że przemiany następowały stopniowo i na zasadzie przenikania się pewnych tendencji. Konkludował, że ważniejsze od różnic pomiędzy epokami są podobieństwa między nimi (J. Snopek, *Między epoką staropolską a nowoczesną – oświecenie (garść sugestii)*, [w:] *Zmierzch kultury staropolskiej. Ciągłość i kryzysy (wieki XVII–XIX)*, red. U. Augustyniak i A. Karpiński, Warszawa 1997, s. 94).

<sup>20</sup> J. Lewański, *Teatry szkolne w czasach poprzedzających początek działalności Teatru Narodowego*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, Wrocław 1967, s. 161.

z Panem Profesorem Janem Okoniem. To On zwrócił moją uwagę na osiemnastowiecznego, nieco zapomnianego jezuitę, który zasługuje na monografię. Pragnę w tym miejscu podziękować Panu Profesorowi nie tylko za inspirację do powstania niniejszej książki, ale też za wieloletnią współpracę, dzięki której nauczyłam się bardzo wiele, wzbogaciłam swoje umiejętności badawcze i miałam okazję obserwować z bliska, co to znaczy naukowa rzetelność, bezkompromisowość i dążenie do jak najlepszego poznania analizowanego zagadnienia. Wiele zawdzięczam także moim Koleżankom i Kolegom z dawnej Katedry Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych (dziś: Zakład Literatury Dawnej, Edytorstwa i Nauk Pomocniczych). Nasze regularne popołudniowe spotkania, podczas których czytałam wybrane fragmenty, zawsze wносиły wiele nowych i cennych pomysłów. Nieocenioną pomocą służyła mi Pani Profesor Krystyna Płachcińska, która piastując funkcję Kierownika Zakładu, cierpliwie nosiła korekty i proponowała odmienne, czasem zupełnie zaskakujące (ale jakże trafne!) rozwiązania. Wspomagała mnie przy tym nie tylko merytorycznie, ale również zwyczajnie „po ludzku” dodawała otuchy i motywowała do dalszej aktywności. Pragnę Jej za to wyrazić ogromną wdzięczność. Słowa podziękowania kieruję również do Pani Profesor Ireny Kadulskiej, która podjęła trud zrecenzowania pracy. Dzięki wnikliwej lekturze oraz cennym merytorycznym uwagom Recenzentki publikacja zyskała na wartości. Dziękuję także pracownikom archiwów, bibliotek krajowych i zagranicznych za udostępnienie mi zbiorów, pomoc merytoryczną i informacyjną oraz możliwość wykorzystania fragmentów niektórych rękopisów jako ilustracji w niniejszym wydaniu.

Wdzięczna jestem także Dyrekcji i Pracownikom Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego, Pani Redaktor Urszuli Dzieciatkowskiej za merytoryczną opiekę i ogromną życzliwość oraz Pani Redaktor Danucie Bąk, która podjęła trud korekty mojej książki. Podziękowania składam również Pani Dziekan Wydziału Filologicznego UŁ, prof. dr hab. Joannie Jabłkowskiej za sfinansowanie edycji książki.

Słowa szczególnej wdzięczności kieruję ku moim Najbliższym, bez pomocy których pisanie tej książki byłoby na pewno trudniejsze. Za pomoc i wspieranie mnie na każdym etapie pracy jestem wdzięczna mojemu Mężowi oraz moim Rodzicom, zaś moim Dzieciom (Zuzannie, Juliuszowi i Dariuszowi), którym tę książkę dedykuję, dziękuję za wyrozumiałość i cierpliwość w znoszeniu długotrwałego procesu powstawania pracy, który niekiedy kolidował z ich dziecięco-młodzieńczymi planami.

# I. Źródła i materiały

Dorobek Jana Bielskiego jest obszerny i zróżnicowany. Nie ogranicza się wyłącznie do dramatów, ale obejmuje także mowy, kazania, utwory panegiryczne, funeralne, hagiograficzne, sądy prawne oraz obszerne dzieło historyczno-geograficzne. Szerokie spektrum tematyczne i gatunkowe unaocznia sprawność warsztatową i wszechstronność literacką jezuitę. Wynika zarówno z wykształcenia, jak i formacji duchowej Bielskiego<sup>1</sup>. Różnorodność dorobku wiąże się też z pełnionymi obowiązkami profesora retoryki i poetyki, który tworzył na potrzeby procesu dydaktycznego.

Bogaty dorobek literacki Bielskiego zachował się do czasów współczesnych prawie w całości. Większość dzieł jezuitę przechowywana jest dziś w bibliotekach polskich i zagranicznych. Niektóre z nich udostępnione zostały również w Internecie na stronach bibliotek cyfrowych. Dotyczy to także twórczości dramatycznej, która zachowała się głównie w postaci starodruków oraz rękopisów. W przypadku kilku tragedii mamy do czynienia z dwiema różnymi wersjami rękopiśmiennymi lub z postacią drukowaną i rękopiśmienną. Cenne są zwłaszcza odręczne poprawki dokonane zapewne ręką samego Bielskiego.

Informacji o dorobku Bielskiego dostarczają również źródła pośrednie: łacińska kronika kolegium poznańskiego<sup>2</sup>, kroniki zakonów karmelitów bosych<sup>3</sup> i karmelitów

---

<sup>1</sup> Także pozostali dramaturgowie z połowy XVIII stulecia posiadali zróżnicowany dorobek literacki. Przykładowo, Stanisław Jaworski był autorem mów wygłoszonych w siedzibach Trybunału Koronnego w Piotrkowie i Lublinie. Napisał też rozprawę poświęconą wymowie (*Specimina litteraria laborum...*, Warszawa 1767) oraz mowy, w których występował przeciw założeniom filozofii Kartezjusza. Był autorem podręcznika do nauki łaciny dla najmłodszych uczniów (*Pierwszy grunt łacińskiego języka*, Lwów 1779). Z kolei Rafał Hempel był autorem licznych panegiryków, mów, wierszy łacińskich i polskich, zaś Wojciech Mokronowski, Antoni Przeradzki, czy Stanisław Sadowski obok tragedii pisali też kazania (zob. odpowiednie hasła osobowe w: K. Estreicher, *Bibliografia polska* oraz *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, oprac. L. Grzebień SJ przy współpracy zespołu jezuitów, Kraków 2004, wyd. 2, *passim*).

<sup>2</sup> *Historiarum Collegii Posnaniensis Soc[ietatis] Jesu tomus II* (1669–1771), rkps BJ, sygn. 5198.

<sup>3</sup> *Kronika poznańskich Karmelitów Bosych*, oprac. P. F. Neumann, Poznań 2001, s. 312–313.

trzewickowych z Poznania<sup>4</sup>, korespondencja jezuitę z Józefem Andrzejem Załuskim<sup>5</sup>, sporadycznie wstępy lub dedykacje jezuitę do jego utworów<sup>6</sup>. Przy budowaniu obrazu twórczości Bielskiego ważną rolę odgrywa również bogata literatura przedmiotu. Dawne opracowania lub dzieła o charakterze bibliograficznym odnotowują także utwory dziś nieznane (np. mowa o wolności polskiej z 1754 roku<sup>7</sup>, oracja ku czci zmarłej królowej Marii Józefy, wygłoszona w Poznaniu w 1757 roku<sup>8</sup>). W opracowaniach odnaleźć można także informacje o niedostępnych dziś edycjach dramatów Bielskiego. Nie zawsze wiadomości te są wiarygodne. Czasem autorzy opisują wydanie niedokładnie, powtarzają niesprawdzone informacje za poprzednikami, nie mając zapewne opisywanego egzemplarza dramatu w ręku. Niekiedy myślą tytuły sztuk lub daty wydania danego tekstu. Zasadne jest zatem uporządkowanie informacji o dziełach dramatycznych Bielskiego i podjęcie próby opisanie i odtworzenie dorobku teatralnego jezuitę. Porządek rozważań wyznaczają kolejne tytuły dzieł dramatycznych Bielskiego, ułożone w porządku chronologicznym (biorąc pod uwagę datę wystawienia lub pierwodruku). Aby dopełnić obraz twórczości autora *Zeyfady*na, zostaną wspomniane również pozostałe utwory jezuitę.

#### VANDAMORILLUS (KALISZ 1747)

Łacińska tragedia o Vandamorillusie, wystawiona w marcu na publicznej sali kolegium kaliskiego, to najwcześniejszy znany dziś dramat Bielskiego. W 1747 roku jezuita kończył swój pobyt w kolegium w Kaliszu, gdzie od 1745 roku uczył retoryki oraz był prefektem studiów i kaznodzieją<sup>9</sup>. Tragedia zapisana została w rękopisie w formacie *quarto*, przechowywanym obecnie w Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego (sygn. IV 11651/7). Choć na egzemplarzu nie widnieje podpis dramaturga, to autorstwo dramatu wydaje się raczej przesądzone.

---

<sup>4</sup> *Kronika rezydencji karmelitów trzewickowych w Poznaniu przy kościele Najświętszej Krwi Pana Jezusa na ul. Żydowskiej*, oprac. J. Wiesiołowski, Poznań 2005, s. 31.

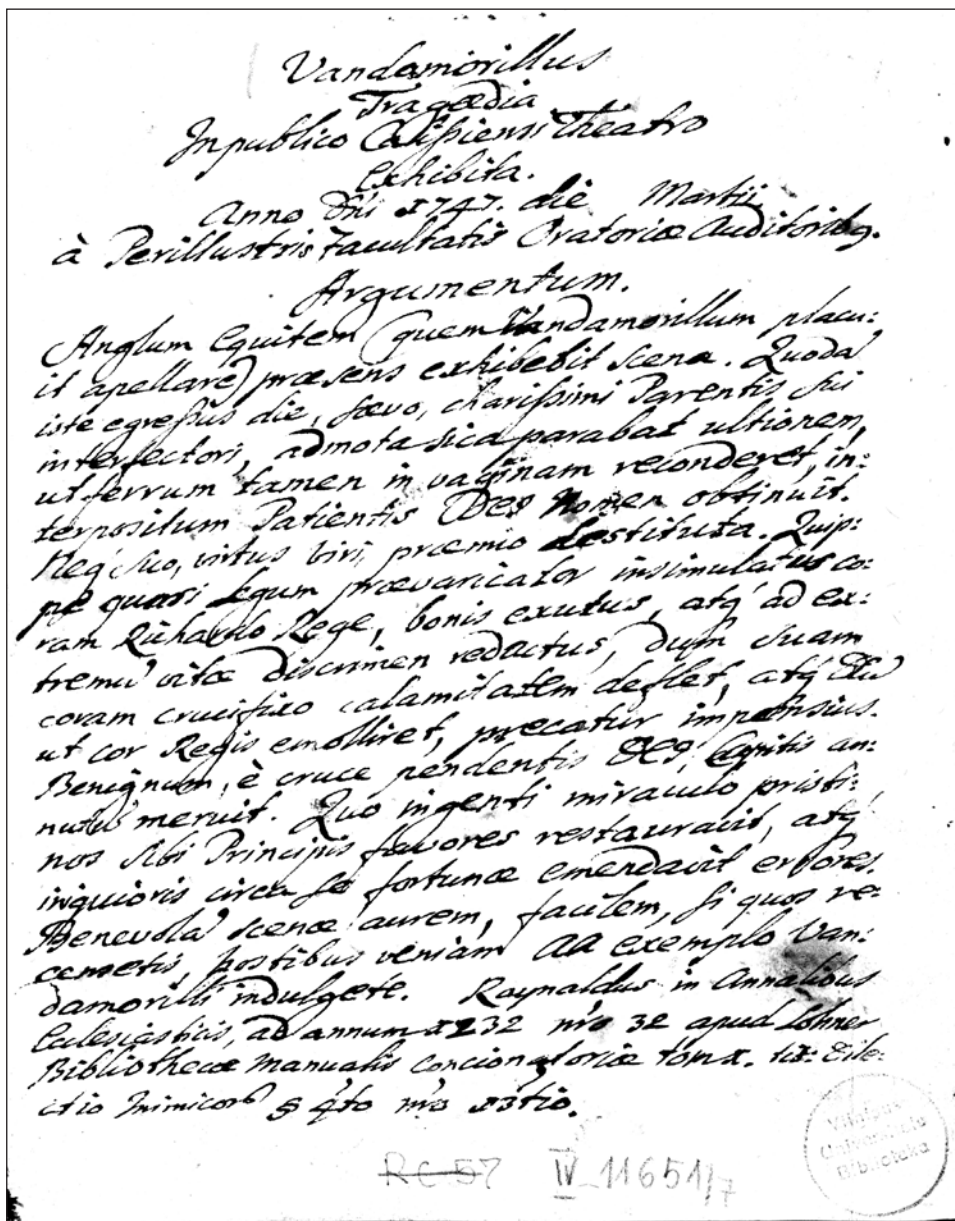
<sup>5</sup> Korespondencja Józefa Andrzeja Załuskiego z roku 1745, rkps BN, sygn. III 3245, t. 1; z roku 1746, rkps BN, sygn. III 3246, t. 1; z roku 1748, rkps BN, sygn. III 3248, t. 1; z roku 1755, rkps BN, sygn. III 3255, t. 1.

<sup>6</sup> W liście dedykacyjnym poprzedzającym tragedię *Tytus Japończyk* (Poznań 1748), a skierowanym do Jędrzeja i Marianny Zakrzewskich, Bielski wspomina, że sztuka *Zeyfady*na była jego pierwszym, drukowanym dramatem (k. [a3v]). W wydanej dziewięć lat później *Pochwale pogrzebnej [...] Jakuba z Kościelca na Działyńiu Działyńskiego* (Poznań 1757) napisał o niezidentyfikowanych kazaniach i panegiryku dla zmarłego dostojnika, winszującego mu objęcia urzędu wojewody malborskiego (k. [A,v]).

<sup>7</sup> S. Bednarski TJ, *Bielski Jan*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 2, Kraków 1936, s. 61; *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 4: *Oświecenie*, oprac. E. Aleksandrowska, Warszawa 1966, s. 245 (dalej NK).

<sup>8</sup> F. M. Sobieszczański, *Bielski Jan*, [w:] *Encyklopedia powszechna (Orgelbranda)*, t. 3, Warszawa 1860, s. 529; NK, t. 4, s. 245.

<sup>9</sup> L. Grzebień SJ, *Bielski Jan*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1985, szp. 536; *Bielski Jan*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, s. 46.



Ilustr. 2. [Jan Bielski], Vandamorillus, tragoedia, in publico Calisiensis theatro exhibita, anno Domini 1747, die ... martii, a perillustris facultatis oratoriae auditoribus (rkps VUB, sygn. IV 11651/7)

Został on bowiem zapisany w całości (łącznie z licznymi poprawkami) charakterem pisma Bielskiego (próbka pisma jezuita znana jest z jego listów do Załuskiego). O tragedii Vandamorillus wspomnieli też dwaj dawni badacze teatru staropolskiego – Ludwik

Simon<sup>10</sup> i Władysław Kwiatkowski<sup>11</sup>. Obaj przypisali jej autorstwo Bielskiemu. Simon poświadczył ponadto, że na początku XX wieku tragedia umieszczona była w kloдку biblioteki wileńskiej (sygn. 3. XIV. 5/43). W tym zespole znajdowały się jeszcze dwa inne rękopiśmienne dramaty Bielskiego: *Konstantyn Wielki* oraz *Niewinność zwycięża potwarzy czyli Leo 6 cesarz*. Manuskrypt tragedii o Vandamorillusie jest zapewne egzemplarzem reżyserskim, roboczym, pierwszą redakcją sztuki. Po formule tytułowej brakuje informacji o dającej wystawienia. Bielski pozostawił w rękopisie wolne miejsce. Podobnie postąpił w zakończeniach poszczególnych aktów. Po każdym z nich odegrane zostało intermedium. Pod nazwą gatunkową pozostawione jest wolne miejsce. Kolejne akty rozpoczynają się zaś od nowej strony. Utwór zapisany został w jednym ciągu, linearnie, bez wyodrębniania kwestii poszczególnych postaci. Pismo jest fragmentami nieczytelne oraz niestaranne. Manuskrypt zawiera liczne poprawki i skreślenia zarówno pojedynczych wierszy, jak i większych fragmentów. Autor modyfikuje imiona bohaterów, zmienia kolejność ich występowania w poszczególnych scenach oraz usuwa większe passusy. Obrazuje to pracę autora nad ostatecznym kształtem tragedii, być może jeszcze przed jej wystawieniem.

**ZEYFADYN, KRÓL ORMUZU (KALISZ 1747; ZAG. LUBLIN 1750; WILNO 1762;  
ZAG. RKPS XVIII w.)**

Tragedia o ormuskim księciu jest pierwszą drukowaną tragedią Bielskiego. Sam autor napisał o tym w liście dedykacyjnym do Jędrzeja i Marianny Zakrzewskich poprzedzającym kolejny jego dramat, *Tytus Japończyk*:

[...] jako pierwsza moja w druku tragedya, *Zeyfadyn* intytułowana, szczęście miała najozdobniejszego w [...] Władysławie, Szofdrskich imienia, tak ta powtórna w waszym się [...] niech mieści domu. (k. [a4])

Sztukę tę wymienił też kronikarz kolegium poznańskiego we wpisie informującym o śmierci jezuity. Napisał, że razem z trzema innymi dramatami (*Tytus Japończyk*, *Aleksy, cesarz wschodni* oraz *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*) była godna pochwały i przyniosła dużo pożytku (k. 216).

Karta tytułowa kaliskiego pierwodruku informuje o dacie wystawienia sztuki (24 lipca 1747 roku „na publicznej sali szkolnej kolegium kaliskiego Societatis Jesu”). Do dziś zachowało się kilka egzemplarzy tragedii, dostępnych w bibliotekach krajowych i zagranicznych<sup>12</sup>. Tragedia poprzedzona została stemmatem oraz dedykacją dla Władysława Szofdrskiego. Następnie znalazła się *Przemowa do Czytelnika*, będąca

<sup>10</sup> L. Simon, *Dykcjonarz teatrów czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*, Warszawa 1935, s. 23.

<sup>11</sup> W. Kwiatkowski, *Teatr szkolny kolegium jezuickiego w Kaliszu*, Kalisz 1936, s. 52–53, 71.

<sup>12</sup> Wykaz sigli bibliotek i sygnatur poszczególnych egzemplarzy oraz dokładny opis starodruku zob. w: *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*, oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, Wrocław 1965, poz. 61 (dalej DS I).

polemiką z propozycją Stanisława Konarskiego, dopuszczającą na sceny szkolne postaci kobiece. Sama tragedia podzielona została na pięć aktów, po których znajdują się opisy symbolicznych intermediiów. Sztuka liczy 56 stron formatu *quarto*.

**Z E Y F A D Y N**  
**K R O L O R M U Z U**  
**T R A G E D Y A.**

*gdy*  
*Fasnie Wielmożnego JMści Pána*  
**W Ł A D Y S Ł A W A**  
*z Szółdár*  
**S Z O Ł D R S K I E G O**  
**G E N E R A Ł A**  
**W I E L K O P O L S K I E G O**

*pierwszy ráz*  
po objęciu **GENERALSKIEGO** Urzędu  
**Szkoły Kaliskie witały,**  
ná widok daná,  
*od*  
**Prześwietney Młodzi**  
*Cwiczącey się w Nauce Krásnomowskiey*  
*y Historyczney.*  
**Ná Publiczney Sáli Szkolney**  
*Collegium Kaliskiego Societatis JESU.*  
*Roku 1747. dnia 24. Lipca.*  
Za dozwoleńiem Starzých.

W K A L I S Z U  
W Drukarni L. K. M. Col. S. J.

*Msze z tej okazy  
wypada w wick  
r. 1762. p. t.  
Zeyfady n.*

Ilustr. 3. Jan Bielski, *Zeyfadyń, król Ormuzu, tragedia*, Kalisz 1747 (starodruk BJ, sygn. 26491 I)



Trzy lata później sztuka miała doczekać się kolejnego wydania w kolegium jezuitów w Lublinie. Dziś edycja ta jest niedostępna. Lubelskie wydanie tragedii opisane zostało w literaturze przedmiotu. Odnotował je na przykład Józef Brown w *Bibliotece pisarzy asystencji polskiej Towarzystwa Jezusowego*<sup>13</sup>, nie podając przy tym dodatkowych szczegółów. Nieco więcej informacji podał Karol Estreicher, według którego starodruk formatu *quarto* liczył 68 stron – zatem więcej niż kaliski pierwodruk. Bibliograf nie odnotował jednak ani formuły tytułowej, ani żadnych innych informacji różnicujących obie edycje<sup>14</sup>. Lubelskie wydanie odnotowane zostało także w kompendiach bibliograficznych: *Dramat staropolski, Nowy Korbud* oraz *Dawni pisarze polscy*<sup>15</sup>. Przed II wojną światową tragedia o Zeyfadyńce miała być również zapisana w rękopisie przechowywanym w bibliotece Krasińskich, który został zniszczony w 1944 roku. Informację o manuskrypcie (sygn. 3342), który pochodził ze zbiorów K. Świdzińskiego, podał Franciszek Pułaski w wykazie inwentarzowym rękopisów Biblioteki Ordynacji Krasińskich<sup>16</sup>. Bibliograf datował tragedię na XVIII wiek i podał, że zapisana została na 44 stronach. Odnotował również nieco inną odmianę tytułu sztuki: *Zeyfadyn, król Ormuza*.

Kolejna inscenizacja sztuki Bielskiego miała miejsce 30 kwietnia 1762 roku w Wilnie. Nie zachował się co prawda pełny tekst tragedii, lecz wyłącznie sumariusz sztuki, przechowywany dziś w Bibliotece Jagiellońskiej (sygn. 32835 I). Wileńskie przedstawienie, choć oparte na kaliskim pierwodruku, jest nową jakością. Różnice oraz podobieństwa między obydwoma realizacjami przedstawili Władysław Korotaj<sup>17</sup>, a później Jan Okoń w swojej monografii teatru jezuickiego<sup>18</sup>. Okoń przedrukował pełny tekst sumariusza, dodał przypisy uzupełniające i objaśniające niektóre realia historyczne, geograficzne i źródłowe. Wileński sumariusz odnotowano także w biografii *Dawni pisarze polscy*, lecz pod niejasnym nagłówkiem *Argument*<sup>19</sup>.

W literaturze przedmiotu występują też błędne informacje dotyczące tragedii Bielskiego o Zeyfadyńce. Dotyczą one daty powstania tragedii oraz, częściowej, brzmienia tytułu. Przykładowo, Kazimierz Władysław Wójcicki pisał, że dramat o ormuskim królewiczu oraz późniejszy, o Tytusie, „wiele razy w kolegium poznańskim przez młodzież wystawiono”<sup>20</sup>.

---

<sup>13</sup> J. Brown, *Biblioteka pisarzy asystencji polskiej Towarzystwa Jezusowego*, przeł. W. Klejnowski, Poznań 1862, s. 120–121.

<sup>14</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 13, Kraków 1894, s. 81.

<sup>15</sup> DS I, poz. 62; NK, t. 4, s. 244–246; *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, red. R. Loth, t. 1, Warszawa 2000, s. 64.

<sup>16</sup> F. Pułaski, *Wykaz inwentarzowy rękopisów nie objętych katalogiem*, [w:] tenże, *Opis 815 rękopisów Biblioteki Ordynacji Krasińskich*, Warszawa 1920, s. 46.

<sup>17</sup> W. Korotaj, *Z problematyki staropolskich programów teatralnych*, [w:] *Wrocławskie spotkanie teatralne*, red. W. Roszkowska, Wrocław 1967, s. 88–89; tenże, *Wstęp*, [w:] *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1976, s. XX–XXI.

<sup>18</sup> J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 53–57, s. 64.

<sup>19</sup> *Dawni pisarze polscy*, t. 1, s. 64.

<sup>20</sup> K. W. Wójcicki, *Obnuz starożytnego teatru porządkiem lat ułożony*, „Przyjaciel Ludu”, R. 7: 1841, nr 34, s. 270.

Z kolei Edward Dembowski i Maurycy Karasowski datowali sztukę na rok 1748<sup>21</sup>. Informację Dembowskiego powtórzył następnie Estreicher, który napisał, że *Zeyfadyn* ukazał się w Poznaniu w roku 1748<sup>22</sup>. Władysław Chomętowski uznał natomiast, iż tragedię Bielskiego wystawiono w Poznaniu w 1746 roku<sup>23</sup>. Nieznacznie zmodyfikowaną, aczkolwiek błędną, tytułaturę podali natomiast Michał Nowodworski (*Zayfadyn, król Ormuzu*<sup>24</sup>), Estreicher i Bernacki (*Zeyfaden, król Ormuzu*)<sup>25</sup>, Stanisław Załęski (*Zajfadyn, król Ormuzu*)<sup>26</sup>, Władysław Kwiatkowski (*Zeyfadem, król Ormuzu*)<sup>27</sup>, Wacław Szykowski (*Król Ormuzu*)<sup>28</sup>, Ludwik Simon (*Zeyjadyn, król Ormuza*)<sup>29</sup>.

Jeszcze za życia biogram jezuita znalazł się w słowniku bio-bibliograficznym autorstwa Jana Daniela Janockiego *Polonia litterata nostri temporis*<sup>30</sup>. Bibliograf odnotował tragedię o Zeyfadynie pod łacińskim tytułem *Seifadinus, Armusiae rex*. Stało się to w XIX wieku źródłem kilku nieporozumień. W literaturze przedmiotu zaczęto bowiem wyodrębniać dwa rzekomo różne dramaty: polski – autorstwa Bielskiego oraz łaciński – anonimowy. Tak postąpił choćby Władysław Trębicki. Wymienił on sztukę o Zeyfadynie jako łaciński utwór bezimiennego twórcy, poszerzając przy tym formułę tytułową o informacje z biogramu Janockiego (*Tragoedia sacra, id est Seyfadinus Armusiar rex*)<sup>31</sup>. Badacz odesłał jednocześnie czytelnika do wcześniejszego kompendium Józefa Aleksandra Jabłonowskiego *Museum polonum*. Trębicki powtórzył ów rozszerzony łaciński tytuł wprost za bibliografią księcia Jabłonowskiego, ale pominął wyraźnie zaznaczone tam autorstwo jezuita<sup>32</sup>. Trudno stwierdzić, czy Trębicki przeoczył informację Jabłonowskiego czy też nie miał jego dzieła w ręku. Rozróżnienie rzekomo odrębnych dramatów znalazło się też w artykule Estreichera o piśmiennictwie dramatycznym w dawnej Polsce<sup>33</sup>. Podtrzymał on tezę, że tragedia

---

<sup>21</sup> E. Dembowski, *Piśmiennictwo polskie w zarysie*, Poznań 1845, s. 217; M. Karasowski, *Studia nad muzyką historyczną, czyli operą*, „Biblioteka Warszawska” 1857, t. 4, s. 219; tenże, *Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Warszawa 1859, s. 167–168.

<sup>22</sup> Oe [K. Estreicher], *Rys ogólny piśmiennictwa dramatycznego polskiego od r. 1750 do 1800*, „Dziennik Literacki” 1853, nr 39, s. 306.

<sup>23</sup> W. Chomętowski, *Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 roku*, Warszawa 1870, s. 135.

<sup>24</sup> L. Simon, *Dykcjonarz teatrów czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*, s. 44.

<sup>25</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 13, s. 81. L. Bernacki, *Teatr, dramaty i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 2: *Notatki i studia*, Lwów 1925, s. 283.

<sup>26</sup> S. Załęski SJ, *Jezuici w Polsce*, t. 3, cz. 2, Lwów 1902, s. 1123.

<sup>27</sup> W. Kwiatkowski, *Teatr szkolny kolegium jezuickiego w Kaliszu*, s. 52.

<sup>28</sup> W. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasycyzmu 1661–1831*, Kraków 1920, s. 75.

<sup>29</sup> L. Simon, *Dykcjonarz teatrów czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*.

<sup>30</sup> J. D. Janocki, *Polonia litterata nostri temporis*, p. 1, Vratislaviae 1750, s. 7–8.

<sup>31</sup> W. Trębicki, *Uwagi nad dziełem „Starożytny teatr w Polsce” przez K. W. Wójcickiego*, „Biblioteka Warszawska” 1843, t. 4, s. 331.

<sup>32</sup> J. A. Jabłonowski, *Museum Polonum seu collectionem in Regno Poloniae et Magno Ducatu Lithuaniae scriptorum, editorum et edendorum opus bipartitum*, Lwów 1752; wyd. 2, Elbląg [1766], s. LXXIII. W pracy korzystam z wydania drugiego.

<sup>33</sup> Oe [K. Estreicher], *Rys ogólny piśmiennictwa dramatycznego polskiego*, s. 306.

*Seifadinus Armusiae rex* (Kalisz 1747) jest sztuką odrębną od *Zeyfadyna* Bielskiego. Badacz podał też błędny adres wydawniczy polskiej tragedii (Poznań 1748). Błędu tego nie powtórzył już w wydanej kilkanaście lat później *Bibliografii polskiej*.

### **TYTUS JAPONCZYK (POZNAŃ 1748; ZAG. LUBLIN 1750)**

Druga drukowana tragedia Bielskiego, a jednocześnie pierwsza, którą debiutował na scenie kolegium poznańskiego, wystawiona została 24 lutego 1748 roku. Informacja o premierze sztuki znalazła się zresztą w kronice domu poznańskiego. Spektakl miał wywołać zadowolenie wśród słuchaczy. Kronikarz nie wymienia nazwiska Bielskiego, ograniczając się do zaznaczenia jego funkcji – nauczyciela retoryki (k. 162r). Tragedia zostaje przypisana jezuitce dopiero w notce zapisanej po jego śmierci (k. 216r).

Tragedia zadedykowana została Jędrzejowi i Mariannie Zakrzewskim. Starodruk zawiera również stemmat na herb dostojników. Tragedia podzielona została na pięć aktów, po których znajdują się opisy symbolicznych intermediów. Sztuka liczy 56 stron formatu *quarto*. Egzemplarze dramatu przechowywane są obecnie w kilku bibliotekach krajowych i zagranicznych<sup>34</sup>, a cyfrową wersję udostępnia w Internecie Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa<sup>35</sup>.

W roku pierwodruku Bielski przesyła egzemplarz swojej tragedii biskupowi Załuskiemu. Sztukę wymienia także Janocki w biogramie Bielskiego, podając jej tytuł po łacinie (*Titus Iaponensis*)<sup>36</sup>. Dawniejsza literatura przedmiotu odnotowała nieznanne dziś lubelskie wydanie sztuki o Tytusie z 1750 roku. Starodruk liczył 98 stron i przechowywany był w Bibliotece Ordynacji Krasieńskich<sup>37</sup>. Wspomniał o nim Załuski w kompendium bio-bibliograficznym *Bibliotheca poetarum Polonorum*<sup>38</sup> oraz później bibliografowie. Niektórzy, jak Stanisław Jaszowski czy Józef Brown<sup>39</sup>, odnotowują wyłącznie drugą edycję *Tytusa*, pozostali – obydwa wydania<sup>40</sup>.

---

<sup>34</sup> Wykaz sigli bibliotek i sygnatur poszczególnych egzemplarzy oraz dokładny opis starodruku zob. DS I, poz. 57.

<sup>35</sup> <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/doccontent?id=170985> [online] [dostęp 7 II 2019].

<sup>36</sup> J. D. Janocki, *dz. cyt.*, s. 8.

<sup>37</sup> Według Barbary Judkowiak, wznowienia *Zeyfadyna* i *Tytusa* w Lublinie to jeden z argumentów za silnym oddziaływaniem kolegiów kaliskiego i poznańskiego na resztę szkół jezuickich (B. Judkowiak, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatisowania w połowie XVIII wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 132).

<sup>38</sup> J. A. Załuski, *Bibliotheca poetarum Polonorum qui patro sermone scripserunt*, Varsoviae 1754, s. 16.

<sup>39</sup> S. Jaszowski, *Dzieje krótkie teatrów polskich*, „Czasopism Naukowy Księgozbioru Publicznego imienia Ossolińskich”, R. 3: 1830, z. 2, s. 121 (autor nie wymienia miejsca wydania); J. Brown, *Biblioteka pisarzy asystentów polskiej Towarzystwa Jezusowego*, s. 120–121.

<sup>40</sup> Zob. K. W. Wójcicki, *Teatr starożytny w Polsce*, t. 2, Warszawa 1841, s. 301–302; A. de Backer, *Bibliothèque des écrivains de la compagnie de Jésus*, t. 1, Liège–Paris 1869, s. 627–628; L. Simon, *Dykcjonarz teatrów czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*, s. 23, 39; Oe [K. Estreicher], *Rys ogólny piśmiennictwa dramatycznego polskiego*, s. 306; tenże, *Bibliografia polska*, t. 13, s. 80; DS I, poz. 57, 58.

**T Y T U S**  
**J A P O N C Z Y K**  
**T R A G E D I A,**  
**PRZESWIETNYM**  
*WIELMOŻNYCH JMCIOW PANSTWA*  
**JĘDRZEIA y MARYANNY**  
**WYSSOGOTOW**  
**ZAKRZEWSKICH,**  
**PODCZASZYCH y SURROGATOROW**  
*Poznańskich Imjeniem*  
**ZASZCZYCONA.**

Od

Prześwietney Krásfomowskiej Młodzi

*Ná publiczney Sali*

Szkoł Poznańskich Societatis JESU

**NA WIDOK DANA**

**Roku 1748. Dnia 24. Lutego**

*Zá Dozwoleniem Stárszych.*



**w P O Z N A N I U**

*w Drukarni J. K. M. Collegium Societatis JESU.*

**17.655**

Ilustr. 4. J. Bielski, *Tytus Japończyk*, Poznań 1748 (starodruk Ossol., sygn. XVIII-1775)

W opracowaniach znajdują się niekiedy niesprawdzalne dziś i raczej błędne informacje o innych egzemplarzach tragedii o Tytusie. Pomyłki dotyczą daty lub miejsca wystawienia dramatu oraz formuły tytułowej. Estreicher w części pierwszej swej

bibliografii, pod hasłem *Dramat – dramatycy* pisze na przykład o bezimiennym, poznańskim wydaniu sztuki o tożsamym tytule z 1780 roku<sup>41</sup>. Z kolei Załęski uznał, iż dramat zatytułowany *Tytus, tragedia* został odegrany w 1750 roku w kolegium warszawskim<sup>42</sup>. Nieporozumienie może wprowadzić także uwaga Mariana Szyjkowskiego, który posiadał egzemplarz sztuki z wklejoną *Przemową* z tragedii o Zeyfadynie (zapewne egzemplarz z Biblioteki Jagiellońskiej o sygn. 26592 I). Na tej podstawie wysnuł uogólniający wniosek, że w dramacie o Tytusie przedrukowano w całości polemikę Bielskiego z Konarskim<sup>43</sup>. Błędne miejsce drugiego wydania sztuki Bielskiego (Poznań 1750) odnotowuje też bibliografia *Nowy Korbut*<sup>44</sup>. Nieścisłości występują również w kompendium *Dawni pisarze polscy*. Autorzy hasła różnicują rok i miejsce wystawienia sztuki (Poznań 1748) od jej pierwodruku (Poznań 1750)<sup>45</sup>.

### KONSTANTYN WIELKI, PIERWSZY CHRZEŚCIJAŃSKI CESARZ (POZNAŃ 1751)

Dramat o Konstancynie Wielkiej zapisany został w rękopisie formatu *quarto*, przechowywanym dziś w Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego (sygn. IV 11651/5). Manuskrypt zachował odrębną kartę tytułową z informacją o wystawieniu sztuki 20 lutego 1751 roku „na publicznej sali” kolegium poznańskiego. Znalazł się w rękopisie również argument oraz spis występujących osób. Karty manuskryptu nie są numerowane. Sztuka została zapisana w sposób staranny, w sumie rękoma aż trzech kopistów. Pierwsza pojawia się od karty tytułowej do początku sceny 2 aktu 1 (k. r1). Drugą ręką (k. r2) zapisano resztę tragedii i jest ona główną ręką dramatu. Natomiast drobne poprawki, takie jak skreślenia pojedynczych liter, słów, niewielkie dopiski wyrazów czy didaskaliów, naniósł na tekst trzecią ręką sam Bielski (k. r3). Świadczyłoby to po pierwsze o praktyce przepisywania dramatów jezuickich przez wyznaczonych kopistów, a więc nie autorów, po drugie o czuwaniu Bielskiego nad poprawnością tekstu dramatycznego, być może też o chęci dostosowywania go do odbioru lekturowego, a nawet o przygotowywaniu do druku. Wśród dopisków sporą część wypełniają bowiem didaskalia dające wyobrażenie o zachowaniu bohaterów i ich ruchu scenicznym, które w bezpośrednim odbiorze nie są konieczne, oraz objaśnienia realiów historycznych, odsyłające do materiałów źródłowych. Niektóre partie tekstu zostają zmodyfikowane tak, by zachować miarę dominującego w tekście trzynastozgłoskowca. Tragedia podzielona została na pięć aktów, rozdzielonych nieokreślonymi bliżej intermediami.

W literaturze przedmiotu tragedia o Konstancynie Wielkiej wspomiana jest zdawkowo. Przed II wojną światową zapoznał się z nią Simon, który opisał wspo-

---

<sup>41</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, cz. 1: *Stulecie XIX*, t. 1, Kraków 1870, s. 341.

<sup>42</sup> S. Załęski, *Jezuici w Polsce*, t. 4, cz. 2, Kraków 1904, s. 872.

<sup>43</sup> M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej*, s. 75.

<sup>44</sup> NK, t. 4, s. 245.

<sup>45</sup> *Dawni pisarze polscy*, t. 1, s. 64.

mniany już klocek biblioteczny, w którym znajdowała się ona razem z dramatem *Vandamorillus*<sup>46</sup>. Z prac późniejszych sztukę notuje bibliografia Estreichera w drugim wydaniu serii XIX-wiecznej pod hasłem *Dramat polski*<sup>47</sup>. Opis tragedii zamieszczony jest również w bibliografii *Nowy Korbut*. Jej autorzy nie korzystali jednak bezpośrednio z egzemplarza. Zaznaczyli bowiem, że tragedia „znajdowała się” w Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego i podali nieaktualną sygnaturę biblioteczną za Simonem<sup>48</sup>. Na informację z *Nowego Korbuta* powołuje się w późniejszym artykule Barbara Judkowiak, ale błędnie podaje tytuł utworu jako *Konstantyn Wielki, pierwszy chrześcijanin*<sup>49</sup>. Z kolei w bibliografii *Dawni pisarze* zapisana jest błędna lokalizacja tragedii, w tzw. kodeksie poznańskim III (rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729)<sup>50</sup>. Wszystkie omyłki w opracowaniach oraz brak szerszej znajomości sztuki wynika zarówno z miejsca przechowywania, jak też z jej rękopiśmiennego charakteru.

### VOCATIO DIVINA (B.M. I R.; POZNAŃ? PO 1751?)

O ile wiadomości o tragedii *Konstantyn Wielki* były znikome, o tyle informacje o kolejnym utworze nie znalazły się w żadnym opracowaniu. *Vocatio Divina* został zapisany bezpośrednio po sztuce o Konstantynie, tym samym charakterem pisma co większość dramatu (k. r2)<sup>51</sup>. Milczenie źródeł przedwojennych (Simon) na temat tej sztuki wynika zapewne z jej charakteru. Jest to bowiem rodzaj udramatyzowanej deklamacji, wykorzystanej prawdopodobnie na użytek zajęć szkolnych. O wewnątrzszkolnym przeznaczeniu dialogu informuje zresztą dopisek znajdujący się po tytule: „actio oratoria”. Zaznaczony jest zatem oralny charakter utworu, ale nie przesądza to o fakcie jego inscenizacji. Rękopis nie informuje bowiem o wystawieniu deklamacji. Brakuje też daty, dopisku o wykonawcach oraz miejscu. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy autorem *Vocatio Divina* jest Bielski. W rękopisie znajduje się co prawda pięć poprawek naniesionych ręką jezuitę. Poprawia on błędne słowa (np. „praetor” na „pater”), zmienia formę gramatyczną („dextra” na „dextram ego”, A. 1, sc. 7) lub dopisuje wyrazy w wolnych miejscach pozostawionych w rękopisie (np. koniec A. 1, sc. 3). Nie przesądza to jednak o jego autorstwie. Omawiana deklamacja składa się z trzech aktów, po których zaznaczono obecność bliżej nieokreślonych intermediiów. Wszystkie dramaty Bielskiego z tego okresu liczą natomiast po pięć aktów. Trudno jednoznacznie przesądzić sprawę autorstwa *Vocatio Divina*. Jeśli twórcą utworu jest

<sup>46</sup> L. Simon, *Dykcjonarz teatrów czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*, s. 39.

<sup>47</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, cz. 1, wyd. 2, Kraków 1966, s. 278.

<sup>48</sup> NK, t. 4, s. 245.

<sup>49</sup> B. Judkowiak, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatopisania*, s. 130.

<sup>50</sup> *Dawni pisarze polscy*, t. 1, s. 64.

<sup>51</sup> [J. Bielski?], *Vocatio Divina*, [po 1751?], rkps VUB, sygn. IV 11651/6, k. n1b.

Bielski, to *Vocatio Divina* byłyby jedynym przykładem zachowanej deklamacji jezuita. Jako profesor poetyki i retoryki miał on obowiązek urządzania tego typu ćwiczeń, które doskonaliłyby sztukę wymowy uczniów. Można przypuszczać, że miał ich w swoim dorobku znacznie więcej. Biorąc pod uwagę nierozstrzygniętą kwestię autorstwa oraz wewnątrzszkolny charakter utworu, będzie on przywoływany w pracy wyłącznie jako tło przy rozważaniach o kolejnych aspektach dramaturgii Jana Bielskiego.

### NIEWINNOŚĆ ZWYCIĘŻA POTWARZY, CZYLI LEO 5 (6) CESARZ (POZNAŃ 1753)

Jak informuje formuła tytułowa, tragedia o Leonie wystawiona została w kolegium poznańskim 3 lutego 1753 roku przez uczniów klasy retoryki. Zachowana została w dwóch wersjach rękopiśmiennych. Pierwsza z nich to tzw. kodeks poznański III (z lat 1753–1769)<sup>52</sup>, oficjalna *liber dramatum* szkoły. Tragedia o Leonie została do niego wpisana (s. 4–37) obok wielu innych sztuk, których autorami byli nauczyciele kolegium poznańskiego<sup>53</sup>. Kodeks jest niekompletny. Brakuje części, w której zapisane były dialogi i dramaty z XVI, XVII i pierwszej połowy XVIII wieku<sup>54</sup>.

Druga wersja tragedii o Leonie przechowywana jest jako odrębny manuskrypt w Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego (sygn. IV 11651/4). Przed II wojną światową rękopis był częścią kłocka bibliotecznego, w którego skład wchodziły również tragedie o Vandamorillusie i Konstancji Wielkiej<sup>55</sup>.

Wydaje się, że wersja zapisana w kodeksie poznańskim jest wersją pierwotną. Przemawia za tym kilka argumentów. Po pierwsze, manuskrypt jest *liber dramatum* kolegium poznańskiego, a więc oficjalną księgą, do której na mocy przepisów władz zakonnych (obowiązujących już od lat sześćdziesiątych XVI wieku) wpisywano różnego rodzaju występy sceniczne. Jezuickie kodeksy dramatyczne spełniały funkcję dokumentacyjno-archiwalną. Utwory do nich wpisywane podlegały selekcji. Zapisywano w nich utwory zgodne z odpowiednimi regułami *Ratio studiorum*, ponieważ kodeksy były do wglądu przełożonych i wizytatorów zakonu<sup>56</sup>. Za pierwszeństwem wersji poznańskiej przemawia też sam tekst sztuki.

---

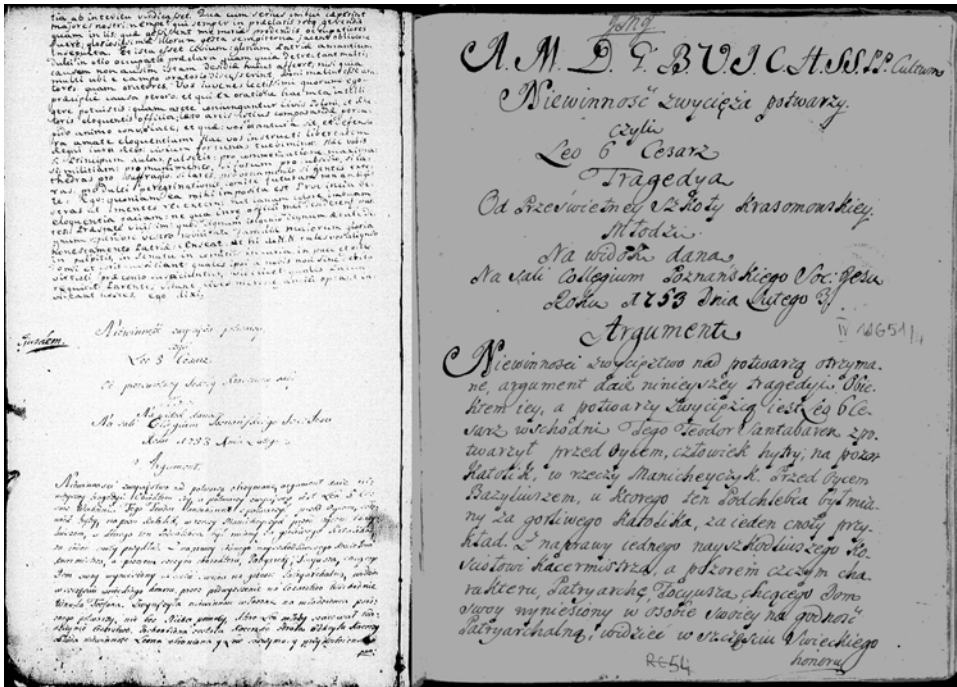
<sup>52</sup> Rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729 (korzystam z mikrofilmu, sygn. 507). Wykaz utworów znajdujących się w rękopisie zestawia *Katalog rękopisów AU w Krakowie*, oprac. J. Czubek, Kraków 1906, s. 121–125.

<sup>53</sup> Warto zauważyć, że niektóre marginalia informujące o autorstwie kolejnych sztuk (np. „ejusdem”, „p. Joannes Bielski”, „p. Haczyński”) wpisane zostały do rękopisu charakterem przypominającym dukt pisma Bielskiego.

<sup>54</sup> Rękopis zakupił Józef Łukaszewicz już zdekompletowany. W liście do Kazimierza Władysława Wójcickiego ubolewał: „Udało mi się, na nieszczęście za późno, wydobyć 5. albo 6. poszyt tego szacownego zbioru i to jeszcze już naczyty” (*Teatr starożytny w Polsce*, t. 2, Warszawa 1841, s. 316–317).

<sup>55</sup> L. Simon, *Dykcjonarz teatrów czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*, s. 39.

<sup>56</sup> J. Okoń, *W sprawie autorstwa kodeksu dramatycznego jagiellońskiego 2384*, „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 1, s. 185–186.



Ilustr. 5. Dwie wersje rękopiśmienne tragedii Bielskiego, *Niewinność zwycięży potwarzę*...

[Jan Bielski], *Niewinność zwycięży potwarzę, czyli Leo 5 cesarz, od prześwietnej szkoły krasnomówskiej młodzi na widok dana, na sali kolegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu, roku 1753, dnia lutego 3* (rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 4)

[Jan Bielski], *Niewinność zwycięży potwarzę, czyli Leo 6 cesarz, tragedia od prześwietnej szkoły krasnomówskiej młodzi na widok dana, na sali kolegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu, roku 1753, dnia lutego 3* (rkps VUB, sygn. IV 11651/4)

Poprawki naniesione ręką Bielskiego dominują bowiem w manuskrypcie wileńskim. To w nim jezuita nanosi modyfikacje, które polegają między innymi na przekreśleniu pierwotnego słowa (występującego w kodeksie poznańskim) i nadpisaniu innego, np. „dar najwyższy” zmieniony na „dar wielki” (A. 1, sc. 2) lub „przyjaciela” zamienione na „dobrodzieja” (A. 1, sc. 3) itd.

Obie wersje tragedii zapisane zostały przez tego samego kopistę. Dramat o Leonie w kodeksie poznańskim był zapewne podstawą. Kolejne egzemplarze (jeśli istniały) tworzone były być może z myślą o praktycznym, reżyserskim wykorzystaniu. Pismo w manuskrypcie poznańskim jest mniejsze i niekiedy mało czytelne (wyblakłe). Tekst tragedii wpisany został na osi karty, a kopista pozostawił dość duże marginesy. Nieco inny obraz całego wiersza i strony przedstawia rękopis wileński. Kopista pozostawił na kartach znacznie mniej światła, zmniejszył marginesy i powiększył rozmiar liter (zwłaszcza nagłówek informujących o kolejnych aktach lub scenach).



Analiza porównawcza obu wersji uwidoczni różnice między nimi. W formule tytułowej tragedia z kodeksu poznańskiego wymienia omyłkowo Leona V, podczas gdy bohaterem dramatu jest w rzeczywistości Leon VI. Nie zawiera też określenia gatunku (*Niewinność zwycięża potwarzy, czyli Leo 5 cesarz, od prześwietnej szkoły krasomówskiej* [nieczytelne, zapewne „młodzi” – M.M.] *na widok dana na sali kolegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu roku 1753 dnia lutego 3*). Wersja wileńska koryguje omyłkę oraz kończy formułę, dookreślając gatunek sztuki (*Niewinność zwycięża potwarzy, czyli Leo 6 cesarz, tragedia od prześwietnej szkoły krasomówskiej młodzi na widok dana na sali kolegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu roku 1753 dnia lutego 3*). W tym manuskrypcie znalazły się również dopisek określający miejsce akcji („scena w Carogrodzie”) oraz informacja uzupełniająca w Argumencie sztuki, a naniesiona na marginesie ręką Bielskiego. Objął on bowiem, że imię jednego z bohaterów, które „historija zakryła”, zostało wymyślone.

W obu tragediach zaznaczono obecność intermediów kończących poszczególne akty, jednak tylko w oficjalnej *liber drammatum* przytoczono tekst interscenium po akcie 1. Jest to rozmowa upersonifikowanego Pochlebstwa i Wierności unaoczniająca niestałość fortuny. Zawarte w dialogu didaskalium dowodzi ponadto wykorzystania w sztuce systemu telari, by uzyskać efekt zmiany scenografii<sup>57</sup>. Pozostałe różnice między rękopisami mają charakter gramatyczny<sup>58</sup>, leksykalny<sup>59</sup>, składniowy<sup>60</sup>. Zdarza się, że dopiski lub skreślenia pojedynczych słów lub wyrażeń powodują różnice w wymowie analogicznych fragmentów. Nabierają one wówczas charakteru wartościującego<sup>61</sup> lub potęgują emocje<sup>62</sup>. Dodanie pojedynczych słów doprecyzowuje niekiedy informację oraz czyni przekaz bardziej bezpośrednim<sup>63</sup>. W rękopisie wileńskim uzupełnienia słów, zmiana szyku zdania, przeniesienie słowa do kolejnego wersu wynikają też z dążenia do zachowania trzynastozgłoskowej długości wersu<sup>64</sup>.

Tragedia *Niewinność zwycięża potwarzy* jest utworem, wobec którego narosło najwięcej niejasności, jeśli chodzi o kolejne, niedostępne dziś wersje. Już w dzie-

---

<sup>57</sup> W intermedium obecne jest bowiem didaskalium, które informuje: „Tu zachodzi teatrum odmiana” (rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 13).

<sup>58</sup> „zasadziła”, „naukę dawał” (rkps B. PAU i PAN) – „zasadza”, „naukę dał” (rkps VUB).

<sup>59</sup> „głos ludu”, „dar najwyższy”, „prawa ustąpić muszą” (rkps B. PAU i PAN) – „głos dwu”, „dar wielki”, „prawa ustąpić winny” (rkps VUB).

<sup>60</sup> Inny szyk zdania: „Dać życie / I toż odbierać, z słodkim zgodzi się nazwiskiem / Ojca” (rkps B. PAU i PAN) – „Dać życie / I toż odbierać, czyże zgadza się z nazwiskiem / Ojca słodkim?” (rkps VUB). Dodawanie orzeczeń: „Idź, ty przednie pany, / Ja syna wezwę” (rkps B. PAU i PAN) – „Idź, ty przednie pany / Gromadź, ja syna wezwę” (rkps VUB).

<sup>61</sup> „córy pychę” (rkps B. PAU i PAN) – „córy głupią pychę” (rkps VUB).

<sup>62</sup> „Obstawa / przy nim miłość ojcowska” (rkps B. PAU i PAN) – „Obstawa i walczy / przy nim miłość ojcowska (rkps VUB).

<sup>63</sup> „Młodszym jestem, starszeństwa powaga / Brata do tronu dźwiga” (rkps B. PAU i PAN) – „Młodszym jestem, starszeństwa powaga i prawo / Brata do tronu dźwiga” (rkps VUB); „cóż słyżę, syna zabito?” (rkps B. PAU i PAN) – „syna zabiłeś?” (rkps VUB).

<sup>64</sup> „Przeciwko bogom wojnę. Wet za wet Rzym [słowo dopisane – M.M.] bierze”.

więtnastowiecznych opracowaniach pojawiły się wzmianki o egzemplarzach dramatu, których tytuł, miejsce czy rok wystawienia różniły się od wersji inscenizowanej w kolegium poznańskim. Jeden z pierwszych posiadaczy kodeksu poznańskiego III, Władysław Kazimierz Wójcicki, modyfikuje słowo z tytułu i odnotowuje tragedię jako *Niewinność zwycięzca* [podkr. M.M.] *potwarzy, czyli Leo V cesarz*<sup>65</sup>. Z kolei Wacław Trębicki opisuje sumariusz anonimowej tragedii *Niewinność zwyciężająca zdrady, albo Leo*<sup>66</sup>, która miała być wystawiona w kolegium wileńskim w maju 1765 roku. Przywołany przez badacza argument sztuki wykazuje jednak różnice treściowe z utworem Bielskiego. Analogicznie zatytułowaną sztukę wymienia następnie Brown wśród anonimowych dramatów wydanych w imieniu kolegium wileńskiego. Podaje jednak inny rok wystawienia (1762)<sup>67</sup>. Zmodyfikowany tytuł tragedii o Leonie (*Niewinność zwyciężająca zdradę albo Leo*<sup>68</sup>) przytoczył także Załęski w monografii o jezuitach polskich. Autor wymienił dramat wśród innych tekstów wystawianych na zakończenie roku szkolnego w kolegium warszawskim. Jego inscenizację datował na lipiec lub sierpień 1762 roku. Co prawda Załęski nie przypisał sztuki Bielskiemu, lecz po wykazie tytułów dramatów odgrywanych w *Collegium Nobillium* wymienił tak samo brzmiące nazwisko. Trudno stwierdzić, czy Załęski pomyłkowo zaliczył autora *Zeyfady* w poczet nauczycieli warszawskiej szkoły czy może miał na myśli innego jezuitę. W biogramie Bielskiego z wcześniejszego tomu nie wymienił bowiem tragedii o Leonie<sup>69</sup>.

Wątpliwości co do autorstwa tragedii nie miał natomiast Ludwik Simon, który w swoim *Dykcjonarzu teatrów* uwzględnił jej dwie rękopiśmienne wersje – z kodeksu poznańskiego III i z Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego oraz opisany wcześniej przez Trębickiego, lecz nieznanemu mu sumariusz *Niewinność zwyciężająca zdrady albo Leo, tragedia* (Wilno 1765). Za jego autora bibliograf uznał Bielskiego<sup>70</sup>. Prawdopodobnie tytuł sztuki przytoczył też Karol Estreicher, w tytule umieszczając prawidłowo Leona VI<sup>71</sup>.

Liczne wersje tragedii, modyfikacje tytułu, niejednoznaczne datowanie i umiejscowienie obecne w przedwojennej literaturze przedmiotu wprowadziły zamęt także w nowszych opracowaniach. Błędów nie ustrzegli się redaktorzy bibliografii *Nowy Korbut*, którzy połączyli informacje z wielu opracowań i tragedię *Niewinność, czyli Leo VI cesarz*<sup>72</sup>, wystawioną rzekomo w Wilnie w 1765 roku, przypisali Bielskiemu. Z kolei autorzy kompendium bio-bibliograficznego *Dawni pisarze polscy* w wykazie

<sup>65</sup> K. W. Wójcicki, *Teatr starożytny w Polsce*, t. 2, s. 319–320.

<sup>66</sup> S. Trębicki, *Uwagi nad dziełem „Starożytny teatr w Polsce”*, s. 348–349.

<sup>67</sup> J. Brown, *Biblioteka pisarzy asystency polskiej Towarzystwa Jezusowego*, s. 77.

<sup>68</sup> S. Załęski, *Jezuici w Polsce*, t. 4, cz. 2, Kraków 1904, s. 872.

<sup>69</sup> Tamże, t. 3, s. 1123.

<sup>70</sup> L. Simon, *Dykcjonarz teatrów czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*, s. 39, 105.

<sup>71</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, cz. 1, wyd. 2, s. 278.

<sup>72</sup> NK, t. 4, s. 245.

utworów jezuita powtórzyli wprost tytuł podany przez Trębickiego, choć ze zmienionym rokiem wystawienia – *Niewinność zwyciężająca zdrady albo Leo, tragedia* (Wilno 1762). Obok znalazł się również lakoniczny dopisek informujący o sumariuszu („Argument pt. jw., wyd. Wilno 1762”)<sup>73</sup>.

Zmodyfikowany i skrócony tytuł tragedii podała również Barbara Judkowiak w dwóch swoich artykułach: *Niewinność zwycięża potwarze, czyli Leo VI*<sup>74</sup> oraz *Niewinność, czyli Leo V*<sup>75</sup>.

W niniejszej pracy za wersję podstawową, pierwotną uznano tę zapisaną w kodeksie poznańskim III. Każdorazowo jednak opisywane lub cytowane fragmenty tragedii kolacjonowano z wersją zapisaną w manuskrypcie przechowywanym w Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego, by wychwycić ewentualne różnice treściowe. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszelkie cytaty pochodzą z rękopisu Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie.

### APOLONIUSZ, CHRYSUSÓW RYCERZ (POZNAŃ 1755)

Wątpliwości związanych z miejscem, czasem czy brzmieniem tytułu<sup>76</sup> nie budzi kolejna tragedia Bielskiego, jedyna jego sztuka o charakterze martyrologicznym. Została ona wystawiona w kolegium poznańskim 8 lutego 1755 roku. Sam Bielski dwaście dni po premierze wysłał egzemplarz tragedii biskupowi Załuskiemu. Wspominał w liście, że dramat *Apoloniusz, rycerz Chrystusów* [sic!], „któregom niedawno na widok publiczny dał, smak jaki i aprobacją znalazł”<sup>77</sup>. Tragedię wymienia również kronikarz kolegium poznańskiego w notce po śmierci zakonnika (k. 216).

Zachowane egzemplarze dramatu dostępne są dziś w wielu bibliotekach krajowych oraz zagranicznych<sup>78</sup>, a wersja cyfrowa udostępniana jest w Internecie na stronach bibliotek cyfrowych (Cyfrowa Biblioteka Polona oraz Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa). Tragedia poprzedzona została stemmatem oraz dedykacją dla Teodora Koźmińskiego. Dramat podzielony jest na pięć aktów, przeplatanych czterema alegorycznymi intermediami i zakończony epilogiem. Całość liczy 54 ponumerowane strony w formacie *quarto*.

---

<sup>73</sup> *Dawni pisarze polscy*, t. 1, s. 65.

<sup>74</sup> B. Judkowiak, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramtopisania*, s. 129 (na s. 129 autorka błędnie nazywa dramat komedią, w dalszej części artykułu pisze już o tragedii).

<sup>75</sup> *Taż, Kilka uwag na temat teatru poznańskich szkół jezuickich w kontekście ich starań o prawa uniwersyteckie*, [w:] *Wokół jezuickiej fundacji uniwersytetu z 1611 roku*, red. D. Żołądź-Strzelczyk i R. Witkowski, Poznań 2011, s. 165–166.

<sup>76</sup> W literaturze przedmiotu jedynie Załęski zmodyfikował tytuł dramatu, przestawiając kolejność słów: *Apoloniusz, rycerz Chrystusów* (S. Załęski, *Jezuici w Polsce*, t. 3, cz. 2, s. 1123).

<sup>77</sup> List z 28 lutego 1755 roku (rkps BN, sygn. III 3255, t. 1, MF 12208, k. 16).

<sup>78</sup> Wykaz sigli bibliotek i sygnatur zob. DS I, poz. 36.

## ALEKSY, CESARZ WSCHODNI (POZNAŃ [PRZED 1764, RKPS], 1764, 1774)

Ostatnia tragedia Bielskiego zachowała się w dwóch wersjach – rękopiśmiennej i drukowanej. Manuskrypt przechowywany jest dziś w Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego (sygn. IV 11651/5), zaś starodruk znaleźć można zarówno w Wilnie, jak i w zbiorach bibliotek krajowych<sup>79</sup>. Nieznany egzemplarz tragedii z 1774 roku odnotowują Estreicher<sup>80</sup> i Brown<sup>81</sup>, choć pierwszy z nich w trzeciej części *Bibliografii* weryfikuje informację i uznaje ją za fałszywą<sup>82</sup>.

Rękopis tragedii, pt. *Aleksy, wschodni cesarz*, został sporządzony przez jednego kopystę. Była to zresztą ta sama osoba, która zapisała początek tragedii o Konstantynie Wielkim (r1). Kopysta zadbał o estetykę pracy – pismo jest staranne, wyrównane do lewego marginesu, z zachowaniem odpowiedniej ilości światła na karcie, co czyni manuskrypt czytelnym. W rękopisie znalazły się również drobne poprawki naniesione ręką Bielskiego (r3). Wskazywałyoby to na „użytkowy” charakter rękopisu. Być może był on dla dramaturga kolejną wersją roboczą, którą następnie dopracowywał. Poprawki naniesione ręką Bielskiego mają najczęściej charakter stylistyczny i polegają na zamianie jednego słowa na inne, synonimiczne („przyjaźń klei” na „przyjaźń wiąże”, A. 2, sc. 2; „obłudny” na „zdrady”, A. 2, sc. 4), dopisaniu albo skreśleniu pojedynczego wyrazu lub grupy wyrazów („Aleksemu równie / idę, wieszczę”, skreślone „równie”, A. 1, sc. 3) oraz na modyfikacji szyku wypowiedzi („ten cel jeden” na „ten jeden cel”, A. 3, sc. 3; „Upór ich łyzy twoje, / sądzisz, zmiękcza?” na „Łzy twe zmiękcza, / Sądzisz, ich złość?”, A. 4, sc. 1). Czasem są korektą błędu kopysty („woyność” poprawiona na „wolność”, A. 1, s. 5). Końcowe „finis” zmienił Bielski na formułę jezuicką „A[d] M[ajorem] D[ei] G[loriam]”.

Starodruk w formacie *quarto* liczy 34 nieliczbowane karty. Jest przykładem edycji okolicznościowej. Bielski zadedykował tragedię nowożeńcom – Teodorowi Koźmińskiemu i Joannie Nepomucenie z Działyńskich. Jezuita nieznacznie zmodyfikował pierwszą część tytułu oraz dopisał część drugą, która objaśniała sens tragedii i wyraźnie nawiązywała do okazji zaślubin – *Aleksy, cesarz wschodni [...], czyli miłości przedziwnej i wierności śliczny dowód*. Karta tytułowa tragedii wskazuje, że ukazała się ona „na dniu ślubnego związku”. Ze względu na okolicznościowy charakter dramat poprzedzony został życzeniami, stemmatem, dedykacją oraz wierszem epitalamijnym po francusku i po polsku.

Porównanie manuskryptu i starodruku wskazuje, że pierwotna była wersja rękopiśmienna. W liście dedykacyjnym do Koźmińskich Bielski zaznaczył bowiem fakt wcześniejszej inscenizacji dramatu.

<sup>79</sup> *Dramat staropolski* (t. 1, poz. 35) wymienia jedynie egzemplarz z Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, podczas gdy starodruk znajduje się także w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. 26487 I).

<sup>80</sup> Oe [K. Estreicher], *Rys ogólny piśmiennictwa dramatycznego polskiego*, s. 306; tenże, *Bibliografia polska*, cz. 1, t. 1, s. 341; tenże, *Bibliografia polska. Spis chronologiczny*, t. 9, Kraków 1888, s. 419.

<sup>81</sup> J. Brown, *Biblioteka pisarzy asystencji polskiej Towarzystwa Jezusowego*, s. 121.

<sup>82</sup> Przy opisie tragedii Estreicher dodaje adnotację: „Brown ma datę 1774, lecz Bielski już w r. 1768 nie żył, więc data owa zdaje się jest mylna” (K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 13, s. 127).

Im

ALEX  
Wschodni Cesarz.  
Tragedia.  
Argument.



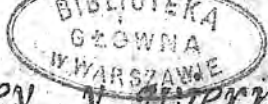
Idy Jzaacego Angela, Alexy Angel Brat Jego z  
Państwa złupił y z tronu, y w ciasnym więzieniu  
trzymał; Syn Jzaacego także Alexy, za pomocą  
Balchwina y innych zachodnich Xiążąt, którzy w ten  
sam czas na odsyskanie Syryi, przez Saraceny za-  
wiodowanej, y ziemie świętey z pod okrutnego ich  
iarczma brwobodzenie, z woyskiem przez Syryę cią-  
gnęli; Konstantynopol y Państwo odebrał, zwycię-  
żywszy Alexego Angela tyranna. I lubo od woyskłych  
za Cesarza był przywitany, atoli władzy y nazwiska Cesa-  
ra brać nie chciał, ale z więzow y więzienia wyzwolonego ocy-  
ca do korony y tronu wrócił. Więcej sobie należyte Rodzi-  
ca porzucanie y miłość Wzając, niżeli Cesarstwo.

Reyerlick Theat: vit: Num: 21: F: 11: Filius  
Arietius ad annum Christi 1207.

IV 11651/5 RC 55

Ilustr. 6. [Jan Bielski], *Aleksy, wschodni cesarz, tragedia*, [b.m. i r.; Poznań?, przed 1764] (rkps VUB, sygn. IV 11651/5)

4.22.5.31  
ALEXY  
ALEXY  
CESARZ WSCHODNI  
TRAGEDYA.

czyli   
*Miłości przedziwney y wierności  
śliczny dowód.*

Ná dniu ślubnego związku  
z druku

Ná światło publiczne

D A N A

Przez

X. JANA BIELSKIEGO,

Soc: JESU.

Roku Páńskiego 1764.

---

w P O Z N A N I U  
w Drukárni J. K. M. Colleg: Soc: JESU.

Ilustr. 7. Jan Bielski, *Aleksy, cesarz wschodni, tragedia, czyli miłości przedziwnej i wierności śliczny dowód, na dniu ślubnego związku z druku na światło publiczne dana*, Poznań 1764 (starodruk BUW, sygn. 4.22.5.31)

Zgodnie ze słowami jezuita był on już „niegdyś wy[dany na] oko” (k. [3]v). Być może chodziło o wersję zapisaną w rękopisie. Oba warianty sztuki posiadają odmienny finał. Zamknięcie w wersji rękopiśmiennej dostosowane było do obecnych na spektaklu rodziców. Tragedia kończy się bowiem „miłości i winnego rodziców uszanowania tryumfem”. Epilog sztuki jest podporządkowany głównemu tematowi tragedii, jakim jest miłość syna do ojca i zabiegi młodego Aleksego, by uwolnić uwięzionego rodzica. Wersja drukowana nawiązuje z kolei do sytuacji zaślubin i kończy się „miłości i wierności okrzykiem”. Bielski uzasadnia w dedykacji dla Koźmińskich, że Aleksey uosabia cnoty miłości, przyjaźni i wierności, które są najodpowiedniejsze do naśladowania dla nowożeńców.

Analiza porównawcza rękopisu i starodruku uwidocznia jeszcze inne różnice. Zmiany polegają na przykład na połączeniu dwóch scen (rękopis A. 2, sc. 6 i 7) w jedną (starodruk A. 2, sc. 6) oraz na przeniesieniu zakończenia jednej odśłony (rękopis A. 4, sc. 6) na początek kolejnej (starodruk A. 4, sc. 7). Zmianą o charakterze strukturalnym jest także połączenie w druku wypowiedzi dwóch postaci (Komen, Aryba) w jedną (Komen; A. 1, sc. 3). Rękopis zaznacza ponadto obecność intermediów, których w starodruku nie ma. W manuskrypcie pominięte zostały natomiast didaskalia zamieszczone w starodruku najczęściej na dole poszczególnych kart i sygnalizujące wypowiedź „na stronie”. Niekiedy didaskalium sygnalizowało również sposób artykulacji, np. cicho. W rękopisie fragmenty, które mają być wypowiedziane *a parte*, oznaczone zostały graficznie („|: :|”).

Obie wersje różnią się także pod względem językowo-stylistycznym. Modyfikacje nie zmieniają sensu poszczególnych fragmentów. Przykładowo, wierszowane wypowiedzi bohaterów kończące akt 1 w starodruku są dłuższe o dwa wersy niż w manuskrypcie. W dodanym dystychu autor zamieścił egzemplaryczny obraz kupca tracącego wszystkie towary, wzmacniający rozważania na temat zmienności losu. Dopisanie słowa, zmiana szyku zdania czy zastąpienie jednego określenia innym mogą czasem potęgować emocjonalność wypowiedzi<sup>83</sup>, nazywać dobitnie skutki działań bohaterów<sup>84</sup> lub oddawać ich zaangażowanie<sup>85</sup>. Najczęściej jednak różnice stylistyczne i treściowe nie zmieniają

---

<sup>83</sup> Zastąpienie imienia bohatera nazwą ogólną, lecz użytą w formie zdrobnionej, oddaje emocjonalną bliskość postaci: „Alcymie, słuchaj” (rkps, A. 1, sc. 5) zmienione w druku na „Braciszku, brata słuchaj” (starodruk, A. 1, sc. 5).

<sup>84</sup> W tej samej scenie Teopomp, ujawniając swoje plany, mówi o ich skutkach. W rękopisie bohater wprost wspomina o wojnie z łacinnikami, zaś w starodruku wyłącznie o zerwaniu pokoju (A. 1, sc. 5).

<sup>85</sup> W rękopisie Alcym wyraża chęć pomocy bratu słowami: „Rozkaż, pełnię gdy rozkazy, zwłoki / Żadnej nie zniosę, czyli w dalekie iść strony / Każesz – pójdę, czy głowę narazić na miecze, / Dzidy, ogień, narażam” (A. 1, sc. 5). W starodruku deklaracja postaci została rozbudowana o fragmenty, w których bohater deklaruje również gotowość poświęcenia własnego majątku, gdy taka jest wola brata i gdy tego wymaga poświęcenie dla ojczyzny: „gdy rozkazy pełnię / Czasu zwłoki nie zniosę żadnej: czyli w strony / Iść rozkażesz dalekie, biegnę; czy dostatki / Łożyć, nie skąpię; czyli na niebezpieczeństwo / Narazić życie, nie jest śmierć straszna, zbawienie / Gdy ojczyzny, gdy każesz bracie.” (A. 1, sc. 5).

zasadniczo wymowy danego fragmentu sztuki<sup>86</sup>. W niniejszej pracy podstawą rozważań i analiz będzie wydanie tragedii. Wersja rękopiśmienna stanowić będzie kontekst i uzupełnienie, zwłaszcza we fragmentach, które modyfikują treść starodruku.

#### UTWORY O AUTORSTWIE NIEPEWNYM – MIZOPON, KOMEDYJA (POZNAŃ 1754?)

Irena Kadulka w artykule o osiemnastowiecznych intermediach jezuickich sformułowała tezę, iż Bielski był autorem przekładu na język polski dramy komicznej Karola Poreęgo *Misoponus, sive Otiosus* (wyst. 16 IV 1740 w paryskim kolegium Louis le Grand)<sup>87</sup> oraz twórcą dołączonych do przedstawienia dwóch intermediów. Komedia odegrana została w Poznaniu, zapewne w 1754 roku. Jej sumariusz zapisał anonimowo w kolegialnej *liber dramatum* (k. 266–267). Dukt pisma nie pokrywa się z charakterem Bielskiego. Kadulka podała jeden argument przemawiający, jej zdaniem, za autorstwem jezuitę. Bielski wykazał się znajomością dorobku francuskich konfratrów, przytaczając ich dzieła i nazwiska w przedmowie do tragedii *Zeyfadyń*. Sztuki autorów francuskich były dla jezuitę źródłem tematów i argumentów w polemice z Konarskim<sup>88</sup>. Gdyby uznać rację Kadulskiej, to sztuka o Mizoponie byłaby jedynym znanym dziś przypadkiem posłużenia się przez autora *Tytusa* komedią. Jest to jednak argument nieprzekonujący. W twórczości Bielskiego nie uwidoczniło się bliższe zainteresowanie komedią. Znajomość dzieł Poreęgo i szukanie inspiracji we francuskiej dramaturgii jezuickiej dotyczyła całego pokolenia jezuitów-reformatorów. Dramaty francuskiego autora były znane i tłumaczone także przez innych polskich zakonników. Dość wspomnieć, że w tym samym roku, co komedię o Mizoponie, wystawiono w Poznaniu tragedię o cesarzu Maurycjuszu, tłumaczoną przez Antoniego Przeradzkiego<sup>89</sup>.

---

<sup>86</sup> Unaocznia to choćby kwestia Alcyima rozpoczynająca tragedię:

ALCYM

Krewieństwo i przyjaźni stateczna, dwaj kacia  
Serca jednego, kiedyż sfolgujecie! By mię  
Aleksemu mniej przyjaźni kleiła, z Anzelem  
By mnie nie łączył w bracie obowiązek ścisły  
Pokrewieństwa, dzisiaj by serce wielką trwogi  
Część złożyło [...]  
(rękopis)

ALCYM

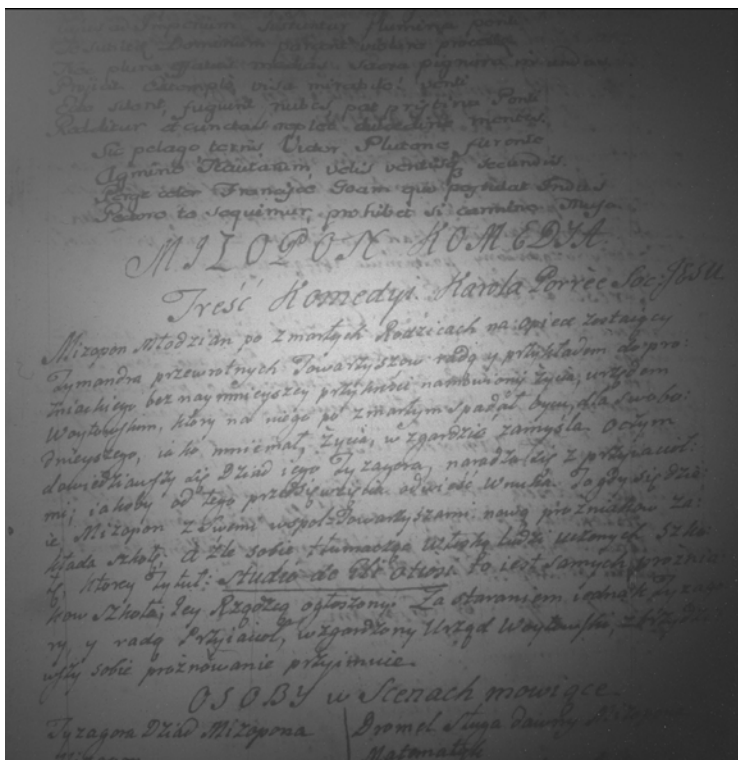
Krewieństwo i przyjaźni stateczna! dwaj kacia  
Serca jednego, kiedyż sfolgujecie! Miły  
Każdemu sen przestaje być miłym, trosk i  
Przeciwnie tak wzmagają w tym sercu. Krewień-  
stwa  
Związek, by mię nie łączył z Teopompem, ile  
Brata z bratem, i równie gdyby mię z Aleksym  
Prawdziwa nie łączyła przyjaźni, wielką trwogi  
Część złożyłbym [...]  
(starodruk, k. A2)

<sup>87</sup> I. Kadulka, *Formy intermediów sceny szkolnej połowy XVIII wieku*, [w:] *Miscellanea z doby oświecenia*, t. 6, red. Z. Goliński, Wrocław 1982, s. 5–59.

<sup>88</sup> I. Kadulka, *dz. cyt.*, s. 11–12.

<sup>89</sup> A. Przeradzki, *Maurycjusz, państw wschodnich cesarz*, Poznań 1754 (opis druku zob. DS I, poz. 417).





Ilustr. 8. *Mizopon*, komedia (rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 266–267)

Porównanie sumariusza z innymi dramatami Bielskiego, w celu znalezienia podobieństw treściowych czy stylistycznych, przynosi niejednoznaczne wyniki. Użyte w sumariuszu sformułowanie przy wyliczeniu bohaterów komedii („Osoby w scenach mówiące”) powtarza się w trzech tragediach Bielskiego. Nagłówek prezentujący postaci intermedialne różni się natomiast nieznacznie (w komedii: „Osoby intermedia bawiące”, w tragediach: „Osoby intermedia wydające”). Są to jednak formułki, które powtarzają się w różnych dramatach i nie mogą przesądzać o autorstwie Bielskiego. Międzyakty z komedii *Mizopon* mają charakter alegoryczny. Nawiązują do treści aktów. Są rodzajem zbiorowych scenek baletowych, wykorzystują elementy muzyczne. Podobny charakter mają intermedia zamieszczone w tragediach Bielskiego. Wyrażają one w sposób symboliczny treści zaprezentowane w sztuce właściwej. Powtarzają się też w nich postaci Geniuszy (Wierności Geniusz w *Zeyfadynie*, Geniusz Czasu w *Mizoponie*) i użyte są podobne sformułowania<sup>90</sup>. Zarówno w między-

<sup>90</sup> Podobieństwa widać w opisach intermedii Bielskiego oraz międzyaktów z komedii *Mizopon*, np.: „Z okoliczności Hameda [...] pokazuje się” (*Zeyfadyn*, intermedium 1, s. 35); „Z okoliczności różnych w scenie przeszłej [...] niestałość wyraża” (*Tytus Japończyk*, intermedium 4, s. 46); obok: „Z oko-

aktach z tragedii Bielskiego, jak też w intermediach z komedii *Mizopon* występują zbiorowości: Kadmus z synami (*Zeyfadyń*), Japończycy (*Tytus Japończyk*), pasterze i ludzie różnych stanów (*Mizopon*). Wymienione zbieżności nie rozstrzygają jednak problemu autorstwa międzyaktów z komedii o Mizoponie. W wielu osiemnastowiecznych sztukach jezuickich wstawki między aktami w sposób symboliczny komentowały treść sztuki. W streszczeniach owych obrazów występują sformułowania podobne do tych, którymi posłużył się autor przekładu *Mizopona*<sup>91</sup>. Były to, jak się zdaje, typowe i stałe połączenia wyrażeń w konstrukcjach zdaniowych. Jednoznaczne przypisanie Bielskiemu tłumaczenia komedii Poreęgo oraz autorstwo intermediów nie wydaje się uprawnione. Należy zachować w tym względzie pewną nieufność.

\*\*\*

Wskazane wyżej sztuki Bielskiego stanowią podstawę do rozważań nad twórczością dramatyczną jezuitę. Stworzony obraz nie może być pełny. Bielski jako nauczyciel poetyki i retoryki był zapewne autorem jeszcze innych, nieznanych dziś dramatów. Przebywając w kolegium w Rawie Mazowieckiej, pisał 11 marca 1745 roku do biskupa Załuskiego, tłumacząc się z opóźnień w przesłaniu biskupowi kopii książek i powoływał się między innymi na obowiązki nauczyciela:

Pańskie Jaśnie Wielmożnego dobrodzieja rozkazy [...], że jeszcze zupełnego nie odebrały skutku wymówią mię: to słabość zdrowia, w której niejaki czas zostawałem, to dla poloru młodzi szkolnej pisana i ekshibowana tragedia<sup>92</sup>.

Dziś nie wiemy nic o owej sztuce z okresu rawskiego. Także późniejsza działalność w kolegium kaliskim zaowocowała zapewne większą liczbą dramatów niż dwie, zachowane do dziś, tragedie. Najwięcej źródeł pochodzi z okresu poznańskiej działalności Bielskiego. Jednak także i te sztuki stanowią zapewne część całego dorobku dramatopisarskiego jezuitę. Rozproszenie i zniszczenie materiałów źródłowych stanowi największą przeszkodę w próbie odtworzenia całościowego obrazu twórczości Bielskiego. Nie pomagają w tym kronika domu poznańskiego, gdyż wielokrotnie pomija milczeniem fakt zorganizowania inscenizacji lub nie zaznacza

---

liczności Tymandra [...] wyraża się na pasterzach [...]" (*Mizopon*, intermedium 1), „Przez wezwanych od Geniusza Czasu [...] pokazuje się [...]" (*Mizopon*, intermedium 2).

<sup>91</sup> Przykładowo, intermedium drugie z tragedii Stanisława Jaworskiego *Jonatas* (Kalisz 1746) ukazywało skryte uczucia Jessyjusza: „Z okoliczności Jessyjusza [...] wyraża się poetycznie, że [...]”. W intermedium czwartym „Z okoliczności Jessyjusza śmiertelnie w ten czas ranionego [...] pokazuje się w poposłitości [...]. A to samo wyraża się poetycznie przez [...]”. (S. Jaworski, *Jonatas*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulska, Gdańsk 1997, s. 171, 204).

<sup>92</sup> List z 11 marca 1745 r. (Korespondencja Józefa Andrzeja Załuskiego z roku 1745, rkps BN, sygn. III 3245, t. 1, k. 11).

autora prezentowanych na scenie kolegialnej dramatów. Jednak z przytoczonego powyżej przeglądu materiałów, które staną się w dalszej części pracy podstawą do rozważań i analiz, wyłania się obraz twórcy niezwykle aktywnego, którego utwory odgrywano po wielokroć w różnych kolegiach, niekiedy po upływie kilkunastu lat od premiery przedstawienia (przypadek tragedii *Zeyfadyń*). Ugruntowuje to wyrażaną przez wielu badaczy opinię o wadze twórczości Bielskiego dla teatrów jezuickich, zwłaszcza w Poznaniu, i jest jeszcze jedną pobudką do bliższego zajęcia się sztukami autora.

## II. Dotychczasowe badania nad dramatami Jana Bielskiego

Dramat jezuicki stanowił od dawna przedmiot zainteresowań zarówno historyków literatury, jak i badaczy z dziedzin pokrewnych (historyków, teatrologów, historyków wychowania). W dawniejszych pracach ocena dramaturgii jezuickiej była z reguły jednoznacznie negatywna, choć formułowano ją na podstawie ograniczonego zasobu źródłowego (sztuki barokowe z XVII wieku). Wynikała ona z uprzedzeń i ogólnej niechęci do działalności i twórczości jezuitów<sup>1</sup>. Im bliżej czasów współczesnych, tym częściej w publikacjach obecny jest pogląd o odradzaniu się szkolnictwa jezuickiego (a w jego ramach również teatru) po czasach barokowego „upadku”<sup>2</sup>. Wielu autorów dostrzega odrębność dramatów powstałych od połowy XVIII wieku. Ta umowna cezura wyznacza w licznych pracach granicę pomiędzy jezuickim dramatem barokowym – korzystającym ze zwielokrotnionych środków wyrazu artystycznego, a teatrem nawiązującym do wzorów antycznych – opartym na słowie, a określanym mianem „przedoświeceniowego”. Wśród twórców, którzy przyczynili się do zreformowania dramatu jezuickiego, w literaturze przedmiotu wskazuje się stale Jana Bielskiego. Zaliczany jest on do grupy nowatorów, obok między innymi Stanisława Jaworskiego, Wojciecha Męcińskiego czy Wojciecha Mokronowskiego. Niektórzy badacze, pisząc o osiągnięciach Bielskiego w pracy pedagogicznej, pomijają milczeniem jego działalność dramatopisarską. Akcentują natomiast dokonania autora *Ćwiczeń*

---

<sup>1</sup> B. Judkowiak, *Kilka uwag na temat teatru poznańskich szkół jezuickich w kontekście ich starań o prawa uniwersyteckie*, [w:] *Wokół jezuickiej fundacji uniwersytetu z 1611 roku*, red. D. Żołądź-Strzelczyk i R. Witkowski, Poznań 2011, s. 159.

<sup>2</sup> Przełomowa okazała się w tym zakresie zwłaszcza książka Stanisława Bednarskiego (S. Bednarski TJ), *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933; reprint, Kraków 2003).

*krasomówsko-prawnych* w zakresie odnowienia retoryki i stylu<sup>3</sup>. Przywołują również jego podręcznik *Widok Królestwa Polskiego* (Poznań 1763), ukazując znaczenie dzieła w rozwoju unowocześnionego nauczania historii i geografii<sup>4</sup>.

O walorach pisarstwa Bielskiego jako odnowiciela retoryki wspomniął jeszcze za życia jezuita Jan Daniel Janocki w dwóch kompendiach bio-bibliograficznych<sup>5</sup>. Osobiste stosunki, jakie łączyły Janockiego z Bielskim, wpłynęły zapewne na pochlebne opinie bibliografa o autorze *Zeyfady*na. Janocki nazywa Bielskiego mianem swego przyjaciela, a także męża uczonego o wyjątkowych zdolnościach oratorskich. Wymienia dwie polskie tragedie jezuita (*Zeyfady*n i *Tytus Japończyk*), zaznaczając, iż zdobyły one najwyższe uznanie urzędu cenzora. Wspomina również o polemice Bielskiego z Konarskim, dotyczącej umieszczania w dramatach szkolnych postaci kobiecych. W tym sporze przyznaje rację autorowi *Tytusa*. O „przyjacielskich” kontaktach z Bielskim napomyka również Józef Andrzej Załuski w zbiorze *Bibliotheca poetarum Polonorum* i notuje nieznanе dziś lubelskie wydanie tragedii *Tytus Japończyk*<sup>6</sup>.

Zupełnie inaczej o sztukach Bielskiego wyrażali się badacze dziewiętnastowieczni. Ich opinie były nieobiektywne i formułowane na podstawie lektury jednej lub kilku sztuk jezuita. Autor *Zeyfady*na jest w tych pracach postrzegany przede wszystkim jako przedstawiciel Towarzystwa Jezusowego, które obwiniano o zepsucie literatury i stylu. Informacje o dramatopisarskiej działalności Bielskiego są z reguły lakoniczne, często mają charakter bibliograficzny lub ograniczają się do streszczenia pojedynczych dramatów (czasem odnotowywanych jako utwory anonimowe). Wymowna i reprezentatywna dla dziewiętnastowiecznego podejścia do dramaturgii Bielskiego jest na przykład opinia Kazimierza Władysława Wójcickiego. Bibliograf nie dostrzegł

---

<sup>3</sup> Ten rys uwypuklił już Jan Daniel Janocki w pracy *Lexicon derer itztlebenden Gelehrten in Polen*, cz. 1, Breslau 1754, s. 11.

<sup>4</sup> Do nowszych prac, których fragmenty poświęcono *Widokowi*, należą publikacje Kazimierza Puchowskiego, np. *Nauczanie historii w polskich kolegiach jezuickich (1565–1773). Zarys problematyki*, [w:] *Jezuici a kultura polska: materiały sympozjum z okazji Jubileuszu 500-lecia urodzin Ignacego Loyoli (1491–1991) i 450-lecia powstania Towarzystwa Jezusowego (1540–1990)*, Kraków, 15–17 lutego 1991 r., red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993, s. 286–292; tenże, *Jezuickie kolegia szlacheckie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Studium z dziejów edukacji elit*, Gdańsk 2007, s. 263–266; tenże, *Jezuicki konwikt w Poznaniu*, [w:] *Wokół jezuickiej fundacji uniwersytetu z 1611 roku*, s. 151–153; tenże, *Teatr jezuicki w Rzeczypospolitej Obojga Narodów – Clio w edukacji obywatela*, [w:] *Świat teatru – świat wartości. Wychowanie obywatelskie w teatrze szkolnym jezuitów w Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, red. J. Okoń, Kraków 2017, s. 105–131. Dzieło Bielskiego przywołał także Dariusz Dolański, przy okazji omawiania wyobrażeń polskich autorów na temat uniezależnienia się Prus od Rzeczypospolitej, wojny północnej (konfliktu sasko-szwedzkiego) oraz wiktorii wiedeńskiej (D. Dolański, *Trzy cesarstwa. Wiedza i wyobrażenia o Niemczech, Turcji i Rosji w Polsce w XVIII wieku*, Zielona Góra 2013, s. 125, 128, 149).

<sup>5</sup> J. D. Janocki, *Polonia litterata nostri temporis*, cz. 1, Vratislaviae 1750, s. 7–8; tenże, *Lexicon derer itztlebenden Gelehrten in Polen*, s. 11. Kompendia Janockiego stały się podstawą dla kolejnych historyków, którzy również najczęściej pomijali milczeniem dramatopisarską działalność Bielskiego. Zob. np. C. H. Tromler, *De polonis latine doctis diatribe*, Varsaviae et Lipsiae 1776, s. 44.

<sup>6</sup> J. A. Załuski, *Bibliotheca poetarum Polonorum qui patro sermone scripserunt*, Varsaviae 1754, s. 16.

żadnych zalet tragedii o Tytusie, a wręcz uznał ją za „nędzną ramotę nierymowym wierszem napisaną”. Według Wójcickiego, biały wiersz zaciemnia sens utworu, a styl Bielskiego jest „niezgrabny”, „ciężki”, „wymęczony” i „wypocony”<sup>7</sup>. W innym miejscu książki badacz przytacza zmodyfikowany tytuł sztuki z rękopisu poznańskiego III: *Niewinność zwycięzca potwarzy, czyli Leo V cesarz*<sup>8</sup>.

Typowo bibliograficzny charakter mają informacje Wacława Trębickiego, uzupełniające artykuł Wójcickiego<sup>9</sup>. Bibliograf odnotował dramaty o Leonie, Zeyfadyńie i Aleksym jako anonimowe. W przypadku dwóch pierwszych tragedii zmienił zresztą brzmienie tytułów<sup>10</sup>.

Negatywnie o tragediach *Zeyfadyń* i *Tytus Japończyk* wypowiedział się również Edward Dembowski, oceniając je jako „twory napuszone”, „czcze zupełnie” i bez głębszych myśli. Błędnie podał, że obie sztuki wystawiono w 1748 roku<sup>11</sup>. Uogólnioną opinię o tragediach Bielskiego kilka lat później powielił za Dembowskim Maurycy Karasowski. Ograniczył się do stwierdzenia, że wystawione około roku 1748 *Zeyfadyń* i *Tytus Japończyk* są „małej wartości”<sup>12</sup>. W negatywny sposób wypowiedział się też o tragediach Bielskiego Karol Estreicher, dla którego przypominały one „przestarzały” gatunek dialogu. Podobnie jak wcześniej Wójcicki, także Estreicher odmówił dramatom jezuita jakichkolwiek walorów, nazywając je „miernymi pod wszelkim względem”<sup>13</sup>. Podważył jednak tezę poprzednika, jakoby autorem utworu *Tragedia sacra, id est Seyfadinus Armusiar rex* był Bielski. Bibliograf wyraźnie odróżnił polską sztukę od łacińskiej i uznał, że są to dwa różne utwory. Kilkadziesiąt lat później Estreicher poświęcił Bielskiemu hasło w swojej *Bibliografii polskiej*<sup>14</sup>. Odnotował już wówczas wszystkie drukowane tragedie jezuita, podając niekiedy w adnotacjach szczególne biograficzne, informacje o adresatach dedykacji, formie wiersza, czy kolejnych

---

<sup>7</sup> K. W. Wójcicki, *Teatr starożytny w Polsce*, t. 2, Warszawa 1841, s. 302.

<sup>8</sup> Tamże, s. 319–320. W tym kontekście warto przywołać znacznie późniejsze zdanie Barbary Judkowiak, która zauważyła, że dziewiętnastowieczni badacze deprecjonowali przedoświeceniową twórczość jezuita, doceniając dopiero sztuki Franciszka Bohomolca (B. Judkowiak, *Kilka uwag na temat teatru poznańskich szkół jezuitów w kontekście ich starań o prawa uniwersyteckie*, s. 165).

<sup>9</sup> W. Trębicki, *Uwagi nad dziełem „Starożytny teatr w Polsce” przez K. W. Wójcickiego*, „Biblioteka Warszawska” 1843, t. 4, s. 331, 347–349.

<sup>10</sup> O egzemplarzach i wydaniach poszczególnych tragedii Bielskiego zob. rozdział pierwszy niniejszej pracy.

<sup>11</sup> E. Dembowski, *Piśmiennictwo polskie w zarysie*, Poznań 1845, s. 217.

<sup>12</sup> M. Karasowski, *Studia nad muzyką dramatyczną, czyli operą*, „Biblioteka Warszawska” 1857, t. 4, s. 219; tenże, *Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Warszawa 1859, s. 167–168.

<sup>13</sup> Oe [K. Estreicher], *Rys ogólny piśmiennictwa dramatycznego polskiego od r. 1750 do 1800*, „Dziennik Literacki” 1853, nr 39, s. 306.

<sup>14</sup> Tenże, *Bibliografia polska*, t. 13, Kraków 1894, s. 78–81. Tragedie Bielskiego odnotował Estreicher we wcześniejszej części bibliografii, poświęconej piśmiennictwu dziewiętnastowiecznemu, pod hasłem „Dramat – dramatyczny” (tamże, cz. 1, t. 1, Kraków 1870, s. 341).

wydaniach dramatów. Przy fragmencie poświęconym *Zeyfadynowi* wspominał o polemicznym charakterze *Przemowy do Czytelnika*, dostrzegł wielość źródeł, jakie przywołał Bielski na poparcie swej tezy, ale ostatecznie podważył siłę argumentów jezuitę („nikogo nie przekonał”)<sup>15</sup>.

Zdawkowość i brak uzasadnienia własnych opinii cechowały również kilku historyków dziewiętnastowiecznych, którzy dostrzegli pozytywne cechy tragedii Bielskiego. Franciszek Maksymilian Sobieszczański w haśle encyklopedycznym poświęconym jezuitę docenił „pełne wdzięku” użycie w trzech dramatach (*Zeyfadyn*, *Tytus Japończyk*, *Aleksy, cesarz wschodni*) języka polskiego. Nieobecność kobiet w sztukach tłumaczył zaś wzorowaniem się przez Bielskiego na pisarzach starożytnych<sup>16</sup>. Z kolei Józef Brown opinię o Bielskim jako odnowicielu łaciny i „mężu wiadomości wielkich i wymowy znacznej” powtórzył wprost za Janockim i Tromlerem. Spośród dramatów odnotował wyłącznie cztery, choć niektóre w kilku wydaniach<sup>17</sup>. Te same informacje powielił następnie w swej bibliografii Augustin de Backer, powtarzając błędną datę wydania tragedii o Aleksym<sup>18</sup>. Na walory wiersza białego, jakim napisane zostały tragedie o Zeyfadyń i Tytusie, zwrócił też uwagę Władysław Chomętowski<sup>19</sup>. Dostrzegł on nowatorstwo utworów Bielskiego i włączył je do większej grupy tragedii jezuitów pisanych na wzór francuski, lecz bez ról kobiecych.

Ta opozycyjność wobec stanowiska Konarskiego, który dopuścił na scenę szkolną postaci żeńskie, została na początku XX wieku podniesiona przez Stanisława Załęskiego. Autor monumentalnej pracy *Jezuici w Polsce* przedstawił Bielskiego jako dramaturga, który choć wystąpił przeciwko reformie szkolnej Konarskiego, to jednak naśladował pijarów, posługując się w sztukach językiem polskim. Załęski odnotował trzy tragedie jezuitę: *Zajfadyn* [sic!], *król Ormuzu*, *Tytus Japończyk* (zaginione dziś wydanie z Lublina z 1750 roku) i *Apoloniusz, rycerz Chrystusów* [sic!]. O ile twórczość dramatopisarską Bielskiego potraktował Załęski marginalnie, o tyle docenił jego działalność pedagogiczną, zwłaszcza autorstwo podręcznika *Widok Królestwa Polskiego*<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Tamże, t. 13, s. 81.

<sup>16</sup> F. M. Sobieszczański, *Bielski Jan*, [w:] *Encyklopedia powszechna*, t. 3, Warszawa 1860, s. 529. Warto zauważyć, że Sobieszczański w pozytywny sposób wypowiada się także o pozostałych pracach Bielskiego. Pisząc o mowach inauguracyjnych *Pro institutione grammatica* oraz *Pro scholis publicis*, przytacza zdanie Janockiego, że oracje te „tchną smakiem złotego wieku” (s. 528). Zbiór sądów prawnych ocenia jako „piękne i zwięzłe napisane [dzieło – M.M.] dla nauki ówczesnej wymowy, całe pożyteczne, a przeto wnet od księży pijarów i Franciszka Bohomolca naśladowane” (s. 529). W zaginionej dziś *Mowie na pochwałę zmarłej Maryi Józefy* docenia użycie czystej polszczyzny, choć przyznaje, że styl oracji jest „nieco przesadzony” (s. 529).

<sup>17</sup> J. Brown, *Biblioteka pisarzy asystency polskiej Towarzystwa Jezusowego*, przeł. W. Klejnowski, Poznań 1862, s. 120–121.

<sup>18</sup> A. de Backer, *Bibliothèque des écrivains de la compagnie de Jésus*, p. 1, Liège–Paris 1869, s. 627–628.

<sup>19</sup> W. Chomętowski, *Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 roku*, Warszawa 1870, s. 135.

<sup>20</sup> S. Załęski, *Jezuici w Polsce*, t. 3, Lwów 1902, s. 1123.





Podobne przekonanie wyrażali zresztą także inni badacze z początku XX stulecia. W *Podręcznej encyklopedii kościelnej* o dramatach, mowach i utworach okolicznościowych jezuita wspomniano zdawkowo i przy okazji pochwały erudycyjnego *Widoku*, pisanego czystą polszczyzną i jasnym stylem<sup>21</sup>.

Również Stanisław Bednarski w swoim dziele *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce* postrzegał Bielskiego przede wszystkim jako twórcę dzieła do nauki historii i geografii oraz jako odnowiciela retoryki i pedagogiki jezuickiej<sup>22</sup>. Autor monografii potraktował dramaty Bielskiego drugoplanowo. Szerzej zajął się natomiast mowami jezuita, sądami prawnymi oraz *Widokiem Królestwa Polskiego*. O kilku dramatach, których tytułów zresztą nie wymienił, napomknął zdawkowo w krótkiej notce biograficznej. Przemilczał natomiast dramatopisarską działalność Bielskiego we fragmencie książki poświęconym teatrowi jezuickiemu. Równie lakoniczne informacje powtórzył Bednarski w biogramie jezuita opublikowanym w *Polskim słowniku biograficznym*. Docenił Bielskiego za wprowadzenie polszczyzny do dramatu szkolnego, lecz błędnie napisał, że był on na tym polu pionierem (wcześniej polszczyzną posłużył się chociażby Stanisław Jaworski w tragedii *Jonatas*). Bednarski przypisał Bielskiemu autorstwo tylko czterech tragedii (ponownie bez wymienienia tytułów), napisanych białym wierszem i opartych na źródłach historycznych<sup>23</sup>. Ta niekompletność bibliograficzna dziwi tym bardziej, że rok wcześniej Ludwik Simon w *Dykcjonarzu teatrów* uzupełnił dane źródłowe (odnotowane już zresztą przez Estreichera) i opisał zarówno drukowane, jak i rękopiśmienne sztuki Bielskiego (w sumie dziesięć)<sup>24</sup>. Warto już tutaj zauważyć, że nieaktualne informacje zamieszczone przez Bednarskiego w *Polskim słowniku biograficznym* następnie bezkrytycznie powtarzano także w późniejszych pracach (np. w hasle encyklopedycznym z *Wielkopolskiego słownika biograficznego* z 1981 roku<sup>25</sup>).

Opinie o Bielskim jako dramatopisarzu, głoszone przez badaczy z początku XX wieku, były zdecydowanie bardziej wyważone od tych formułowanych w XIX stuleciu. Nawet jeśli autorzy wyrażali ostatecznie negatywny osąd, to poprzedzali go dokładniejszą analizą. Poszerzeniu uległa bowiem perspektywa badawcza, która zaczęła obejmować między innymi przemiany w edukacji jezuickiej oraz wpływ na nią konkurencyjnego teatru pijarów. Tę zależność uwypuklił na przykład Marian Szyjkowski, określając sztuki Bielskiego (obok utworów Stanisława Jaworskiego) mianem „kom-

---

<sup>21</sup> A. Tauer, *Bielski Jan*, [w:] *Podręczna encyklopedia kościelna*, t. 3–4, Warszawa 1904, s. 377.

<sup>22</sup> S. Bednarski TJ, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce*, s. 125.

<sup>23</sup> Tenże, *Bielski Jan*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 2, Kraków 1936, s. 61 [dalej jako PSB]. Trudno stwierdzić, jakie tragedie miał na myśli Bednarski. Być może oprócz dramatów drukowanych znał także rękopiśmienne sztuki Bielskiego. W notce bibliograficznej zamieścił bowiem odsyłacz do rękopisu poznańskiego III (rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729).

<sup>24</sup> L. Simon, *Dykcjonarz teatrów czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*, Warszawa 1935, s. 23, 39, 66, 105.

<sup>25</sup> M. B. Topolska, *Bielski Jan*, [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, Warszawa–Poznań 1981, s. 54–55.

promisowych”<sup>26</sup>. Na ich kształt wpłynęła, zdaniem autora, nie tylko reforma Konarskiego, ale też powrót do kultuwowania przez jezuitów wzorów tragedii klasycznej. Według Szyjkowskiego, utwory profesora poznańskiego kolegium pisane są według określonego wzoru (badacz określa je pogardliwie mianem „prefabrykatów”, utworów pisanych „na tę samą modłę” i „lukubracy”). Dlatego właśnie autor rezygnuje z przytoczenia treści dramatu *Zeyfadyn*, uznając, że sztuka powtarza schemat wcześniej streszczonej tragedii Jaworskiego *Jonatas*. Szykowski zwraca natomiast uwagę na „niesłychanie zaciekawiającą” *Przemowę do Czytelnika* i skrupulatnie przywołuje argumenty Bielskiego. Ocenia je ostatecznie jako słabe. Mylnie zresztą pisze, że introdukcja ta poprzedzała też późniejszy dramat o Tytusie Japończyku<sup>27</sup>. Utwór o japońskim wyznawcy oraz kolejny – o Apoloniuszu, określa badacz mianem „dramatów duchownych”. Przywołuje nadto nieznaną sobie tragedię o Aleksym, myląc zresztą datę druku (1774!), oraz dramat *Król Ormuzu* [!] (Kalisz 1747), rzekomo odmienny od utworu o Zeyfadynie. Mimo negatywnych opinii o sztukach Bielskiego, Szykowski akcentuje „dokładne obeznanie” jezuitę z dramaturgią europejską.

Erudycję Bielskiego i powoływanie się w przedmowie do *Zeyfadyna* na wielu dramatopisarzy docenił też Władysław Kwiatkowski w pracy o kaliskim teatrze jezuickim<sup>28</sup>. Badacz określił polemikę mianem „rozprawy w obronie zasad jezuickich”. Kwiatkowski uznał ostatecznie, iż postawa wykluczająca udział postaci kobiecych w tragedii była wtórna wobec poczynań pijarów i teatynów. Autor wspominał o tragediach granych w Kaliszu (drukowanej – *Zeyfadem* [sic!], *król Ormuzu* i rękopiśmiennej – *Vandamorillus*) i w Poznaniu (*Aleksy, cesarz wschodni* oraz *Tytu* [sic!] *Japończyk*). Za najważniejsze dzieło w dorobku jezuitę uznał jednak *Widok Królestwa Polskiego*. Choć dostrzegł, że twórczość Bielskiego sytuuje się na pograniczu dwu światów, to jednak odmówił jego dramaturgii cech „postępowych”. Napisał wręcz, że Bielski stanął po stronie przeciwników reform, ponieważ nie przystał na propozycję Konarskiego, by wprowadzić na sceny szkolne postaci kobiece.

Dla badaczy z początku XX wieku to właśnie polemiczna przedmowa Bielskiego stanowiła wielokrotnie stały punkt odniesienia przy charakteryzowaniu całego jego dorobku tragediowego. Jezuita sytuowany był w opozycji do „postępowego” Konarskiego i często uznawany za uosobienie postawy konserwatywnej i anachronicznej<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasyczny 1661–1831*, Kraków 1920, s. 70–75.

<sup>27</sup> W zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej znajduje się egzemplarz tragedii *Tytus Japończyk*, w którym przez pomyłkę, po karcie a<sub>4</sub>, wklejono *Przemowę do Czytelnika* z tragedii *Zeyfadyn* (sygn. 26592 I). Jest prawdopodobne, że właśnie z tego egzemplarza korzystał Szykowski.

<sup>28</sup> W. Kwiatkowski, *Teatr szkolny kolegium jezuickiego w Kaliszu*, Kalisz 1936, s. 23–24, 52–53, 71.

<sup>29</sup> Tak na przykład Ludwik Bernacki w monografii *Teatr, dramaty i muzyka za Stanisława Augusta* (t. 2: *Notatki i studia*, Lwów 1925, s. 283), przy opisie tragedii *Otton* w tłumaczeniu Stanisława Konarskiego, odnotował w adnotacjach, że przedmowa pijara spotkała się z krytyką ze strony Jana Bielskiego w tragedii *Zeyfaden* [sic!], *król Ormuzu*.

Perspektywa badawcza uległa poszerzeniu dopiero w pracach opublikowanych po II wojnie światowej. O dramatach Bielskiego zaczęto pisać przy okazji poruszania innych zagadnień, niezależniac ich ocenę od dorobku Konarskiego<sup>30</sup>. I tak, Zbigniew Raszewski poświęcił fragment swojej książki sztukom jezuita, opisując wygląd i wyposażenie poznańskiej sceny kolegialnej<sup>31</sup>. Na podstawie analizy intermediów i didaskaliów z tragedii *Tytus Japończyk* oraz *Apoloniusz, Chrystusów rycerz* autor doszedł do wniosku, że w teatrze jezuickim obecne były kulisy, zaś „odmianę sceny” uzyskiwano przy pomocy systemu telari. Zwrócił również uwagę, że atrakcyjność międzyaktów z tragedii Bielskiego została podniesiona dzięki wstawkom baletowym i pantomimicznym.

O tych samych intermediach i występujących w nich motywach mitologicznych napisał następnie Tadeusz Bieńkowski<sup>32</sup>. Według badacza, motywy antyczne wykorzystane zostały przez Bielskiego w funkcji pomocniczej. Intermedia miały charakter alegoryczny. Występujące w nich motywy mitologiczne symbolizowały zaś bohaterów sztuki i ich losy. Zdaniem Bieńkowskiego, międzyakty z tragedii wykładowcy poznańskiego kolegium dowodzą, że także po roku 1750 w teatrze jezuickim posługiwano się motywami antycznymi w funkcji alegorycznej. Wyznaczanie granicy pomiędzy teatrem barokowym a oświeceniowym na połowę XVIII stulecia jest więc, jak dowodził badacz, nieuzasadnione.

Równolegle Rafał Leszczyński w swoim artykule o teatrze pijarskim<sup>33</sup> postawił śmiałą tezę, że tragedia *Virtus amore et timore fortior, sive Titus* (Poznań 1750), której autorstwo przypisuje się dziś jezuita Stefanowi Łuskinie<sup>34</sup>, to łańciska wersja *Tytusa Japończyka* Bielskiego. Na potwierdzenie swego zdania autor przywołał drugie, zaginione, lubelskie wydanie dramatu Bielskiego o bogobojnym hetmanie z 1750 roku. Miało ono dowodzić popularności i ekspansywności utworu jezuita. Leszczyński poszedł dalej i uznał, że poznańska, łańciska sztuka stała się z kolei podstawą dla tragedii

---

<sup>30</sup> Zupelnie wyjątkowo na tym tle prezentuje się opinia Piotra Badyny. W swojej książce *Model człowieka w polskim piśmiennictwie parenetycznym XVIII w. (do 1773 r.)* (Warszawa 2004, s. 45), wzorem dziełnastowiecznych poprzedników, przeciwstawia on konserwatywną postawę jezuitów reformatorskim dążeniom pijarów. Unaocznieniem tej tezy jest pisarstwo Bielskiego, który, zdaniem autora, „bardzo mocno polemizował w swoich podręcznikach ze stanowiskiem Stanisława Konarskiego”. Autor dopowiada w tym samym zdaniu, dystansując się wyraźnie od opinii badaczy, że mimo swej nieprzejednanej postawy Bielski „uchodzi w oczach współczesnych badaczy za autora nowoczesnego [...] podręcznika historii i geografii”.

<sup>31</sup> Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955, s. 20–21.

<sup>32</sup> T. Bieńkowski, *Motywy antyczne i ich funkcja w jezuickim dramacie szkolnym w Polsce*, „Meander” 1961, z. 3, s. 109; tenże, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*, Wrocław 1967, s. 59.

<sup>33</sup> R. Leszczyński, *Z repertuaru teatru pijarskiego*, „Prace Polonistyczne” 19 (1963), s. 75–106.

<sup>34</sup> Opis druku zob. w: *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*, oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, Wrocław 1965, poz. 293 (dalej jako DS I).

pijarskiej *Virtus amore et timore fortior, sive Alanus tragoedia* (Podoliniec 1756). Badacz wyliczył następnie różnice między utworami. Analiza porównawcza przyniosła wnioski o wyższości pijarskiej wersji opowieści o Tytusie nad sztuką *Virtus amore...*, której autorstwo Leszczyński stale przypisuje Bielskiemu<sup>35</sup>. Autor artykułu wyszedł jednak z błędnego założenia. Nie wziął pod uwagę różnic treściowych obu utworów oraz faktu, że postać Tytusa chrześcijanina była niezwykle popularna w teatrze jezuickim. Gdyby chcieć doszukiwać się zależności sztuki pijarskiej od dramatów Bielskiego, to należałoby również zwrócić uwagę na zakończenie podolinieckiej tragedii. Król, który ma na imię Zeyfadyn, w finale dramatu przyzwala na szerzenie się w kraju chrześcijaństwa. Wyraża również wolę, by tytułowy chrześcijański bohater, Alan, współrządził z nim Algierią (Rex: „Niech otrębią stanem, / Iż współrządzi Algierią Zeyfadyn z Alanem”, s. 105). Takiej idei nie ma w dramacie Bielskiego o Tytusie Japończyku. Wyraża ją za to na końcu tragedii *Zeyfadyn* tytułowy król Ormuzu, kierując swe słowa do wiernego hetmana Mahometa. Leszczyński zupełnie nie wziął więc pod uwagę, iż pijarski dramaturg mógł wyzyskać do swojej wersji opowieści o Alanie zarówno jezuickie utwory z motywem Tytusa, jak też inne dramaty o tematyce religijnej, w których na końcu pojawiała się idea współrządzenia państwem przez dwóch współpracowników.

W tym samym roku Tadeusz Grabowski w swej książce o teatrze jezuickim we Francji i w Polsce pisał o heterogeniczności tragedii Bielskiego<sup>36</sup>. Zauważył, że współlistniewą w nich elementy barokowe i antybarokowy styl. Badacz sformułował pozytywną ocenę dorobku jezuitę na podstawie analizy trzech sztuk (*Zeyfadyn*; *Leo V cesarz* [sic!]; *Apoloniusz*) i przedmowy polemizującej z Konarskim. Docenił konsekwencję dramaturga w przeprowadzaniu w utworach głównej tezy (np. o prymacie Stolicy Apostolskiej, czy ustroju monarchicznego), dbałość o prawdopodobieństwo psychologiczne postaci, zwięzłość i wyrazistość strony retorycznej, unikanie patosu i ozdobności barokowej, a także posługiwanie się w sztukach białym wierszem. Grabowski dostrzegł też jednak niedostatki w dramatopisarstwie Bielskiego, np. szablonowość języka, stereotypowość dyskusji i poruszanej problematyki oraz „papierowość” niektórych bohaterów. Zdaniem badacza, wady te nie obniżają jednak pozytywnej oceny sztuk. Choć, według autora, dramaty Bielskiego nie osiągnęły „wyżyn teatru Konarskiego”, to jednak

---

<sup>35</sup> Badacz wskazał błędy rzeczowe (imiona bóstw) w tragedii jezuickiej, wynikające z rzekomej ignorancji dramaturga. Porównał dalej styl wypowiedania się postaci i uznał, że „Japończyk Bielskiego [...] wyrażają się tak, jakby przeszli edukację od infimy do syntaksy w szkole ojców jezuitów” i są czarno-biali. Uznał też fabułę tragedii o Tytusie za mało prawdopodobną. Bohaterowie z dramatu pijarskiego natomiast zamiast „popisywać się fałszywą erudycją” mają, według badacza, pogłębioną charakterystykę. Zdaniem Leszczyńskiego, umieszczając akcję w Algierze, nie w Japonii, podoliniecki autor uniknął monotonii tematu prześladowań za wiarę. Usuwając zaś niektóre wątki – wykazał się umiarem w kreśleniu wad i zalet (R. Leszczyński, *dz. cyt.*, s. 87–88).

<sup>36</sup> T. Grabowski, *Ze studiów nad teatrem jezuickim we Francji i w Polsce w wiekach XVI–XVIII*, Poznań 1963, s. 23–25.

reprezentują nowy typ, przypominający twór neoklasykistyczny. Badacz określił autora *Zeyfady* mianem „nowego jezuitę”, który propagował odmienny sposób pisania, znał i wzorował się na świeckich, francuskich dramatopisarzach (Wolter, Corneille, Racine), wykorzystując niektóre rozwiązania obecne w ich tragediach.

Odmienne zdanie o dorobku Bielskiego wyraził Stanisław Pietraszko. W książce *Doktryna polskiego klasycyzmu* zaliczył jezuitę do grupy „prymitywnych retorów czasów saskich”, którzy powoływali się na poetykę Arystotelesa, by uzasadnić nieobecność kobiet w dramacie<sup>37</sup>. We fragmencie poświęconym antagonizmom pomiędzy teatrem pijarskim a jezuickim ponownie przywołał *Przemowę do Czytelnika* Bielskiego. Unaoczniła ona, według autora, że nawet jezuitcy „moderniści” pozostali wierni tradycji konwiktowej.

Czerpania przez Bielskiego z dzieła francuskiego jezuitę, Reného Rapina, dozukiwała się następnie Janina Pawłowiczowa w komentarzu do edycji *Przemowy do Czytelnika*<sup>38</sup>. Autorka uznała, że twórca tragedii o Zeyfady nie mógł wykorzystać w polemice z Konarskim przykłady autorów, których znalazł w dziele *Réflexions sur la poétique d'Aristote* (Paris 1674). Dowodzenie Bielskiego określiła mianem „typowej jezuickiej kazuistyki”, a jego styl oceniła jako zawily. Uznała jednak, że racje jezuitę i pijara były zbliżone, gdyż obu chodziło o wychowanie światłych i świadomych swego działania ludzi. Według Pawłowiczowej, były one prekursorskie wobec kolejnych programowych deklaracji poświęconych teatrowi oświeceniowemu w Polsce. Kilkaście lat później na istotną rolę przedmowy jako wypowiedzi krytycznoliterackiej zwróciła też uwagę Teresa Kostkiewiczowa<sup>39</sup>. W toku swoich rozważań przywołała tekst Bielskiego. Według autorki, zastosowana w *Przemowie* zasada kompozycyjna zasadzała się na ciągach argumentów, które odwoływały się do *opinio communis*, uzupełniane były pytaniami retorycznymi, pokazywały racje autora i zbijały przekonania adwersarza. Kostkiewiczowa uznała, iż tekst Bielskiego jest typowy na tle innych tego rodzaju wypowiedzi z połowy XVIII stulecia.

Wiek XX przyniósł zintensyfikowane badania nad sumariuszami jako dokumentami życia społecznego i teatralnego. W przypadku tragedii o Zeyfady zachował się zarówno pełny tekst dramatu (Kalisz 1747), jak i późniejszy sumariusz z kolegium wileńskiego (1762). Stało się to okazją dla Władysława Korotaja, a później Jana Okonia, do scharakteryzowania na przykładzie utworów Bielskiego sumariuszy jezuickich w ogóle, ukazania ich specyfiki oraz spełnianych przez nie funkcji. Celem artykułu Korotaja było przybliżenie fenomenowi programów teatralnych<sup>40</sup>. Badacz porównał

---

<sup>37</sup> S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966, s. 204–205, 268.

<sup>38</sup> J. Pawłowiczowa, *Teoria i krytyka*, [w:] *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, Warszawa 1967, s. 76–78.

<sup>39</sup> T. Kostkiewiczowa, *Przedmowa jako wypowiedź krytycznoliteracka*, [w:] *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990, s. 195.

<sup>40</sup> W. Korotaj, *Z problematyki staropolskich programów teatralnych*, [w:] *Wrocławskie spotkanie teatralne*, praca zbiorowa pod red. W. Roszkowskiej, Wrocław 1967, s. 88–89.

obie wersje sztuki o Zeyfadynie, udowadniając, że sumariusz nie musi być wiernym odbiciem pełnego tekstu. Przekazuje bowiem informacje o spektaklu i kształcie scenicznym sztuki. Program odnosi się do przedstawienia, a więc jest „faktem teatrologicznym”. Na podstawie analizy porównawczej badacz ukazał niektóre celowe działania wileńskiego reżysera-inscenizatora, dostosowujące dramat *Zeyfadyn* do nowych warunków (m.in. usunięcie intermediów alegorycznych, poszczególnych scen monologowych obrazujących rozterki bohatera, czy odston o charakterze moralizatorskim). Jak uznał Korotaj, treści z kaliskiego przedstawienia kilkanaście lat później były już nieaktualne. Dlatego modyfikacje, jakich dokonał wileński inscenizator, miały nie tyle pouczać, ile raczej ożywić i zdynamizować akcję. Swoje wnioski powtórzył Korotaj kilka lat później we wstępie do bibliografii *Dramat staropolski*, zbierającej i opisującej programy ze szkół jezuickich<sup>41</sup>.

Również dla Jana Okonia analiza porównawcza pełnego tekstu dramatu o Zeyfadynie z późniejszym programem wileńskim stała się punktem wyjścia do ogólnej charakterystyki sumariuszy jezuickich<sup>42</sup>. Autor przedrukował w swej książce program tragedii Bielskiego i uzupełnił go o cenne przypisy objaśniające. Okoń rozwinął i pogłębił rozważania Korotaja. Szczegółowo prześledził podobieństwa i różnice między oboma tekstami. Zwrócił uwagę na zmianę formy podawczej w sumariuszu – z wierszowanej na prozatorską, różny stosunek ilościowy wyrazów w obu tekstach oraz pomijanie w programie niektórych partii tekstu, zwłaszcza niewnoszących nic do rozwoju akcji. Okoń uznał scenę otwierającą tragedię o Zeyfadynie za prolog-ekspozycję, który objaśniał okoliczności poprzedzające akcję i wprowadzał widzów w treść widowiska. Autor przychylił się do opinii Korotaja, że sumariusz *Zeyfadyna* pozwala odtworzyć kształt sceniczny dramatu, między innymi dzięki informacjom o stronie gestycznej. Udowodnił jednocześnie, że program zawiera dodatkowe objaśnienia i komentarz, a tym samym uniezależnia się od inscenizacji, a nawet staje się zbeletryzowanym i zrozumiałym streszczeniem określonej historii. Kilka lat później, w artykule poświęconym intermedium, Okoń przedrukował z kolei międzyakty z tragedii *Zeyfadyn*. Stanowiły one, według badacza, przykład dojrzałych intermediów alegorycznych. Autor podtrzymał zdanie Bieńkowskiego, że to właśnie mitologia jest w nich nośnikiem alegorii<sup>43</sup>.

Fragmenty swoich prac poświęcili Bielskiemu również Jan Kozłowski i Ludwik Grzebień. Obaj wspomnieli o nim, pisząc o kontaktach Józefa Andrzeja Załuskiego z jezuitami. Pierwszy z autorów napomknął ogólnie o korespondencji pomiędzy profesorem poznańskim a biskupem oraz o udziale Bielskiego w konkursie

---

<sup>41</sup> *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1976, s. XX–XXI (dalej jako DS II 1).

<sup>42</sup> J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 51–64, 232.

<sup>43</sup> Tenże, *Intermedium polskie XVII wieku. Próba typologii*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1, s. 132–133.

zorganizowanym przez dostojnika<sup>44</sup>. Drugi badacz przypomniał z kolei treść owych listów oraz fakt, iż jezuita wysłał Załuskiemu swoje tragedie i nieznaną dziś mowę ku czci Franciszka Lanckorońskiego<sup>45</sup>.

Równie zdawkowo o dramatopisarstwie Bielskiego napisał Andrzej Kruczyński w artykule o teatrze religijnym<sup>46</sup>. Jezuita został przez autora zaliczony do grupy twórców zakonnych, którzy próbowali stworzyć na gruncie polskim „rodzimą tragedię religijną”. Kruczyński określił dramat o Tytusie Japończyku (obok tragedii Jaworskiego *Jonatas*) mianem oryginalnej, klasycyzującej tragedii religijnej.

Inaczej tragedie Bielskiego postrzegła Małgorzata Niecikowska. W artykule o wileńskim teatrze jezuitów autorka napomknęła o sumariuszu tragedii *Zeyfadyń*<sup>47</sup>. Przytoczyła treść sztuki i zwróciła uwagę na dwuczłonowość programu, tzn. że po tragedii grano komedię Franciszka Bohomolca *Mysliwy*. W podsumowaniu uznała zaś sztukę o królu Ormuzu za „typowy produkt teatru jezuickiego” i przeciwstawiła ją nowoczesnej twórczości autora komedii konwiktowych.

Przedmiotem zainteresowania badaczy piszących na temat pracy misyjnej jezuitów oraz wpływów orientalnych na działalność zakonników była z kolei tragedia *Tytus Japończyk*. O Bielskim jako tragediopisarzu, który podejmował tematykę dalekowschodnią, napomknął w książce o polskich misjonarzach Duc Ha Nguyen<sup>48</sup>. Równie lakonicznie o tragedii *Tytus Japończyk*, jako przykładzie utworu martyrologiczno-hagiograficznego, zawierającego „religijne egzotyzy”, napisała Dobrochna Ratajczakowa<sup>49</sup>. Nieco więcej miejsca temu dramatowi poświęciła Joanna Wasilewska-Dobkowska w swoim artykule, a następnie w książce o wyobrażeniach krajów azjatyckich i ich mieszkańców w sztuce jezuitów polskich<sup>50</sup>. Badaczka przypominała, że sposób ukazania przez Bielskiego bóstw i religii japońskiej jako bałwochwalczej i diabelskiej odpowiada obrazowi zawartemu w pracach misjonarzy. Zwróciła też uwagę na to, iż jezuita wykorzystuje motywy dalekowschodnie w sposób typowy dla ówczesnych autorów zakonnych – upraszcza nazwy osobowe oraz wzbogaca fabułę uogólnionymi realiami japońskimi (nazwy urzędów, bohaterowie). Taki sam charak-

---

<sup>44</sup> J. Kozłowski, *Szkice o dziejach Biblioteki Załuskich*, Wrocław 1986, s. 36, 68.

<sup>45</sup> L. Grzebień SJ, *J. A. Załuski i jezuici*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, t. 30 (1994), z. 4, s. 56, 58–59.

<sup>46</sup> A. Kruczyński, *Teatr religijny w Polsce w XVIII w.*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 102, 107.

<sup>47</sup> M. Niecikowska, *Teatr jezuicki w Wilnie w 2 połowie XVIII w.*, [w:] *Wilno teatralne*, red. M. Kozłowska, Warszawa 1998, s. 43.

<sup>48</sup> D. Ha Nguyen, *Polscy misjonarze na Dalekim Wschodzie w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 281.

<sup>49</sup> D. Ratajczakowa, *Teatr jako „imago mundi” w baroku i oświeceniu*, [w:] *Polonistyka w przebudowie: literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków, 22–25 września 2004*, t. 2, Kraków 2006, s. 510.

<sup>50</sup> J. Wasilewska-Dobkowska, *Wyobrażenia Dalekiego Wschodu w środowisku polskich jezuitów*, „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu”, t. 1 (2004), s. 15–30; też, *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 42–45.

ter ma również szata graficzna wydanej tragedii, która przedstawia uniwersalne symbole męczeństwa, rezygnuje zaś z elementów orientalnych.

Z kolei Kazimierz Puchowski w artykule na temat wykorzystania historii w teatrze jezuickim przypomniał, że Tytus jest przykładem połączenia postawy religijnej z patriotyczną<sup>51</sup>. Autor zwrócił uwagę, że także w innych tragediach Bielski ukazał bohaterów spajających walory dobrego chrześcijanina i obywatela, co odpowiadało nowym tendencjom w edukacji jezuickiej.

Na tle wszystkich dotychczas wymienionych prac, które dramaty Bielskiego traktowały ogólnikowo lub rozpatrywały je przy okazji innego zagadnienia, najdokładniej utworami jezuitę zajęła się w swoich pracach Irena Kadulka. Najwięcej miejsca poświęciła mu w książce o dramacie wczesnego oświecenia<sup>52</sup>. Autorka zaliczyła jezuitę do grupy twórców, którzy w połowie XVIII wieku zaczęli propagować nowe zasady dramatopisania i położyli podwaliny pod klasycystyczną teorię dramatu szkolnego. Zwróciła uwagę, że czerpali oni (a wśród nich także Bielski) zarówno ze starożytnych, jak i ze współczesnych dramatopisarzy. Odczytania jezuitę dowodzi polemiczna przedmowa do tragedii *Zeyfadyń*, w której przywołuje on wielu tragediopisarzy. Według Kadulskiej, Bielski zaakcentował w przedmowie wychowawczy charakter teatru szkolnego, który miał kształtować w uczniach wysokie i szlachetne cnoty męskie. Zaangażowany ton i pasja piszącego wynikają, zdaniem badaczki, z pedagogicznej troski o młodzież oraz odzwierciedlają poglądy zakonu. Dlatego, jak przypomniła, ważniejsze myśli Bielskiego zostały powtórzone w przedmowie *Do Czytelnika* z późniejszej komedii *Arlekin, dziki Amerykanin* (Wilno 1760?)<sup>53</sup>.

O dramatach autora *Zeyfadyń* Kadulka wspominała częstokroć w kolejnych rozdziałach swojej książki. Tragedie Bielskiego oraz innych jezuitów z okresu „przełomu” egemplifikowały omawiane przez autorkę zagadnienia, między innymi: układ karty tytułowej (*Tytus Japończyk*), rodzaje argumentów, barokowość intermediiów alegorycznych i symbolicznych (*Tytus Japończyk*, *Apoloniusz*), charakterystykę wyodrębnionych grup postaci (np. władcy, wodza, męczennika, syna), tematykę sztuk, konstrukcję fabuły, organizację czasu i przestrzeni oraz sposoby budowania konfliktu dramatycznego. Kadulka zwróciła uwagę na celowe zabiegi Bielskiego, mające na względzie między innymi przybliżenie uczniowskiej publiczności postaci wzorcowej, zróżnicowanie atmosfery uczuciowej sztuk dzięki kontrastowaniu kolejnych scen oraz propagowanie w tragediach jezuitę cnót obywatelskich. Autorka zauważyła, że pokolenie dramatopisarzy jezuickich reprezentowane przez Bielskiego w unowocześniony sposób krzewiło wśród odbiorców zachowania patriotyczne.

---

<sup>51</sup> K. Puchowski, *Teatr jezuicki w Rzeczypospolitej Obojga Narodów – Clio w edukacji obywatela*, s. 127.

<sup>52</sup> I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974, *passim*.

<sup>53</sup> O polemicznej przedmowie Bielskiego wspomniła też autorka we wstępie do opracowanej przez siebie antologii. Zob. *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulka, Gdańsk 1997, s. 26.



# K O M E D Y A

z Francuskiego tłumaczona, pod tytułem:

## ARLEKIN DZIKI AMERYKANIN.

Rzecz 32665 I *Wzrostu w Wilnie  
czerwca 1761*

**L**eliusz Syn Pantalona kupca Weneckiego po wielokrotnych niebezpiecznych przypadkach na morzu, płynąc z Ameryki wytrzymanych, nayduje nad mniemanie w Genui (dokąd po drodze z okrętem przybił) Oycę swego, który zaścignawszy wiadomości o zatopieniu się jego w nawalności, wszelkimi sposobami Leandra Brata swego bezdzietnego namawia: ażeby dobra, które był dawniey Leliuszowi przyobiecał, młodszemu Synowi Maryuszowi: zapisał. Opiera się tej pićwszych swych zapisów odmianie Leander, rozczłęły o śmierci Leliusza wieści wiary niedając. Maryusz z przybyłym niespodzianie spotkawszy się Bratem, przyśięgu mu do Oycy y Stryja zdradliwie broni. Ten jednak przez sługę sposobną przełożenia zdrady brata porę nalazłszy, Oycę potym y Stryja o te złośliwe postęпки barzo na Maryusza urażonych błaga. Y o sobliwszym Braterskię czynności przykładem, z Oycowikię części na ukaranie wydziedziczonemu, sam preztając tylko na Stryjowskich sobie zapisanych dobrach, własney od Oycy należącey sobie części, Bratu wspaniale ustępuje.

Arlekin dzięki Amerykanin, z Leliuszem z Ameryki przybyły, swoją prostotą, y obyczajów Europęykich niewiadomością scęg rozwesela, która się dzieje w Genui.

### O S O B Y.

Leander Brat Pantalona.  
Pantalon Kupiec Wenecki.  
Leliusz.  
Maryusz Synowie Pantalona.

Arlekin dzięki Amerykanin,  
Strygani Sługa Leandra.  
Skapino Sługa Leliusza.  
Ukrzywdzony.  
Kupiec y Żołnierz.

BIBLIOTHECA

UNIV. JAGELL.

CRACOVENSIS

Ilustr. 10. *Komedya z francuskiego tłumaczona, pod tytułem „Arlekin, dziki Amerykanin”, [Wilno 1760] (starodruk BJ, sygn. 32665 I) (źródło: Cyfrowa Biblioteka Jagiellońska)*

Uosobieniem takich postaw byli hetman Mahomet (*Zeyfadyn*) oraz Tytus Japończyk, czyli postaci silnie związane ze sprawami państwa oraz łączące ideał wyznawcy religii chrześcijańskiej ze wzorem obywatela. Kadulska zwróciła równocześnie uwagę na obecność w dramatach Bielskiego rozwiązań barokowych. Zaliczyła do nich głównie

symboliczne intermedia. Choć autorka doceniła walory dramatopisarstwa jezuitę, to dostrzegła też niedociągnięcia w sztukach, między innymi kondensację czasową, odchodzenie od wymogu prawdopodobieństwa fabuły oraz umowność i konwencjonalność przestrzeni scenicznej. Osobny rozdział w swojej książce o dramacie wczesnego oświecenia poświęciła Kadulska również sądom prawnym, a gatunek ten omówiła na przykładzie zbioru Bielskiego *Ćwiczenia krasomówsko-prawnego księga pierwsza*<sup>54</sup>. Także w swych kolejnych pracach gdańska uczona podejmowała tematykę jezuickich dramatów wczesnego oświecenia i często, na poparcie wywodów, przywoływała tragedie Bielskiego<sup>55</sup>. W jednym z artykułów postawiła nawet tezę, że Bielski jest tłumaczem sztuki Karola Poréego *Mizopon* (wyst. w Poznaniu w 1754 roku), zapisanej w kodeksie poznańskim III, oraz autorem dołączonych do niej intermediiów. Autorka przedrukowała program komedii wraz z międzyaktami oraz omówiła na ich przykładzie rozwój i różnorodność gatunku interscenum w XVIII wieku<sup>56</sup>.

Wiele wniosków i zagadnień z prac Kadulskiej podjęła następnie w swych badaniach Barbara Judkowiak. Poznańska badaczka potraktowała dramatopisarstwo Bielskiego wieloaspektowo, nie ograniczając się do wybranego zagadnienia<sup>57</sup>. Autorka uznała jezuitę za istotny filar jezuickiej dramaturgii w Poznaniu. Akcentowała jego wkład w zreformowanie tamtejszego teatru szkolnego i postrzegła go jako propagatora „nowego dramtopisania”, reprezentanta „epoki przejściowej”. Bielski, zdaniem Judkowiak, przyczynił się do zbudowania prestiżu ośrodków kaliskiego i poznańskiego i ich silnej pozycji, a w efekcie oddziaływania na pozostałe placówki jezuickie. Wyrazem popularności dramtopisarza miały być edycje sztuk Bielskiego w kolegium lubelskim. Badaczka uznała, że jezuitę udało się przełamać niechęć przełożonych do nowych rozwiązań w zakresie dramaturgii. Świadczyć miały o tym kolejne wydania tragedii Bielskiego, przeznaczone tym razem do odbioru lekturowego. Judkowiak zwróciła następnie uwagę na nowatorskie rozwiązania obecne zarówno w dramatach Bielskiego, jak i w tekstach pozostałych poznańskich dramtopisarzy z okresu „przełomu”, np. pozytywne zakończenia sztuk oraz łączenie tematyki religijnej z problematyką

---

<sup>54</sup> W antologii dramatów jezuickich autorka przedrukowała jeden sąd prawny Bielskiego, *Hetman od syna wyzwany* (zob. *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 303–312).

<sup>55</sup> W nieco późniejszym artykule o publiczności teatru jezuickiego, Kadulska uwypukliła fakt, iż to właśnie Bielskiemu przypadł „główny głos” w dyskusji o braku ról kobiecych w teatrze jezuickim (I. Kadulska, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego w XVIII wieku. W kręgu reguł, norm i praktyki*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa–Łódź 1985, s. 112). Sztuki Bielskiego jako należące do „grupy zmodernizowanych tragedii szkolnych” Kadulska wymieniła na przykład w artykule *Miejsce Franciszka Bohomolca w osiągnięciach teatru jezuickiego*, [w:] *Jezuici a kultura polska*, s. 114.

<sup>56</sup> I. Kadulska, *Formy intermediiów sceny szkolnej połowy XVIII wieku*, [w:] *Miscellanea z doby oświecenia*, t. 6, red. Z. Goliński, Wrocław 1982, s. 11–12, 34–36.

<sup>57</sup> B. Judkowiak, *Teatr i dramaty jezuitów*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 3, s. 33, 36, 38; też, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramtopisania w połowie XVIII wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 127–147.

patriotyczną (*Tytus Japończyk*). Określiła zresztą jezuitę mianem „promotora wychowania obywatelskiego”. Temu służyło również, zdaniem autorki, zamieszczanie w dramatach pochwały panujących, propagowanie postawy przywiązania do króla i obecność kwestii restytucji prawdziwej władzy. Na podstawie zachowanej korespondencji jezuita z Załuskim, badaczka postawiła również tezę, że tragedia *Zeyfadyń* ukazała się na wyraźną prośbę biskupa. Judkowiak przywołała też najważniejsze argumenty Bielskiego z polemiki z Konarskim. Autorka wysunęła nawet podejrzenie, że Michał Kiępsz podjął się przekładu tragedii Karola Malaperta *Sedecjasz* (Warszawa 1752)<sup>58</sup> właśnie pod wpływem przedmowy Bielskiego, w której poznański profesor wymienia utwór flamandzkiego współbrata.

O przedmowie do tragedii *Zeyfadyń* wspomniała Judkowiak także w swej książce poświęconej kulturze teatralnej czasów saskich<sup>59</sup>. Uwagi o Bielskim są tu zresztą rozsiane na wielu kartach i ilustrują różne aspekty zasygnalizowane w tytule pracy. Autorka powtórzyła opinię o przełomowej roli jezuita, który zyskał miano odnowiciela dramatu między innymi dzięki posługiwaniu się językiem polskim, pisaniu tragedii wierszem białym i czerpaniu wzorów z dramatopisarzy francuskich. Przy okazji omawiania tematyki hagiograficznej, Judkowiak wymieniła tragedię o Apoloniuszu, zaś w rozdziale poświęconym postaciom Geniuszy – intermedia z dramatu *Zeyfadyń*. O międzyaktach z przedstawienia o ormuskim królu, badaczka napomknęła też w szkicu o genealogii i charakterystyce teatralnych Geniuszów<sup>60</sup>. Zauważyła, iż postaci te często zastępowały antyczne bóstwa, zgodnie z tendencją do chrystianizowania antyku. W tym kontekście wspomniała o Geniuszu Czasu z tragedii Bielskiego o Leonie, a w przypisie wymieniła intermedialne Geniusze z dramatów *Zeyfadyń*, *Tytus Japończyk* oraz *Apoloniusz*.

W innym szkicu autorka przypominała z kolei sylwetkę Bielskiego oraz wymieniła jego sztuki (drukowane i rękopiśmienne), choć nie ustrzegła się błędów w tytułach. Zaakcentowała jego aktywność dramatopisarską podczas pobytu w Poznaniu<sup>61</sup>. Uznała, że razem ze współbraćmi przyczynił się on do wzrostu kultury teatralnej w tamtejszym kolegium. Świadome zastosowanie w tragediach języka polskiego świadczyło zaś, według Judkowiak, o nowoczesnym pojmowaniu przez jezuitę odnowionej dramaturgii.

Odmiennym źródłem wiadomości o tragediach Bielskiego są kompendia bibliograficzne, słowniki i encyklopedie. Obok przytoczonych wcześniej starszych prac (Janockiego, Załuskiego, Tromlera, Estreichera, Browna, de Backera, Simona, Bernac-

---

<sup>58</sup> Opis druku zob. DS I, poz. 215. Tu zresztą podane nazwisko „Kiępsz” zamiast „Kiępsz” (zob. egzemplarz BJ, sygn. st. dr. 905412 II).

<sup>59</sup> B. Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007, s. 82, 89, 195, 205–206.

<sup>60</sup> *Taż*, *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, M. Kuran, cz. 2, Łódź 2010, s. 437–438.

<sup>61</sup> *Taż*, *Kilka uwag na temat teatru poznańskich szkół jezuitskich w kontekście ich starań o prawa uniwersyteckie*, s. 129, 140, 165–166.

kiego), także w nowszych dziełach znalazły się fragmenty poświęcone poznańskiemu jezuitcie. W krótkiej notce biograficznej zamieszczonej w *Bibliografii literatury polskiej „Nowy Korbut”* zwrócono uwagę na patriotyczny rys twórczości Bielskiego<sup>62</sup>. Zaznaczono bowiem, że w swoich pismach pedagogicznych i tragediach propagował on „wychowanie młodzieży w duchu przydatności obywatelskiej”. W wykazie twórczości odnotowano większość drukowanych i rękopiśmiennych dramatów jezuita, choć nie uniknięto nieściśłości bibliograficznych.

Informacje bio-bibliograficzne poświęcone Bielskiemu znalazły się następnie w monografii *Historia nauki polskiej*<sup>63</sup>. Autorzy hasła oparli się na niepełnych informacjach z PSB i zamieścili jedynie tytuły czterech dramatów Bielskiego (bez daty ich wystawienia czy wydania). Powtórzyli też za Bednarskim uproszczoną formułę, iż poznański profesor pisywał dla sceny szkolnej tragedie i dialogi oparte wyłącznie na źródłach biblijnych i hagiograficznych. Błędnie uznali również Bielskiego za pioniera we wprowadzeniu polszczyzny do tragedii jezuickiej.

Bardzo podobne informacje znalazły się w biogramie jezuita autorstwa Marii Topolskiej, zamieszczonym w *Wielkopolskim słowniku biograficznym*<sup>64</sup>. Autorka ograniczyła się do stanu wiedzy z przedwojennego hasła z *Polskiego słownika biograficznego* i powtórzyła za Bednarskim o znanych jedynie czterech dramatach Bielskiego. Przypisała też dramaturgowi zasługę wprowadzenia do teatru języka polskiego.

Więcej aktualnych danych przekazał cztery lata później Ludwik Grzebień w hasle poświęconym Bielskiemu z *Encyklopedii katolickiej*<sup>65</sup>. Choć za najważniejszą pracę jezuita uznał badacz podręcznik do nauki historii i geografii, to jednak docenił również twórczość dramatyczną autora *Widoku Królestwa Polskiego*. Grzebień wspominał o obecnej w tragediach Bielskiego idei wychowania w duchu narodowym i chrześcijańskim. Według autora hasła, utwory jezuita były reakcją na sztuki pomolierowskie, pozbawione elementów dydaktycznych i umoralniających. Badacz odnotował również tytuły sześciu tragedii Bielskiego pisanych po polsku. Dokładnie te same treści (jedynie bez wymieniania tytułów sztuk) zamieścił następnie Grzebień w wydanej pod swoją redakcją *Encyklopedii wiedzy o jezuitach*<sup>66</sup>.

Biogram oraz wykaz utworów Bielskiego znalazł się również w przewodniku *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski*<sup>67</sup>. Autorka hasła, Elżbieta

---

<sup>62</sup> *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 4: *Oświecenie*, red. E. Aleksandrowska, Warszawa 1966, s. 244–246.

<sup>63</sup> *Historia nauki polskiej*, red. B. Suchodolski, t. 6: *Dokumentacja bio-bibliograficzna. Indeks biograficzny tomu I i II*, oprac. L. Hajdukiewicz, Wrocław 1974, s. 39.

<sup>64</sup> M. B. Topolska, *Bielski Jan*, [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, Warszawa–Poznań 1981, s. 54–55.

<sup>65</sup> L. Grzebień SJ, *Bielski Jan*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2, Lublin 1985, s. 536–537.

<sup>66</sup> *Bielski Jan*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, oprac. L. Grzebień SJ przy współpracy zespołu jezuitów, wyd. 2, Kraków 2004, s. 46.

<sup>67</sup> E. Aleksandrowska, *Bielski Jan*, [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, red. R. Loth, t. 1, Warszawa 2000, s. 64–65.

Aleksandrowska, w części przedstawiającej sylwetkę jezuitę powtórzyła, iż Bielski był pionierem w pisaniu tragedii szkolnych po polsku. Również w części zbierającej drobne twórcze autora badaczka nie ustrzegła się błędów w datowaniu poszczególnych sztuk (*Tytus Japończyk* wyd. w Poznaniu 1750!), ich tytułaturze (np. *Niewinność zwyciężająca zdrady albo Leo*) oraz lokalizacji (tragedia *Konstantyn Wielki* zapisana rzekomo w rękopisie poznańskim III). Nie uwzględniła zresztą wszystkich dramatów Bielskiego, być może ze względu na popularnonaukowy charakter bibliografii.

Z kolei w słowniku *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*, jego autorka, Maria Rutkowska, zamieściła cytaty z wybranych dramatów Bielskiego, by zilustrować definicję niektórych pojęć z zakresu sztuki teatru. Jezuita posługiwał się słownictwem teatralnym, np. scena, teatrum (w znaczeniu 'przedstawienie', ale też 'twórczość dramatyczno-teatralna'), traged, tragedia, tragiczne reguły<sup>68</sup>.

\*\*\*

Dotychczasowe uwagi o dramatopisarstwie Jana Bielskiego są, co pokazał ten przegląd, rozproszone i często dość zdawkowe. W dawniejszych pracach towarzyszy im negatywna ocena, niepoparta głębszą analizą. Bielski postrzegany jest w nich jako przedstawiciel zakonu jezuitów i ta przynależność wystarcza często do sformułowania niepochlebnych opinii, fałszujących rzeczywiste dokonania autora. W badaniach dwudziestowiecznych tego typu postawa zdarza się sporadycznie. Brakuje jednak całościowego spojrzenia na dramatopisarstwo autora *Tytusa Japończyka*. O tragediach jezuitę wspomina się bowiem na marginesie badań poświęconych innym zagadnieniom. Sztuki Bielskiego stają się egzemplifikacją określonej tezy, a autor wymieniany jest wśród innych zakonnych dramaturgów z połowy XVIII wieku. Równoległe większość badaczy wskazuje na przełomową rolę pisarstwa jezuitę, zwraca uwagę na jego zasługi w odnowieniu języka, stylu czy (szerzej) konwiktowej pedagogiki. Na gruncie dramatu Bielski postrzegany jest w badaniach dwudziestowiecznych jako reformator i propagator odnowionej tragedii, filar teatrów w Kaliszu i Poznaniu. Niniejsza książka jest więc pierwszą próbą całościowego spojrzenia na tragedie Jana Bielskiego. Zbiera, porządkuje i aktualizuje dotychczasowe obserwacje badaczy.

---

<sup>68</sup> M. Rutkowska, *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*, Poznań 2007, s. 10, 16, 571–572, 577–578, 586, 588, 597.

### III. Dramaturgia jezuicka w połowie XVIII wieku<sup>1</sup>

Twórczość dramatyczna Jana Bielskiego przypadła na okres reform w szkolnictwie jezuickim. Wielu badaczy uznało, iż jezuita stał, by posłużyć się sformułowaniem Stanisława Załęskiego, „na przełomie”<sup>2</sup>. Określany był mianem jezuita „nowego typu” oraz „przewodnikiem nowego kierunku”, choć dostrzegano w jego twórczości także elementy odziedziczone po wieku XVII<sup>3</sup>. Owe zachodzące wówczas przemiany ideowe, świadomościowe i kulturowe zaważyły niewątpliwie na kształcie twórczości Bielskiego.

Reforma szkolnictwa jezuickiego przebiegała stopniowo i miała na celu unowocześnienie procesu edukacyjnego. Najczęściej podawaną cezurą oddzielającą czasy „stare” od „nowych” jest połowa XVIII stulecia. Trzeba jednak przypomnieć, że pewne symptomy nowych tendencji ujawniły się już pod koniec XVII wieku, a widoczne były zwłaszcza w latach trzydziestych i czterdziestych XVIII stulecia<sup>4</sup>. Przemiany te

---

<sup>1</sup> Zmodyfikowana wersja tego rozdziału została opublikowana w artykule M. Mieszek, *Dramaturgia Jana Bielskiego na tle przemian w teatrze jezuickim w XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 3, s. 119–143.

<sup>2</sup> S. Załęski, *Jezuici w Polsce*, t. 3, cz. 2, Lwów 1902, s. 1123.

<sup>3</sup> T. Grabowski, *Ze studiów nad teatrem jezuickim we Francji i w Polsce w wiekach XVI–XVIII*, Poznań 1963, s. 24–25; I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974, s. 16.

<sup>4</sup> Zob. np. J. Poplatek SJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 11. Zdaniem Juliana Lewańskiego, okres ożywienia w rozwoju dramatu jezuitów rozpoczął się od lat trzydziestych XVIII wieku, choć, jak dalej zauważył, „dopiero zwrot ku regularnej tragedii i komedii w połowie wieku XVIII ma znamiona postępu i idzie po linii równoległej do owoczesnego przewrotu umysłowego i ideologicznego w Polsce” (J. Lewański, *W teatrach staropolskich*, [w:] *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. 1, Warszawa 1959, s. 64, 75). Stanisław Pietraszko zaobserwował „pewne ożywienie” w dramatach jezuickich od lat czterdziestych XVIII wieku (S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*,

dotyczyły różnych dziedzin. Wprowadzano do nauczania nowe przedmioty, a dotychczasowe modyfikowano. Porządkowano biblioteki poprzez uzupełnianie i aktualizowanie księgozbiorów. Unowocześniano bazę podręczników i zwiększano ich nakłady. Nastąpił rozwój nauk matematycznych, architektury, astronomii oraz fizyki. W kolegium poznańskim, z którym przez wiele lat związany był Bielski, znajdowała się dobrze wyposażona pracownia nauk ścisłych, a Józef Rogaliński prowadził tam wykłady z fizyki doświadczalnej<sup>5</sup>. W kolegiach jezuickich zaczęto systematycznie uczyć historii<sup>6</sup> oraz geografii. Do programu weszła też nauka zachodnich języków nowożytnych (francuskiego i niemieckiego). Upowszechniano również czytelnictwo w językach obcych. Ważne dla przebiegu reform było też kształcenie się nauczycieli w ośrodkach zagranicznych (między innymi w Paryżu, Lyonie, Marsylii, Wiedniu, Pradze, Rzymie czy Neapolu)<sup>7</sup>.

---

Wrocław 1966, s. 202). Podobne zdanie wyraziła też Teresa Kostkiewiczowa, według której pojawiły się wówczas w Polsce wyraziste tendencje klasycystyczne (T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokokko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975, s. 21; też, *Tendencje klasycystyczne w literaturze polskiej lat 1740–1765*, [w:] *Studien zur polnischen Literatur-, Sprach- und Kulturgeschichte im 18. Jahrhundert. Vorträge der 3. Deutsch-Polnischen Polonistenkonferenz, Tübingen, April 1991*, ed. I. Kunert, Köln 1993, s. 187–203). Dla Ireny Kadulskiej punktem zwrotnym w rozwoju dramatu jezuickiego był rok 1746, kiedy ukazała się po raz pierwszy tragedia Stanisława Jaworskiego *Jonatas*. Był to utwór nowego typu, a przedmowa *Do czytelnika* odzwierciedlała myślenie w duchu oświeceniowym. Barbara Judkowiak dodała zaś, że owa przedmowa zapoczątkowała „etap świadomego respektowania zaleceń klasycystycznych w dramacie szkolnym” (I. Kadulska, *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. też, Gdańsk 1997, s. 24; B. Judkowiak, *Teatr i dramat jezuitów*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 3, s. 34). Małgorzata Niecikowska uznała natomiast, iż pierwsze symptomy przemian w teatrze jezuickim przypadły na początek XVIII wieku, ale rzeczywiste zmiany miały miejsce dopiero od połowy stulecia, za sprawą konkurencyjnych pijarów (M. Niecikowska, *Teatr jezuicki w Wilnie w 2 połowie XVIII w.*, [w:] *Wilno teatralne*, red. M. Kozłowska, Warszawa 1998, s. 39).

<sup>5</sup> S. Bednarski TJ, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933 (reprint, Kraków 2003), s. 57, 81–84, 338–374; L. Piechnik, *Działalność jezuitów na polu szkolnictwa w Poznaniu*, „Nasza Przeszłość”, t. 30 (1969), s. 199–200; L. Piechnik, *Przemiany w szkolnictwie jezuickim w Polsce XVIII w.*, „Roczniki Humanistyczne” 1977, z. 2, s. 31–61; T. Bienkowski, *Na przełomie epok: edukacja na ziemiach polskich w latach 1720–1740*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty”, t. 37 (1996), s. 55; F. Paluszkiwicz SJ, *Szkolnictwo jezuickie w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, „Przegląd Powszechny” 1998, nr 9, s. 240; J. Flaga, *Z problematyki szkolnictwa publicznego zakonów w Rzeczypospolitej w drugiej połowie XVIII wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 2000, z. 2, s. 138, 143.

<sup>6</sup> Jak pisze Kazimierz Puchowski, od połowy XVIII wieku nauczanie historii stało się powszechne. Dzięki polonizacji kadr uwypuklano w jezuickiej edukacji historycznej elementy rodzime. Uznano bowiem za istotne dostosowanie programu nauczania do życia państwa (K. Puchowski, *Nauczanie historii w polskich kolegiach jezuickich (1565–1773). Zarys problematyki*, [w:] *Jezuici a kultura polska: materiały sympozjum z okazji jubileuszu 500-lecia urodzin Ignacego Loyoli (1491–1991) i 450-lecia powstania Towarzystwa Jezusowego (1540–1990)*, Kraków, 15–17 lutego 1991 r., red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993, s. 290–295).

<sup>7</sup> S. Bednarski, *dz. cyt.*, s. 57–63, 249–252; I. Kadulska, *Miejsce Franciszka Bohomolca w osiągnięciach teatru jezuickiego*, [w:] *Jezuici a kultura polska*, s. 113; I. Kadulska, *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 24; R. W. Wołoszyński, *Między tradycją a reformą. Nauczyciele w Polsce XVIII wieku*,

Również w teatrze, który był integralną częścią zakonnej edukacji, nastąpiły wyraźne zmiany. Miały one na celu dostosowanie repertuaru do nowych, oświeceniowych już tendencji. Dramaturgia jezuicka podlegała procesowi klasycyzacji. Zalecenia *Ratio studiorum* były oczywiście nadal ważne, ale to praktyka sceniczna miała przede wszystkim wpływ na kształt dramatów. Taki stan rzeczy był w mniejszym lub większym stopniu aprobowany przez przełożonych zakonu<sup>8</sup>.

Pierwsze symptomy owych reform można zaobserwować już u wcześniejszych dramaturgów jezuickich, takich jak Wojciech Bystrzonowski, Tomasz Baczyński i Michał Wielowieyski. Zdaniem Jana Okonia, rola tych autorów polegała na „przygotowaniu podłoża, na którym wyrosnąć mógł zreformowany w połowie XVIII wieku teatr szkolny jezuitów”<sup>9</sup>. O wzroście zainteresowania regułami klasycznymi świadczyło też przygotowanie w Kolonii edycji wykładów Sarbiewskiego (1721), mimo że publikacja ta nie została ostatecznie wydrukowana<sup>10</sup>. Na zmiany w dramatach jezuickich wpływ miały zapewne również kontakty profesorów z Józefem Andrzejem Załuskim. Biskup kijowski aktywnie uczestniczył w programie odnowienia polszczyzny, a w kręgu Załuskich wydawano słowniki oraz dzieła polskich pisarzy z XVI wieku. Szerokie zainteresowania biskupa dotyczyły także teatru. Jak zauważyła Barbara Judkowiak, koncepcja teatralna Załuskiego ma proveniencję szkolną. Współtwórca słynnej biblioteki uważał, że poezja dramatyczna to istotny czynnik kultury literackiej. Ważne było przy tym zarówno uczęszczanie do teatru, jak i wystawianie sztuk na scenie. Bliższe kontakty z Załuskim utrzymywało kilku jezuitów, w tym również Jan Bielski. Zachowana korespondencja dowodzi, że twórca *Apoloniusza* tłumaczył, przepisywał i poprawiał na zlecenie biskupa dzieła literackie<sup>11</sup>. Przesłał również Załuskiemu

---

Piotrków Trybunalski 2000, s. 11–44; L. Grzebień, *Czy Stanisław Konarski SP był natchnieniem dla jezuitów w reformie szkolnictwa XVIII wieku?*, „Analecta” 2001, z. 2, s. 58–59.

<sup>8</sup> Poplatek, charakteryzując okres od połowy XVIII wieku, zauważa, że spotkały się wówczas dwie krzyżujące się tendencje. Profesorowie-kierownicy teatru zmieniają repertuar za przykładem teatrów świeckich i dążą do uzyskania jak najdalej idących dyspens od przepisów *Ratio studiorum*. Przełożeni zaś stoją na straży przepisów i, jak pisze Poplatek, „hamują niezdrową gonitwę za nowością i sensacją, strzegą, by teatr nie odstąpił od wytkniętego mu celu i nie przynosił szkody normalnej pracy szkolnej” (J. Poplatek, *dz. cyt.*, s. 11; zob. też: I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 13; też: Wstęp, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 24; B. Judkowiak, *Wzgardzony wielość. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007, s. 11).

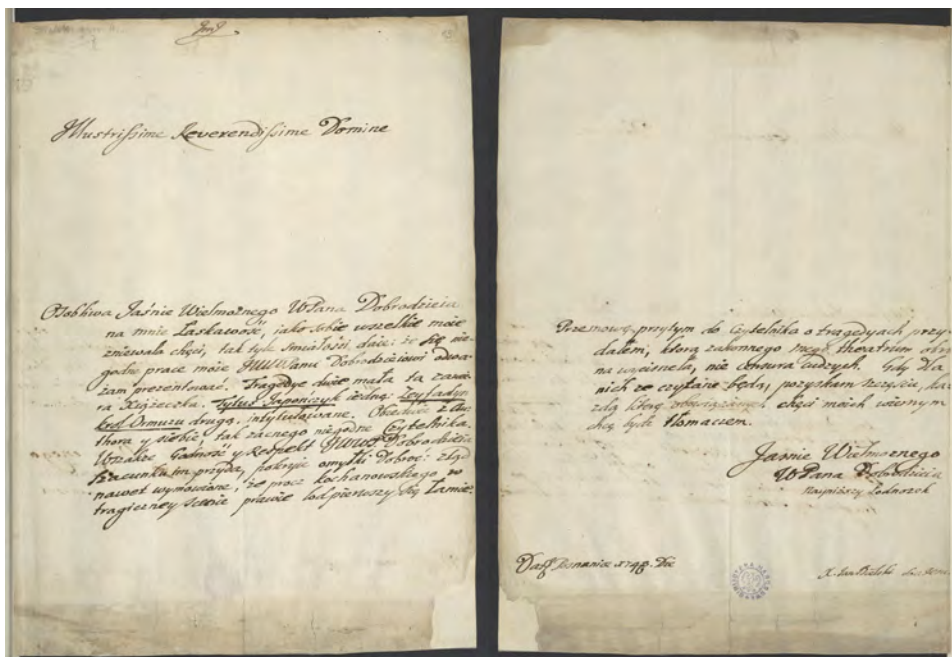
<sup>9</sup> J. Okoń, *Autorzy tekstów dramatycznych w rękopisie 182 Biblioteki Jagiellońskiej*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 1971, s. 121–125.

<sup>10</sup> I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 14.

<sup>11</sup> W zbiorach Biblioteki Narodowej znajdują się listy Bielskiego adresowane do J. A. Załuskiego, które jezuita wysłał jeszcze jako profesor kolegium w Rawie, oraz kilka wysłanych do biskupa z kolegium w Poznaniu (por. Korespondencja Józefa Andrzeja Załuskiego: z roku 1745, rkps BN, sygn. III 3245, t. 1, k. 11–15; z roku 1746, rkps BN, sygn. III 3246, t. 1, k. 12–13; z roku 1748, rkps BN, sygn. III 3248, t. 1, k. 19–20; z roku 1755, rkps BN, sygn. III 3255, t. 1, k. 16). O związkach Załuskiego z jezuitami zob. L. Grzebień SJ, *J. A. Załuski i jezuita*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, t. 30 (1994), z. 4, s. 55–70; tenże, *Kontakty braci Załuskich z jezuitami*, [w:] *Bracia Załuscy. Ich epoka i dzieło*, red. D. Dukwicz, Warszawa 2011, s. 95–110.



swoje tragedie: *Tytusa Japończyka* i *Zeyfadyna* z polemiczną *Przemową do Czytelnika*<sup>12</sup> w 1748 roku, zaś *Apoloniusza* w 1755 roku<sup>13</sup>.



Ilustr. 11. List Jana Bielskiego do Józefa Andrzeja Załuskiego z 1748 roku, w którym pisze o wysłaniu biskupowi tragedii *Zeyfadyn* i *Tytus Japończyk* (rkps BN, sygn. III 3248, t. 1) (źródło: Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona)

Wziął także udział w konkursie literackim z okazji inauguracji Biblioteki<sup>14</sup>. Sam Załuski określił Bielskiego mianem swojego przyjaciela<sup>15</sup> i wielkiego krasomówcy<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Uwaga Barbary Judkowiak, że przedmowa posłana Załuskiemu nie mogła się ukazać z powodu zakonnej cenzury, wydaje się błędna (B. Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos*, s. 81–115). Sam jezuita sugeruje w liście coś zgoła odmiennego. Piszze bowiem: „Przedmowę przy tym do Czytelnika o tragediach przydałem, którą zakonnego mego teatrum obrona wycisnęła, nie cenzura cudzych” (list z 1748 roku, rkps BN, sygn. III 3248, t. 1, k. 19).

<sup>13</sup> List z 28 lutego 1755 roku (rkps BN, sygn. III 3255, t. 1, k. 16).

<sup>14</sup> W 1746 roku Załuscy ogłosili konkurs na napisanie po łacinie dzieła „de utilitate insigni ex Bibliothecis publicis in scientias et arts prommanante”. Oprócz Bielskiego swe prace przesała także ośmiu innych zakonników. Nie zostały one jednak opublikowane, wbrew wcześniejszym zapewnieniom organizatorów (J. Kozłowski, *Szkice o dziejach Biblioteki Załuskiej*, Wrocław 1986, s. 67–69).

<sup>15</sup> J. A. Załuski, *Bibliotheca Poetarum Polonorum qui patrio sermone scripserunt*, Varsoviae 1754, s. 16.

<sup>16</sup> Tenże, *Biblioteka historyków, prawników, polityków i innych autorów polskich lub o Polsce piszących*, przypisy J. E. Minasowicz, wyd. J. Muczkowski, Kraków 1832, s. 64.

Na przemiany w dramaturgii jezuitów w Polsce wpływ miała również działalność konkurencyjnych teatrów szkolnych – pijarów i teatynów, wraz z ich nowoczesnym, europejskim repertuarem. W wielu pracach powtarzało się co prawda zdanie o niesamodzielnosci reformy jezuickiej oraz jej „wtórności” wobec propozycji Konarskiego. Dramaty jezuickie z tego okresu zyskiwały niekiedy określenia „kompromisowych”, łączących to, co zaproponowali pijarzy, z tradycyjnymi elementami, które nie burzyły dotychczasowego porządku. Pisano o szablonowości sztuk jezuickich. Przeciwwstawiano też „nieprzejednany konserwatyzm” jezuitów nowatorstwu pijarów, którzy wprowadzili do swoich sztuk role kobiece i tematykę miłosną<sup>17</sup>. Działalność konkurencyjnych zakonów na pewno nie pozostała bez wpływu na kształt dramaturgii jezuickiej w początkach XVIII wieku. Wystąpienie teatynów i Konarskiego jednak stanowiło dodatkową, zewnętrzną podniecię i było tylko jednym z czynników rodzących zmiany w szkolnictwie jezuickim. Ponieważ reformy zachodziły stopniowo (najpierw edukowano nową kadrę profesorów, następnie odnawiano podręczniki, zdobywano środki materialne, a w końcu urządzano publiczne popisy), więc miały spokojniejszy przebieg niż narzucona odgórnie propozycja Konarskiego. Na gruncie teatralnym przemiany były inicjatywą kolegialnych profesorów i wynikały z praktyki scenicznej. Konieczność ustosunkowania się do teatralnych poczynań pijarów i teatynów spowodowała jedynie, że na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych owo współzawodnictwo nabrało dynamiki<sup>18</sup>. Odzwierciedleniem tego zjawiska jest chociażby zainicjowana przez Konarskiego dyskusja na temat miejsca postaci kobiecych w sztukach zakonnych (w przedmowie do przeróbki *Ottona* Corneille’a z 1744 roku). Odpowiedź Bielskiego (zamieszczona w przedmowie do *Zeyfady*) broniąca jezuickiej tradycji oddaje współczesne europejskie dyskusje, które, zdaniem Judkowiak, „odpowiadały horyzontowi wysokich wymagań etycznych, w jakim obracał się teatr szkolny”<sup>19</sup>.

Odnowiony teatr pijarów oraz jezuitów zwrócił się ku repertuarowi francuskiemu<sup>20</sup>. Tłumaczono i parafrazowano ówczesnych tragików francuskich – Corneille’a,

---

<sup>17</sup> M. Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasycyzmu*, Kraków 1920, s. 72; T. Grabowski, *Ze studiów nad teatrem jezuickim we Francji i w Polsce w wiekach XVI–XVIII*, s. 18; W. Kwiatkowski, *Teatr szkolny kolegium jezuickiego w Kaliszu*, Kalisz 1936, s. 24; S. Kaszyński, *Teatr*, [w:] *Dzieje Kalisza*, red. W. Rusiński, Poznań 1977, s. 271.

<sup>18</sup> S. Bednarski, *dz. cyt.*, s. 31–48, 54–57; S. Pietraszko, *dz. cyt.*, s. 202; L. Grzebień, *Czy Stanisław Konarski SP był natchnieniem dla jezuitów w reformie szkolnictwa XVIII wieku?*, s. 53, 59–61; I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 10; K. Puchowski, „*Collegium Nobilium*” Stanisława Konarskiego a elitarne instytucje wychowawcze zakonów nauczających w Europie, „*Wiek Oświecenia*”, t. 20 (2004), s. 13–69; B. Judkowiak, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramaturgicznego w połowie XVIII wieku*, „*Kronika Miasta Poznania*” 2006, nr 4, s. 134.

<sup>19</sup> B. Judkowiak, *Teatr i dramat jezuitów*, s. 35; *taż*, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramaturgicznego*, s. 135.

<sup>20</sup> Dla Pietraszki oznaki nowej dramaturgii jezuickiej uwidoczniły się już pod koniec XVII wieku. Źródłami przemian upatruje badacz właśnie we wpływie klasycystycznego teatru francuskiego (S. Pietraszko, *dz. cyt.*, s. 235–236).

Racine'a, Woltera<sup>21</sup>. Warto przypomnieć, że twórcy ci stali się mistrzami także dla świeckich dramatopisarzy europejskich<sup>22</sup>. U polskich jezuitów repertuar francuski był oczywiście wprowadzany stopniowo, najwcześniej w kolegiach warszawskim, wileńskim, poznańskim, lubelskim i kaliskim. Przewodnikami nowego nurtu byli reformatorzy dramatu z paryskiego kolegium Louis le Grand: Gabriel François Le Jay, Charles Porée i Jean-Antoine du Cerceau<sup>23</sup>. Francuscy jezuici wyznawali w tragediach moralność chrześcijańską, stosowali klasycystyczny kształt tragedii regularnej oraz adaptowali świeckie komedie (np. Moliera)<sup>24</sup>. Gabriel Le Jay w swoim podręczniku retoryki i poetyki *Bibliotheca rhetorum* (1725) dostrzegł konieczność adaptowania teatru do współczesnego modelu kultury. Postulował on dostosowanie tematyki antycznej do potrzeb chrześcijańskiego widza. Według jezuity, w dramatach należało unikać wątków miłosnych, a co za tym idzie, nie dopuszczać na scenę postaci kobiecych. Tematykę erotyczną powinny zastąpić inne, „męskie” namiętności, np. dążenie do władzy, intrygi oraz spiski dworskie, działania bohaterów męczenników i wyznawców<sup>25</sup>. Podobnie uważał Charles Porée. W mowie o teatrze, wygłoszonej 13 marca 1733 roku, wyrażał znane już wcześniej przekonanie o wychowawczej funkcji teatru<sup>26</sup>. Dla Porée'go teatr był dziedziną, która niesie prawdę o życiu i świecie, jest „szkołą” przygotowującą umysł do cnoty. Ma ponadto przewagę nad historią i filozofią moralną, gdyż „karmi się autentyczną prawdą” i „nie cieszy ich [tj. widzów – M.M.] podniebienia i gardła byle czym”<sup>27</sup>. Jezuita przypisywał publiczności rolę aktywnego

---

<sup>21</sup> Tragedie Corneille'a zyskały na popularności w kolegiach jezuickich dzięki tematyce (politycznej lub martyrologicznej) oraz formie (w scenach dramatycznych istotne miejsce zajmowała dysputa). Sam Corneille chętnie sięgał do historyków jezuickich – Surlana i Baroniusa, gdyż uważał, że tragik musi opierać się na prawdzie historycznej. Ważne miejsce w dramatach francuskiego dramaturga zajmowały też kwestie obywatelskie (T. Grabowski, *dz. cyt.*, s. 13). Sztukę Woltera parafrazował Mokronowski (*Śmierć Cezara*, Warszawa 1755), zaś Racine zdobył popularność zwłaszcza na scenie pijarskiej (por. B. Sosień, *Wstęp*, [w:] J. B. Racine, *Andromacha, Berenika, Fedra*, przeł. M. Wroncka i in., Wrocław 1997, s. LXXXII).

<sup>22</sup> Dobrochna Ratajczakowa zauważyła, że dla dramaturgów europejskich z XVIII wieku miarą mistrzostwa i niedoścignionym wzorem były dramaty Corneille'a, Racine'a oraz Moliera. Jak pisze badaczka, „rzesza tragediopisarzy ubiega się o miano nowego Racine'a czy nowego Corneille'a, a tragedia [...] staje się domeną powszechnego współzawodnictwa” (D. Ratajczakowa, *Teatr i dramat europejski w XVIII wieku*, [w:] *taż*, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006, s. 306–307).

<sup>23</sup> I. Kadulska, *Miejsce Franciszka Bohomolca w osiągnięciach teatru jezuickiego*, s. 113–114.

<sup>24</sup> M. Klimowicz, *Oświecenie*, wyd. 8, Warszawa 2002, s. 78–79.

<sup>25</sup> S. Pigoń, *Z dziejów dawnego teatru szkolnego*, „Pamiętnik Literacki” 1952, z. 1–2, s. 291–293; I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 8.

<sup>26</sup> Ch. Porée, *Oratio V theatrum sit ne, vel esse possit schola informandis moribus idonea*, [w:] *tenże*, *Orationes*, Moguntiae 1756, s. 136 i nast.

<sup>27</sup> Cyt. za: I. Kadulska, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego. W kręgu reguł, norm i praktyki*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa–Łódź 1985, s. 109–110; B. Judkowiak, *Teatr i dramat jezuitów*, s. 37–38; K. Puchowski, „Collegium Nobilium” Stanisława Konarskiego a elitarne instytucje wychowawcze zakonów nauczających w Europie, s. 29–30.

uczestnika spektaklu, pozwalał na głośne sprzeciwianie się, jeżeli sztuka nie prezentuje odpowiednio wysokiego poziomu. Wynikało to z obowiązku wobec ojczyzny i religii, z powinności obywatelskich i chrześcijańskich. Dlatego rola publiczności nie miała ograniczać się wyłącznie do wizualnego odbioru spektaklu. Widzowie stawali się jego odpowiedzialnymi współtwórcami<sup>28</sup>. Warto wspomnieć, że traktat *Oratio de theatro* opublikowano w Poznaniu już w 1748 roku<sup>29</sup>. Poczytność zyskał także podręcznik Le Jaya, w którym obok prawideł i przykładów znalazły się również dramaty jezuitów (w księdze *Liber dramaticus*). *Bibliotheca rhetorum* była wykorzystywana w polskich kolegiach od połowy XVIII aż do XIX stulecia<sup>30</sup>.

Wskazówki francuskich jezuitów przyczyniły się niewątpliwie do upowszechnienia klasycystycznego modelu teatru wśród profesorów z polskich kolegiów. Zaczęto również parafrazować utwory dramaturgów znad Sekwany<sup>31</sup>. Wzory francuskie zostały jednak przystosowane do polskich realiów. Przykładem może być znacznie szersze niż w dramatach francuskich posługiwanie się kostiumem antycznym. Wynikało to, zdaniem Pietraszki, z sarmackiego obyczaju i upodobań szlacheckiego odbiorcy<sup>32</sup>.

Nowe cele postawione przed teatrem wymuszały przeobrażenia w dotychczasowym kształcie dramatów szkolnych. Reformy wynikały z chęci unowocześnienia teatru oraz z konieczności sprostania wymaganiom publiczności, nierzadko obeznaney z klasycystycznym, europejskim repertuarem. Chodziło także o to, aby uatrakcyjnić dotychczasowe formy wyrazu scenicznego<sup>33</sup>. Jedną ze zmian, jakie zaszły pod wpływem wzorów francuskich, była nobilitacja prozy oraz wiersza białego w tragediach. Formą bezrymowego trzynastozgłoskowca posłużył się Stanisław Jaworski w tragedii *Jonatas* (Kalisz 1746). Wyjaśnił on w *Przestrodze do Czytelnika*, że rymowane wypowiedzi zdają się „ujmować przyrodzonej osobom tragicznym powagi”. Przywołał też autorytet Jana Kochanowskiego, który w *Odprawie* zastosował wiersz biały „z tej też samej zda mi się przyczyny”<sup>34</sup>. Prozatorską formę wypowiedzi artystycznej wybrał natomiast Jan

---

<sup>28</sup> I. Kadulka, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego*, s. 109–110.

<sup>29</sup> Zob. K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 25, Kraków 1913, s. 86.

<sup>30</sup> S. Pietraszko, *dz. cyt.*, s. 202. Pigoń opisał reakcję wizytatora szkoły w Winnicy, Filipa Platera, na słabe postępy uczniów w zakresie wymowy i poezji. Gdy nauczyciel odpowiedział wizytatorowi, że wyklada według Le Jaya, ten oznajmił: „Widać to, bo i uczniowie, i pan leżycie” (por. S. Pigoń, *O teatrze szkolnym XVIII wieku*, s. 295).

<sup>31</sup> Wśród zaadaptowanych na scenę polską utworów Le Jaya wymienić można dramę Jana Puttkamera *Pan wieśniakiem albo Abdalomin* (Sandomierz 1753), czy komedię Franciszka Bohomolca *Filozof panujący* (Warszawa 1756). Dramaty Poréego parafrazowali między innymi Antoni Przeradzki (*Maurycjusz*, Poznań 1754) oraz Bohomolec (*Ojciec nieroztropny*, Warszawa 1755; *Figlacki, kawaler z księżycą*, Warszawa 1757). Ten ostatni przerobił również sztukę Jeana-Antoine'a du Cerceau (*Kłopoty panów*, Warszawa 1760).

<sup>32</sup> S. Pietraszko, *dz. cyt.*, s. 196; I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 14.

<sup>33</sup> I. Kadulka, *dz. cyt.*, s. 8.

<sup>34</sup> S. Jaworski, *Jonatas*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 135. Warto przypomnieć słowa Janiny Pawłowiczowej, według której przedmowy w dramatach z połowy XVIII wieku odwzorowały proces narastania świadomości teatralnej (J. Pawłowiczowa, *Teatr i krytyka*, [w:] *Teatr Narodowy*

Puttkamer w tragedii *Abdalomina*. W przedmowie *Do Czytelnika* tłumaczył, że polskie tragedie „wierszem ściśnione” są niezrozumiałe, a odbiorca nie odczuwa „upodobania”, tylko „tęsknicę”. Ten stan wynika, zdaniem dramaturga, z „nieprzyrodzonego i niepolskiego polskich słów przekładania, pomotania, oddalenia, zawikłania”<sup>35</sup>. Spośród innych autorów, którzy pisali swe tragedie wierszem bezrymowym, wymienić można między innymi Jana Bielskiego (we wszystkich jego tragediach), Wojciecha Męcińskiego (*Regulus*, Lublin 1753) oraz Antoniego Przeradzkiego (*Maurycjusz*, Poznań 1754). Rezygnacja z wiersza, rymów oraz stałego miejsca średniówki zbliżała wypowiedź do naturalnego prozodycznego toku mowy<sup>36</sup>.

Przywołana przez Jaworskiego *Odprawa posłów greckich* jest wyrazem jeszcze innej tendencji. Wskazuje bowiem kolejny krąg inspiracji dla „nowej” tragedii jezuickiej – polską tradycję literacką i kulturową. Obok dzieł Kochanowskiego (których wzorcową edycję po długim okresie zapomnienia przygotował w 1767 roku Franciszek Bohomolec<sup>37</sup>), za wzór stawiani byli między innymi Łukasz Górnicki, Józef Andrzej Załuski<sup>38</sup>, Wacław Potocki<sup>39</sup>, Samuel Twardowski czy Piotr Kochanowski<sup>40</sup>.

---

1765–1794, red. J. Kott, Warszawa 1967, s. 71). Również zdaniem Kadulskiej, deklaracje autorów odzwierciedlały ich świadomość twórczą, uzasadniały postawę oraz propagowały nową teorię dramatu. Do ważniejszych wstępów badaczka zalicza te, które poprzedzają *Zeyfadyna* i *Ćwiczenia krasomówsko-prawne* Bielskiego, *Komedie konwiktowe* Bohomolca, *Śmierć Cezara* Mokronowskiego, *Tymoklię* Franciszka Pruszyńskiego, tragedię o Maurycjuszu Antoniego Przeradzkiego, dramę *Abdalomina* Puttkamera oraz przedmowę w anonimowej sztuce *Arlekin, dziki Amerykanin*. Istotna, zdaniem Kadulskiej, jest też *Rozmowa o języku polskim* Bohomolca (I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 17).

<sup>35</sup> I. Kadulska, *dz. cyt.*, s. 25.

<sup>36</sup> I. Kadulska, *dz. cyt.*, s. 25; B. Judkowiak, *Teatr i dramat jezuitów*, s. 37; B. Judkowiak, *Wzgardzony wielość*, s. 115.

<sup>37</sup> S. Pietraszko, *dz. cyt.*, s. 200–201, 243; R. Grześkowiak, *Rzecz czarnońska jako rzecz pospolita poetów początku baroku*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009, s. 184–185; w tym samym tomie o Kochanowskim jako „klasyku wysokiej klasy” pisała też Elwira Buszewicz w szkicu *Klasycyzm w liryce staropolskiej*, s. 73–78.

<sup>38</sup> Bielski pisze w przedmowie: „Do czego podniętą mi żywszą były przodków naszych mowy niektóre polskie u Górnickiego, Pisarskiego [tj. Jana Stefana Pisarskiego – M.M.], Załuskiego, Zawiszy [zapewne Krzysztofa Stanisława Zawiszy, wojewody mińskiego – M.M.], w Danejkowicza *Swadzie* [Jan Danejkowicz-Ostrowski, *Swada polska*, 1684, 1745 – M.M.] i innych tak kształtnie wypracowane i z takim w nie przeniesieniem wdzięków, ozdób, mocy i dostatku cyceronowego, iżbym rozumiał, że je u sądownego stołu przestrojony w krój polski mówił tenże Cyzero” (J. Bielski, *Ćwiczenia krasomówsko-prawnego* [...] *księga I*, Poznań 1757, k. [a]v).

<sup>39</sup> Ignacy Sołtyk, uzasadniając ofiarowanie swej tragedii Helenie z Potockich Morsztynowej, standardowo wylicza zasługi jej rodu oraz zacnych antenatów. Wśród przodków wymienia dziada adresatki, Wacława Potockiego, który „ozdobił poetykę” swymi dziełami oraz cieszy się „nieśmiertelną w ojczyźnie sławą” (I. Sołtyk, *Dedykacja*, [w:] tenże, *Mikador król Kasztylii*, Lublin 1750, k. n1b).

<sup>40</sup> Antoni Przeradzki określił Twardowskiego mianem „wielkiej polskiego świata poetów ozdoby”, zaś Piotra Kochanowskiego rymotwórcą „nie mniejszej sławy” (A. Przeradzki, *Dedykacja*, [w:] *Maurycjusz, państw wschodnich cesarz*, Poznań 1754; cyt. za: I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 18–19).

Według Kadulskiej, jezuita poprzez nobilitację rodzimych autorów „przerzucili pomost, którym poszło potem Oświecenie”<sup>41</sup>.

Postawa szacunku wobec dokonań polskich twórców przyczyniła się też niewątpliwie do nobilitacji polszczyzny. Wbrew zaleceniom *Ratio studiorum*, lecz przy milczącej zgodzie przełożonych, liczne tragedie pisane były po polsku. Język narodowy znalazł swe miejsce także w sztukach oficjalnych, to znaczy niezwiązanych z życiem szkolnym czy uroczystościami religijnymi<sup>42</sup>. Wymowne są słowa Jaworskiego, który we wspomnianej *Przestrodze do Czytelnika* tłumaczy się z własnej niedoskonałości, „słów braku” i dodaje: „w słowach swoich szczeropolskich przyuboższy już został język nasz ojczysty i że prócz pomienionego poety [tj. Jana Kochanowskiego – M.M.] mało co widzieć możemy wydanych z druku polszczyzną tragedii, których by naśladować rzecz godna była, a zatem prawie pierwszy lód łamać nam przyszło”<sup>43</sup>. Warto przypomnieć, że podobnego sformułowania użył również Jan Bielski w liście do Józefa Andrzeja Załuskiego z 1748 roku. Przesyłając biskupowi swoje dwie tragedie (*Zeyfadyń* oraz *Tytus Japończyk*), powtórzył jezuita sformułowanie Jaworskiego: „prócz Kochanowskiego w tragicznej scenie prawie lód pierwszy się łamie”<sup>44</sup>.

Polszczyzna zajęła też ważne miejsce w nauczaniu retoryki – dziedziny niezwykle istotnej dla jezuickiego teatru szkolnego. Trzeba pamiętać, że pierwsze sygnały występowania przeciwko „zepsutej wymowie” pojawiły się już w poetyce z 1692 roku, a od lat trzydziestych XVIII wieku przybrały na sile<sup>45</sup>. Ćwiczenia retoryczne, na przykład „sądy prawne”, zostały wówczas unowocześnione. Dzięki retoryce uczniowie zdobywali praktyczne umiejętności przyszłych polityków i mówców. Poruszana tematyka wprowadzała ich również w krąg spraw publicznych<sup>46</sup>. W oratorstwie ważna stawała się nie, jak dotychczas, uniezwykła, a przez to zawiła forma, a raczej ceniono jasność myślenia i dowodzenia, rzeczowość argumentacji oraz logiczny wywód. Takie

---

<sup>41</sup> I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 17–19; por. też P. Buchwald-Pelcowa, „Stare” i „nowe” w czasach saskich, [w:] *Historia literatury i historia książki*, Kraków 2005, s. 524.

<sup>42</sup> I. Kadulska, *dz. cyt.*, s. 22–24; B. Judkowiak, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramaturgii*, s. 133. Jak przyznała Kostkiewiczowa, renesans był jednym z ważniejszych czynników kształtujących polski klasycyzm (T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, s. 22 i nast.).

<sup>43</sup> S. Jaworski, *dz. cyt.*, s. 135.

<sup>44</sup> List Jana Bielskiego do Józefa Andrzeja Załuskiego z Poznania z 1748 roku (zob. *Korespondencja Józefa Andrzeja Załuskiego z roku 1748*, t. 1, rkps BN, sygn. III 3248, k. 19).

<sup>45</sup> Grzebień zbija rzekome różnice między retoryką jezuicką a propozycją Konarskiego. Według autora, obie były „jedną i tą samą retoryką humanistyczną”. Ferment, jaki zaczął się u jezuitów pod koniec XVII wieku, dowodził, że w kolegiach następowała zmiana poglądów. Badacz konkluduje, że „wystąpienie Konarskiego było krokiem, dla którego warunki i atmosfera wśród warstwy intelektualnie postępowej były już w dużym stopniu przygotowane” (L. Grzebień, *Czy Stanisław Konarski SP był natchnieniem dla jezuitów w reformie szkolnictwa XVIII wieku?*, s. 55–56).

<sup>46</sup> K. Puchowski, *Jezuickie kolegia szlacheckie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Studium z dziejów edukacji elit*, Gdańsk 2007, s. 261.

cechy wzorcowej oracji wymienił Jaworski w trzech mowach inauguracyjnych (1746, 1751, 1758). Jezuita zalecał naśladowanie klasycyjskiej łaciny Cycerona, potępiał zaś nadmierną ozdobność, która kłóciła się z prawdą, że „słowo jest wyrazem myśli”, a „wymowa jest sztuką dobrego mówienia”<sup>47</sup>.

Zarówno we wspomnianych mowach Jaworskiego, jak i w sądach prawnych pojawiało się zagadnienie powinności obywatela wobec państwa. Wychwalano postawy i pobudki patriotyczne. Dla twórców programu klasycystycznego istotne stawały się nie tyle rozważania o naturze ludzkiej, ile raczej pokazanie miejsca i zachowań ludzi w określonej społeczności<sup>48</sup>. Zmiana poruszanej problematyki i położenie nacisku na kwestie obywatelskie znalazły wyraz także w teatrze<sup>49</sup>. Kwestie wypowiedziane na scenie przez uczniów były przedłużeniem lekcji retoryki i wykorzystywały zdobyte przez nich oratorskie umiejętności<sup>50</sup>. Dialogi odzwierciedlały proces myślenia bohaterów, wyzyskiwały zatem bogatą stronę argumentacyjną. Ćwiczyło to uczniów w nauce logicznego myślenia. Jeśli nawet sztuki miały charakter dydaktyczny, to owa moralistyczna była odtąd psychicznie uargumentowana<sup>51</sup>.

Ze względu na ważkość poruszanej tematyki dramaturdzy częściej niż w XVII wieku wybierali tragedię. Trzeba przypomnieć, że w ramach wykładów poetyki uczniowie poznawali hierarchię gatunków literackich. Podniosłość tragedii korespondowała z wychowawczymi celami teatru szkolnego, pozwalała widzom na „kontemplację moralną” poruszanych na scenie zagadnień<sup>52</sup>. Taki wybór nie był więc przypadkowy. Trzeba oczywiście przypomnieć, że tragedia antyczna była obecna w teatrze jezuickim już od XVI wieku. Popularnością cieszyły się zwłaszcza utwory Seneki, w których odnajdywano patetyczne monolog i zretoryzowane wypowiedzi chóru<sup>53</sup>.

---

<sup>47</sup> S. Bednarski, *dz. cyt.*, s. 220–222.

<sup>48</sup> T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, s. 27.

<sup>49</sup> Warto przywołać tu słowa Janusza Pelca, dla którego „nowy klasycyzm” w zreformowanych teatrach szkolnych wyrażał się w tematyce patriotycznej (J. Pelc, *Klasycyzm w baroku – wprowadzenie do dyskusji*, „Barok” 2000, z. 2, s. 22). Wcześniej o wątkach patriotycznych w sztukach jezuickich oraz o „wyrabianiu myśli politycznej i moralnej społeczeństwa” pisał też Julian Lewański (choć w innym miejscu dodał, że przemiany owe wynikały z „obrony swego stanu posiadania” (J. Lewański, *W teatrach staropolskich*, s. 8–9, 11).

<sup>50</sup> Kadulka jako przykład unowocześniejących ćwiczeń retorycznych podała *Ćwiczenia krasomówsko-prawne* Bielskiego (por. też, *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 28), zaś Maria Topolska określiła jezuitę mianem „odnowiciela przestarzałej retoryki” (M. B. Topolska, *Bielski Jan*, [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, Warszawa–Poznań 1981, s. 54).

<sup>51</sup> T. Bieńkowski, *Motywy antyczne i ich funkcja w jezuickim dramacie szkolnym w Polsce*, „Meander” 1961, z. 3, s. 163–164.

<sup>52</sup> B. Judkowiak, *Teatr i dramat jezuitów*, s. 23; też, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramaturgopisania*, s. 134. W XVIII wieku nauka o gatunkach odpowiadała klasycystycznej koncepcji literatury, na którą wpływały zarówno estetyka baroku, jak i klasycyzmu francuskiego (I. Kadulka, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego*, s. 96–97; też, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 14–15).

<sup>53</sup> S. Pietraszko, *dz. cyt.*, s. 200; B. Judkowiak, *Teatr i dramat jezuitów*, s. 24; też, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramaturgopisania*, s. 138.

Nie przestrzegano jednak klasycznych wyznaczników gatunkowych. Popularność na scenie kolegiальной zdobyły za to dramy oraz gatunki „mieszane” – tragicomédie czy komikotragedie. Miały one charakter dydaktyczno-uitylitarny – unaoczniały pewne prawdy moralne. Dlatego w przedstawieniach z XVII wieku tak ważną rolę pełniła strona wizualna. Efekty sceniczne i natłok obrazów pobudzały wyobraźnię i dawały sposobność współprzeżywania, lecz zdominowały w efekcie rolę słowa. Poetyka i stylistyka baroku odpowiadała jednak wymaganiom publiczności i była estetyką hołdującą kulturze wyższej. Obok planu ziemskiego ukazywano w sztukach miejsca fantastyczne (zaświaty, rzeczywistość oniryczną). Nierealność otoczenia powodowała brak precyzji w określeniu miejsca akcji, a tym samym rozluźnienie zależności przestrzenno-czasowych<sup>54</sup>. Bohaterami były uosobienia pojęć abstrakcyjnych. Na scenach siedemnastowiecznych widzowie oglądali alegorie oraz konstrukcje symboliczno-emblematiczne (np. w intermediach z przedstawienia *Societas Loiolana*, czy też ze sztuki Antoniego Strachwitza *Syngareda paszkwilant*<sup>55</sup>). Alegoryczność narzucała bierny odbiór spektaklu, a podręczniki pomagające odczytywać antyk przy pomocy moralistyki chrześcijańskiej nie pozostawiały żadnych wątpliwości interpretacyjnych<sup>56</sup>.

Po reformie ta jednoznaczność, przynajmniej pozornie, uległa zmianie. Wymowa sztuk nadal była łatwa do odczytania, ale zamiast na zewnętrzną wystawność położono nacisk na wypowiedane słowa. To one odzwierciedlały emocje bohaterów oraz unaoczniały wewnętrzną walkę, która prowadziła bohaterów do jedynie słusznych wyborów. Sztuki przestały więc zadziwiać, a aparatura sceniczna służyła wyłącznie jako ułatwienie techniczne<sup>57</sup>.

W drugiej połowie XVIII wieku zmalała również ilość dialogów. Formuły tytułowe sztuk uległy zmianie – zamiast wykładni moralnej eksponowano głównego bohatera oraz dodawano określenia gatunkowe, co w XVII stuleciu zdarzało się sporadycznie (np. Wojciech Męciński, *Muley Mahumet, król fezański, tragedia*, Przemysł

---

<sup>54</sup> Jak pisze Wanda Roszkowska, dramaty jezuickie z XVII wieku pisane były z myślą o wywołaniu natychmiastowej reakcji, zwłaszcza emotywniej (W. Roszkowska, *Główne ośrodki życia teatralnego w Polsce XVI i XVII w.*, [w:] *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, red. H. Dziechcińska, Wrocław 1980, s. 102). Zob. też I. Kadulską, *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 9–11; R. Pelczar, *Teatr w kolegiach jezuickich na terenie diecezji przemyskiej w XVI–XVIII wieku*, „Nasza Przeszłość”, t. 87 (1997), s. 192.

<sup>55</sup> *Societas Loiolana virtutis et sapientiae in Balthasare [?] Loyola iuvene...*, Wilno 1708; *Intermedium: [Wyrażenie symboliczne]*, *Intermedium: [Skala pokazuje się]*, [w:] A. Strachwitz, *Syngareda paszkwilant, komedya...*, Poznań 1757, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 428, 440 (wyd. I. Kadulską, *Formy intermedii sceny szkolnej połowy XVIII wieku*, s. 38).

<sup>56</sup> I. Kadulską, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego*, s. 112.

<sup>57</sup> J. Lewański, *Teatry szkolne w czasach poprzedzających początek działalności Teatru Narodowego*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, Wrocław 1967, s. 161–164. Istotne było napomnienie generała Wawrzyńca Retza, który w 1763 roku uznał, że w urządzaniu przedstawień powinno być brane po uwagę przede wszystkim dobro ucznia, a nie chęć popisywania się przed zacnymi gośćmi (I. Kadulską, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego*, s. 98).



1756; *Hermenegild, tragedia*, Przemysł 1761–1765; Marcin Strusiński, *Cyrus poznany, tragedia*, Płock 1762). Był to wyraz odwrotu od niejednorodności i wielości kryteriów gatunkowych utworów wystawianych w szkolnych teatrach<sup>58</sup>. W tragediach zaczęto respektować klasycystyczną, pięcioaktową formę oraz przestrzegano stopniowego rozwoju fabuły, zgodnie ze wskazówkami Sarbiewskiego<sup>59</sup>. Odchodzono też od tak zwanych części mniejszych dramatu (prologów, antyprologów, intermediów, epilogów), które w stosunku do wieku XVII pojawiały się teraz sporadycznie. Dramaturdzy jezuicy respektowali również zasadę trzech jedności, choć kondensacja przedstawionych zdarzeń przeczyła prawdopodobieństwu. Odejściem od klasycystycznych reguł tragedii było też optymistyczne zakończenie. Ważna stawała się poruszana problematyka moralna, nie zaś końcowa katastrofa. Chodziło o pokazanie tryumfu bohatera i tym samym wiary katolickiej. Jasna kwalifikacja moralna, to jest zganienie występku i pochwała cnoty, nie wymagała nieszczęśliwego zakończenia<sup>60</sup>. Praktyka ta zgadzała się z propozycjami niemieckiego jezuita Franciszka Langa, który w swoim podręczniku gry aktorskiej proponował „wypogodzenie” tragedii, pozbawienie jej okropności i lęku<sup>61</sup>. Przykładem tragedii optymistycznej był już *Jonatas* Jaworskiego. Również tragedie Bielskiego unikają drastycznego rozwiązywania konfliktów. Owa zmiana w rozumieniu kategorii tragizmu odpowiadała zresztą późniejszym teoriom oświeceniowym, w których tragizm łączył się ze wzruszeniem i tkliwością (np. Filipa Neriusza Golańskiego<sup>62</sup>).

Optymistyczne rozwiązanie w sztukach jezuickich zwiększało siłę oddziaływania dydaktycznego – tryumfowała postawa aprobowana oraz bohater, który swym przykładem zachęcał i pociągał odbiorców<sup>63</sup>. Jednak w odróżnieniu od wieku XVII, nowe

---

<sup>58</sup> Zmiana ta ułatwiała niewątpliwie odbiór sztuk – wzniosły przy tragedii, potoczny przy komedii (I. Kadulska, *dz. cyt.*, s. 111; też: *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 25).

<sup>59</sup> M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s. 469–471.

<sup>60</sup> I. Kadulska, *Studia nad dramatem jezuickim*, s. 69–70. Dla Lewańskiego „krwawa tonacja” charakteryzowała wiele ówczesnych sztuk, więc stała się pewną konwencją. Zadanie dramaturgów polegało zatem raczej na umiejętnym konstruowaniu i rozwiązywaniu węzła dramatycznego. Badacz zauważył: „Groźny dramat oprawiony jest w potężną osłonę refleksji moralnych, zamienia się w rozległy, nieco psychologizujący komentarz do owej ludobójczej intrygi” (J. Lewański, *Teatry szkolne w czasach poprzedzających początek działalności Teatru Narodowego*, s. 163–164).

<sup>61</sup> F. Lang SJ, *Rozprawa o sztuce scenicznej*, przeł. J. Golińska, „Dialog” 2001, nr 8, s. 167–175; tenże, *O działaniu scenicznym*, przekł. i komentarz J. Zaborowska-Musiał, wstęp B. Judkowiak, Gdańsk 2010, s. 103–105. Zob. też I. Kadulska, *Między sztuką wymowy a sztuką aktorską (o podręczniku Franciszka Langa SJ)*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 244–258; B. Judkowiak, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatotopisania*, s. 139.

<sup>62</sup> Golański w traktacie *O wymowie i poezji* (pierwodruk 1786) zaleca, by tragedia wzbudzała w widzach tkliwość i uczucie rzewności. Postuluje również, by tragedie kończyły się pozytywnie dla bohaterów cnotliwych (F. N. Golański, *O wymowie i poezji*, wyd. 2 rozszerz., Wilno 1788, s. 432–439).

<sup>63</sup> Ilustrowało to, według Kadulskiej, zmianę w rozumieniu psychiki odbiorcy (I. Kadulska, *Studia nad dramatem*, s. 84; też: *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 28; por też B. Judkowiak,

tragedie propagowały postaci herosów, którzy działali dla dobra ogółu, gotowi byli poświęcić życie, aby ocalić ojczyznę. Na scenach kolegialnych pojawił się zatem nowy typ bohatera – obywatel. Jeśli dramaturdzy czerpali inspiracje z tradycji antycznej, to wykorzystywali ją do ukazania konfliktów między własnymi ambicjami i żądaniami a poczuciem obowiązku. Dlatego tak chętnie czynili bohaterami swych tragedii władców lub dostojników. I choć fabuła częstokroć nawiązywała do schematu moralitetowego, to nowością była obecność intrygi, rozbudowana akcja oraz uzasadnienie strony psychologicznej bohaterów. Motywy antyczne stały się zatem składnikiem wychowania obywatelskiego<sup>64</sup>. W podobny sposób wyzyskiwano zresztą epizody historyczne. Przeszłość dostarczała wzorów zachowania patriotycznego i służyła szerzeniu postaw obywatelskich. Takie postępowanie wynikało z połączenia społecznej funkcji szkoły z realiami życia narodu i potrzebami państwa<sup>65</sup>.

Bohaterami tragedii były często osoby młode. To pozwalało identyfikować się widzom ze stawianą za wzór postacią. Zmianę tę widać wyraźnie w kreacji świętego, który od połowy XVIII wieku stał się przykładem postaw młodzieńczych (na przykład św. Stanisław Kostka z tragedii Męcińskiego<sup>66</sup>). Zamiast cudów akty wypełniała swoista analiza psychologiczna – bohaterowie ujawniali swoje wątpliwości i rozterki, a przez to zbliżali się niewątpliwie do młodej widowni. Co ważne, postawa religijna łączona była z patriotyczną, zgodnie z przekonaniem o ich współzależności. Jednocześnie w relacjach rodzinnych ujawniały się uczucia czułości, zażyłości, które wpływają na „tkliwe” zakończenie tragedii. Mimo młodego wieku postaci zreformowanych tragedii były dojrzałe pod względem moralnym. W sytuacjach probierczych pokazywały swój heroizm, przedkładanie obowiązku nad uczucie (zgodnie z cyceroniańskim ideałem obywatela), drogi męczeńskiej nad życie światowe i pełne zaszczytów. Ów celowo zastosowany kontrast dowodził, iż postawa taka jest możliwa do osiągnięcia<sup>67</sup>.

Dydaktyczne oddziaływanie tragedii poszerzono od XVIII wieku również o krąg czytelników. Zaczęto bowiem (obok znanych już wcześniej sumariuszy) publikować pełne teksty dramatów. Choć druki te trafiały raczej do klasztornych bibliotek i domów dostojników, rzadziej zaś do rąk szerokiego odbiorcy<sup>68</sup>, to jednak świadczyły

---

*Klasycyzm w dramacie polskim XVI–XVIII wieku*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009, s. 141).

<sup>64</sup> T. Bieńkowski, *Motywy antyczne i ich funkcja w jezuickim dramacie szkolnym w Polsce*, s. 32, 104–109. Podobne zdanie wyraził też Roman Pelczar, dla którego wybór tematyki antycznej i historycznej miał na celu tworzenie „konglomeratu epizodów religijno-moralnych mających rozwijać cnoty chrześcijańskie w społeczeństwie oraz piętnować wady i występki” (R. Pelczar, *dz. cyt.*, s. 184–185).

<sup>65</sup> I. Kadulska, *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 24.

<sup>66</sup> W. Męciński, *Drama o powołaniu św. Stanisława Kostki do zakonu SJ*, Przemyśl 1755.

<sup>67</sup> I. Kadulska, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego*, s. 112–113; też, *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 16, 27; B. Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos*, s. 175; też, *Teatr i dramaty jezuitów*, s. 38; też, *Klasycyzm w dramacie polskim XVI–XVIII wieku*, s. 137.

<sup>68</sup> I. Kadulska, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego*, s. 100.

o nowej tendencji, zakrojonej na szerszą skalę. Widzowie byli postrzegani również jako czytelnicy – a ten dwójaki sposób odbioru tragedii (raz jako widowiska, innym razem w formie lektury) intensyfikował jej przesłanie. Treści ideowe zawarte w dramatach dostępne były zatem również odbiorcom, którzy nie uczestniczyli w przedstawieniach. Autor tragedii był już nie tylko „dostawcą” tekstu scenicznego (do odegrania na deskach teatralnych), ale stawał się dramaturgiem-literatem. Edycja dramatów dawała też, jak zauważyła Judkowiak, możliwość „lekturowego przygotowania publiczności” i była prostą konsekwencją nobilitacji słowa w teatrze<sup>69</sup>.

Trzeba przypomnieć, że obok dążeń reformatorskich w największych kolegiach jezuickich (Warszawie, Wilnie, Poznaniu, Lublinie i Kaliszu), w wielu prowincjonalnych ośrodkach wyznacznikiem dobrego smaku była nadal estetyka barokowa. Obowiązywała ona aż do kasaty zakonu i powołania Komisji Edukacji Narodowej<sup>70</sup>. Nawet jednak w dramatach z najważniejszych kolegiów, obok pierwiastków klasycystycznych, występowały nadal rozwiązania znane z XVII wieku. Przykładowo, w tragedii *Ludwik* (Lublin 1747) zamieszczony został antyprolog, dramat o męczenniku Agapitusie (Warszawa 1762) poprzedzał prolog, a tragedię Przeradzkiego o cesarzu Maurycjuszu zamykał epilog. Dramaty nadal urozmaicane były też intermediami (np. w tragedii Puttkamera o *Abdalominie* znalazły się międzyakty alegoryczno-taneczne). Zabiegi te zatem burzyły klasycystyczną zasadę jedności. Wiele dramatów kłóci się również z zasadą prawdopodobieństwa i zdrowym rozsądkiem, gdyż w ramach jednego dnia (jedność czasu) tragediopisarze gromadzili nadmierną ilość zdarzeń<sup>71</sup>.

Również w tragediach Jana Bielskiego można odnaleźć „pozostałości” po wieku XVII (obecność postaci alegorycznych, wzbogacanie dramatów o prologi, epilogi oraz intermedia, pisanie tragedii z myślą o wykorzystaniu techniki telari<sup>72</sup>). Twórczość autora *Zeyfady* wyraźnie jednak odzwierciedla proces zmian zachodzących w teatrze jezuickim. Bielski związany był z kolegiami w Rawie, Kaliszu i, zwłaszcza, w Poznaniu. Kolegium poznańskie powołano z myślą o zwalczaniu ruchów reformacyjnych na ziemiach północno-zachodnich. Z czasem stało się ono największym, najliczniejszym i najlepiej wyposażonym zespołem szkolnym jezuitów w Polsce<sup>73</sup>. Dzięki swojej kilkunoletniej działalności w tym środowisku Bielski miał możliwość uczestniczenia w procesie unowocześniania kolegium. Jako nauczyciel poetyki i retoryki wpływał na kształtowanie się świadomości nowych pokoleń. Był również autorem popularnego podręcznika geografii historycznej, w którym propagował wychowanie obywa-

---

<sup>69</sup> B. Judkowiak, *Teatr i dramat jezuitów*, s. 33; też, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatopisania*, s. 137.

<sup>70</sup> I. Kadulka, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego*, s. 114.

<sup>71</sup> Taż, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 29 i nast.

<sup>72</sup> Przykładem sztuki, w której następują „odmiany sceny”, jest *Tytus Japończyk* (zob. też Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955, s. 20–21).

<sup>73</sup> W. Roszkowska, *dz. cyt.*, s. 100; L. Piechnik, *Działalność jezuitów na polu szkolnictwa w Poznaniu, passim*; B. Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos*, s. 147.

telskie<sup>74</sup>. W swoich dziełach ujawniał szeroką erudycję i oczytanie. Trzeba zaznaczyć, że Bielski powszechnie uchodził za odnowiciela klasycznej łaciny i propagatora polszczyzny w teatrze szkolnym<sup>75</sup>. Opublikowanie niektórych jego tragedii wynikało z przekonania o ich literackiej wartości i stanowiło, być może, inspirację dla innych twórców, zwolenników antybarokowego stylu. Jezuita był jednym z przewodników nowej dramaturgii jezuickiej<sup>76</sup>. Jego twórczość wpisywała się zatem w proces reform, jakie miały miejsce w teatrze jezuickim w XVIII stuleciu i stanowiła istotny składnik owych przemian.

---

<sup>74</sup> J. Bielski, *Widok Królestwa Polskiego*, t. 1, ks. 1–2; t. 2, ks. 3–4, Poznań 1763 (o podręczniku pisał K. Puchowski, *Nauczanie historii w polskich kolegiach jezuickich (1565–1773)*, s. 292; tenże, *Jezuickie kolegia szlacheckie Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, s. 263–266).

<sup>75</sup> Zwrócił na to uwagę jeszcze za życia jezuita Jan Daniel Janocki, według którego polszczyzna poznańskiego profesora odznacza się gładkością i polorem, a jego mowy nawiązują do okresu złotego wieku. Trzeba oczywiście zastrzec, że na zdanie Janockiego mógł mieć wpływ sam Józef Andrzej Załuski, z którym bibliograf był przez wiele lat związany (J. D. Janocki, *Polonia litterata nostri temporis auctores*, Vratislaviae 1750, s. 7–8). O Bielskim, który stał „na rozstaju dwu światów zakonu, konserwatywnego i postępowego”, pisał też Kwiatkowski, choć ostatecznie wymienił jezuitę w jednym ciągu z Janem Kwiatkiewiczem, Wojciechem Bystrzonowskim, Adamem Malczewskim, czyli, jak ich określił, przeciwnikami reform (W. Kwiatkowski, *dz. cyt.*, s. 59–60).

<sup>76</sup> Judkowiak uznaje Bielskiego za współtwórcę tak zwanej „poznańskiej szkoły dramatopisania”, choć zastrzega, że określenie „szkoła poznańska” jest umowne ze względu na częste przemieszczanie się zakonników (B. Judkowiak, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatopisania*, s. 128–129). W innym artykule formułuje zaś konkluzję o doniosłej roli jezuickiego środowiska w Poznaniu: „Dramatopisarstwo profesorów poznańskich nabiera znaczenia w historii tragedii i komedii polskiej” (tamże, *Teatr i dramat jezuitów*, s. 40).



## IV. Wybrane elementy ramy wydawniczej

Wypowiedzi ramowe, okalające tekst literacki, rozpowszechniły się w literaturze polskiej od czasów renesansu (choć ich obecność zauważamy też wcześniej)<sup>1</sup>. Pełniły one ważną rolę: wskazywały osobę, której przypisana została książka, wprowadzały w problematykę utworu, zarysowywały sytuację fabularną. Były źródłem informacji o charakterze metatekstowym, a czasem zawierały treści krytycznoliterackie. Autor (lub wydawca) nawiązywał bliższy kontakt z odbiorcą i proponował niekiedy określony model odczytania dzieła. Starał się też zyskać przychyłność czytelników<sup>2</sup>. Mimo że elementy okalające miały charakter samodzielnych zjawisk literackich, to jednak ściśle łączyły się z tekstem, a ich istnienie poza drukiem było w zasadzie niemożliwe<sup>3</sup>.

Owe dodatkowe części kompozycyjne obecne są również w tragediach Bielskiego. Zamieszczone zostały wyłącznie w pełnych edycjach dramatów jezuity. Nie ma ich natomiast w drukowanym sumariuszu tragedii o Zeyfadyńie<sup>4</sup> oraz w rękopiśmiennych

---

<sup>1</sup> Zob. A. Czekajewska, *O listach dedykacyjnych w polskiej książce XVI wieku*, „Roczniki Biblioteczne” 1962, z. 1–2, s. 21–55.

<sup>2</sup> R. Ociecek, *O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych*, [w:] *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, red. R. Ociecek, Katowice 1990, s. 7–19; też, *Rama utworu*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – renesans – barok*, red. T. Michałowska, wyd. 2 popr. i uzup., Wrocław 1998, s. 775–779; też, *Studia o dawnej książce*, Katowice 2002, s. 9–10; B. Mazurkova, *Literacka rama wydawnicza dzieł Franciszka Dionizego Książczaka (na tle porównawczym)*, Katowice 1993, s. 10.

<sup>3</sup> B. Mazurkova, *dz. cyt.*, s. 12.

<sup>4</sup> Choć w wielu siedemnasto- i osiemnastowiecznych drukowanych programach jezuickich obecne są dedykacje oraz inne dodatki o charakterze panegirycznym, to jak przypomniał Jan Okoń, nie stanowią one pierwotnych części sumariusza. Umieszczanie dedykacji w drukowanych programach teatralnych wynikało, zdaniem badacza, z nadawania pierwotnym, rękopiśmiennym wersjom sztuk charakteru panegirycznego. Proces ten był często inspirowany i finansowany przez samego adresata (J. Okoń, *Dramat*

wersjach utworów. Owe różnice widać zwłaszcza na przykładzie dramatu *Aleksy, cesarz wschodni*. W drukowanej wersji tragedii (Poznań 1764) obok karty tytułowej znalazło się graficzne wyobrażenie herbów i towarzyszący im stemmat, życzenia dla nowożeńców, list dedykacyjny oraz trzy rozbudowane utwory wierszowane (po francusku, łacinie i polsku). Wersja rękopiśmienna, która była zapewne egzemplarzem reżyserskim, pozbawiona została tych dodatkowych elementów.

Wszystkie drukowane tragedie Bielskiego otwiera karta tytułowa<sup>5</sup> z rozbudowaną tytułaturą, informacją o adresacie, miejscu, czasie wystawienia oraz wykonawcach. W zwięzłej formule pojawia się też aprobata cenzorska („Za dozwoleństwem starszych”)<sup>6</sup>. Na kartach tytułowych tragedii o Zeyfadyńce i Aleksym mowa również o okazji wystawienia. Pierwsza sztuka uświetniła wizytę Władysława z Szoldr Szoldrskiego w kaliskim kolegium jezuitów po tym, gdy objął on urząd generalski, druga zaś była podarunkiem ślubnym dla Teodora Koźmińskiego i Joanny Nepomuceny z Działyńskich<sup>7</sup>. Na odwrotach kart tytułowych znalazły się graficzne wyobrażenia herbów oraz stemmata. Następnie umieszczone zostały listy dedykacyjne autorstwa Bielskiego. Dwie tragedie wzbogacono ponadto o dodatkowe elementy. W *Zeyfadyńce* znalazła się *Przemowa do Czytelnika*. Była ona bezpośrednią reakcją na propozycję Stanisława Konarskiego, aby w dramatach szkolnych występowały postaci kobiece<sup>8</sup>. W *Apoloniuszu* na charakter dodatkowych części kompozycyjnych wpłynęła zaś okazja ofiarowania – uroczystość zaślubin w magnackim domu.

Stemmaty i dedykacje należą do części otwierających tragedie Bielskiego. Brakuje natomiast w tych dramatach elementów zamykających<sup>9</sup>. Historię o Zeyfadyńce kończą wesołe eksklamacje, które zostają przerwane przez Geniusza Famy Polskiej. Słowa postaci nawiązywały do osoby obecnego na przedstawieniu dostojnika

---

*i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 26–29). Opisy sumariuszy wzbogaconych dodatkowymi częściami okalającymi w: *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1976 (dalej jako DS II 1).

<sup>5</sup> O kompozycji kart tytułowych w sumariuszach zob. J. Okoń, *dz. cyt.*, s. 31–42; I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974, s. 38–43.

<sup>6</sup> Problematyce cenzury poświęciły swe prace między innymi P. Buchwald-Pelcowa, *Cenzura w dawnej Polsce. Między prasą drukarską a stosem*, Warszawa 1997 oraz R. Ociczek, *O cenzorach staropolskich uwag kilka*, [w:] *Autor – tekst – cenzura. Prace na kongres slawistów w Krakowie w roku 1998*, red. J. Pelc i M. Prejs, Warszawa 1998, s. 140–151.

<sup>7</sup> O okazjonalności utworów informowały karty tytułowe: *Zeyfadyń król Ormuzu, tragedia, gdy [...] Władysława z Szoldr Szoldrskiego [...] pierwszy raz po objęciu generalskiego urzędu szkoły kaliskie witały [...] oraz Aleksy, cesarz wschodni, tragedia [...] na dniu ślubnego związku z druku na światło publiczne dana [...]*. Przykłady innych dramatów jezuickich, które uświetniały prywatne uroczystości, podaje I. Kadulka, *dz. cyt.*, s. 42.

<sup>8</sup> [S. Konarski], *Argument*, [w:] *Otto, tragedia*, Warszawa 1744 (korzystam z egzemplarza BUŁ, sygn. 1019289).

<sup>9</sup> O różnych określeniach elementów ramy wydawniczej zob. B. Mazurkowska, *dz. cyt.*, s. 10.

– Władysława Szołdrskiego i miały charakter panegiryczno-dydaktyczny<sup>10</sup>. Tragedię *Tytus Japończyk* zamyka z kolei symboliczno-muzyczne intermedium unaoczniające tryumf wiary chrześcijańskiej. Sztuka o Apoloniuszu kończy się jako jedyna epilogiem nieznannej treści. Natomiast finalna scena dramatu o Aleksym jest różna w rękopisie i w starodruku. W obu wersjach ma co prawda charakter panegiryczny, ale w jednej dostosowana jest do obecnych na przedstawieniu rodziców, a w drugiej do sytuacji uroczystości zaślubin. Dlatego rękopiśmienną sztukę kończy tryumf „miłości i winnego rodziców uszanowania”, zaś w druku finał wypełnia „miłości i wierności okrzyk”.

## 1. STEMMATY

Stemma to, zgodnie z definicją, kompozycja słowno-plastyczna. Składa się ona z graficznego wyobrażenia herbu oraz krótkiego utworu poetyckiego, który w sposób symboliczny lub moralizatorski interpretuje i komentuje elementy klejnotu szlacheckiego. Stemmatom mógł towarzyszyć nagłówek w formie motto lub sentencji<sup>11</sup>. Popularność utworów, w których wykorzystywano problematykę heraldyczną, wynikała ze wzrastającego od połowy XVI wieku kultu znaku herbowego. Rozwój drukarstwa i zwiększenie nakładów przyczyniło się do wzbogacania edycji aluzjami heraldycznymi<sup>12</sup>. Jak pisze Janusz Pelc, koniec XVII i początek XVIII stulecia przyniósł wielki urodzaj stemmatów, dołączanych do druków o charakterze panegirycznym. Nazwa bądź element herbu stawały się w nich źródłem konceptu<sup>13</sup>.

Stemmaty czerpały wiele z emblematyki, choć jednocześnie stawały się dla niej źródłem pomysłów. To przenikanie się gatunków pokrewnych sprawiło, że już w XVI wieku granica między stemmatami a ikonami (*imagines*) była płynna. W obu gatunkach w roli subskrypcji występowały epigramaty.

---

<sup>10</sup> Końcowa kwestia uświadamiała zebranych, że „Polakom wierności ku majestatowi przykładów z Ormuzu zasiągać nie trzeba [...], które w Polsce, w pańskim, dobroczynnym, którym się tragedia ta zaszczyca, ma imieniu” (s. 56). Bielski wywyższał w ten sposób osobę adresata tragedii ponad postać Mahometa, który w sztuce był wzorem obywatelskości i lojalności. Warto dla porządku dodać, że Bielski wyraźnie odróżnia postać z tragedii o Zeyfadyne od przywódcy ruchu religijnego, twórcy islamu. W *Argumentach* wyjaśnia: „Mahometowi (nie temu, który sprośnością życia i sekty większą świata część zaraził, ale jednemu z najprzedniejszych sołtana Ormuzu faworytów) mężnemu, wiernemu i łaskawemu wodzowi [...] drogę [...] do tronu ormuskiego pierwородnego królewskiego syna okrucieństwo otworzyło [...]”.

<sup>11</sup> J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 31; T. Kostkiewiczowa, *Stemma*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Wrocław 2000, s. 522.

<sup>12</sup> S. Baczewski, *Szlachectwo. Studium z dziejów idei w piśmiennictwie polskim (druga połowa XVI wieku–XVII wiek)*, Lublin 2009, s. 210–212. Według autora, drukowane stemmaty były „inkarnacją szlachectwa”.

<sup>13</sup> J. Pelc, *dz. cyt.*, s. 228–229; tenże, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 315; por. też A. Wilkoń, *Dzieje języka artystycznego w Polsce*, Kraków 2002, s. 86.



Ná Herbowny  
KLEYNOT  
JASNIE WIELMOZNEGO DOMU  
KOZMINSKICH.



Ktoż ktoż widzisz ná czole Książki, ku ozdobie  
Kwiat położony, pátrząc, łatwo wniesiesz sobie;  
Ze iáko Roża czołem jest między Kwiatámi,  
Ták Dom KOZMINSKICH między Polskimi Do-  
mámi.

BN. XVIII 1. 6424



Ilustr. 12. Jan Bielski, *Na herbowny klejnot jasnie wielmożnego domu Koźmińskich*, [w:] tenże, *Apoloniusz, Chrystusów rycerz, tragedia*, Poznań 1755 (źródło: Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona)

Od początku baroku do stemmatów wprowadzano też symbolikę emblematyczną, która zniwelowała bariery dzielące te gatunki i spowodowała, że kompozycje oparte na herbach zaczęły wypierać struktury emblematyczne w czystej postaci<sup>14</sup>.

Stemmaty występowały, by posłużyć się sformułowaniem Pelca, w okolicznościowej obudowie książki. Ich autorami byli najczęściej twórcy, wydawcy, niekiedy osoby postronne (na przykład przyjaciele autora)<sup>15</sup>. Stemmaty były pierwszą i dokładniejszą (w stosunku do skrótowej informacji na karcie tytułowej) prezentacją adresata dedykacji<sup>16</sup>. Służyły również zdobyciu przychylności osoby obdarowanej, dlatego miały najczęściej charakter laudacyjny<sup>17</sup>. Były podporządkowane funkcji panegirycznej. W osobie dostojnika pokazywały wzór do naśladowania, a dzięki wyszukanej formie zaspokajały gusty estetyczne czytelników. Realizowały więc także funkcje *docere* i *delectare*.

Elementy heraldyczne wykorzystywane były w szkolnych retorykach jezuickich z XVII i XVIII wieku. Wiele miejsca w owych traktatach zajmują aluzje rodowe i symboliczne interpretacje herbów. Wizerunki klejnotów szlacheckich stanowiły źródło wiedzy historycznej<sup>18</sup>. Warto wspomnieć, że ceniony przez polskich jezuitów Józef de Jouvancy (Juwencjusz) w traktacie *De ratione discendi et docendi* (Paryż 1691 i nast.) postulował, aby wykształcenie kolegialnych profesorów objęło także elementy heraldyki<sup>19</sup>.

Pisanie epigramatów, a w ich ramach stemmatów, było ważnym składnikiem programu nauczania w polskich kolegiach jezuickich<sup>20</sup>. Dowodzą tego również dwa

---

<sup>14</sup> J. Pelc, *Obraz – słowo – znak*, s. 224–225; tenże, *Barok – epoka przeciwieństw*, Kraków 2004, s. 178; P. Buchwald-Pelcowa, *Na pograniczu emblematów i stemmatów*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Nieborów, 29 września–1 października 1977 r.*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 73–76, 91.

<sup>15</sup> J. Pelc, *Obraz – słowo – znak*, s. 32.

<sup>16</sup> A. Czekańska, *dz. cyt.*, s. 26.

<sup>17</sup> Warto przypomnieć, że druki panegiryczne z przełomu XVII i XVIII stulecia w większości zawierają wizerunki herbów i dołączone do nich stemmaty (J. Pelc, *Obraz – słowo – znak*, s. 228). W barokowych utworach pochwalnych źródłem konceptów były często elementy herbów (M. Kazańczuk, *Staropolskie herbarze: herby – historia – religia*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 3, s. 44).

<sup>18</sup> Niektóre symbole heraldyczne były tematem książki jezuita Jana Kwiatkiewicza, *Suada civilis* (Kalisz 1672). W rozdziale *Aliqua stemmata erudite et cum allusione varia decurruntur* (s. 38 i nast.) opisał on między innymi jastrzębia, łabędzia, krzyż, księżyc, łódź oraz różę. Deskrypcje elementów heraldycznych pojawiły się także w podręczniku Kwiatkiewicza *Phoenix rhetorum* (Kalisz 1682). Zob. M. Kazańczuk, *dz. cyt.*, s. 44.

<sup>19</sup> K. Puchowski, *Jezuickie kolegia szlacheckie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Studium z dziejów edukacji elit*, Gdańsk 2007, s. 117–118.

<sup>20</sup> Krótkie utwory wierszowane doskonaliły warsztat poetycki. Epigramat musiał być zwięzły (*brevitas*), przejrzysty i komunikatywny (*claritas*), a przy tym posiadać urok (*venustas*). Jego nieodzownym składnikiem była również pointa, która miała wzbudzać w czytelniku podziw, poruszenie i zaskoczenie. Połączenie sprzecznych elementów (owej sformułowanej przez Sarbiewskiego – „zgodnej niezgodności” lub „niezgodnej zgodności”) było dla odbiorcy niespodzianką i źródłem doznań estetycznych (por. M. K. Sarbiewski, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 16–22; por. też T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 135–137).

wiersze na herb Władysława z Szóldr Szóldrskiego, adresata tragedii o Zeyfadynie<sup>21</sup>, podpisane nazwiskami uczniów kolegium kaliskiego – Antoniego Golińskiego, pisarzewicza poznańskiego oraz Jakuba Godlewskiego, łowczego inowrocławskiego<sup>22</sup>. Pod nazwiskami autorów odnotowano ich godności oraz przynależność do klasy retoryki (Godlewski to „notarides posnaniensis, auditor eloquentiae”, zaś Goliński – „venatorides Inowladislaviensis, auditor eloquentiae”). Jak przypuszczał Estreicher, byli to zapewne aktorzy występujący w sztuce<sup>23</sup>. Jest to zresztą jedyny przypadek, gdy tragedię Bielskiego poprzedzają dwa stemmaty w języku łacińskim, podpisane nazwiskami uczniów. Nie przesądza to kwestii autorstwa wierszy. Warto bowiem przypomnieć, że profesorowie kolegiów jezuickich publikowali niekiedy własne prace pod nazwiskami swoich studentów<sup>24</sup>. Także Bielski w przedmowie do zbioru *Ćwiczenia krasomówsko-prawne* (Poznań 1757) napisał, iż opublikowane sądy są poprawionymi pracami uczniów. Jak przypomniła Kadulska, owe poprawki były niekiedy daleko idące i w praktyce często oznaczały, że uczeń podpisywał się pod dziełem profesora<sup>25</sup>. Z tego właśnie powodu zasadne wydaje się przywołanie uczniowskich epigramatów poprzedzających tragedię o Zeyfadynie. Są to sześciowersowe utwory, które w symboliczny sposób nawiązują do herbu Łódzia – klejnotu Szóldrskiego. Obaj autorzy posługują się słownictwem i pojęciami związanymi z żegluga. Ową marynistyczną terminologią interpretują w sposób przenośny. W epigramacie Golińskiego mowa jest zatem o szczęśliwym okręcie („fortunata ratis”), w którego żagle dmie lechicki Zefir. Herbowy okręt nasuwa autorowi skojarzenia antyczne<sup>26</sup> – wymienia on bowiem Dydonę i Palinurusa. Wspomina również o przodkach adresata („sanguinis altum”), którzy wcześniej wyznaczyli łodzi dobry kurs. Podobne pomysły wykorzystane zostały w utworze Godlewskiego. Autor wspomina „teatralną mużę”, która wdziewa

---

<sup>21</sup> Władysław był starostą łączycykiem i rogozińskim, posłem na sejm 1733 roku. W 1746 roku objął urząd generała wielkopolskiego, zaś w 1748 wojewody inowrocławskiego. Zmarł 15(?) sierpnia 1757 roku w wieku 54 lat. Pochowany został w kościele parafialnym w Pniewach (*Herbarz polski Kaspra Niesieckiego SJ*, wyd. J. N. Bobrowicz, t. 8, Lipsk 1841, s. 626; J. S. Dunin-Borkowski, *Rocznik szlachty polskiej*, t. 2, Lwów 1883, s. 323; tenże, *Genealogie żyjących utytułowanych rodów polskich*, Lwów 1895, s. 590–591; *Metrykalnia katolickie*, cz. 1, nr 110, Czempień, [w:] *Teki Dworzaczka*, [http://teki.bkpan.poznan.pl/index\\_regesty.html](http://teki.bkpan.poznan.pl/index_regesty.html) [online] [dostęp 3.03.2019].

<sup>22</sup> Antoni Goliński, herbu Zabawa, był synem Wojciecha Golińskiego i Urszuli Bielińskiej, dziedzicem wsi Kuszyn w powiecie kaliskim (Inskrypcje kaliskie, nr 204/205 z roku 1763, [w:] *Teki Dworzaczka*, [http://teki.bkpan.poznan.pl/index\\_regesty.html](http://teki.bkpan.poznan.pl/index_regesty.html) [online] [dostęp 3.03.2019]. Jakub Godlewski był synem Stefana i Marianny Dąbskiej, dziedzicem dóbr Urotczyny (S. Uruski, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, przy współud. A. A. Kosińskiego i A. Włodarskiego, t. 4, Poznań 1995, s. 225).

<sup>23</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 13, Kraków 1894, s. 81.

<sup>24</sup> Tak na przykład sztuka Józefa Filipeckiego *Seila* (Sandomierz 1754) ukazała się pod nazwiskiem ucznia, Rocha Gozdawy Humnickiego.

<sup>25</sup> I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 143.

<sup>26</sup> Zdaniem Kazańczuka, wykształcenie retoryczne ułatwiało autorom utworów o charakterze panegirycznym wysnuwanie analogii pomiędzy antycznymi lub chrześcijańskimi symbolami a herbami dostojników. Owe podobieństwa sprzyjały tworzeniu legend herbowych (M. Kazańczuk, *dz. cyt.*, s. 55).

koturny i za sprawą prasy drukarskiej „wychodzi” z ciemności na światło. Zwraca się też wprost do Szołdrskiego, aby utwierdzić go w przekonaniu, że łodzi herbowej nie zagrażają ani burze, ani wrogowie. Wyraża w końcu przekonanie, że pod wodzą Władysława Szołdrskiego okręt herbowy dopłynie do „portu honoru”.

W trzech kolejnych tragediach zamieszczono polskie wiersze na herby, napisane najpewniej przez samego Bielskiego. Stemmaty owe liczą cztery (*Apoloniusz*, 1755), sześć (*Tytus*, 1748) oraz osiem (*Aleksy*, 1764) wersów. Wszystkie pisane są regularnym trzynastozgłoskowcem, z dominującym podziałem wersu 7+6. Dwa wiersze rozpoczynają się apostrofami – do Muzy, która zwykła opiewać czyny heroiczne (*Tytus*) i do Czytelnika (*Apoloniusz*). We wszystkich epigramatach Bielski wykorzystuje elementy herbowe w funkcji pochwalnej. Taka praktyka zgadzała się zresztą z zaleceniami Josepha Justusa Scaligera, dla którego wynajdywanie w rzeczy przedstawionej nowych, innych znaczeń było jedną z cech złożonej odmiany epigramatu<sup>27</sup>. I tak, symbole z herbów Jędrzeja i Marianny z Wyssogotów Zakrzewskich (Gozdawa i Wczele)<sup>28</sup> zostały objaśnione w sposób jednoznaczny: miecz oznacza męstwo, szachownica – szczęście, a lilie – „cnót wonność” (k. [a<sub>1</sub>v]).

O róży z herbu Poraj (Teodora Koźmińskiego<sup>29</sup>) wspomniał Bielski dwukrotnie w dramatach o Apoloniuszu i o Aleksym. W pierwszym utworze pochwała wyzyskuje dwa chwytły: argument do odbiorcy oraz wnioskowanie z analogii. Czytelnik, który widzi na początku książki „kwiat ku ozdobie położony”, łatwo rozpozna w nim różę. To pozwoli mu następnie na wyciągnięcie oczywistego wniosku:

Że jako Róża czołem jest między kwiatami,  
Tak dom Koźmińskich między polskimi domami<sup>30</sup>.  
(k. [a<sub>1</sub>v])

---

<sup>27</sup> Por. T. Michałowska, *dz. cyt.*, s. 131–141.

<sup>28</sup> Jędrzej, syn Stefana i Barbary Kierskiej, *secundo voto* Kosztulskiej, był pisarzem grodzkim poznańskim, podstolim, posłem na sejm w 1725 roku, a od 1737 roku kasztelanem santockim. Adam A. Kosiński opisuje herb Zakrzewskich jako tarczę „w podłuż przedzieloną, w lewej części szachownica, w prawej pół Gozdawy, na herbie w koronie pół mężczyzny w starożytnym stroju trzymającego w prawej ręce pół koła wozowego, a w lewej miecz obnażony” (A. A. Kosiński, *Przewodnik heraldyczny. Monografie kilkudziesięciu znakomitszych rodzin, spis rodzin senatorskich i tytuły honorowe posiadających*, cz. 2, Warszawa 1880, s. 662, 670–671).

<sup>29</sup> Teodor Koźmiński był synem Macieja, kasztelana poznańskiego i Teresy Potockiej, wojewodzianki czernichowskiej. Tytułował się hrabią z Iwanowic, posiadał tytuł wojewodzica kaliskiego (*Herbarz polski Kaspra Niesieckiego S.J.*, t. 5, Lipsk 1840, s. 350–351).

<sup>30</sup> Wszelkie fragmenty i cytaty przytaczane w niniejszej książce zostały poddane zasadom transkrypcji dla edycji typu B, zgodnie z normami wypracowanymi przez Barbarę Wolską, zamieszczonymi w opracowanych przez nią edycjach utworów osiemnastowiecznych (np. edycji utworów poetyckich Adama Naruszewicza; A. Naruszewicz, *Poezje zebrane*, t. 1–4, oprac. B. Wolska, Warszawa 2005, 2009, 2012, 2015, seria „Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia”, t. 4, 9, 11, 13). Skorzystano także z reguł zawartych w instrukcji wydawniczej *Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt*, Wrocław 1955. Uwspółcześniono ortografię, interpunkcję oraz uporządkowano posługiwanie się wielkimi i małymi literami.

W wydanej jedenaście lat później tragedii o Aleksym powtórzył Bielski zdanie o przodowaniu róży wśród kwiatów, choć w nieco zmienionej formie. Powołał się mianowicie na zdanie „rymotwórcy”, że „Z krwi bogów [...] są róże” (k. [a<sub>1</sub>v]). W odnośniku do tego wersu objaśnił, że owym poetą jest Owidiusz, a cytat, na który się powołuje („feci de sanguine florem”), pochodzi z piątej księgi *Metamorfoz*. Lokalizacja ta okazuje się jednak błędna. Przywołany fragment to w rzeczywistości *passus* z kalendarza poetyckiego Owidiusza – *Fasti*<sup>31</sup>. Co więcej, mowa w nim nie o róży, ale o hiacyncie. Jak przyznała Ewa Wesołowska, kalendarz poetycki Nazona nie cieszył się w dawnej Polsce taką popularnością jak *Metamorfozy*. Wykorzystywano go wyłącznie jako materiał do ćwiczeń na lekcjach łaciny<sup>32</sup>. Stąd, być może, wynikła pomyłka Bielskiego. Odnośnik do Owidiusza nie jest jedynym w omawianym stemmacie. Gdy pisze Bielski o pochodzeniu herbu Poraj (od św. Wojciecha), to odsyła czytelnika do *Korony Polskiej* Kaspra Niesieckiego<sup>33</sup>. Przywołanie legendy herbowej rodu Koźmińskich oraz autorytetu Owidiusza i św. Wojciecha służyło pośrednio wyniesieniu adresata. Bielski posłużył się w tym celu również symboliką kolorów – biel herbowej róży („siostry Lilii Gniezna”) łączy się z „purpurami”. Kwiat jest więc niewinny, wręcz święty, drogocenny i dostojny<sup>34</sup>. Omawiany stemmat nawiązywał do uroczystości ślubnych<sup>35</sup>. Znalazł się w nim nakaz, by kwiat Koźmińskich przeniósł

---

<sup>31</sup> Cytat, na który powołuje się Bielski, brzmi w całości: „Prima Therapnaeo feci de sanguine florem, / Et manet in folio scripta querela suo” (*Fasti*, lib. 5); w polskim przekładzie: „Ja pierwsza kwiat stworzyłam ze spartańskiej krwi, / A na jego płatkach wciąż zapisana jest skarga” (w. 229–230); zob. Owidiusz, *Fasti. Kalendarz poetycki*, przeł. i oprac. E. Wesołowska, Wrocław 2008, BN II 256, w. 229–230, s. 202.

<sup>32</sup> Tamże, s. LXXVIII–LXXIX.

<sup>33</sup> Dzieje herbu łączą się, według Niesieckiego, z bratem św. Wojciecha: „Wszyscy się na to zgadzają, że ten herb z Czech do Polski przyszedł z Porajem, rodzonym bratem św. Wojciecha, biskupa i męczennika, gdy ten Dąbrówkę z innymi panami czeskimi Mieczysławowi, monarsze polskiemu, odprowadziwszy i w tych krajach upodobawszy sobie, tu osiadł i godne potomstwo zostawił. Pierwszych zaś początków tego herbu, skąd i komu nadany, trudno zgadnąć” (K. Niesiecki, *Korona Polska przy złotej wolności starożytnemi rycerstwa polskiego i Wielkiego Księstwa Liteńskiego klejnotami, najwyższemi honorami, heroicznym męstwem [...] ozdobiona. Potomnym zaś wiekom na zaszczyt i nieśmiertelną sławę pamiętnych w tej ojczyźnie synów podana*, t. 3, Lwów 1740, s. 653 i nast.).

<sup>34</sup> Zdaniem teoretyków malarstwa z XVI i XVII wieku, kolor nie stanowił elementu niezbędnego w dziele sztuki. Ważniejsze bowiem od doznania zmysłowego było poznanie racjonalne (M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 291–294). Purpura symbolizowała dostojność, moc, bogactwo, luksus i prestiż, a więc odnosiła się do osób wysoko urodzonych. Takie znaczenie nadawano owej barwie także w sztukach z teatrów pijarskich (A. Szymańska, *Antyczne i współczesne poglądy na temat zjawisk barwy. Barwy sakralne i ich symbolika*, „Roczniki Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Angelusa Silesiusa w Wałbrzychu”, nr 7 (2005), s. 79–80; M. Mieszek, *Złote łańcuchy, wieńce, Godziny i Czasy – o „jednobarwności” w sztukach z warszawskiego kolegium ojców pijarów?*, [w:] *Kolor w kulturze*, red. Z. Mocarska-Tycowa, J. Bielska-Krawczyk, Toruń 2010, s. 107–118).

<sup>35</sup> Koźmiński ożenił się z Joanną Nepomuceną z Działyńskich, herbu Ogończyk, córką Augustyna Działyńskiego, wojewody kaliskiego. Mieli oni córkę Mariannę (żonę hr. Antoniego Dzieduszyckiego) i syna Augustyna, rotmistrza kawalerii narodowej, kawalera Orderu Św. Stanisława, męża Józefy Mielżyńskiej (por. A. Boniecki, *Herbarz polski*, t. 2, Warszawa 1908, s. 125; S. Uruski, *dz. cyt.*, t. 7, Warszawa 1920, s. 388).

się „w pola Radomickich [skąd pochodziła matka Joanny Działyńskiej, Anna – obj. M.M.] dla krzewienia”. W ostatnim wersie kwiat z klejnotu Poraj i połowa toczenicy z herbu Ogończyk (którą przedstawiano w formie obrączki) posłużyły autorowi do skonstruowania konceptu („Kwiat się ich z tobą łączy, czy klejnot pierścienia”). Takie rozwiązanie odpowiadało wymogom stawianym przed epigramatem, a jednocześnie było jednym ze źródeł pochwały nowożeńców<sup>36</sup>.

Symbolika herbowa nie była w omawianych stemmatach jedynym źródłem laudacji. Pochwała wyrażała się na różnych poziomach tekstu. Bielski nawiązywał przykładowo do odmiany „toposu niewyraźności”. Ujawniał się on w przekonaniu, że bohater jest powszechnie wielbiony przez mieszkańców wszystkich, nawet najdalszych zakątków świata. Symbolem najodleglejszych krain już od czasów Wergiliusza, a później w łacińskiej poezji średniowiecznej, były Indie<sup>37</sup>. W ujęciu Bielskiego owo konwencjonalne rozwiązanie, ukazujące rozległość chwały adresata (tzn. „cała ziemia śpiewa jego chwałę, nawet Indie”), zostało zmodyfikowane w wierszu na herb Zakrzewskich. To nie w Indiach należało szukać bohatera godnego poezji. Muza powinna wrócić z dalekiego kraju, gdyż to rodzinny dom Zakrzewskich zasługuje na literackie uhonorowanie:

Próżno się po Indyjach twe myśli błąkały,  
Słuszny wiersza argument, Zakrzewskich dom cały.  
(*Tytus Japończyk*, k. [a, v])

W stemmatach Bielskiego powtarzają się sformułowania wskazujące na nieprzemijalność i trwałość rodziny („wieczna sława”, róża „zawsze biała” – podkr. M.M.). Zasługi i cnoty rodu wymieniane są najczęściej po przecinku. Bielski stosuje więc chwyt nagromadzenia, który jest jedną z form amplifikacji. Przykładowo, w wierszu *Na herbowne klejnoty JW. Poraitów i Ogończyków domu pisze*:

Z Wojciecha się świętego krew w twe róże zlewa  
Dla szczerości w posługach wiernych Kościołowi,  
Królom, ojczyźnie, Lecha całemu rodowi.  
(*Aleksy, cesarz wschodni*, k. [a, v])

Jezuita posłużył się w tym przypadku tzw. procesem wzrostu<sup>38</sup>. Kolejne słowa wyraźnie rozszerzały krąg osób, które czerpały korzyści z „posług” Zakrzewskich. Były to nie tylko jednostki (królowie), lecz także określone zbiorowości (ojczyzna i naród).

---

<sup>36</sup> W funkcji laudacyjnej wykorzystywano w stemmatach również alegorię i aluzję historyczną (J. Niedźwiedz, *Nieśmiertelne teatru sławy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVII–XVIII w.*, Kraków 2003, s. 218–219).

<sup>37</sup> E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 2009, s. 168–169.

<sup>38</sup> D. Künstler-Langner, *Od zachwyty do pochwały. O staropolskich postawach panegirycznych*, [w:] *Klamstwo w literaturze*, red. Z. Wójcicka i P. Urbański, Kielce 1996, s. 20–21; K. Obremski, *Panegiryczna sztuka postaciowania: August II Mocny (J. K. Rubinkowski, „Promienie cnót królewskich...”)*, Toruń 2003, s. 23.

Wyliczenia zasług rodziny Zakrzewskich burzą regularny rytm wiersza, w którym pauza przypadała po siódmej sylabie. W omawianym fragmencie wers rozpada się na mniejsze części. Ich lapidarność nadaje stemmatowi charakter mnemotechnicznej wyliczanki. Aby nie zakłócić jej rytmu, Bielski stosuje inwersję oraz przerzutnię, która akcentuje ogólnie nazwane „cnoty” rodu:

Miecz męstwo, szachownica szczęście, a lilije  
Cnót wonność, godne znaczą wiersza materyje.  
(*Tytus Japończyk*, k. [a<sub>1</sub>v])

Wszystkie stemmaty z tragedii Bielskiego miały charakter panegiryczny. Jezuita znał zasady pisania wierszy na herby. Swobodnie posługiwał się różnymi sposobami budowania laudacji. Wyzyskiwał elementy z herbów, aby objaśniać je w sposób symboliczny. Przywoływał też zasługi rodu adresata. W stemmatach wykorzystywał od dawna ustalone i konwencjonalne chwytły. Treści zawarte w owych epigramatach zostały następnie rozwinięte w listach dedykacyjnych, którym stemmaty były podporządkowane i z którymi tworzyły pewien kompleks powiązanych elementów<sup>39</sup>.

## 2. LISTY DEDYKACYJNE

Listy dedykacyjne, podobnie jak stemmaty, były formą niesamodzielną, uzależnioną od dzieła literackiego. Pełniły funkcję delimitatorów zewnętrznych, które były literackimi i typograficznymi znakami początku<sup>40</sup>. Upowszechniły się wraz z rozwojem druku. Z czasem ich obecność w edycjach stała się przyjętym zwyczajem literackim. Listy podnosiły atrakcyjność dzieła, a tym samym jego poczytność. W wielu przypadkach odzwierciedlały też funkcjonowanie zjawiska mecenatu. Zamieszczano w nich więc zarówno elementy utylitarne (na przykład treści panegiryczne), jak też literackie (wprowadzające w treść, charakter czy specyfikę utworu)<sup>41</sup>. Listy dedykacyjne łączyły funkcje pochwalną i informacyjną.

Już od XVI wieku autorzy dedykacji korzystali z gotowych wskazówek wypracowanych przez teoretyków *artes epistolandi*. List składał się z *salutatio*, zasadniczej części – opowiadania, zakończenia (z życzeniami dla mecenasa, zaleceniem własnej osoby, prośbą o przyjęcie daru), podpisu i daty<sup>42</sup>. Źródłem pomysłów i konkretnych

---

<sup>39</sup> A. Czekajewska, *dz. cyt.*, s. 26; R. Ociecek, *O listach dedykacyjnych literatów polskich XVII wieku (wprowadzenie do badań)*, „Ruch Literacki” 1977, z. 6, s. 447, 454–455.

<sup>40</sup> R. Ociecek, *Studia o dawnej książce*, s. 7–9.

<sup>41</sup> W. Bruchnalski, *Epistulografia jako źródło literatury renesansowej w Polsce*, [w:] tenże, *Między średnio-wieczem a romantyzmem*, wybór i oprac. J. Starnawski, Warszawa 1975, s. 121–122; A. Czekajewska, *dz. cyt.*, s. 21; R. Ociecek, *O listach dedykacyjnych literatów polskich XVII wieku*, s. 450; J. Niedźwiedz, *dz. cyt.*, s. 226.

<sup>42</sup> A. Czekajewska, *dz. cyt.*, s. 27; T. Lancholc, *Ars epistolandi*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 61–65.

rozwiązań były dla staropolskich literatów również teorie *exordium*, sformułowane przez pisarzy antycznych. We wstępie, który pełnił rolę przygotowawczą, należało zdobyć przychylność czytelnika, w umiejętny sposób zjednać sobie słuchacza i wzbudzić w nim zainteresowanie przedmiotem opowiadania. *Exordium* powinno ułatwić zrozumienie zasadniczego przedmiotu mowy (*docilitas*) i wyostrzyć uwagę odbiorcy (*attentio*). We wstępie należało zapowiedzieć temat, wskazać nadawcę oraz adresata wypowiedzi. Początek (i koniec dzieła) pełnił więc funkcję perswazyjną. W staropolskich listach dedykacyjnych powtarzają się stałe motywy. Autor usprawiedliwia się z podjęcia pracy pisarskiej, zapowiada przedmiot opowiadania, który bezpośrednio dotyczy osoby adresata, chwali odbiorcę oraz wykorzystuje liczne topoty skromności w stosunku do siebie i swojej pracy<sup>43</sup>.

Ścisłe określony schemat pisania listów dedykacyjnych wpłynął na skonwencjonalizowanie tej formy wypowiedzi<sup>44</sup>. Przyczyniły się do tego powtarzalność elementów treściowych oraz sformalizowany sposób zwracania się do adresata<sup>45</sup>. Jednak to właśnie owa konwencjonalność ułatwiała czytelnikowi odszyfrowanie treści, które nie zostały zapisane wprost lub które w odmienny sposób realizowały schemat epistolograficzny. Nieobecność pewnych stałych elementów była dla odbiorcy również sygnałem znaczącym. Z jednej strony dedykacja realizowała więc odgórnie przyjęte założenia, z drugiej zaś wyrastała z określonej sytuacji – zwracała się do konkretnego adresata, odnosiła się do przeżyć danej osoby i podtrzymywała jej krąg wartości<sup>46</sup>.

Obok autora i adresata dedykacji, ważną rolę w kształtowaniu listu pełni również czytelnik. Staje się on współautorem listu, bo z myślą o nim zostaje wykreowana sytuacja listowej rozmowy. Czytelnik jest adresatem fragmentów o charakterze metatekstowym. Poprzez zwroty do odbiorcy autor próbuje ukierunkować lekturę i proponuje określoną interpretację dzieła. List dedykacyjny staje się pretekstem do przekazania

---

<sup>43</sup> T. Bieńkowski, *Proemium (antyczna teoria wstępu do mowy)*, „Meander” 1965, z. 1, s. 20 i nast.; R. Ociecek, *Studia o dawnej książce*, s. 8; T. Michałowska, *Kompozycja utworu – teoria*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 387.

<sup>44</sup> Jak zauważyła Ociecek, „ujęcie przypisań w ramy listowe, wypełnienie tychże ram powtarzającymi się w zasadzie treściami i nasycenie całości mniejszą lub większą dozą panegiryzmu czy tylko pochwały, stanowi o ich literackim kształcie. Szablonowość, »nieszczerość« [...], panegiryzm – to literackie determinanty tego typu tekstów” (R. Ociecek, *Studia o dawnej książce*, s. 103).

<sup>45</sup> Na ten temat zob. K. Mroczek, *Tytułatura w korespondencji staropolskiej jako problem stosunku między nadawcą a odbiorcą*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2, s. 127–148; M. Cybulski, *Obyczaje językowe dawnych Polaków: formuły werbalne w dobie średniopolskiej*, Łódź 2003; W. Kaliszewski, *O grzeczności w dedykacjach czasów stanisławowskich*, „Napis”, Ser. 10: 2004, s. 97–98. W znacznie wcześniejszej pracy na temat teorii listu, Stefania Skwarczyńska stwierdziła, że adresat listu staje się jego biernym współautorem. Nadawca dostosowuje bowiem do odbiorcy treść oraz formę listu. Badaczka pisze: „Bez tego dziwnego współautorstwa autora i adresata nie ma listu” (S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. E. Felisiak, M. Leś, Białystok 2006, s. 51, 88).

<sup>46</sup> R. Ociecek, *O listach dedykacyjnych literatów polskich XVII wieku*, s. 457; W. Kaliszewski, *dz. cyt.*, s. 100.



dotatkowych informacji, wykraczających poza obszar autor – mecenas. Dzięki otwartej formie dedykacja ma charakter społeczny i jest dostępna każdemu<sup>47</sup>.

Fragmety mające szerszy adres odbiorczy możemy znaleźć również w dedykacjach autorstwa Bielskiego. Powtarzają się w nich konwencjonalne motywy i toposy. Obok rozwiązań stereotypowych jednak dostosowuje też Bielski formę listu do konkretnego przypisania. Dedykacje Bielskiego łączą więc elementy normatywne z oryginalnymi. Formą podawczą wszystkich ofiarowań jest proza.

W warstwie kompozycyjnej powtarzają się w nich części typowe dla *epistolae dicatoriae*. Każdą z dedykacji rozpoczyna formuła *salutatio*. Autor zwraca się bezpośrednio do adresatów, posługując się ustalonymi formułami tytułarnymi, dostosowanymi do przynależności stanowej możliwych i do pełnionych przez nich funkcji<sup>48</sup>. Warto zwrócić uwagę, że elementy inskrypcyjne w dedykacjach Bielskiego nie zostały nadmiernie rozbudowane. Autor pomija nazwiska adresatów, ich tytuły i odznaczenia. Zwraca się do odbiorców bezpośrednio w formie wołacza („domine”, „podczaszynie”, „województwie” itd.) lub dopełniacza („Do Państwa [...] hrabiów”). Takie formy gramatyczne występowały w nagłówkach oświeceniowych listów dedykacyjnych (podczas gdy w renesansie i baroku były to zwroty w celowniku)<sup>49</sup>.

We wszystkich listach dedykacyjnych Bielski motywuje wybór adresata. Łączy przy tym konwencjonalne treści pochwalne z informacjami odnoszącymi się do biografii danej osoby. W dedykacji dla Władysława Szoldrskiego (jako jedynej napisanej po łacinie) punktem wyjścia jest stwierdzenie, że tragedie zawsze były przypisywane wielkim mężom. Upamiętniały wydarzenia z życia książąt, królów i szlachetnie urodzonych ludzi. Uświetniały ich narodziny, zaślubiny czy zwycięstwa. Aby potwierdzić ową konwencjonalną tezę, występującą także w listach dedykacyjnych do innych dramatów jezuickich<sup>50</sup>, Bielski podaje przykłady, między innymi intronizacji papieża Klemensa XII oraz Ludwika XV. Uroczystościom tym, jak przypomina jezuita, towa-

---

<sup>47</sup> R. Ociecek, *O listach dedykacyjnych literatów polskich XVII wieku*, s. 452–458; J. Trzynadłowski, *O dedykacji*, [w:] *Rękopiśmienne dedykacje autorskie w księgozbiornie Ossolineum*, oprac. J. Długosz, Wrocław 1967, s. 8–11; A. Czekajewska, *dz. cyt.*, s. 24.

<sup>48</sup> Są to kolejno nagłówki: „Illustrissime excellentissime domine” (*Zeyfadyn*), „Wielmożni podczaszynie i podczaszynie, dobrodziejstwo” (*Tytus Japończyk*); „Jaśnie Wielmożny Mci Panie Wojewodzie” (*Apoloniusz*); „Do Jaśnie Wielmożnych JMciów Państwa z Iwanowic z Kościela, hrabiów” (*Aleksy*).

<sup>49</sup> A. Czekajewska, *dz. cyt.*, s. 27; B. Mazurkowska, *dz. cyt.*, s. 18.

<sup>50</sup> Podobnym argumentem, podnoszącym rangę adresata, rozpoczął swą dedykację dla Heleny Morsztynowej Ignacy Sołtyk: „Ta była zawsze tragedjom [...] uczonych ludzi zdaniem przysądzona powaga, iż powszechnej częstokroć uroczyste obchody szczęśliwości, monarchów na najwyższe królestw rządu wywyższenie, dożywotnie pierwszych w świecie osób związku, imienin rocznice, walecznych zwycięstwa wodzów, na publicznych głosy i zdobyły teatrach” (*Mikador król Kastylji*, k. a.). Również Wojciech Mokronowski w liście do urzędników ziemi warszawskiej, poprzedzającym jego tragedię *Śmierć Cezara* (Warszawa 1755) wspominał, że „wielu [...] ludzi teatralne swoje zabawki najwyższym monarchom” przypisywało (cyt. za: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulka, Gdańsk 1997, s. 266).

rzyszyły wystawienia tragedii. Wspomina również o ślubie cesarza Leopolda z arcyksiężną Klaudią. Wymienia następnie tragediopisarzy: Corneille'a, Metastasia i Pallavicina, którzy swoje tragedie dedykowali ważnym osobom. Rozważania te stają się pretekstem do pochwały Szoldrskiego i udowodnienia, że jest on godny funkcji generalskiej. Tytuł i zasługi osobiste uprawniają go także do bycia adresatem tragedii<sup>51</sup>. Bielski ukazuje podobieństwo między bohaterem tragedii – Mahometem, którego działania motywuje wierność wobec księcia, a Władysławem. Owa nieskalana postawa lojalności wobec władcy uprawdopodobnia, zdaniem jezuity, nazwisko Szoldrskiego na karcie tytułowej:

Ouia illius enim scopus est intaminatae erga principe fidei commendatio: potuitne praefatus traegodiae nostrae certius obtineri finis, quam si Szoldrscianum in facie praeferreret nomine? [k. nlb.]

Szoldrski przydaje dziełu ozdoby. Jawi się również jako obrońca autora przed krytyką.

Przypisywanie mecenasom roli opiekunów było chwytem konwencjonalnym<sup>52</sup>. Powtarzało się w dedykacjach do wszystkich tragedii Bielskiego. I tak, adresaci dramatu o Tytusie – Jędrzej i Marianna Zakrzewscy, mają chronić utwór „od krytycznych cenzur” (k. [a<sub>3</sub>v]). Zdaniem jezuity, ofiarowanie możliwym drukowanej wersji sztuki wynika z ich uczestnictwa w przedstawieniu. Autor dodaje co prawda, że „lubo wrodzonej wielkim mężom modestyi przestępuję rozkaz” (k. [a<sub>2</sub>]), ale swój czyn uzasadnia postawą adresatów. Są oni godni pochwał, gdyż sami się ich nie dopominają. Bielski wyraża przekonanie, że dzięki Zakrzewskim jego praca nie będzie „gdzie w cieniu [...] butwiała”. Patronat Zakrzewskich przydaje utworowi światła, a ofiarowanie jej jest wyrazem dbałości o „dalszej książeczki tej fortunę” (k. [a<sub>2</sub>v]). Adresaci mają więc wpływ także na przyszłe losy dzieła. Dzięki świadectwu dramaturga, kolejni czytelnicy dowiedzą się o łaskawości podczaszostwa. Będą, jak to ujął Bielski, „w każdej literze wasze dobrodziejstwo i moję [...] czytać wdzięczność” (k. [a<sub>2</sub>v]). Użyty w tym zdaniu chwyt amplifikacji wynika z panegirycznego charakteru listu. Ma spotęgować pozytywne uczucia i emocje związane z opisywaną osobą. Czytelnik, widząc na karcie tytułowej nazwisko Zakrzewskich, przywołuje na pamięć czyny „zacnych antenatów” i członków skoligaconych rodów, między innymi Szoldrskich:

A jako pierwsza moja w druku tragedia, *Zeyfadyn* intytułowana, szczęście miała najzdobniejszego w JW. generale wielkopolskim Władysławie, Szoldrskich imienia, tak ta powtórna w waszym się, w którym też się sama krew i wysoka pierwsza po JW. generale surrogatorska koncentruje władza, niech mieści domu (k. [a<sub>3</sub>v]).

---

<sup>51</sup> Bielski pisze: „Atque haec ipsa profecto etiam causa exstitit, quae exoptatum hunc tuum urbis nostrae ingressum; atque obsequentissimam nostram supremae praefecture gratulationem, theatri jussit apparatu cumulare et avitae Szoldrscianae Navi, affundere Heliconem” (k. nlb.).

<sup>52</sup> W ten sposób przedstawiony został choćby biskup Józef Załuski w *Przedmowie* Kazimierza Moykowskiego, poprzedzającej jego tragedię *Izaak* (Warszawa 1763, s. [3]).

W zakończeniu listu Bielski uznaje podczaszego i podczaszynę za wcielenie cnót tytułowego bohatera tragedii – Tytusa Japończyka.

Elementy laudacyjne wypełniły również charakterystykę Teodora Koźmińskiego – adresata tragedii o Apoloniuszu. Bielski powtórzył argument, że zacność imienia wojewodzica kaliskiego przydaje dziełu godności i ma zadośćuczynić „rymotwórstwa niedoskonałościom” (k. [a<sub>2</sub>v]). Warto zauważyć, że przy charakteryzowaniu Koźmińskiego jezuita posługuje się formami zaprzeczonymi. Dzięki temu wypowiedź nabiera cech autorytarnego stwierdzenia:

Ten charakter osoby twojej na czele tragedyi tej przeczytany nie może jej nie dodać okraszy i ozdoby, i nie uczynić powabu do jej czytania (k. a<sub>3</sub>).

Ofiarowanie Koźmińskiemu tragedii było także wyrazem wdzięczności autora:

Są drudzy, którzy prace swoje wielkich imion chwale poświęcają, żeby, gdy innego sposobu nie znajdują odwdzięczenia dobrodziejstw wielkich, tym przynajmniej chęci obowiązanych uczynili oświadczenie. I do liczby tych sprawiedliwie się przypisują (k. a<sub>3</sub>).

Zgodnie ze słowami jezuita, tragedia ma świadczyć o dobrodziejstwach Koźmińskiego. To znane z wcześniejszych dedykacji przekonanie zostało wzmocnione dzięki nagromadzeniu tak zwanych wyrazów poszerzających. Była to forma amplifikacji stylistycznej, słownej<sup>53</sup>. Jak to ujął Bielski, tragedię o Apoloniuszu mają czytać „wszyscy wszędzie i wiecznie”, by w ten sposób uzyskać „wszędzie i zawsze” dowody zacności Koźmińskiego (k. [a<sub>3</sub>v]).

Już na poziomie uzasadniania wyboru adresata widać wyraźnie, iż Bielski posługiwał się stałymi toposami, podobnymi rozwiązaniami treściowymi i figurami stylistycznymi. O tym, że postrzegał on list dedykacyjny jako formę ze ściśle określonymi elementami składowymi, świadczy najdobitniej przykład epistoły poprzedzającej tragedię *Aleksy, cesarz wschodni*. Początkowa część ofiarowania jest bowiem tłumaczeniem fragmentu łacińskiej dedykacji do Zeyfadyne. Argumenty uzasadniające wybór adresatów (Koźmińskich) zostały więc powtórzone za listem wydanym siedemnaście lat wcześniej (adresowanym do Szołdrskiego)<sup>54</sup>. Ponieważ okazja wystawienia obu sztuk była zupełnie inna (przy *Zeyfadyne* – objęcie urzędu generalskiego, przy *Aleksym* – uroczystość zaślubin), dlatego te same przesłanki zostały rozwinięte w róż-

---

<sup>53</sup> K. Obremski, *dz. cyt.*, s. 23–24.

<sup>54</sup> Taka praktyka występowała zresztą także w innych dramatach. Na przykład łacińska dedykacja Wacławowi Potockiemu, która poprzedzała tragedię Stanisława Jaworskiego *Jonatas* (Kalisz 1746), została cztery lata później przetłumaczona na język polski przez Ignacego Sołtyka i zamieszczona w jego tragedii *Mikador, król Kastylii* (Lublin 1750). Sołtyk przypisał swój utwór Helenie Morsztynowej. Oprócz przetłumaczenia na polski dokonał więc także koniecznych zmian formalnych, wynikających z konieczności dostosowania listu dla kobiety. Zob. też *Noty edytorskie* do wyd. S. Jaworski, *Jonatas*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 500.

ny sposób. W liście do Koźmińskich jezuita wyjaśnił, że przypisanie w dniu ślubu „wiersza tragicznego” nie niesie ze sobą żadnych „złych życzeń” (k. (3)). Powtórzył za wcześniejszą dedykacją informację o tym, że tragedie uświetniały ważne uroczystości. W tym przypadku chodziło jednak raczej o podniesienie rangi ślubu wojewodzców kaliskich. Również kontekst, w jakim przywołane zostały nazwiska Corneille’a i Metastasia (a więc już bez Pallavicina, wymienionego w liście do Szodrskiego), dostosowany został do okoliczności ofiarowania. Dzieła owych dramaturgów były wystawiane z okazji zaślubin. Autorzy ci stają się więc dla Bielskiego przykładem, za którym pragnie podążać. Jezuita przywołuje też nieznaną sztukę współbrata – Gorzeńskiego, która trzydzieści dwa lata wcześniej uświetniła ślub ojca i matki Teodora<sup>55</sup>. Uwaga na temat wysokiej rangi gatunku, który „powszechnie u wszystkich mądrych znajduje poważanie i między wszystkimi rymotwórstwa dziełami przodkowanie trzyma” (k. [(5)]), ma zaś utwierdzić nowożeńców, że zadedykowanie im opowieści o Aleksym było słuszną decyzją. Zdaniem jezuita, tytułowy bohater tragedii w pełni odzwierciedla cnoty Koźmińskich:

Przyjmijcie pracę moją, cnót waszych [...] wyobrażenie w Aleksego i Alcyma osobach, a sami nieśmiertelnych pochwał terazniejszym pisarzom i potomnym [...] przysposabiajcie (k. (6)).

Kolejnym, stały punktem w dedykacjach Bielskiego jest opiewanie zalet adresata i jego rodu. Katalog cnót, jakie wymienia jezuita w swoich ofiarowaniach, jest przy tym dość umowny i stały. We wszystkich listach wypukła on dawność rodziny oraz jej poświęcenie dla ojczyzny i narodu. Autor używa sformułowań, dzięki którym akcentuje niezmiennność i ciągłość rodu. Gdy pisze o Koźmińskich, to zaznacza, że ich chwała i pierwszeństwo wśród polskich rodzin trwa „od samych prawie Polski początków aż do naszego wieku” (*Apoloniusz*, k. [a<sub>2</sub>v]). Jeśli natomiast wymienia zalety przodków, to często wzmacnia je epitetami wartościującymi, np.: „chwalebne przymioty” (*Tytus*, k. [a<sub>2</sub>v]–a<sub>3</sub>); „nieposzlakowana wierność”, „sprawiedliwość najmniej nienachylona” (*Aleksy*, k. [(5)]) itd. Antenatów Koźmińskiego określa jezuita przy pomocy sformułowania przenośnego – są oni jak „purpurami zarumienione morze” (*Apoloniusz*, k. [a<sub>2</sub>v]). Znacząca jest w tym przypadku zarówno symbolika koloru, jak też rozległości morskiej przestrzeni. Wśród powtarzających się w dedykacjach cnót rodowych znalazły się mądrość w sprawowaniu najwyższych urzędów państwowych, sprawiedliwość na sądach, roztropność i przeczność w kontaktach z sąsiadami, dbałość o dobro publiczne oraz religijność. Owe przymioty wymieniające są zawsze w ciągu enumeracyjnym. To nagromadzenie ma na celu spotęgowanie pozytywnego wrażenia.

---

<sup>55</sup> Sztuka miała się znajdować w Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego (VUB, sygn. Z.XIV.5/43–5). Informacja za: *Dramat staropolski. Bibliografia*, t. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*, oprac. W. Korotaj i in., Wrocław 1965, poz. 35 (dalej DS I).

Po laudacji rodu następowała z reguły pochwała osoby adresata<sup>56</sup>. Jawił się on jako godny reprezentant rodziny, podtrzymujący jej zalety. W adresacie dedykacji kumulowały się też wszystkie cnoty przodków:

Haec enim uno omnia Szolǳsciano nomine continentur (list do Szolǳskiego, *Zeyfadyń*, k. nlb.);

[...] wszystkie [tj. cnoty przodków i rodów skoligaconych – M.M.] jeden [...], podczaszy, wyrażasz cnoty, że się nie tak z tego świata zabrani być zdają jako raczej przez chwalebnych przymiotów ich zebranie, zawarci w tobie (list do Zakrzewskich, *Tytus Japończyk*, k. [a<sub>2</sub>v]–a<sub>3</sub>).

W laudacjach zastosował też Bielski tak zwany mechanizm przewyższenia. Była to odmiana toposu niewyraźności. Osobę chwaloną zestawiano z przykładami, aby pokazać, że wyrasta ona nie tylko ponad przeciętność, ale także ponad poziom wzorców-przykładów<sup>57</sup>. Teodor Koźmiński był przykładowo nie tylko godnym naśladowcą przodków, ale też gwarantował pomnożenie zalet rodowych:

[...] przodków twoich cnoty razem się zdają być przeniesione w ciebie i ślicznym w osobie twojej pomieszczone związkim, który pewną otuchę czyni, że ich w utrzymywaniu publicznych interesów dzielności, miłości ku ojczyźnie, ku majestatowi wierności, gorliwości o religią, ludzkości ku wszystkim, chwałę nowemi pomnożysz ozdobami i honorów od nich-że roztropnie piastowanych wyrównasz wysokości (list do Koźmińskiego, *Apoloniusz*, k. [a<sub>2</sub>v]–a<sub>3</sub>) (podkr. M.M.).

Przymioty adresatów dedykacji, podobnie jak wcześniej – ich antenatów, wymieniane są po przecinku, w jednym, długim zdaniu. Bielski stara się niekiedy udowodnić zasadność swojej pochwały<sup>58</sup>. Ów rozbudowany katalog cnót obudowuje wówczas dodatkowymi szczegółami. Mają one najczęściej charakter ogólników, choć z literackiego punktu widzenia służą podniesieniu wiarygodności i uprawdopodobnieniu laudacji. Widać to choćby w pochwaleniu Zakrzewskiego, gdy początkowe uwagi zostają w dalszej części listu uszczegółowione:

„mądrość w radzie” – Dowody ich dałeś na sejmach walnych, któreś tylekroć zdobił wymową, radą wspierał;

„w sądzie sprawiedliwość” – Dowody ich dałeś [...] w areopagu województwa poznańskiego, którego dekretem powagę twą godność a sprawiedliwość osobliwe przynosi zalecenie;

„żarliwość o religią” – Ciebie Religia za osobliwszego chwały Boskiej zna zelanta, którąś nieraz przeciw dysydentom nienaruszoną zatrzymywał;

---

<sup>56</sup> Wyjątek stanowi dedykacja do tragedii *Tytus Japończyk*. Autor wymienia w niej na początku cnoty Jędrzeja Zakrzewskiego, a następnie podsumowuje: „Przodków twoich i twoje są przymioty” (k. a<sub>3</sub>).

<sup>57</sup> E. R. Curtius, *dz. cyt.*, s. 167–168; K. Obremski, *dz. cyt.*, s. 34–35.

<sup>58</sup> Autorzy panegiryków mogli posługiwać się amplifikowaną pochwałą, ale w ramach zdroworozsądkowych. W przeciwnym razie list dedykacyjny ośmieszał adresata i, jak pisze Ociecek, „stawał się elementem negatywnie ważącym na [jego – M.M.] prestiżu” (R. Ociecek, *O staropolskich tekstach dedykacyjnych. Uwagi wstępne*, [w:] *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ociecek, A. Sitkowa, Katowice 2006, s. 8).

„duchowieństwa poważanie” – Za protektora [ma ciebie – M.M.] duchowieństwo, którego prerogatywy mocnym ramieniem wspierasz, zakon mój za obrońcę, który twoją wszędzie zasłaniasz łaskawością<sup>59</sup> (k. a<sub>3</sub>).

Uwiarygodnieniu zalet adresatów dedykacji służyły również fragmenty, w których Bielski kreował się na świadka owych cnót. Zwracając się do Koźmińskiego, pisze, iż miał „szczęście” przypatrzeć się z bliska owym „cnoty, natury i fortuny wdziękom” (*Apoloniusz*, k. a<sub>3</sub>). Owe wyznania podporządkowane były oczywiście konwencji amplifikowanej pochwały. Trudno zatem przesądzać o ich wiarygodności, zwłaszcza że niekiedy autor dziękuje adresatom w imieniu instytucji, którą reprezentuje, czyli zakonu jezuitów<sup>60</sup>. Pisze więc do Koźmińskiego, że już od dziesięciu lat jest uczestnikiem i świadkiem „szczodrobliwości domu” dla kościołów oraz kolegów kaliskiego i poznańskiego (*Apoloniusz*).

Hojność została wymieniona jako jedna z zalet Marianny Zakrzewskiej w dedykacji do tragedii o Tytusie. Ufundowanie przez adresatkę figury św. Józefa staje się dla Bielskiego przyczynkiem do sformułowania przesadnej pochwały:

W naszej bazylice poznańskiej twojej stoi wieczna dobroczynności pamiątka – Józef święty, i wielkie twe, ołtarza godne cnoty w niemym marmurze głosi (*Tytus Japończyk*, k. a<sub>3</sub>) (podkr. M.M.).

Marianna Zakrzewska i Joanna Nepomucena Koźmińska to dwie kobiety, którym Bielski ofiarował swoje tragedie. Ich pochwała jest znacznie krótsza od laudacji mężczyzn. Obie są postrzegane jako żony swoich mężów. To zresztą typowa postawa dla autorów dedykacji staropolskich. Zalety kobiet ujmowali oni w ogólnych formułach. Akcentowali pracowitość, gospodarność, pobożność, dobrą sławę, uczciwość i wstydlivość kobiet. Wobec braku innych treści autorzy odwoływali się często do cnót i łask mężów oraz do zacności rodu niewiasty<sup>61</sup>. Widać to w kreacji obu adresatek Bielskiego. Imię oraz sposób życia podczaszyny Zakrzewskiej są „zasługi pełne”. Pomnaża ona

---

<sup>59</sup> Katalog cnót, jakie Bielski przypisał Jędrzejowi Zakrzewskiemu, jest bardzo konwencjonalny. Tę typowość w ujęciu adresata potwierdza przykład innego listu dedykacyjnego. Wydany kilkadziesiąt lat później *Widok Królestwa Polskiego* (Poznań 1763) ofiarował Bielski kasztelanowi poznańskiemu – Józefowi z Brudzewa Mielżyńskiemu. Wśród cnót możnego wymienił jezuita między innymi: „mądrość w radzie, rozsądnosc w zdaniach, sprawiedliwość w wyrokach, [...] nieposzlakowana przy majestacie wierność [...], gorliwość przy wierze, nabożeństwo w kościołach” (J. Bielski, *Widok Królestwa Polskiego*, t. 1, Poznań 1763, k. a<sub>3</sub>v).

<sup>60</sup> Pod koniec XVII wieku i w pierwszej połowie XVIII stulecia powstawało dużo utworów pochwalnych dedykowanych możnym w imieniu kolegów oraz zakonów. Zdaniem Niedźwiedzia, wynikało to z instytucjonalizacji panegiryku (J. Niedźwiedź, *dz. cyt.*, s. 103–104).

<sup>61</sup> Tamże, s. 226; A. Pizun-Maszczykowa, *O przejawach emancypacji w staropolskich dedykacjach dla kobiet*, [w:] *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*, s. 72–73. O pochwaleniu nowożeńców pisał Pryscjjan w traktacie retorycznym *Praeexercitamina*. Uznał on, że w osobie panny młodej należało uwypuklić jej urodę i czystość obyczajów. Utwór Pryscjjana, jak pisze Niedźwiedź, był powszechnie czytany w szkołach (obok Kwintyliana i Cyncerona). Zob. J. Niedźwiedź, *Wstęp*, [w:] *Szesnastowieczne epitalamia łacińskie w Polsce*, przeł. M. Brożek, oprac. J. Niedźwiedź, Kraków 1999, s. 22.

ozdoby męża. Jest przykładem pobożności, „układności”, wzorem cnoty oraz hojności dla ubogich i Kościoła. Jako dowód wymienia Bielski ufundowane przez nią figurę św. Józefa z bazyliki poznańskiej oraz kościoły w Sarnowie i Kiekrzu. W opisie wojewodzicowej Koźmińskiej zalety zostały jeszcze bardziej uogólnione. W chwili ofiarowania jej tragedii była ona panną młodą, która dopiero miała się stać matką i przykładną żoną. Bielski pisze zatem, że Joanna z Działyńskich odznacza się „przedziwną układnością i wdziękiem”, które dowodzą jej pobożności oraz „ślicznego ułożenia” (k. [(6)]. Dodaje też, że liczne cnoty przodków skupiły się w jej osobie. Te ogólne zalety zostaną rozwinięte przez Bielskiego w dodatkach o charakterze epitalamijnym.

Pochwalnej charakterystyce adresatów dedykacji towarzyszy niekiedy autocharakterystyka autora i sformułowania metatekstowe. Bielski posługuje się licznymi toposami skromności. Swoje tragedie określa na przykład mianem „książeczek” (*Tytus, Apoloniusz*), wspomina o „niedoskonałości rymotwórstwa” (*Apoloniusz*), a siebie nazywa nieudolnym (*Tytus*). Topika *humilitatis* użyta przy autocharakterystyce pozwalała po raz kolejny wywyższyć obdarowanych. Wszelkie niedostatki dzieła wynagradzać miało bowiem czytelnikom nazwisko adresata na karcie tytułowej.

Uległość autora względem dostojników wyraża się także w szacie graficznej<sup>62</sup>. Tragedie Bielskiego wpisują się w ustalony od dawna zwyczaj typograficzny. Wersaliki i wszelkie wyróżnienia graficzne stosowane są na określenie adresata, zaś nazwisko autora, które pojawia się na końcu listu, wydrukowane jest mniejszym stopniem czcionki. W subskrypcji zamieszczane są również konwencjonalne określenia typu: „divinctissimus servus” (*Zeyfadyń*), „wasz i chęcią, i usługą autor” (*Tytus*) oraz „obowiązany z dawna sługą” (*Aleksy*).

Dedykacje do tragedii Bielskiego zarówno na płaszczyźnie językowo-stylistycznej, jak też kompozycyjnej, są całościami przemyślanymi. Jeśli autor wysuwa jakiś argument czy formułuje ocenę, to w dalszej części stara się je uzasadnić. Nie chodziło przy tym o udowodnienie prawdziwości zalet dostojników. Przesada to, jak pisze Renarda Ociecek, podstawowe tworzywo dedykacji<sup>63</sup>. Celem Bielskiego jest literackie uprawdopodobnienie pochwały adresatów. Jezuita znał zasady tworzenia dedykacji i sam posługiwał się konwencjonalnymi rozwiązaniami, korzystał ze środków i mechanizmów stylistycznych wywyższających osoby możnych. Wiedział zatem, choćby ze wskazówek Sarbiewskiego, że przedmiotem literatury (poezji) „nie jest realna rzeczywistość, ale rzeczywistość taka, jaka może się przedstawiać stosownie do ogólnej doskonałości każdego przedmiotu”<sup>64</sup>. Dedykacje Bielskiego, wzorem innych ofiarowań staropolskich, nabierały więc znaczeń wzorcotwórczych, mimo iż były podporządkowane określonym normom.

---

<sup>62</sup> J. Niedźwiedź, *Nieśmiertelne teatru sławy*, s. 223.

<sup>63</sup> R. Ociecek, *O listach dedykacyjnych literatów polskich XVII wieku*, s. 456.

<sup>64</sup> M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s. 154–155; por. też K. Obremski, *dz. cyt.*, s. 146–147.

### 3. CZĄSTKI O CHARAKTERZE EPITALAMIJNYM

Spośród tragedii Bielskiego najwięcej dodatkowych elementów konstrukcyjnych zamieszczono w dramacie o Aleksym. Wynikało to z charakteru samego druku, który był podarunkiem ślubnym<sup>65</sup>.

Po karcie tytułowej, zamiast stemmatu, widnieje fragment jedenastej **pieśni św. Paulina z Noli**. Utwór został nieznacznie zmodyfikowany. Oryginalna pieśń skierowana była do przyjaciela i mistrza biskupa z Noli – Auzoniusza (właśc. Decimusa Ausoniusa Magnusa)<sup>66</sup>. Fragment wykorzystany przez Bielskiego ma charakter wyznania. Podmiot liryczny wiersza zapewnia o swojej wierności i miłości wobec przyjaciela. Uczuć tych nie zniszczą ani czas, ani odległość. Zwyciężą one nawet śmierć, gdyż po uwolnieniu z ciała dusza nadal będzie obdarzać przyjaciela miłością. Oryginał pieśni został zmieniony przez Bielskiego w niewielkim stopniu. Modyfikacje polegały na dostosowaniu form gramatycznych do sytuacji ofiarowania druku. Jezuita zamienił więc zaimek w 2. osobie liczby pojedynczej na formę mnogą (np. zamiast „*Ego te, per omne, quod datum mortalibus*” jest „*Ego vos, per omne [...]*”). Przekształceniu uległy też formy fleksyjne niektórych przymiotników (wynikało to z konieczności zachowania poprawności gramatycznej). Tylko w jednym miejscu Bielski zamienił słowo „orbis” na „cor”, nieznacznie deformując znaczenie<sup>67</sup>. W efekcie tych niewielkich zmian, liryczne wyznanie zapewniające o trwałej pamięci i miłości wobec „was”, czyli nowożeńców, jawiło się jako słowa samego autora. Co ciekawe, łaciński *passus* funkcjonuje w druku jako całkowicie anonimowy wiersz. Być może Bielski celowo nie zamieścił odsyłaczy źródłowych (w każdym innym przypadku tak robił). Trudno uwierzyć, że nie znał lokalizacji cytatu i autora, który uchodzi za jednego z twórców łacińskiej poezji chrześcijańskiej<sup>68</sup>. Zamierzona anonimowość nadawała jednak pieśni charakter osobistych życzeń odautorskich.

Na kolejnej karcie zamieszczone zostały **powinszowania dla małżonków** w języku polskim.

Po rozbudowanej tytułaturze, wyszczególnieniu godności, tytułów i sprawowanych urzędów, znalazło się wyliczenie cnót i zalet Koźmińskich. Wszystkie je powtórzy autor kolejno w stemmacie i w liście dedykacyjnym. Sama formuła życzeniowa jest dość lakoniczna.

---

<sup>65</sup> Warto dodać, że cztery lata wcześniej ukazała się w Poznaniu tragedia Antoniego Gordona, „z okazji aktu weselnego” Franciszka Czapskiego z Dorotą Działyńską, siostrą Joanny Nepomuceny (A. Gordon, *Miłość dwóch braci w związku swoim nierozzerwana*, Poznań 1760) (opis starodruku zob. DS I, poz. 185).

<sup>66</sup> *S. Pontii Merowi Paulini Nolani Opera*, pars 2: *Carmina*, indicesvol. 29 et 30, et. F. Tempsky, G. Freitag, Pragae–Vindobonae–Lipsiae 1894, s. 41–42 (w. 49–60). Analizę pieśni 11 Paulina z Noli przeprowadził Charles Witke, *Numen Litterarum. The Old and the New in Latin Poetry. From Constantine to Gregory the Great*, Leiden–Köln 1971, s. 36–42.

<sup>67</sup> W oryginale fragment brzmi: „*Nec orbe longe, nec remotum lumine / terebo fibris insitum*” (w. 53–54). U Bielskiego zaś: „*Nec corde longos, nec remotos lumine, / Terebo fibris insitos*”.

<sup>68</sup> F. Drączkowski, *Patrologia*, Pełplin 1998, s. 151.



JASNIE WIELMOZNYM  
JCHMCIOM PANSTWU  
TEODOROWI

HRABI z Iwánovic, na Swarzędzu, Dubinie,  
Wronkach, Iutrošinie, &c.

PANU

WOIEWODZICOWI KALISKIEMU

<sup>Y</sup>  
JOANNIE  
NEPOMUCENIE

Z DZIAŁYNSKICH

Na KOSCIELCU, y DZIAŁYNIU,

HRABIANCIE

WOIEWODZANCE KALISKIEY,

KOZMINSKIM

Zacnością cnoty, wyborem pięknych przymiotow, starożytno-  
ścią Imienia, pierwszych powinowactw szlachetnością

ZASZCZYCONYM MAŁŻONKOM.

Zdrowia długiego, y powodzeń miłych,  
Z całym Zakonu swiego Zgromádeniem,

Z Y C Z Y.

*Autor.*

Ilustr. 13. Powinszowania dla nowożeńców i adresatów sztuki – Joanny Nepomuceny Koźmińskiej i Teodora Koźmińskiego. Jan Bielski, *Aleksy, cesarz wschodni, tragedia, czyli miłości przedziwnej i wierności śliczny dowód, na dniu ślubnego związku z druku na światło publiczne dana*, Poznań 1764 (starodruk BUW, sygn. 4.22.5.31)

Autor wraz z całym zakonem życzy małżonkom „zdrowia długiego i powodzeń miłych”. Po karcie z gratulacjami następuje stemmat i list dedykacyjny, które zostały już wcześniej omówione.

Kolejnym elementem wpisującym się w okazję zaślubin jest wierszowane, pochwalne **epitalamium** (*Epithalame*) w języku francuskim, zamieszczone na trzech stronach<sup>69</sup>. Utwór nie został podpisany, ale ze względu na treść można domniemywać, że był on autorstwa Bielskiego. W epitalamium powtarzają się bowiem motywy z listu dedykacyjnego.

W utworze podmiot liryczny spotyka Apollina i zaczyna z nim rozmowę<sup>70</sup>. Bóg poezji zapowiada opiewanie szczęśliwego dnia i tryumfu Hymena, który jednoczy „szlachetne serca”:

Tu chanteras cette heureuse journée,  
Ou l'on verra triompher l' Hymenée  
(k. al)

Pod względem kompozycyjnym w epitalamium powtarza się porządek, jaki stosował Bielski w listach dedykacyjnych. Najpierw chwalone są rody, a następnie osoby adresatów tragedii. Apollo mówi o znacznej liczbie przodków nowożeńców. W innym miejscu wspomina o starożytności i wielkości rodzin („noblesse antique”, „nom magnifique”). Ujawnia, iż imiona antenatów, uwiecznionych „koronami chwały”, zapisane są w „świątyni pamięci” („temple de Memoire”). Wspomina dalej o wysokich funkcjach, jakie sprawowali przodkowie oraz ich najznamienitszych czynach, które ozdobiły ojczyznę. Pochwała antenatów, podobnie jak w listach dedykacyjnych, jest wstępem do laudacji nowożeńców. Powtarzają się tu konwencjonalne rozwiązania treściowe. Małżonkowie są dziedzicami całego splendoru przodków, wielkości sprawowanych urzędów i zacności imienia. Panna młoda jawi się zaś jako wszechstronnie utalentowana dama. Laudacja kończy się wraz z odejściem Feba. W rozwiązaniu utworu pojawia się prognostyk szczęśliwego związku. Podmiot liryczny odrzuca omylną Astrologię i prosi Boga, by tak zacna krew nie zginęła.

Cała sytuacja liryczna opisana w epitalamium podporządkowana została funkcjom laudacyjnym. Bielski powtórzył w odmiennej formie (i języku) to, co wcześniej zawarł w stemmacie i liście dedykacyjnym. Poprzez połączenie realiów mitologicznych (Apollo) z rodzimymi (nazwy urzędów) nawiązał zaś do praktyki charakterystycznej dla nowożytnego epitalamium<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Na pochwalny charakter epitalamium wskazywali teoretycy poezji (Scaliger, Sarbiewski), których traktaty były zapewne dobrze znane Bielskiemu (K. Mroczek, *Epitalamium*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 219).

<sup>70</sup> Forma dialogu uatrakcyjniała formę wiersza i nadawała jej charakter dramatyczny. Epitalamium udratyzowane, przeznaczone do inscenizacji cieszyło się popularnością w baroku (tamże, s. 222).

<sup>71</sup> Tamże, s. 220.

Podobne rozwiązanie zastosował też Bielski w **pieśni weselnej** (*Carmen nuptiale*)<sup>72</sup>. Łacińskiemu utworowi na karcie *verso* towarzyszy równoległa wersja polska na karcie *recto*. Tłumaczenie przeznaczone było dla Joanny Koźmińskiej (*Do Jaśnie Wielmożnej hrabiny tłumaczenie*) i dlatego znaczną część pieśni wypełniła pochwała panny młodej i jej rodu.

Początek utworu nawiązuje do sytuacji zaślubin. Podmiot liryczny wzywa mużę, by głosiła „słodkie pienia” z powodu radosnego związku sprzymierzonych domów. Połączenie rodów ma położyć kres „narzekaniom” i „łkaniom”. Nieszczęścia, o których mowa, to śmierć siostr Joanny – Brygidy (1762) i Doroty (1763)<sup>73</sup>. Ślub ma nagrodzić ową stratę. Podmiot liryczny dowodzi, że małżeństwo Koźmińskich to nie „trafunek”, ale wynik działań Boga, który w ten sposób „łzom, płaczom założył tamę”. Szczególna opieka Stwórcy nad Koźmińskimi to sposób predestynacji rodziny. Bóg umieścił w raju przodków Teodora, a jemu dał wyraźny cel – pomnożenie rodu. Owe nakazy zostały uwypuklone w polskiej wersji dzięki zastosowaniu przerzutni:

Przeniósł Bóg przodki Koźmińskich Poraju  
Do niebieskiego słodkich pociech raju,  
Potomka po nich Teodora,  
W którym domu nadzieja, podpora,  
Zostawił. Przezeń przyszłe pomnożenie  
Koźmińskich Róży przez liczne plemienie  
Wyznaaczył. By szły dobrze rzeczy,  
Różą oddał pilnej Flory pieczy.  
(k. [(a<sub>4</sub>)]) [podkr. M.M.]

Adaptując realia mitologiczne do swojskiej obyczajowości, Bielski kontynuował praktykę, którą w czasach nowożytnych podjęli twórcy renesansowi, a w późniejszych wiekach z powodzeniem stosowali poeci baroku (na przykład Samuel Twardowski<sup>74</sup>). U jezuitę wybór antycznej bogini rozkwitającej roślinności wynikał z motywu klejnotu Poraj – róży. Elementy herbowe stają się pretekstem do dalszego rozwoju fabuły. Flora widzi bowiem ręce wzniesione ku niebu, które trzymają połowę błyszczącego pierścienia. Jest to z kolei nawiązanie do klejnotu Działyńskiej – Ogończyk. Bohaterka odczytuje gest jako prośbę o dopełnienie związku. Fragment ten zbliża się zatem w warstwie inwencyjnej do rozwiązań znanych ze stemmatów. Elementy herbów uzasadniają bowiem połączenie rodów Porajów i Ogończyków.

---

<sup>72</sup> Fragment rozdziału poświęcony pieśni *Carmen nuptiale* jest zmodyfikowaną wersją artykułu M. Mieszek, „*Carmen nuptiale*” Jana Bielskiego jako przykład jezuickiej twórczości o charakterze okolicznościowym, „*Tematy i Konteksty*” 2012, nr 2, s. 12–26.

<sup>73</sup> A. Boniecki, *dz. cyt.*, t. 5, Warszawa 1902, s. 83.

<sup>74</sup> Jak píše Roman Krzywy, łączenie mitów z okolicznościową poezją weselną było „leciwym schematem inwencyjnym”, podobnie jak wzorowanie się na sylwach Stacjusza i Klaudiana (R. Krzywy, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Epitalamia*, oprac. R. Krzywy, Warszawa 2007, s. 12–13).

Znaczną część wiersza wypełnia pochwała Joanny. Zalety Koźmińskiej zostały powtórzone za dedykacją, ale laudacja przybrała formę epickiej opowieści. Postacią centralną, która podejmuje działania i posuwa „akcję” naprzód, jest Flora. Zwiedza ona domostwo Działyńskich. Jest oniemiała wspaniałością wystroju i pięknem wnętrza, zdobionego jak gdyby pędzlem Apellesa i dłutem Fidiasza. Rozpościera się przed jej oczami galeria obrazów przedstawiających przodków Joanny. Aby pokazać wielkość rodu, Bielski podaje konkretne liczby:

Siedmiu biskupów z infułą na głowie,  
Czterdziestu pięciu tuż – wojewodowie,  
Trzydziestu przeszło – kasztelanów,  
Prawie senat czynią jej widziany.  
(k. [(a<sub>4</sub>)])

Kończy ową galerię portret ojca Joanny – Augustyna Działyńskiego<sup>75</sup>, a pod nim wyobrażenia jego dzieci:

Kończył ten szereg portret Augustyna,  
Gdzie światło z Czapskich, z potomstwem Lucyna  
Jaśniała. Tych, jako podpory  
Ojca, pod nim stały miłe wzory.  
(k. (b<sub>1</sub>))

Pochwała rodu staje się wstępem do laudacji Koźmińskiej. Flora obserwuje Joannę przez uchylone drzwi. Zauważa, iż jest ona „od przodków nieodrodna”. Przy opisie Działyńskiej Bielski wykorzystuje zasadę *anima et corpus*. Twarz bohaterki, na której „wstyd paniński założył stolicę”<sup>76</sup>, ujawnia bowiem niezliczone ozdoby jej duszy. Brak szczegółów związanych z wyglądem zewnętrznym kobiety jest w tym przypadku zrozumiały. Aby pokazać jej piękno, autor stosuje chwyt niedopowiedzenia:

Sama twarz wydaje,  
Jak wiele ozdób w tej córce zostaje.  
(k. (b<sub>1</sub>))

---

<sup>75</sup> Osobie wojewody kaliskiego poświęcił Bielski fragment wydanej pięć lat wcześniej mowy funeralnej, poświęconej Jakubowi z Kościelca Działyńskiemu, wojewodzie malborskiemu. Gdy jezuita pisze o krewnych zmarłego, na których spłynęła chwała Jakuba, to wymienia w przypisie właśnie Augustyna Działyńskiego. We fragmencie zaś kończącym mowę, żegnając w imieniu zmarłego obecnych na ceremonii żałobników, pisze: „Żegna ciebie, J. W. Mci. P[anie] Augustynie z Kościelca na Działaniu Działyński, kaliski wojewodo, a jako linią jednę domu działąńskich najstarszytniejszego w osobie swojej już grzebie, tak życzy uprzejmie, ażebyś szczęśliwej płodności darem, nadgradzając imienia tak wielkiego stratę, na wnuki się w czerstwości zdrowia i prawnuki zapatrywał i którą ma z zasług nieśmiertelność sławy, dom ten dopełniał też nieśmiertelnością imienia”. J. Bielski, *Pochwała pogrzebna nieśmiertelnej pamięci [...] Jakuba z Kościelca na Działaniu Działyńskiego...*, Poznań 1757, k. B2v, k. [D8].

<sup>76</sup> „Wstyd paniński” to najczęściej wymieniana cecha panny młodej w staropolskich utworach epitalamijskich (R. Krzywy, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Epitalamia*, s. 20).

Flora przypuszcza nawet, że Joannę urodziła Cnota, iż była ona karmiona mlekiem przez Pobożność, a wychowywała ją Ludzkość.

Kolejne fragmenty wiersza zbudowane zostały na konceptach herbowych. Joanna splata bukiet, w którym brakuje róży, więc Flora dostarcza jej ów kwiat. Jest przekonana, że „ta cora / Właśnie dla cnego jest Teodora”. Upewnia ją w tym czerwone pole herbowe Radomickich, z których pochodziła matka Joanny. Czerwień ta łączy się z krwią św. Wojciecha – przodka Koźmińskiego. Flora zwraca się do Boga z prośbą o uzasadnienie woli złączenia rodów. Stwórca wyjaśnia, że:

Z tych pól od boju wzięłem do Korony  
Mężę waleczne, czyniąc przeznaczony  
Tu plac dla Róży rozkrzewienia,  
Domów stosując z sobą złączenia.  
(k. (b<sub>3</sub>))

Na znak błogosławieństwa Bóg użył znaku krzyża. Jest on częścią herbu Pilawa, którym tytułowała się matka Teodora Koźmińskiego – Teresa Joanna Potocka:

Bym błogosławieństw przyszłych znak dał, Krzyża  
Użyłem na to Potockich, ten zbliża  
Błogosławieństwa, a czym sławi  
Siebie w Polsce, tym pobłogosławi.  
(k. (b<sub>3</sub>))

Wspomnienie Potockich staje się w dalszej części pobudką do pochwały tego rodu. Wypowiedź Boga kończy obietnica liczego potomstwa dla nowożeńców, osiągnięcia przez ród nieśmiertelności oraz długiego życia dla członków obu rodzin.

Wszystkie opisane elementy o charakterze epitalamijnym podporządkowane zostały konwencji gatunkowej. Zawarte w nich treści pochwalne nie odbiegały od laudacji zamieszczanych w stemmatach czy listach dedykacyjnych. Powtarzalność rozwiązań kompozycyjnych i stylistycznych jest tego widowym dowodem. Pochwała była już od czasów starożytnych formą powszechną i wykorzystywaną w wielu gatunkach literackich. Okolicznościowe utwory weselne towarzyszyły uroczystościom zaślubin aż do połowy XVIII stulecia. Również one czerpały z rozwiązań formalnych wypracowanych w antyku przez Stacjusza czy Klaudiana<sup>77</sup>. Panegiryk łączył się z rodzajem wymowy popisowej. Korzystał z zastanych schematów kompozycyjnych i stylistycznych. W laudacjach powtarzały się podobne katalogi cnót i uogólnionych prawd<sup>78</sup>. Bielski przy

---

<sup>77</sup> Por. K. Mroczek, *Epitalamium staropolskie. Między tradycją literacką a obrzędem weselnym*, Wrocław 1989, *passim*; J. Niedźwiedź, *Wstęp*, [w:] *Szesnastowieczne epitalamia łacińskie w Polsce*, s. 21.

<sup>78</sup> S. Dąbrowski, *O panegiryku*, „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 3, s. 107; H. Dziechcińska, *Panegiryk*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 613–615; A. Wilkoń, *dz. cyt.*, s. 84–85; D. Künstler-Langner, *dz. cyt.*, s. 24; K. Obremski, *dz. cyt.*, s. 18.

opisywaniu adresatów tragedii korzysta z gotowych „klisz pochwały”. Nawiązuje do retorycznego wzoru *laudatio personae* (zalecanego chociażby przez Cyserona)<sup>79</sup>, kiedy wymienia zalety duszy adresatów, ich cnoty oraz wszelkie okoliczności zewnętrzne z nimi związane (rodowód, sprawowane urzędy, szacunek u postronnych). Nie świadczy to jednak w żaden sposób o ograniczeniach autora. Wręcz przeciwnie, swobodne posługiwanie się chwytami konwencjonalnymi dowodzi erudycji dramatopisarza<sup>80</sup>. Zastosowanie różnej formy wypowiedzi artystycznej (zbiorowe życzenia, liryczne wyznanie, opowieść epicka) oraz aż trzech odmian języka (łacińskiego, francuskiego i polskiego) należy uznać za twórczy wysiłek Bielskiego.

#### 4. PRZEMOWA DO CZYTELNIKA<sup>81</sup>

Przedmowa to część ramy wydawniczej, która w odróżnieniu od listu dedykacyjnego skierowana jest do czytelnika w ogóle. Jej otwarty charakter sprawia, że porusza ona ważne dla autora zagadnienia teoretyczno-literackie. Doniosłość omawianych kwestii oraz deklaratywność przedmów z początku XVIII wieku sprawia, że noszą one często znamię manifestu. Przybierają formę dyskusji i polemik. Ich autorzy wychodzą z propozycjami nowych rozwiązań estetycznych i literackich<sup>82</sup>. Pomocna w upowszechnianiu owych pomysłów jest forma stwarzająca iluzję bezpośredniego kontaktu autora z czytelnikiem. Odbiorca traktowany jest pozornie jako równoprawny partner dialogu. W rzeczywistości pozycję nadrzędną w przedmowie zajmuje twórca. Stara się on przekonać czytelnika do swoich racji, ukształtować jego odbiór i reakcje<sup>83</sup>.

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 konwencje<sup>84</sup>.

Taki „rewolucyjny” charakter miała przedmowa Stanisława Konarskiego, która poprzedzała jego przekład tragedii Corneille’a *Otton* (Warszawa 1744).

---

<sup>79</sup> R. Krzywy, *Aspekt panegiryczny twórczości Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzyżyny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 101–102.

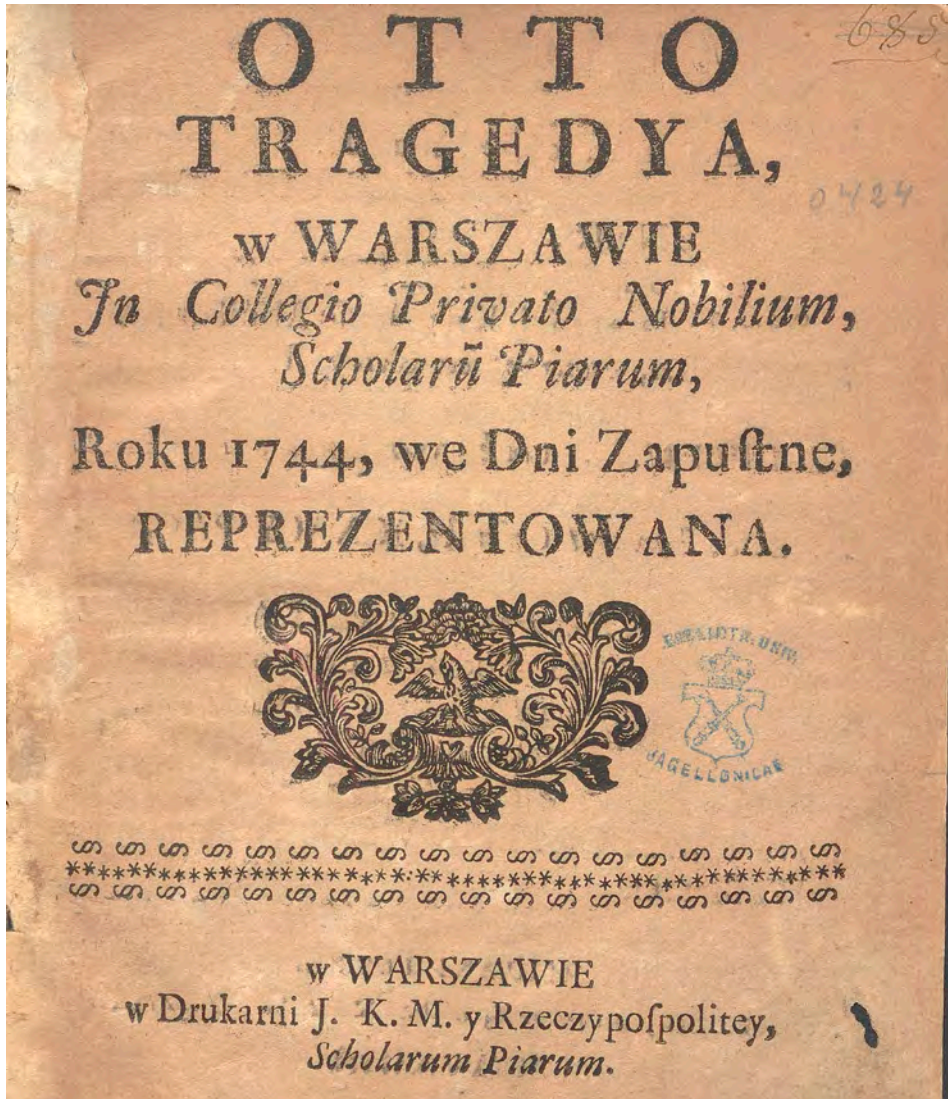
<sup>80</sup> Zwracał na to uwagę S. Dąbrowski, *Z problematyki panegiryku. Szkice*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 3, s. 45.

<sup>81</sup> Fragment rozdziału jest zmienioną i uzupełnioną wersją artykułu M. Mieszek, „*Od miękkich niewieścich afektów daleki umysł*”, czyli *Jan Bielski wobec Stanisława Konarskiego*, [w:] *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej*, red. K. Kaczor-Scheidler, M. Kuran, M. Kuran, Łódź 2013, s. 308–316.

<sup>82</sup> R. Ociecek, *O przedmowach w polskich ksiązkach barokowych*, [w:] *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ociecek i R. Ryba, Katowice 2002, s. 102–103.

<sup>83</sup> Por. T. Kostkiewiczowa, *Przedmowa jako wypowiedź krytycznoliteracka*, [w:] *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990, s. 191.

<sup>84</sup> I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 46–47.



Ilustr. 14. [Stanisław Konarski], *Otto, tragedia*, Warszawa 1744 (źródło: Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona)

*Przemowa do Czytelnika* z tragedii *Zeyfadyń* powstała zaś jako bezpośrednia reakcja Bielskiego na propozycję pijara. Oba teksty miały charakter deklaracyjny. Jak przyznała Janina Pawłowiczowa, w połowie XVIII wieku takie drobne formy literackie odwzorowywały proces narastania świadomości teatralnej<sup>85</sup>.

<sup>85</sup> J. Pawłowiczowa, *Teatr i krytyka*, [w:] *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, Warszawa 1967, s. 71. Autorka przedrukowała fragmenty obu przedmów.

Bezpośrednim powodem wystąpienia Bielskiego były słowa pijara, w których przyzwalał on na obecność ról kobiecych w teatrach szkolnych<sup>86</sup>. Ową propozycję zawarł Konarski w trzech krótkich zdaniach. Lapidarność formy nie umniejsza wcale przełomowego charakteru owej deklaracji<sup>87</sup>. 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. Pisze 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 do 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 młodzieży”.

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 z zastrzeżeniem, że kreacje te będą „przystojne i poważne”. W ostatecznym wydaniu regułu 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 skromne<sup>88</sup>. Bielski napomyka w swej przedmowie o tej możliwości, jednak w sposób dość przewrotny. Wspomina bowiem o postaciach symbolizujących bohaterki kobiece, to znaczy o Geniuszu Mądrości – oznaczającym Minerwę i Geniuszu Poetyki – wyrażającym Terpsychorę. Jest to tylko jeden z wielu argumentów Bielskiego. Ta mnogość racji sprawia, że przedmowa jezuita jest nieporównanie dłuższa od uwag Konarskiego. Bielski swoje opinie wzbogaca treściami emocjonalnymi, dlatego jego wystąpienie jest pełne pasji

---

<sup>86</sup> Sześć lat po wydaniu *Zeyfady* o polemice obu autorów wspominał 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*, cz. 1, Vratislaviae 1750, s. 8).

<sup>87</sup> O powadze owego wystąpienia pisali liczni badacze (por. literaturę zgromadzoną w DS I, 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”, nr 8–9 (1985), *Studia nad Oświeceniem*, s. 5–19; R. Dąbrowski, „Otto” *Stanisława Konarskiego* a „Otton” *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.

<sup>88</sup> J. Popłatek SJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 19–20, 31; *Ratio atque institutio studiorum SJ, czyli Ustawa szkolna Towarzystwa Jezusowego (1599)*, wstęp i oprac. K. Bartnicka i T. Bienkowski, Warszawa 2000.



i nieskrywanej niechęci wobec propozycji pijara<sup>89</sup>. Jak zauważyła Teresa Kostkiewiczowa, zasadą kompozycyjną przedmowy Bielskiego jest posługiwanie się ciągami enumerowanych argumentów, przeplatanych pytaniami retorycznymi. Mają one dowieść racji autora i zdeprecjonować tezy adwersarza<sup>90</sup>.

Na początku swojej przedmowy jezuita ujawnia, że w tragedii *Otto* odnalazł „nową [...] całe dawnym wiekom nieznaną [...] tragedyi regułę” (k. a). Dodaje jednocześnie, że ów, jak go określa, „wynałazek” zmobilizował go do szybszego opublikowania tragedii o Zeyfadyne. Bielski zapewnia o swoich dobrych chęciach, a zarazem nienacechowanemu słowu „wynałazek” 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 „panegirykach”, 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 tym czasem, gdyż mi modestyja moja zakonna zaostrzać nie pozwala pióra, tragedia” (k. (a)) (podkr. M.M.). 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. (a<sub>3</sub>)–[(a<sub>3</sub>v)]).

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 („ze zuchwałości nie powiem”)<sup>91</sup>. Bielski zadaje też kilkakrotnie adwersarzowi pytania, na które następnie sam

---

<sup>89</sup> 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). Trzeba przypomnieć, że Bielski wystąpił dwukrotnie przeciwko Konarskiemu i pijarskiemu szkolnictwu w mowach inauguracyjnych z lat 1746 i 1747. Jezuita bronił w nich gramatyki Alwara i idei szkół publicznych (*Pro institutione grammatica E. Alvari*, Poznań 1746 oraz *Pro scholis publicis [...] oratio*, Poznań 1747).

<sup>90</sup> T. Kostkiewiczowa, *Przedmowa jako wypowiedź krytycznoliteracka*, s. 194.

<sup>91</sup> Warto przypomnieć, że *praeteritio* (obok *reticentio* – opóźnienia, które Bielski wykorzystuje równie chętnie) uznawane było przez niektórych teoretyków antycznych za rodzaj ironii, ważny w technikach dowodzenia (J. Lichański, *Retoryka w Polsce. Studia o historii, nauczaniu i teorii w czasach I Rzeczypospolitej*, Warszawa 2003, s. 94–95).

udziela odpowiedzi i w ten sposób obniża wiarygodność przeciwnika. Pytania te mają na celu ukazanie niewiedzy pijara:

[...] jeżeli-ś go [tj. Eurypidesa – M.M.] czytał, pochwałę przyznasz [...] (k. a<sub>2</sub>);  
Czytał-żeś *Cyklopa* w Eurypidesie, krytyku doskonały [...]? (k. a<sub>3</sub>)  
Miał-żeś kiedy w ręku tragedję *Rheus* nazwaną [...]? (k. a<sub>3</sub>)

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<sub>2</sub>v)]<sup>92</sup>). Odwołuje się do pisarzy antycznych (Platona, Kwintyliana, Cyserona, 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: Gabryela Le Jaya, Charlesa Poréego, Jeana du Cerceau), jak też świeckich (Corneille’a, Woltera, Michaela Josepha Morei). Świadczy to niewątpliwie o rozległej erudycji Bielskiego i nowoczesnym zapleczu lekturowym jezuitę.

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

Ale wiem-ci ja, co niewiast w scenie i niewieścich miękki miłości obrońco powiesz [...]. Poetami Metastazjuszem i Kornelimi jak puklerzem jakim zastawisz [...] (k. [(a<sub>4</sub>)]).

Czasem Bielski przyjmuje za punkt wyjścia argumenty Konarskiego. Wspomina mianowicie o dramatach francuskich, których autorzy zrezygnowali z bohaterki 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. [(a<sub>4</sub>)]). W dalszej zaś części wywodu zwraca się do poprzednika:

Lubo rozumiem razem, żeć się w zacnego Metastazjusza *Temistoklesie*, sam prędzej spodoba Temistokles, ojczyzny miłością zapalony, niż kiedy Roksanes ogniami Kserksesa tleje<sup>93</sup> [...],

---

<sup>92</sup> Bielski w odnośniku lokalizuje cytat jako homilię 38 św. Jana Chryzostoma na Ewangelię św. Mateusza. Jezuita mógł zaczerpnąć fragment z pism „Złotoustego Kaznodziei” ze zbioru o charakterze kompendium, w którym zebrano wypowiedzi przedstawicieli Kościoła na temat komedii. Słowa św. Chryzostoma znalazły się na przykład w zbiorze; *Doctrina ss. Patrum de comoedia et spectaculis*, [w:] Armand 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.

<sup>93</sup> Por. P. Metastasio, *Themistocles, tragoedia*, Warszawa 1743. W początkach roku 1743 sztukę grano też w kolegium teatynów w Warszawie, gdzie powtarzano ją jeszcze potem pięciokrotnie (zob. DS I,

w Kornelego także *Teodorze* z Dydymusem pobożne prędkiej łzy wyciśnie, wzajemne tych świętych do mężczeństwa ubieganie niż kiedy starosta nierządne ku Teodorze pała afektem [...] <sup>94</sup> (k. [a<sub>4</sub>v]).

Kolejne wnioski Bielskiego wynikają w sposób logiczny. Tak przeprowadzone rozumowanie podważa zasadność postawy Konarskiego. Skoro obyty estetycznie 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. [a<sub>4</sub>v]).

Bielski jawi się w przedmowie jako obrońca tradycji i osoba świadoma dokonania poprzedników. Wielokrotnie przywołuje definicję tragedii (za Arystotelesem oraz jego późniejszymi komentatorami) i dowodzi, że obecność kobiet i ich namiętności nie licuje 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 tragedya takowego zawierająca kawalera od należytej odstępuje powagi (k. (b<sub>2</sub>)).

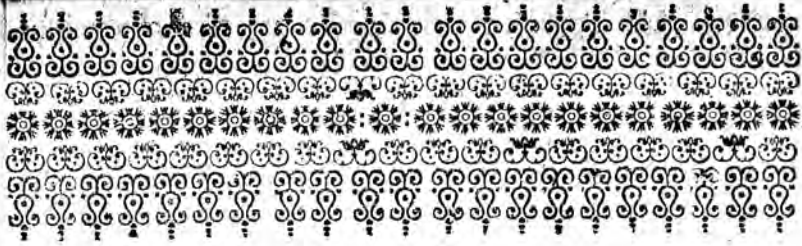
Bohater ogarnięty namiętnościami burzy logiczną kompozycję tragedii, sprzeciwia się także określonego systemowi moralnemu propagowanemu przez teatr szkolny:

Jakoż czyli przystoi kawalera, którego scena za przykład stawia, miękkimi wikłać afektami, ażeby co w katastrofie ma naprawić, w epitasim albo katastasim obalił przody? (k. (b<sub>2</sub>)) (podkr. M.M.)

---

poz. 327). Warto dodać, że dramat *Metastasia* został przełożony na język polski także przez jezuitę Franciszka Borowskiego i najprawdopodobniej wystawiony około 1762 roku w kolegium w Winnicy. Co ciekawe, wśród postaci występujących w tragedii znalazły się dwie role żeńskie: Aspazja (córka tytułowego bohatera) oraz Rossane (księżniczka, kochająca się w Kserksesie, królu perskim); zob. F. Borowski, *Temistokles, tragedia*, rkps ATJKr, sygn. 443, s. 39–76. Borowski był również autorem przekładu innej opery *Metastasia, Dobra żona Zenobija* (przedr. w: *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. 6, Warszawa 1963, s. 593–650). Autor wybrał utwór o tematyce miłosnej, którego główną bohaterką była kobieta i którego fabuła miała charakter sentymentalny. Jezuita zachował również formę opery (obecność arii). Nie wiadomo, czy sztuka została wystawiona, choć (jak pisze Jadwiga Miszalska) zamiar inscenizacji był prawdopodobny (J. Miszalska, *Strategie polskich tłumaczy włoskich librett w XVIII wieku*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2013, vol. 22, s. 11–25).

<sup>94</sup> Tragedia Corneille’a o Teodorze (*Théodore, vierge et martyre*, wyst. w latach 1645–1646), z racji poruszanej tematyki (groźba prostytuowania się chrześcijańskiej bohaterki), nie zdobyła uznania (uraziła gusta widzów) i po pięciu wystawieniach została zdjeta 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”, t. 25 (2007), nr 3, s. 163–173).



## P R Z E M O W A do Czytelnika.

**G**Dym Tragedyą tę moję, ná usilne niektorych zadze do druku dawał, stało się, że mi Tragedya Otto nazwana z Piotra Kornelego wielkiego Fráncuskiego Poëty wierszem Polskim tłumaczoną po części, po części odmieniona, w ręce trefunkiem wpadła. Czytałem ją z ciekawością, y nową tam całę, dawnym wiekom nieznaiomą, przed wszytkich prawie Rymotworstwa á Trágedyi osobliwie Nauczycielow, wiadomością zákrytą, w Argumencie wypisana, Trágedyi regułę upatrzyłem. Jáko by między osobami akcyje Tragedyi wydájącemi, swoje Białogłowy koniecznie mieć powinny mieyce: *Ze komedye Trágedye, (stowa są pomienionego, rzekę tym czasem, gdyz mi modestya moja zákonná záostrzać nie pozwala piora, Trageda) nigdy ieszcze bez interweniencyi osob Białogłowskich od rozumnych y ná swym się znáiących rzemieśle pisane nie były.* Które zdánie, gdyby ile nieostrożności, że zuchwałości nie powiem, w Authora piorze, tyle do uwierzenia łatwości w Czytelniku znalazło, czytsze Zákonne, y od niewiestic, mniey często foremnych adresow uprzátnione, álboby zamilknać musiały Theatra, y tey moiey Trágedyi] (ktoreybym przecię, gdybym łobie mniey nieposufzeństwa, więcey nieumiejętności náganę wáżył, pod Drukárską nigdy nie podał Prasę) wiecznie gdzie w ciemnościach pogrzebaney, butwiecy podobno przyšlo; álbo ták ostrą koniecznie censurę  
(a) zno-

Ilustr. 15. Jan Bielski, *Przemowa do Czytelnika*, [w:] tenże, *Zeyfadyń, król Ormuzu, tragedyya*, Kalisz 1747 (starodruk BJ, sygn. 26491 I)

Bielski dowodzi też, że „niewieści afekt” nie ma siły katartycznej. A za komentatorami Arystotelesa (Scaligerem, Piccolominim, Tassesem, których nazwiska mógł wziąć z dzieła francuskiego jezuita Reného Rapina, *Réflexions sur La Poétique d’Aristote*<sup>95</sup>) uznaje, że na miano prawdziwego poety zasługuje wyłącznie ten, „który swym do cnoty prowadzi wierszem i do chwalebnych rządów Rzeczypospolitej sprawowania dopomaga” (k. [b<sub>2</sub>v]).

Bielski nie ogranicza się jednak wyłącznie do krytyki. Podsuwa dramatopisarzom pozytywne rozwiązania fabularne. Wśród sytuacji, które przy odpowiednim zawikłaniu 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 należytą” oraz „majestatowi [...] wierność” (k. (b<sub>2</sub>)). 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 jezuita, że „niewieście zawikłania” nie są w stanie łatwo wywołać w widzach takich wzruszeń. Na tej podstawie Bielski formułuje logiczne podsumowanie:

Zgoła znający się na swym rzemieśle poeta nie wiem, z którego by wytłumaczonej tragedyi słowa wnieść potrafił, że się takowe akty nigdy bez interwencji osób białogłowskich obejść nie mogą (k. [b<sub>2</sub>v]).

Propozycja Konarskiego to, w świetle słów jezuita, „dzisiejsze”, „płonne uroszczone o tragediach prawo”, a nawet „wynałazek”. Bielski odwołuje się do rozsądku czytelnika, który nie da wiary nowej, niewspartej na żadnym fundamencie zasadzie. Czyni też wyraźne rozróżnienie między tragedią a komedią, gdy pisze: „Niech się godzi Plautom i Terencjuszom w komedjach, tragediom innym być wolniejszymi w tragedjach” (k. [a<sub>4</sub>v]).

Mimo wszystkich wspomnianych argumentów uznanie Bielskiego za wojującego mizoginistę jest zbyt prostym uproszczeniem. Sam jezuita wyraźnie odżegnywał się od takiej postawy, gdy pisał: „nie mówię ja tego, ani mówić mogę, żeby między osobami tragedją składającymi białogłowy się nie powinny mieścić” (k. [a<sub>1</sub>v]). Tłumaczy, że wówczas musiałby potępić „tragedyi wynalazców”: Sofoklesa, Eurypidesa, Senekę oraz twórców komedii – Plauta i Terencjusza. Pogardzić musiałby także współczesnymi mu dramaturgami, którzy „tragedyje i komedyje z swych prawie ruin i obalin wygrzebali i całemu zalecili światu” (k. [a<sub>1</sub>v]–a<sub>2</sub>). Bielski ma świadomość, że postaci kobiece z powodzeniem funkcjonują na innych scenach, także zakonnych. Co prawda, w wymienionych przez niego tragediach jezuitskich (między innymi w *Adrianie* Ludwika Cellotiusa<sup>96</sup> i w sztu-

<sup>95</sup> R. Rapin, *Réflexions sur La Poétique d’Aristote*, Paris 1674; J. Pawłowiczowa, *Teoria i krytyka*, s. 76–78.

<sup>96</sup> Chodzi o sztukę Louisa Cellota (Cellotiusa), *Tragoedia S. Adrianus Martyr*, [w:] tenże, *Opera poetica*, Parisiis 1630, s. 1–100. Warto przypomnieć, że tę tragedię odegrano również w kolegium pijarskim w Szczuczynie. Na język polski przełożył ją Gracjan Piotrowski ([G. Piotrowski], *Adrian, tragedia*, Szczu-

kach Nicolasa Caussina<sup>97</sup>) 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 od świeckich teatrów, zakonne moje teatrum, bez cenzury sprawiedliwej brać przykład mogło?”)<sup>98</sup>. W innym miejscu przedmowy pisze też, że jako zakonnik „wieczną światu nieprzyjaźń wypowiedział [...] i od miękkih niewieścich afektów daleki umysł” (k. [a<sub>1</sub>v]).

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”, a obraz miłości występnej 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. br.). Podsumowując swoje wywody, Bielski wysuwa jeszcze inny, w duchu już oświeceniowy, argument. Przypomina fragment mowy Cellotiusa<sup>99</sup>, w której francuski zakonnik wśród absolwentów jezuickich kolegów wymienił męźnych 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 „zniewieściale umysły do wysokich o Bogu, o ojczyźnie myśli niesposobne” (k. b<sub>2</sub>v).

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”<sup>100</sup>. Z racji swego polemicznego charakteru przedmowa pełna jest środków perswazyjnych, wzbudzających emocje. Mają one z jednej strony wskazać czytelnikom poglądy

---

czyn 1760). Opis sumariusza w: *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 2: *Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1978, poz. 181.

<sup>97</sup> N. Caussin, *Tragoediae sacrae*, Parisiis 1620.

<sup>98</sup> Problem konkurencyjności sceny publicznej i konwiktowej naświetla jeden z reformatorów teatru jezuickiego, Charles Porée, w *Dyskursie o przedstawieniach (Discours sur les spectacles*, Paris 1733). Wyowiada się on o teatrach świeckich jak o zagrożeniu dla scen szkolnych. Zwraca jednocześnie uwagę na konieczność 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).

<sup>99</sup> 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.

<sup>100</sup> S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966, s. 235.

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 w stosunku do 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”. Na nich bowiem, w odróżnieniu od autorów zakonnych, nie spoczywa odpowiedzialność za kształcenie nowych pokoleń. Świeccy poeci nie są krępowani przepisami ani cenzurą zakonną<sup>101</sup>. 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. Warto przypomnieć, że argumentami z *Przemowy* Bielskiego, które miały uzasadniać brak kobiet na scenie jezuickiej, posłużył się czternaście lat później anonimowy autor komedii „z francuskiego tłumaczonej” *Arlekin dziki Amerykanin* ([Wilno 1760?]<sup>102</sup>). W słowach *Do czytelnika* jezuita nie sygnalizuje co prawda, iż treści przejął za tragedią konfratra. Tłumaczy jednak zmiany, jakie zastosował w stosunku do oryginału, który dotyczył „mariażu”, a więc zawierał „miękkie, a często uszy obrażające, z niewiastami [...] afekty” (k. nlb.). Powtarza zdanie, iż w szkołach zakonnych, których celem jest wychowanie „niewinnej młodzieży”, niewłaściwa jest obecność nieprzystojnych treści. Powtarza zresztą dosłownie porównanie Bielskiego o młodzieży jako miękkim wosku, w którym łatwo odcisnąć niewłaściwe rzeczy i wzniecić pożary, które później trudno ugasić. Przejmuje też argument, że obecność niewiast w tragedii przeczy jej katartycznemu celowi. Autor komedii o Arlekinie powtarza również cytaty, którymi Bielski uzasadniał swoje racje. Świadczy to o ciągłej aktualności racji autora tragedii *Zeyfadyń* oraz jego istotnej roli jako dramaturga tego okresu.

\*\*\*

Wzbogacenie edycji dramatów o elementy ramowe było wyrazem ogólnie panującego zwyczaju wydawniczego. Każda z części została formalnie wyodrębniona. Wszystkim towarzyszą środki ekspresji typograficznej: odmienne kroje i stopnie pisma, listwy i linie ornamentowe, inicjały, ozdobniki oraz graficzne wyobrażenia herbów adresatów<sup>103</sup>. Na tle ówczesnej praktyki edytorskiej elementy okalające z tragedii Bielskiego nie wyróżniają się niczym nadzwyczajnym. W warstwie treściowej przynoszą one jednak informacje o charakterze źródłowym lub

---

<sup>101</sup> 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 [...]”.

<sup>102</sup> Korzystam ze starodruku BJ, sygn. 32665 I.

<sup>103</sup> J. W. Zawisza, *Panegiryczny druk okolicznościowy epoki stanisławowskiej*, Wrocław 1984, s. 94.

literackim. Pozwalają więc z jednej strony uzupełnić wiadomości biograficzne (rozsiane w listach dedykacyjnych), a z drugiej ujawniają zaplecze erudycyjne i lekturowe Bielskiego. Na ich podstawie można częściowo zrekonstruować podstawy warsztatu literackiego i zaplecze lekturowe jezuitów oraz okoliczności powstania dramatów. Znajomość elementów ramy wydawniczej pozwala też wzbogacić interpretację samych tragedii<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> O cząstkach okalających jako źródle „badań kultury literackiej dawnych epok” pisała zwłaszcza Ociczek. Według badaczki, elementy ramy wydawniczej są istotne przy interpretacji utworu, gdyż wpływają na czytelnika nie tylko poprzez słowo, ale także przez „znakowe działanie danego elementu” (R. Ociczek, *Studia o dawnej książce*, s. 17–18).





## V. Źródła dramatów

W większości dramatów Jana Bielskiego znajdują się informacje o charakterze źródłowym (wyjątek stanowi jedynie tragedia *Niewinność zwycięża potwarzy*, Poznań 1753<sup>1</sup>). Choć pełnią one rolę drugorzędną, to jednak ich znajomość daje badaczowi dodatkowe możliwości interpretacyjne. Ujawnia, po pierwsze, krąg zainteresowań jezuity i jego zaplecze erudycyjne. Po wtóre, pozwala prześledzić zmiany, jakim poddał on tekst pierwotny. Daje też możliwość wejrzenia w mechanizmy parafrazowania i przekształcania źródła na formę dramatyczną.

Przegląd tekstów, które wykorzystał Bielski jako podstawę dla swoich tragedii, pozwolił z jednej strony naszkicować krąg zainteresowań jezuity, z drugiej zaś odpowiedzieć na pytanie o typowość lub oryginalność w doborze źródeł, także na tle jezuickiej praktyki dramatopisarskiej. Zestawienie tekstów źródłowych i tragedii Bielskiego ujawni również mechanizmy towarzyszące przekształceniom formy pierwotnej, prozatorskiej, na dramatyczną.

**Informacje źródłowe** umieszczał jezuita bezpośrednio po argumentach, które streszczały tragedię, objaśniały jej sens i często wskazywały kierunek interpretacji. Zgodnie z powszechnie stosowaną praktyką, zapiski o charakterze informacyjnym ujmował Bielski skrótowo<sup>2</sup>. Korzystał przy tym z określonego schematu. Umieszczał w nim: nazwę autora, tytuł dzieła i lokalizację wyzyskanego fragmentu (numer części, tomu, rozdziału itp.):

Stengelius in *Exemplis Lib[ri]* 2, c[apud] 4 (*Zeyfadyń*, Kalisz 1747)

Juven[tius]: p[ars] 5, *Hist[oriae] Soc[ietatis Iesu]*. l. 20, n[umero] 57 (*Tytus Japończyk*, Poznań 1748)

Ks. Skarga w *Rocznych dziejach* pod rokiem 324 (*Konstantyn Wielki*, Poznań 1751).

---

<sup>1</sup> Informacji o charakterze źródłowym nie notuje żadna z dwóch wersji rękopiśmiennych tragedii (por. rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729 oraz rkps VUB, sygn. IV 11651/4).

<sup>2</sup> W siedemnastowiecznych sumariuszach powszechne było podawanie w argumencie źródła sztuki wraz z dokładną lokalizacją i odpowiednim fragmentem (J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 42).

Skrupulatnością i rzetelnością w informowaniu wykazywał się Bielski zwłaszcza wtedy, gdy korzystał ze **źródeł pośrednich**. Jest to godne podkreślenia zwłaszcza wobec wcześniejszej, siedemnastowiecznej praktyki dramaturgów jezuickich. Ponieważ teatr jezuicki miał charakter adaptacyjny, w sztukach z XVII wieku nie zawsze wskazywano prawdziwe źródło. Informacje o pismach historyków bizantyjskich czy historyków Kościoła przejmowane były najczęściej za *Rocznikami* Cezarego Baroniusza (Rzym 1588–1603) oraz *Rocznymi dziejami kościelnymi* Piotra Skargi (Kraków 1603, 1607). Nieujawnianie rzeczywistych źródeł było niekiedy celowym działaniem dramaturgów. W ten sposób zacierali oni korzystanie z wcześniejszych sztuk teatralnych<sup>3</sup>. Przemilczanie rzeczywistych podstaw źródłowych było praktykowane także w dramatach z XVIII stulecia. Dotyczyło to zwłaszcza dzieł Baroniusza. Wielokrotnie zamiast z oryginału włoskiego, korzystano z jego polskich tłumaczeń i kontynuacji, pióra Skargi lub Kwiatkiewicza.

Bielski o czerpaniu informacji źródłowych z innego tekstu wspominał w dwóch łacińskich dramatach – *Vandamorillus* (Kalisz 1747) oraz *Vocatio Divina* (Poznań po 1751?). W tragedii o Vandamorillusie wykorzystał do tego skrótowy, ale wyczerpujący schemat:

Raynaldus in *Annalibus Ecclesiasticis*, ad annum 1232, nro 32 apud Lohner *Bibliothecae manualis concionatoriae*, tom 1, tit. *Dilectio Imimicordis*, § 4to, nro 13tio.

Źródłem pośrednim jest w tym przypadku dzieło Odorico Rinaldiego, kontynuatora *Roczników* Baroniusza, zaś bezpośrednim – zbiór Tobiasa Lohnera, *Instructissima bibliotheca manualis concionatoria*<sup>4</sup>. W nieco odmienny sposób sygnalizowany jest mechanizm zapożyczenia w sztuce *Vocatio Divina*.

Bielski rozpoczyna *Argument* od podania źródła pierwotnego – *Wyznań* św. Augustyna. Na końcu ujawnia zaś, iż dziełem, z którego bezpośrednio korzysta, jest książka jezuita Antoniego Świrczyńskiego, *Droga do zbawienia...* (Lublin 1746)<sup>5</sup>. Świrczyński streścił w niej historię nawrócenia dwóch młodzieńców pod wpływem lektury żywotu św. Antoniego właśnie za św. Augustynem:

S. Augustinus, libro 8vo *Confessionum*, capite 8vo, duorum adolescentum nobilissimorum [...] meminit. [...] P[ater] Ant. Świrczyński [sic!] *Vice ad salutem*, parte 2da, articulo 2do, paragrapho 2do in reimpressione polonica, Lublini 1746 folio, 131<sup>6</sup> (*Vocatio Divina*).

<sup>3</sup> Tamże; J. Tazbir, *Baronius a Skarga*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, t. 26 (1981), s. 31.

<sup>4</sup> O. Rinaldi (Raynaldi), *Annales ecclesiastici*, t. 2 (cytuje za wyd. Lucae 1747, s. 65). W przypadku dzieła Tobiasa Lohnera, Bielski korzystał być może z wydania szóstego z 1732 roku (por. T. Lohner, *Instructissima bibliotheca manualis concionatoria*, wyd. 6, t. 1, § 4, nr 13, Dilingae 1732, s. 588). Warto przypomnieć, że Rinaldi w swoim przekładzie sporządził po raz pierwszy szczegółowy indeks do dzieła Baroniusza (zob. J. Ślaski, *Cesare Baronio w przekładach polskich*, [w:] *Nurt religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu*, red. S. Nieznanowski, J. Pelc, Lublin 1994, s. 371; J. Kłoczowski, *Baronius Cesare*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. F. Gryglewicz, t. 2, Lublin 1985, szp. 61–62).

<sup>5</sup> A. Świrczyński SJ, *Droga do zbawienia przez rozumne rozporządzenie życia doczesnego wedle oświecenia i powołania boskiego wyprostowana wszystkim zbawienia swego szczerze szukającym*, wyd. 2, Lublin 1746, s. 131–133 (korzystam z egzemplarza BUW, sygn. 4g.3.4.25.XVIII I).

<sup>6</sup> [J. Bielski?], *Vocatio Divina*, [b.m. i r.], rkps VUB, sygn. IV 11651/6.

Znajcie y dobroć, która wraz y wasze lymy  
Z Cesarzem zachowujcie. *Min:* ia kark w odwdzięczeniu  
Dobrodziejstwa pod iarzmo Chrystusowe schylam  
*Fla:* ia y serce *Met:* ia wieczny niewolnictwa biorę;  
Na siebie obowiązek *Sul:* ani karku, z cichym  
Sercem od tak słodkiego nie umykam iarzma  
Cesarz.

Wieczną dobroci Boska niechay będzie chwata  
Zes wieczne ciato lecząc, duszy życie dala.

*SCENA CALA*

Konczy się miary y łaskawości y innych  
Konstantyna cnot tryumfem.

Vocatio Divina

Actio Oratoria

Argumentum.

S. Augustinus libro suo Confessionum capite suo, duorum  
adulescentum nobilissimorum aula Caesarea Ephaborum memi-  
nit. (Probius illis et Modesti, quam historia praetermittit scena  
praesens compellationem tribuet) Isti, cum quodam die itam  
ad Treviros pauperis eremicola cellulam inviserent, forte  
evenit, ut positos supermensula vitae Antonii Abbatis  
codicillos repererint. Evolvunt libellum confidenter, cu-  
riosius perscrutantur mirum vocationi Divina in hoc  
sancto Abbate exemplum legunt, et stupent; tum alter: Dic

Ilustr. 16. [Jan Bielski?], *Vocatio Divina, actio oratoria*, [b.m. i r.; Poznań? po 1751?] (rkps VUB, sygn. IV 11651/6)

Inną praktyką stosowaną przez Bielskiego było również **powoływanie się na kilka źródeł**. Podnosiło to niewątpliwie wiarygodność przedstawianej historii. W tragediach o Zeyfadyne (Kalisz 1747) i Aleksym (Poznań 1764) jezuita zamieszcza opisy dwóch tekstów, jednak fabułę opiera tylko na jednym dziele. Wybiera to, które niesie

wyraźne przesłanie dydaktyczne. Dlatego podstawą fabuły w tragedii *Zeyfadyn* czyni fragment dzieła Jerzego Stengela. Moralizatorski charakter utworu Stengeliusa uwiódrcznia się już w tytule: *Exemplorum libri tres*<sup>7</sup>. Drugie wspomniane przez Bielskiego źródło – książka jezuita Piotra Jarrica (*Histoire des choses plus mémorables advenues tant ès Indes Orientales*)<sup>8</sup> – ma być wyłącznie „fundamentem”, czyli dowodem autentyczności przedstawionych wypadków<sup>9</sup>. Bielski pisze bowiem:

Fundament z Historii Petrii Jaricii SJ, który w swojej o Ormuzie historii świadczy, że około roku 1507, którego też bawił w Ormuzie Ludovicus Lud., świadek oczywisty tej historii, panował w Ormuzie młodzieuchny król imieniem Zeyfadyn<sup>10</sup>.

Z tych samych powodów podstawowym źródłem tragedii *Aleksy, cesarz wschodni* uczynił Bielski dzieło Laurentego Beyerlincka *Magnum theatrum vitae humanae*. Epizod zrzeczenia się tronu Konstantynopola przez Aleksego Angelosa na rzecz ojca jest tu nie tyle fragmentem dziejów cesarstwa bizantyjskiego, ile raczej przykładem właściwej postawy dzieci w stosunku do swoich rodziców<sup>11</sup>. Drugi z opisanych tekstów, autorstwa francuskiego jezuita Filipa Brietiusa, pełni w tragedii Bielskiego funkcję podrzędną. Wymownym tego dowodem jest pomyłka samego autora, który odsyła czytelnika do książki Brietiusa *Parallela Geographiae veteris et novae*, podczas gdy historia Aleksego Angelosa opisana została w dziele *Annales Mundi Universalae*<sup>12</sup>. Pomieszanie dwóch tytułów wynikać mogło z postrzegania Brietiusa w kolegiach jezuitkich przede wszystkim jako autora z dziedziny nauk geograficznych. Jego trzytomowy podręcznik *Parallela geographiae* był na przykład zalecany do nauki nowszej geografii przez Juwencjusza<sup>13</sup>.

Niekiedy, aby podnieść wiarygodność opisywanych wydarzeń lub objaśnić obce realia polskiemu czytelnikowi, Bielski zamieszcza **odsyłacze źródłowe w tekście głównym**. Gdy na przykład jeden z bohaterów tragedii *Zeyfadyn* mówi o spożywaniu przez królów Ormuzu cukru podczas uroczystości intronizacji (A. 3, sc. 2), to w przypisie znajduje się odnośnik do książki Władysława Łubińskiego, *Świat we wszystkich*

---

<sup>7</sup> G. Stengelius (J. Stengel), *Exemplorum libri tres*, lib. 2: *Exempla in septem capitalium vitiorum detestationem, per quacragesimam an. 1646 narrata*, Ingolstadt [Ingolstadij] 1649, rozdz. 4, s. 161–204.

<sup>8</sup> P. Jarricius, *Histoire des choses plus mémorables advenues tant ès Indes Orientales*, pars 1–3, Bordeaux 1608–1610 (jeśli nie zaznaczone inaczej, to w pracy korzystam z wyd. 2, Toulouse 1611).

<sup>9</sup> S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1807, s. 664.

<sup>10</sup> Jarricius (P. du Jarric) rzeczywiście pisze w swojej książce, iż Portugalczycy po przybyciu na wyspę Ormuz zastali tam króla, który był jeszcze dzieckiem i w imieniu którego władzę sprawował eunuch Atar (Cogeatar) (zob. P. Jarricius, *dz. cyt.*, s. 367).

<sup>11</sup> L. Beyerlinck, *Magnum theatrum vitae humanae*, t. 3, Lugduni 1665, s. 128–137.

<sup>12</sup> Jeśli nie zaznaczone inaczej, korzystam z wydania: P. Brietius, *Annales Mundi sive chronicon Universale*, t. 6, lib. 13, cap. 1, Viennae 1727, s. 118.

<sup>13</sup> K. Puchowski, *Jezuickie kolegia szlacheckie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Studium z dziejów edukacji elit*, Gdańsk 2007, s. 119.

*swoich częściach... określony*. Późniejszy prymas Polski opisuje w niej obyczaje i realia perskie<sup>14</sup>. W tragedii *Konstantyn Wielki* Bielski powołuje się natomiast na *Roczniki* Brietiusa („Brietius pod rokiem 306”). Uzupełnianie tekstu dodatkowymi informacjami oraz posługiwanie się przypisami bibliograficznymi to zwyczaj, który będzie praktykowany szerzej w książkach oświeceniowych<sup>15</sup>.

Od skrupulatności w ujawnianiu źródeł odbiega wyłącznie tragedia *Apoloniusz, Chrystusow rycerz* (Poznań 1755), w której Bielski zaznaczył ogólnikowo: „z żywotów męczeńskich”. Można dziś jedynie przypuszczać, że podstawą dramatu jezuita mógł być zbiór o charakterze popularnego kompendium hagiograficznego. Fragmenty poświęcone męczeństwu Apoloniusza znalazły się w utworach Alojzego Lippomano (*Historia de vitis sanctorum*, t. 5, Roma 1551–1560), Laurentego Suriusa (*De probatis Sanctorum historiis...*, t. 6, Köln 1575) czy też Cezarego Baroniusza (*Martyrologium Romanum*). Były to dzieła poczytne, dostępne w bibliotekach wielu kolegiów jezuickich i wyzyskiwane w szkolnej dydaktyce<sup>16</sup>. Tylko jednak u Suriusa i Baroniusza pojawia się postać drugiego męczennika – Filemona, a historia przez nich opisana pokrywa się z fabułą tragedii autorstwa Bielskiego.

Utwory, które stały się podstawą źródłową dla jezuita, miały charakter **kompendiów i zbiorów moralizatorskich** (Beyerlinck), **książek o tematyce historycznej** (Baroniusz, Brietius, Skarga, Rinaldi), **orientalnej** (Jarricius) i **hagiograficzno-religijnej** (Surius, Świrczyński). Większość tych dzieł była powszechnie znana czytelnikom europejskim. W polskich kolegiach jezuickich niektóre z nich stanowiły lektury uczniowskie (Skarga, Baroniusz, Juwencjusz, Brietius). Były też wykorzystywane przez jezuickich dramaturgów. Przykładowo, *Roczniki* Baroniusza, wraz z kontynuacjami pióra Skargi i Kwiatkiewicza, są jednym z częściej pojawiających się źródeł sztuk z XVII i XVIII stulecia<sup>17</sup>. Bibliografia dramatu staropolskiego notuje

---

<sup>14</sup> W. Łubieński, *Świat we wszystkich swoich częściach ... określony*, t. 1, Wrocław 1740, s. 588.

<sup>15</sup> A. Żbikowska-Migoń, *Książka naukowa w kulturze polskiego Oświecenia*, Warszawa–Wrocław 1977, s. 42.

<sup>16</sup> Bogate księgozbiory stanowiły codzienny warsztat pracy zakonników. Posiadanie biblioteki i uzupełnianie jej zbiorów wynikało zatem z wychowawczej misji zakonu. Według Ludwika Grzebień, ważniejsze kolegia (w tym także Poznań) miały nawet do 10 tysięcy książek (L. Grzebień SJ, *Organizacja bibliotek jezuickich w Polsce od XVI do XVIII wieku*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, t. 30 (1975), s. 223–278; A. Szorc, *Kolegium jezuickie w Braniewie i jego księgozbiór*, Olsztyn 1998, s. 95). Książka Baroniusza, *Martyrologium Romanum*, nie tylko gromadziła podstawowe wiadomości o świętych, ale także dzięki swej kompozycji umożliwiała praktyczne wykorzystywanie jej na co dzień (J. Ślaski, *dz. cyt.*, s. 367).

<sup>17</sup> Zgodnie z informacjami zawartymi w bibliografii dramatu staropolskiego, najwięcej sztuk, których źródłem było dzieło Baroniusza, pochodziło z kolegium w Warszawie (z okresu od 1669 do 1762 roku) oraz w Wilnie (od 1679 do 1753). *Roczniki* wykorzystywane były także przez dramaturgów w Braniewie (od 1665 do 1726 roku), sporadycznie także we Lwowie, Gdańsku, Nieświeżu, Pińsku, Drohiczynie i Dyneburgu. Utwory włoskiego jezuita wyzyskiwane były także w kolegium poznańskim. Sumariusze wskazują niekiedy jako podstawę źródłową łącznie Baroniusza i jego kontynuatorów – Skargę czy Kwiatkiewicza (por. np. dramaty z Kowna, Nowogródka, Wilna); zob. *Dramat staropolski od początku do powstania sceny*

też sumariusze, w których podstawę źródłową stanowią dzieła Beyerlincka, Juwencjusza i Brietiusa<sup>18</sup>. Te same utwory były zresztą źródłem także dla innych dramatów wystawianych w kolegiach w Rawie, Kaliszu i Poznaniu, z którymi kolejno związany był Bielski<sup>19</sup>.

Mogłoby się wydawać, iż autor *Apoloniusza*, wybierając podstawy źródłowe powszechnie znane i wykorzystywane także przez innych dramaturgów, wykazuje się małą inwencją twórczą. Ów początkowy zawód jest jednak pozorny. Trzeba przypomnieć, że teatr, a w jego ramach odnowiona tragedia, miały pełnić funkcje dydaktyczne, propagować postawy obywatelskie i patriotyczne. Dzieła o charakterze historycznych i moralizatorskich kompendiów były skarbnicą budujących przykładów. W XVII i XVIII wieku zbiory takie obejmowały także geografię i wiedzę przyrodniczą. Wpisywały się zatem w zmieniające się oblicze edukacji zakonnej. Kompendia pisane były najczęściej po łacinie, a więc popularyzowały wiedzę wśród osób wykształconych, absolwentów szkół średnich. Dzieła te nie tylko gromadziły dotychczasową wiedzę, ale również inspirowały jej dalszy rozwój i tworzenie nowych jakości artystycznych, na przykład dramatów<sup>20</sup>. Wykorzystując w sztukach źródła znane widzom ze szkoły, dramaturdzy odwoływali się do świadomości odbiorców, uzupełniali ich wiedzę oraz popularyzowali pewne treści<sup>21</sup>. Bielski nie odbiega zatem od praktyki powszechnie stosowanej w teatrach kolegiów jezuickich. W *Przemowie do Czytelnika* z tragedii *Zeyfadyn* autor ujawnia swoje szerokie zaplecze lekturowe, znajomość dzieł nowożytnych dramaturgów francuskich i włoskich. Był on przecież wieloletnim profesorem kolegium w Poznaniu, a więc ośrodka, który odgrywał istotną rolę w upowszechnianiu i wymianie książek (np. francuskich) z innymi miastami i kolegiami<sup>22</sup>.

---

narodowej. Bibliografia, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1976, poz. 156, 226, 658 (dalej jako DS II 1).

<sup>18</sup> Zbiór Beyerlincka (*Theatrum vitae humanae*) pojawia się najczęściej jako źródło w programach z Wilna (od 1696 do 1725), sporadycznie w sumariuszach z kolegiów w Braniewie, Krożach, Lwowie i Warszawie (zob. DS II 1, poz. 12, 171, 467, 541, 554, 576, 579, 614). Utwór Juwencjusza (*Historia Societas Iesu*) notują programy z kolegiów warszawskiego (z lat 1713, 1713, 1734) i wileńskiego (z lat 1716, 1717, 1749); zob. DS II 1, poz. 445, 447, 499, 589, 590, 643. *Roczniki* Brietiusa występują zaś dwukrotnie w sztukach z Wilna z lat 1704, 1758 (zob. DS II 1, poz. 556, 665).

<sup>19</sup> DS II 1, poz. 307, 312, 665.

<sup>20</sup> J. Okoń, *Kompendium – czy tylko wiedzy? Wstęp do typologii gatunku*, [w:] *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I. M. Dacka-Górzyńska i J. Partyka, Warszawa 2009, s. 9–29.

<sup>21</sup> Tenże, *Dramat i teatr*, s. 44–45.

<sup>22</sup> Ożywione kontakty między kolegiami polskimi a francuskimi miały miejsce w XVIII wieku. Polacy wyjeżdżali na studia do Francji, a od lat sześćdziesiątych do Polski przybywali jezuici francuscy. Ta migracja wiązała się z kolportacją i wymianą książek. W efekcie, w polskich bibliotekach zakonnych zwiększyła się liczba książek w języku francuskim. Poznań, z którym związany był Bielski, był ważnym ośrodkiem ruchu książkowego, pośredniczącym w przekazywaniu edycji do innych kolegiów w Polsce (L. Grzebień SJ, *dz. cyt.*, s. 274–275).

Podstawową i najważniejszą zmianą, jaką zastosował Bielski wobec źródeł, była **transpozycja narracji epickiej na dramat**. Przejście międzyrodzajowe pociągało za sobą liczne konsekwencje – przekształcenia w konstrukcji świata przedstawionego oraz zastosowanie odmiennej formy podawczej<sup>23</sup>. Opowieści wykorzystane przez Bielskiego są najczęściej osadzone w konkretnych realiach czasoprzestrzennych. Tylko jeden raz autor wybrał jako podstawę udratyzowanego dialogu (*Vocatio Divina*) źródło o charakterze literackim (*Wyznania* św. Augustyna). Umieszczenie fabuły tragedii w czasie i przestrzeni podnosiło jej wiarygodność. Tematy dramatów opierał więc jezuita na wydarzeniach z historii trzynastowiecznej Anglii (*Vandamorillus*), epizodzie zamachu stanu na wyspie Ormuz (*Zeyfadyń*), zdarzeniach z czasów panowania Konstantyna Wielkiego (*Konstantyn Wielki*), wypadkach z dziejów księstwa Bunku na Dalekim Wschodzie (*Tytus Japończyk*) i cesarstwa bizantyjskiego (*Niewinność zwycięża potwary*). Osnową dramatów czynił też Bielski epizody z okresu prześladowań chrześcijan za panowania cesarza Decjusza (*Apoloniusz*) oraz dzieje odzyskania tronu Konstantynopola przez dynastię Angelosów przy udziale wojsk krzyżowców (*Aleksy, cesarz wschodni*).

Źródła wykorzystane przez Bielskiego mają charakter historyczny, a jednocześnie niosą wyraźne przesłanie moralne. Odnoszą się one do gwałtownych, dynamicznych zmian (przejęcie władzy, zamach stanu, wygnanie, walka) lub dramatycznych decyzji uczestników wydarzeń (morderstwo, dobrowolne oddanie życia w imię wyższych wartości, konwersja itp.). Jezuita wybiera z podstaw źródłowych fragmenty o dużym potencjale dramatycznym i „teatralnym”<sup>24</sup>. Narracja prowadzona jest w nich w taki sposób, by unaocnić opisywane wydarzenia. Autorzy zwracają uwagę na gesty postaci, ich wygląd oraz ruch. Wzbogacają też przekaz historyczny o fikcyjne przemówienia i dialogi, w których wykorzystują językowe funkcje emotywnie<sup>25</sup>. Zdaniem Giovanni Brogi-Bercoff, takie „komponenty teatralne” były typowe dla historiografii o charakterze dydaktyczno-moralizatorskim lub pochwalnym<sup>26</sup>.

W przypadku dramatów Bielskiego czynnikiem decydującym o wyborze podstawy jest nie tyle długość tekstu źródłowego, ile właśnie tkwiący w nim **dramaturgiczny potencjał**. Obok bowiem fragmentów kilkuzdaniowych (dwa zdania z dzieła Beyerlincka *Theatrum vitae humanae*) jezuita wybiera również obszernie *passusy* (cały rozdział czwarty z książki Stengeliusa).

Udział epickiego źródła w dramatach Bielskiego jest niejednakowy. W sposobie podejścia jezuita do podstaw źródłowych uwidoczniają się dwie prawidłowości.

---

<sup>23</sup> Nie odbiegał tu od zwyczajów stosowanych przez innych jezuickich tragediopisarzy (J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 45).

<sup>24</sup> O „teatralności” dziejopisarstwa pisała Giovanna Brogi-Bercoff, „Teatralność” dziejopisarstwa renesansu i baroku, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa–Łódź 1985, s. 187–203.

<sup>25</sup> Rozbudowane przemówienia znalazły się we fragmencie dzieła Stengeliusa (podstawy dla tragedii *Zeyfadyń*) oraz Józefa Juwencjusza (źródła tragedii *Tytus Japończyk*).

<sup>26</sup> G. Brogi-Bercoff, *dz. cyt.*, s. 195, 199.



Jezuita dokonuje, po pierwsze, selekcji i wybiera interesujące go wydarzenie lub epizod, który następnie rozbudowuje. Całą resztę pomija lub wyzyskuje jako tło (na przykład w wypowiedziach postaci, które napomykają o jakichś szczegółach). Do wybranego fragmentu Bielski dodaje następnie elementy fikcyjne i uzupełnia „luki”, aby uprawdopodobnić przebieg fabuły dramatu i umotywować działania postaci. W drugim ze sposobów jezuita przejmuje natomiast za źródłem cały interesujący go *passus*. Podstawą tragedii czyni kompletną epicką narrację. Następnie przekłada opowiadanie źródłowe na język dramatu i uzupełnia je dodatkowymi treściami.

Pierwszy z opisanych mechanizmów, zakładających **selektywne podejście do podstawy źródłowej**, uwidoczni się w tragedii o Zeyfadynie. Tekst Stengeliusa, który jest głównym źródłem opowieści, ma charakter moralizatorski i dydaktyczny. Niemiecki jezuita skupia się na opisie upadku Soldana – mordercy swych rodziców i braci. Ważną rolę pełnią u niego liczne dygresje o charakterze umoralniającym oraz cytaty z innych autorów. Potwierdzają one prawdę o diabelskiej naturze zazdrości. Głównymi bohaterami Stengeliusa stają się tyran Soldanus oraz wódz Mahomet. Dowódca jest uosobieniem wielkości, zacności i nieulegania żądzy władzy. Jest on oponentem tyrana i jego zaprzeczeniem. Młody książę Zeyfadyn natomiast to, w ujęciu Stengeliusa, postać drugoplanowa, wręcz marionetkowa. W powszechnej opinii uchodzi on za szalonego, nieumiejącego rządzić państwem. Jest bohaterem, o losie którego decydują inni. Tylko jeden raz wydaje okrzyk rozpaczony – na wieść o śmierci najbliższych. U Stengeliusa Zeyfadyn nie zostaje zabity tylko z powodu powszechniej o nim opinii jako o osobie szalonej (w wersji Bielskiego Soldan nie zabił brata z litości dla jego młodego wieku). Bielski natomiast rozłożył akcenty trochę inaczej. W postaci hetmana Mahometa, który zdobył aprobatę i uznanie ludzi, ale odrzucił tron Ormuzu i oddał go młodemu księciu, uobecnił jezuita wszelkie cnoty obywatela. Bielskiego nie zajmował zupełnie dominujący u Stengeliusa problem diabelskiej natury zazdrości. Postać tyrana i jego niecnego czynu potraktowana jest w tragedii marginesowo. Nie jest on bowiem u Bielskiego bohaterem działającym, a jedynie pojawia się w relacjach innych osób. Uczucie zawiści towarzyszy u Bielskiego nie tyranowi, zabójcy rodziców, ale Zeyfadynowi. Wywołuje je w młodym księciu tryumf Mahometa (u Stengeliusa zamknięty raptem w czterech zdaniach) i to właśnie ten moment staje się kluczowy dla rozwoju akcji. Choć Mahomet z kaliskiej tragedii nie daje księciu żadnych powodów do zawiści (inaczej niż u Stengeliusa, gdzie przejmuje władzę na 20 dni, aby uspokoić sytuację w państwie), to jednak Zeyfadyn okazuje się intrygantem, który chce zamordować wiernego hetmana. Jego decyzja staje się siłą sprawczą akcji. Ostatecznie ujawnia swe niegodne zachowanie, chroni przyjaciela przed zgonem oraz wyznaje swoje winy. Młodzieniec „dorasta” zatem do roli łaskawego monarchy. Ów proces zdobywania „monarszej świadomości” stanowi najważniejszą część dramatu. Młody książę to zatem w tragedii postać aktywna, targana sprzecznymi emocjami, która przeżywa chwile radości i rozpaczony. Odmienne jest też „punkt

dojścia” w obu tekstach. U Stengeliusa historia zabicia Soldana jest początkiem zaprowadzenia w Ormuzie religii chrześcijańskiej, zaś u Bielskiego ilustruje wierność poddanych wobec władców:

„Haec initia fuerunt Armuzium christianam religionem introducendi, quae velunt fundamenta iecit Divina providentia [...]” (J. Stengelius, *Exemplorum libri...*, s. 195)<sup>27</sup>.

#### ZEYFADYN

Ach, hetmanie, ach, wodzu! Ojcem cię uznaję  
Z wielu przyczyn: życie-ś dał zabiwszy Soldana,  
Życie teraz z ormuską wraz koroną dajesz,  
Oddajesz i wiernego spólnie przyjaciela.  
Tak wielkie-ć, czym ci, powiedz, mam odwdzięczać dary?  
Nienaruszona, wiwat, przy poddaństwie wiara!  
(J. Bielski, *Zeyfadyn*, A. 5, sc. 8)

Widać zatem wyraźnie, że choć jezuita nie rezygnuje w tragedii z treści moralizatorskich, to kładzie nacisk przede wszystkim na kwestie powinności obywateli i panujących – tak ważne w zreformowanym dramacie szkolnym<sup>28</sup>.

Postawie obywatelskiej i wierności wobec prawowitego władcy poświęcił Bielski miejsce także w tragedii *Konstantyn Wielki*. Podstawą dramatu był fragment *Rocznych dziejów kościelnych* Piotra Skargi (pod rokiem 324<sup>29</sup>)

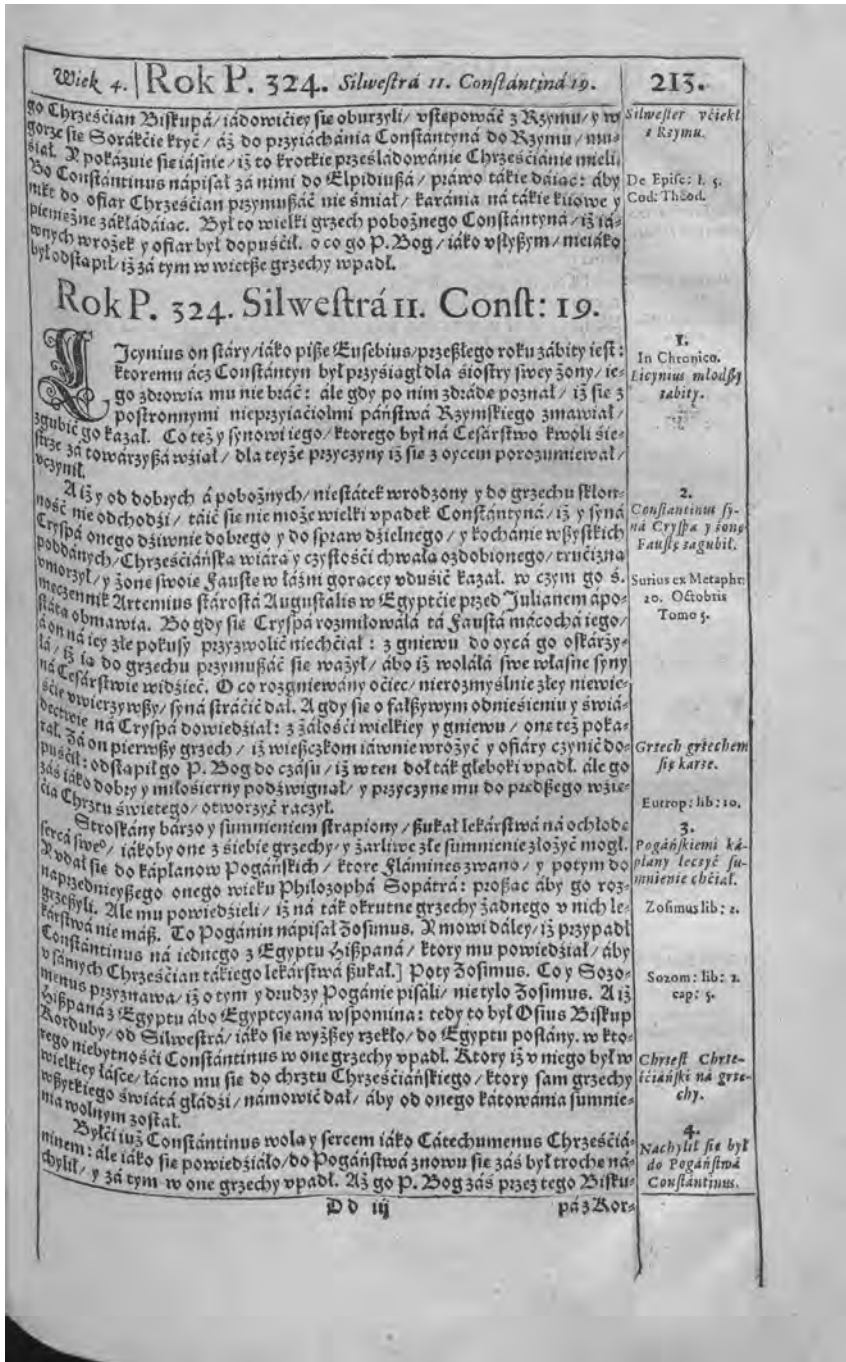
Podobnie jak w przypadku sztuki o Zeyfadyń, także i tu nastąpiła wyraźna selekcja materiału. Bielski z obszernej narracji Skargi wybrał fragment o cudownym uzdrowieniu cesarza dzięki sakramentowi Chrztu Świętego. U Skargi cesarz jest osobą winną śmierci syna i żony. Grzeszy, gdyż akceptuje obecność wróżbitów i czarownic. Zostaje więc ukarany przez Boga dwukrotnie – popada w rozpacz, a później dotyka go trąd. Uzdrowić ma go kąpiel z krwi niewinnych dzieci. Konstantyn odstępkuje jednak od tego zamiaru, widząc rozpacz matek. Woli pozostać trędowaty niż dopuścić się zbrodni. Bóg zsyła doń we śnie posłańców – apostołów, z nakazem przyjęcia Chrztu Świętego, po którym w cudowny sposób Konstantyn odzyskuje zdrowie. U Bielskiego epizod ten poddany został nieznacznym modyfikacjom. Trzy początkowe akty rozgrywają się bez udziału tytułowego bohatera. Od początku wiadomo, że cesarz jest osobą złą, którą spotkała kara w postaci trądu.

---

<sup>27</sup> W tragedii Bielskiego podobną wymowę ma intermedium po akcie drugim, w którym chór przypomina między innymi o „położonym za niego [tj. za panowania Zeyfadyna – M.M.] w Ormuzie świętej fundamencie” (J. Bielski, *Zeyfadyn*, s. 25).

<sup>28</sup> Treści moralizatorskie przybierają u Bielskiego formę maksym wypowiedzianych przez poszczególnych bohaterów. Zamiast występujących u Stengeliusa autorytetów, Bielski wkłada w usta postaci sentencje dotyczące określonej prawdy. Jezuita stosuje często porównanie przez analogię do świata przyrody i na przykład zmienność fortuny przyrównuje do zmieniającej się pogody, pozorny spokój do ciszy przed burzą itp.

<sup>29</sup> P. Skarga, *Roczne dzieje kościelne od narodzenia Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa*, Kraków 1603, s. 213–217.



Ilustr. 17. Piotr Skarga, *Roczne dzieje kościelne od narodzenia Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa*, Kraków 1603 (źródło: Cyfrowa Biblioteka Jagiellońska)

Kąpiel ma nie tylko uleczyć Konstantyna, ale też poniżyć Boga chrześcijańskiego i wynieść do władzy intrygantów: Wolumna, Maksymina i Elpidyjusza. To oni, a nie jak u Skargi lekarze, są pomysłodawcami krwawej łaźni. Bielski wzbogaca zatem narrację Skargi o dodatkowe treści. Opowieść o chorobie Konstantyna to nie tylko historia o winie i zasłużonej karze, lecz również sposób unaocznienia mechanizmu powstawania i upadku spisków. Tragedia ukazuje klęskę fałszywych proroków dążących do zguby władcy i państwa. Bielski wprowadził również do sztuki, nieobecne u Skargi, zagadnienie wyboru między miłością do syna a obowiązkiem wobec władcy. Bohaterami tragedii uczynił młodzieńców – Juliusza i Flawiego, którzy mieli być złożeni w ofierze, oraz ich ojców – Metela i Minerwina. Młodzieńcy to postaci heroiczne, gotowe umrzeć dla cesarza. W ich usta włożył Bielski słowa o obowiązkach poddanych wobec władcy, któremu należy się bezwzględne oddanie. Na posagowość młodzieńców wpływa ukształtowanie ich kreacji zgodnie z toposem *puer-senex*. Ich obywatelskie racje przeciwstawione zostały zdaniu ojców, którzy nie rozumieli konieczności poświęcenia. Choć w tekście Skargi postać Konstantyna Wielkiego zajmowała pozycję centralną i kluczową dla rozwoju wydarzeń, to u Bielskiego, pomimo formuły tytułowej, straciła ową jednoznaczną dominację. Opowieść o cesarzu zawarta w *Rocznym dziejach kościelnych* stała się dla tragediopisarza pobudką do wzbogacenia jej o nowe treści.

Podobny mechanizm zastosował jezuita w tragedii *Niewinność zwycięża potwarzy* (Poznań 1753). Choć żadna z wersji rękopiśmiennych nie zawiera informacji o źródle, to zapewne były nim również *Roczne dzieje kościelne* Skargi<sup>30</sup>. Autor *Kazań sejmowych* pod rokiem 879 i 886 opisał epizod uwięzienia Leona VI przez jego ojca, cesarza bizantyjskiego Bazylego, oraz oswobodzenie więźnia. Opowieść o królewiczu stanowi u Skargi jedynie niewielki fragment z dziejów panowania Bazylego. Jest ona traktowana jako tło i interpretowana przez jezuitę ze względu na postępowanie cesarza. Skarga opisał krótko, jak doszło do uwięzienia Leona. Podporządkował to wydarzenie (oraz wcześniejszą śmierć innego syna Bazylego – Konstantego) wykładni moralnej. Śmierć jednego syna i uwięzienie drugiego to kara Boga za wyniesienie przez cesarza heretyka Focjusza „na stolicę carogrodzką”<sup>31</sup>. O ile u Skargi postać patriarchy Konstantynopola opisana jest szeroko, ukazane są jego zabiegi na arenie międzynarodowej, o tyle Bielski czyni z Focjusza postać ambitnego doradcy i intryganta, działającego wyłącznie w obrębie świata wykreowanego w dramacie. Autora tragedii nie zajmują więc kwestie natury teologicznej. Co prawda, w *Argumencie* Focjusz określony zostaje jako „najszkodliwszy kościołowi kacermistrz”, a jego zwolennik i pomysłodawca intrygi, Teodor Santabaren, to „człowiek chytry, na pozór katolik, w rzeczy manichejczyk”. Bohaterowie ci dają wielokrotnie świadectwo swojej niechęci do Rzymu i religii

---

<sup>30</sup> Skarga o uwięzieniu, a następnie uwolnieniu księcia Leona VI pisze w *Rocznikach* w dwóch miejscach – pod rokiem 879 i 886 (tamże, s. 957, 960).

<sup>31</sup> Tamże, s. 957.

katolickiej, jednak nie to jest wyłącznym powodem ich działań. Równie ważne okazują się ich osobiste ambicje. W wersji Skargowskiej Teodor oskarża fałszywie Leona o to, że chce on zabić własnego ojca, powodowany urażoną dumą. Doradca ukazuje Bazylemu zmarłego syna Konstantyna na koniu, co z kolei wywołuje odrazę w Leonie. Nazywa Teodora czarownikiem i zostaje za swój czyn ukarany. Bielski rezygnuje w tragedii z tego epizodu. Teodor i Focjusz od początku pragną upadku cesarza i jego syna, który sprzyja Rzymowi. Bohaterowie kierują się wyłącznie niepohamowaną żądzą władzy, nie jak u Skargi – osobistą urazą. Obok znanego z wcześniejszych dramatów zagadnienia nadmiernej ambicji, pojawia się w tragedii, nieobecny u Skargi, motyw miłości synowskiej. Wypowiedzi Leona wyrażają oddanie wobec ojca oraz wierność papieżowi i religii chrześcijańskiej<sup>32</sup>. Bielski rozbudował też i pogłębił rys psychologiczny cesarza. W odróżnieniu od posagowego Leona, Bazyli jest targany licznymi wątpliwościami. Na przeciwnych szalach kładzie miłość do syna i zachowanie powagi urzędu władcy. W jego usta wkłada Bielski rozważania na temat obowiązków potomka, który jest jednocześnie dzieckiem Bazylego i jego poddanym<sup>33</sup>. Cesarz mówi o powinnościach władcy wobec państwa. Ukazuje też postaci dobrych obywateli, np. senatora Romana:

[...] zasługom

Twoim winienesz, z hojnej coś odebrał rękę  
 Bazylego. Wyniosłem w tobie wierność ku monarsze,  
 Ku obywatelom miłość, męstwo, bogobojność,  
 Cnoty wszystkie; nie samej łasce mojej twoje  
 Wyniesienie winienesz.  
 (A. 1, sc. 7; podkr. MM)

W tragedii Bielskiego nastąpiła też, co zrozumiacie, kondensacja czasowa przedstawionych wydarzeń. Autor skrócił okres siedmiu lat niewoli Leona.

Narrację Skargi poszerzył Bielski o dodatkowe treści, które nie tylko służyły charakterystyce bohaterów, ale także miały wpływ na zawikłanie akcji. W tragedii pojawia się zatem młodszy syn Bazylego (nieobecny u Skargi) – Stefan, który jest aktywnie działającym obrońcą swego brata. Komplikowaniu akcji służą także motywy

<sup>32</sup> Leon składa wyraźną deklarację już w 2 scenie aktu 1. W rozmowie z Teodorem, który pragnie wymusić na nim złożenie przysięgi Focjuszowi, król wyczuwa swą wierność papieżowi i oddanie Chrystusowi.

<sup>33</sup> Bazyli mówi o tym w dramatycznym monologu wypowiedzianym już po wydaniu wyroku skazującego na syna:

O serce nad marpejskie skały twardsze! Ojca  
 Dotąd miał we mnie Leo, wyzuć ojca kaze? –  
 Wyzuję. Cesarz, ojciec, żeby uczestnictwa  
 Wiary z Rzymem [w rkpsie VUB – „wiary rzymskiej”] odstąpił, przyjął z Focjuszem,  
 Rozkazać mogłem. Ojciec wraz i cesarz prośby  
 Zaniósłem. Wzgardził prośbą syn wraz i poddany.  
 (A. 3, sc. 7)

falszywego listu (w którym Leon prosi rzekomo obce wojska o posiłki) oraz buntu dostojników przeciw cesarzowi. Te celowe zawikłania dynamizują przebieg fabuły i czynią opowieść znacznie bardziej interesującą niż w *Rocznych dziejach kościelnych*. Dzięki komplikowaniu akcji mógł Bielski w umiejętny sposób stopniować uczucie napięcia, stosować zabiegi retardacyjne, ukazać motywację działań bohaterów oraz odsunąć szczęśliwe rozwiązanie. W tragedii Bielskiego, tak jak u Skargi, do uwolnienia Leona przyczynia się papuga, która podczas uczty wzdycha nad losem księcia. To budzi poczucie winy w dostojnikach, którzy upraszają cesarza, by wyzwolił syna. O ile jednak Skarga dopuszcza celowe działanie człowieka – wyuczenie papugi określonych słów, o tyle w tragedii Bielskiego cesarz przekonany jest o działaniu Opatrzności, a podejrzenie, że ktoś mógł specjalnie nauczyć ptaka mówić, włożone zostaje w usta Focjusza:

Miał na obiedzie senatory swoje, a papuga, iż ją ktoś był tak nauczył, abo z jakiego zarządzenia Boskiego, w oknie wołała one słowa: „heu, heu, Leo!” (P. Skarga, *Roczne dzieje kościelne*, rok 886, s. 960; podkr. M.M.).

BAZYLI

Ach, posłuchaj sprawy  
Nieba przedziwnej. Pany dzisiaj żem przedniejsze  
Na ucztę wezwał, to wiesz, zeszli się na salę  
Pałacową, do stołów zgotowanych siedli,  
Pełnili majestatu cesarskiego zdrowie  
Wesoło, aż w tym radość całą nagle zmiesza  
Papuga: „Ach Leonie, ach Leonie” – głosem  
Smutnym, ale wyraźnym wrześnie. Podrętwieli  
Wszyscy tak smutnym ptaka wrzaskiem zdumieni,  
[...]

Potym od stołu wstawają  
Razem, łzami zalani do mnie biegną, Boski  
Ten dziw opowiadają, o wolność Leona proszą<sup>34</sup>.  
[...]

Jakoż niewinny być musi  
Leo, którego niebo takim cudem broni  
W usta kładąc papugi nieuczzonej słowa  
Litości pełne.  
FOCYJUSZ

Dziełem nieba czynisz panie,  
Co jest dziełem nauki – tych słów wyuczono  
Papugę.  
BAZYLI

Rzecz tę pilnie-m roztrząsał<sup>35</sup>, papugi  
Nikt nie uczył, w tym dziele cała Boska sprawa.  
(J. Bielski, *Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 5, sc. 2; rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 33; podkr. M.M.)

<sup>34</sup> W rękopisie VUB ten fragment jest nieco zmodyfikowany: „Ten dziw tłumaczę, proszę o wolność Leona”.

<sup>35</sup> W rękopisie VUB zapisano formę „roztrząsał”.

Pomoc Opatrzności przy uwolnieniu Leona nie burzy prawdopodobieństwa fabuły dramatu. Podtrzymuje je sposób wykreowania młodego bohatera, który jako niezłomny i wierny chrześcijanin, oddany syn, gotowy ponieść śmierć dla ojca, zasłużył na Boską nagrodę. Tragedia Bielskiego realizuje schemat fabuły budującej, w której „niewinność zwycięża potwarz”. Niemniej równie istotne stają się w niej kwestie nieobecne u Skargi – ciągłość monarchii jako gwarant bezpieczeństwa państwa oraz wierność poddanych dająca poczucie stabilizacji. Nieprzypadkowo w kończącej dramat wypowiedzi Bazylego pragnie podziękować Bogu nie tylko za odkrycie zdrady i oszczędzenie życia jego i synów, ale także za „ubezpieczenie” berła, tronu i cesarstwa.

Ogólnikowe określenie źródeł kolejnej tragedii – *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, nastęrcza badaczowi pewne trudności. Bielski napomknął jedynie, że inspiracji do swego dramatu szukał w literaturze o charakterze hagiograficznym. Jeśli przyjąć, że źródłami owymi były *De vitis sanctorum* Laurentego Suriusa oraz *Martyrologium Romanum* Cezarego Baroniusza, to ponownie w dramacie poznańskiego profesora uwiidoczni się mechanizm selekcji. O ile Baroniusz lakoniczne, jednozdaniowe wspomnienie dwójki męczenników rozpoczyna od momentu ich schwytania, podania ich „winy” oraz szczegółów śmierci, o tyle w wersji Suriusa mamy do czynienia z rozbudowaną opowieścią. Autor *De vitis sanctorum* osadził historię w czasie i przestrzeni. Apoloniusz i Filemon to rzymscy męczennicy z okresu panowania cesarza Decjusza. Narracja jest wzbogaćana licznymi, nacechowanymi emocjonalnie wypowiedziami uczestników wydarzeń – młodzieńców oraz ich prześladowców. Męczennicy składają płomienne wyznania wiary, natomiast ich oprawcy drwią z chrześcijan i wielokrotnie wyrażają swoją wściekłość. Ważne miejsce w wersji Suriusa zajmują też wydarzenia cudowne – nawrócenie się Filemona za sprawą Boga, zesłanie płomienia przez Stwórcę na znak ochrzczenia bohatera, czy też obecność pioruna, który nie wyrządza krzywdy Apoloniuszowi. W opowieści tej tkwi ogromny potencjał dramaturgiczny, który został skrupulatnie spożytkowany przez autora poznańskiej tragedii. Przy porównaniu przekazu Suriusa z tragedią Bielskiego ujawnia się wiele podobieństw. Chodzi przy tym nie tylko o zbieżności na gruncie fabularnym, ale także w wypowiedziach postaci. Apoloniusz i Filemon uzasadniają swą miłość do Ukrzyżowanego, posługując się argumentami bohaterów Suriusa. Podobne jest też ironiczne stwierdzenie oprawców (w wersji prozatorskiej gubernatora, zaś w tragedii Decjusza), by Jezus wyzwolił młodzieńców w obliczu męki. Ponieważ piśmiennictwo hagiograficzne podlegało silnemu skonwencjonalizowaniu, nie można oczywiście wykluczyć, że są to podobieństwa przypadkowe. Być może owa incydentalność dotyczy deklaracji młodzieńców, wyznań wiary oraz przebiegu procesu. W tragedii Bielskiego poruszone jest jednak też inne, równie dramatyczne zagadnienie. Wiąże się ono z postaciami ojców męczenników – Sabiniusza i Flawiusza. Wraz z postępowaniem fabuły widz śledzi bowiem ich przemianę – z dumnych i pewnych siebie dostojników, piastujących na dworze cesarza ważne funkcje, w postaci zdruzgotanych emocjonalnie rodziców. W opowieść o męczeństwie młodzieńców wplótł więc Bielski także historię tragedii ich ojców.

Dużo miejsca poświęcił ponadto problemowi wyboru między miłością do syna a posłuszeństwem cesarzowi, obowiązkom wobec ojca a wiernością Chrystusowi. Wydaje się, że te dodatkowe treści uatrakcyjniały fabułę i wzbogacały schemat opowieści hagiograficznej. Akcentowały też niezłomność Apoloniusza i Filemona, przyczyniały się tym samym do wykreowania wizerunku młodzieńców zgodnie z toposem *puer-senex*. Być może ze względu na uczniów oglądających tragedię, jezuita zwrócił uwagę także na zagadnienie przyjaźni (u Surliusa bohaterowie to obce sobie osoby). O sile tego uczucia świadczy najdobitniej postępowanie Filemona, który nie wahał się oddać życia, by chronić Apoloniusza. Bielski opuścił w swojej tragedii sceny męczeństwa i tortur (u Surliusa bardzo szczegółowo opisane), stosując się do zaleceń *Ratio studiorum*. O ścięciu młodzieńców widz dowiadyuje się w tragedii z relacji jednego z bohaterów.

W większości swoich dramatów Bielski wybiera z podstawy interesujący go epizod, a następnie uzupełnia i wzbogaca go nowymi treściami. Tylko w dwóch dramatach (*Tytus Japończyk* oraz *Aleksy, cesarz wschodni*) postępuje nieco inaczej. Wykorzystuje **całą opowieść źródłową**, obudowuje ją dodatkowymi treściami. I tak, historia Tytusa, niezłomnego chrześcijanina, dostojnika w królestwie Bungu, zaczerpnięta została ze zbioru Juwencjusza *Historiae Societatis Iesu*<sup>36</sup>. Paryski profesor na początku swej opowieści pisze, że dzieje Tytusa i jego rodziny były wielokrotnie inscenizowane w teatrach europejskich (także królewskich) i spotykały się zawsze z aplauzem publiczności<sup>37</sup>. Wersja Juwencjusza jest, być może, skrótowym zrelacjonowaniem jakiejś bliżej nieokreślonej fabuły dramatycznej. To sprawia, że opowieść o Tytusie pióra francuskiego jezuita jest niezwykle sugestywna. Autor nie zatrzymuje się nad opisem wypadków, które doprowadziły do heroicznego poświęcenia bohatera. Skupia się raczej nad emocjonalnymi i pełnymi napięcia wypowiedziami postaci. Swoją przekaz wzmacnia dodatkowo opisem zachowań bohaterów ogarniętych kolejno uczuciem żalu, rozpacz i bólu<sup>38</sup>. Juwencjusz prezentuje też heroizm dzieci Tytusa, które odważnie idą na śmierć zachęcane słowami ojca.

Tę niezwykle dramatyczną opowieść przejął Bielski w całości. Osadził ją jednak w konkretnych realiach Dalekiego Wschodu. Miejszem akcji uczynił królestwo Bungu, w którym władzę sprawuje Moryndon. W kilku miejscach tragedii mowa jest o postaciach historycznych (tyran Dajfuzama), padają też imiona bogów japońskich

---

<sup>36</sup> Korzystam z wydania: J. de Jouvancy (Juwencjusz), *Historiae Societatis Iesu*, pars 5, lib. 20, n. 57, Romae 1710, s. 650–654.

<sup>37</sup> Polską sztuką, w której występowała postać Tytusa, była przykładowo tragedia Stefana Łuski *Virtus Amore et timore fortior, sive Titus, tragoedia*, Warszawa 1750 (zob. też S. Windakiewicz, *Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce*, Kraków 1922, s. 22; I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974, s. 62; D. H. Nguyen, *Polscy misjonarze na Dalekim Wschodzie w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 2006, 180–182).

<sup>38</sup> Wymowne są tu zwłaszcza obrazy rodziców – matki stojącej w milczeniu, czy też ojca, któremu ból po stracie dzieci uniemożliwia dalszą przemowę. Podobnie dramatyczny jest obraz Tytusa chwytającego żonę idącą na śmierć.



(Ksaka, Amida i Kamus<sup>39</sup>). Opowieść, która w wersji Juwencjusza miała przede wszystkim poświadczać niezłomność wiary i gotowość poświęcenia w imię wyznawanych ideałów, w sztuce Bielskiego nabiera jeszcze dodatkowego znaczenia. Obok konfliktu natury religijnej podejmowana jest bowiem problematyka patriotyczna. Tytułowy bohater pomimo nieszczęść, na jakie naraził go król Moryndon, w chwili zagrożenia państwa staje po stronie prawowitego władcy, demaskuje spisek i zamach stanu. Jak pisała Kadulska, Bielski zastąpił apologię męczeństwa pochwałą obywatelskiej postawy Tytusa. Dostojnik japoński, wbrew instynktowi samozachowawczemu, pozostał aktywnym uczestnikiem życia państwowego. To właśnie w osobie Tytusa, który za swą niezłomność i wierność władcy został ostatecznie nagrodzony, Bielski propagował model aktywnego obywatela, czynnie zaangażowanego w sprawy państwa i odpowiadającego na potrzeby ojczyzny<sup>40</sup>. Te „obywatelskie” cnoty są nieobecne w wersji Juwencjusza. Aby uwypuklić godne zachowanie tytułowego bohatera, Bielski wprowadził do swej tragedii także postaci negatywne. Przykładowo, spiskowiec Ksymand to zaprzeczenie Tytusa. Kolejny raz jezuita ukazał więc zgubne konsekwencje dążenia do władzy. Bielski przejął układ zdarzeń za francuskim autorem (kolejnym deklaracjom religijnym Tytusa towarzyszyła stopniowa utrata wartości: majątku, żony i dzieci<sup>41</sup>). Jednak proste następstwo wypadków zostało w tragedii celowo skomplikowane. Zawikłaniu fabuły służyła na przykład intryga uknuta przez Ksymanda. Temu samemu sprzyjało pogłębienie rysu postaci króla Moryndona. W wersji Juwencjusza uwalnia on rodzinę Tytusa, a jego samego przywraca do łask poruszony siłą wiary bohatera. Bielski natomiast od początku dramatu ukazuje rozterki władcy. Król ma wątpliwości, czy powinien zabić swego wiernego poddanego. Tytus jest, zgodnie ze słowami Moryndona, „filarem” królestwa, gwarantem jego bezpieczeństwa i stabilności władzy. Po raz kolejny Bielski wprowadza do swej tragedii dylemat – zachować przyjaźń czy powagę urzędu monarchy, oszczędzić chrześcijanina czy zadośćuczynić obrażonym bogom pogańskim.

Utwory, których akcja rozgrywała się w realiach wschodnich, miały przede wszystkim charakter moralizatorski. Autorzy ukazywali niezłomność neofitów oraz proces szerzenia się chrześcijaństwa. W tragedii o Tytusie Bielski wykorzystał schemat fabularny znany z innych sztuk jezuickich o tematyce orientalnej, w którym bliski współpracownik pogańskiego władcy nawraca się na chrześcijaństwo i na skutek spisku uknutego przez pogańskich kapłanów zostaje wydany w ręce monarchy<sup>42</sup>. Być

---

<sup>39</sup> Chodzi o rzeczywistego władcę Japonii, tyrana Tajkozamę oraz o bóstwa japońskie: Shake, Buddę Śakjamuni, Amidę – miłosiernego Buddę oraz Kamę – ducha sił przyrody (J. Wasilewska-Dobkowska, *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich w XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 40, 42).

<sup>40</sup> I. Kadulska, *dz. cyt.*, s. 62, 89.

<sup>41</sup> Tamże, s. 62.

<sup>42</sup> D. H. Nguyen, *dz. cyt.*, s. 37–39; por. też. J. Okoń, *Wschód na Zachodzie? (Obraz Orientu w teatrze szkolnym doby baroku)*, [w:] *Unia brzeska. Geneza, dzieje i konsekwencje w kulturze narodów słowiańskich*, red. R. Łużny, F. Ziejka, A. Kępiński, Kraków 1994, s. 200–217.

może inspirację do swojej tragedii zaczerpnął jezuita nie tylko ze zbioru Juwencjusza, ale także z wcześniejszych, dramaturgicznych opracowań tego tematu.

W kolejnym dramacie (*Aleksy, cesarz wschodni*) Bielski wskazał dwa źródła, ale wybrał to, które zawiera większy potencjał moralizatorski. Argument tragedii streszcza fragment dzieła Laurentego Beyerlincka, *Theatrum vitae humanae*. Młody królewicz jest dla autora zbioru przykładem godnej postawy dzieci wobec rodziców. W kilku zdaniach Beyerlinck opisuje moment oswobodzenia Izaaka przez Aleksego i dobrowolne oddanie władzy rodzicowi. Stanowi to, według autora, dowód przedkładania miłości ojcowskiej nad żądzę władzy. Fabuła tragedii Bielskiego ową prawdę unaocznia. O ile jednak źródło przedstawia efekt finalny działań Aleksego i sprzyjających mu wojsk krzyżowców (oswobodzenie ojca i oddanie władzy), o tyle Bielski skrupulatnie ukazuje przyczyny, które doprowadziły do tryumfu młodego księcia. Właśnie dlatego autor nie rozpoczyna dramatu od głównego problemu – zamachu stanu. W otwierającej scenie ukazuje natomiast postać Alcyma postawionego w sytuacji wyboru: czy pomóc swemu bratu – spiskowcowi i zaprzepaścić przyjaźń z Aleksym, czy też zachować przyjacielskie więzi i sprzeciwić się woli starszego brata, Teopompa. Problem przejęcia władzy stanowi więc tło dla osobistych rozterek bohatera. Indywidualne wahania i unaocznianie wewnętrznej walki postaci staną się ważnym komponentem tragedii Bielskiego. Prosty schemat fabuły budującej, który zastosował w swojej narracji Beyerlinck, został przez dramaturga wzbogacony o nowe wątki. Postaciami aktywnie działającymi są u Bielskiego rycerze chrześcijańscy – Baldwin i Tankred. Beyerlinck wymienia wyłącznie pierwszego z krzyżowców, drugi z autorów źródłowych – Brietius, napomyka ogólnie o wojskach Francuzów i Wenecjan<sup>43</sup>. Bielski celowo wikła i komplikuje przebieg fabuły. W tym celu ukazuje zabiegi Teopompa. Bohater nie chce dopuścić do podpisania rozejmu i uwolnienia cesarza Izaaka. Za każdym razem, gdy konflikt zmierza do rozwiązania, Teopomp wynajduje pretekst, by oskarżyć przeciwników, zerwać pokojowe rokowania i nadal trzymać w zamknięciu prawowitego władcę. Nie jest to jednak postać wyłącznie negatywna. Na jego przykładzie ukazuje Bielski siłę miłości braterskiej. To właśnie groźba zabicia przez krzyżowców młodszego brata, Alcyma, sprawia, że Teopomp wypuszcza Izaaka. Podstawa źródłowa została więc spóżytkowana przez Bielskiego nie tylko, by pokazać historię budującą, ale stała się też pretekstem, aby w dramacie zamieścić dodatkowe treści.

\* \* \*

Rzetelność jezuitę w informowaniu czytelnika o wyzyskanej bazie materiałowej wpisuje się w powszechną praktykę jezuitów dramatopisarzy. Bielski tylko jeden raz

---

<sup>43</sup> Postaci rycerzy zostały pozbawione u Bielskiego konkretnych rysów historycznych. Są oni typami mającymi niewiele wspólnego ze swoimi imiennikami – Baldwinem i Tankredem, uwiecznionymi w literaturze przez Torquato Tassa, a przyswojonymi na gruncie polskim przez Piotra Kochanowskiego (*Torquato Tasso, Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, przeł. P. Kochanowski, oprac. R. Pollak, Wrocław 1951, BN II 4).

ujmuje informację o źródle w sposób ogólnikowy. W innych przypadkach skrupulatnie zamieszcza opisy bibliograficzne, co pozwala zidentyfikować podstawę dramatu. Podawanie źródeł tragedii uwiarygodniało fabułę, a tym samym intensyfikowało przekaz moralizatorski. Utwory, które stały się podstawą dla tragedii Bielskiego, były najczęściej wykorzystywane przez jezuitów w praktyce dydaktycznej (np. Baroniusz, Skarga, Juwencjusz). Autor odwoływał się zatem do świadomości czytelnika, który mógł znać ze szkoły przedstawiane na scenie historie. Ujawnienie przez Bielskiego informacji o podstawach źródłowych tragedii umożliwia badaczowi prześledzenie kręgu zainteresowań jezuitów oraz dokonanych przez niego zabiegów artystycznych, służących przekształceniu narracji epickiej na formę dramatyczną.

Niekiedy już w argumentcie autor sygnalizuje zmiany, jakich dokonał w stosunku do źródła. W dwóch tragediach (*Vandamorillus* oraz *Niewinność zwycięzca potwarzy*) wspominał na przykład o obdarzeniu bohaterów imionami, których nie posiadali w oryginale:

Anglum equitem, quem Vandamorillum placiut apellare, praesens exhibebit scena” (*Vandamorillus*; podkr. M.M.);

[...] to mu w scenie, które historyja ukryła, imię dajemy (*Niewinność zwycięzca potwarzy*<sup>44</sup>; chodzi o wnuka Focjusza, któremu w tragedii nadano imię Teofan – obj. M.M.).

W argumentcie z dramatu *Tytus Japończyk* jezuita porusza kwestię prawdopodobieństwa i usprawiedliwia swobodę twórczą w przedstawianiu wypadków:

Cokolwiek zaś przydaje scena okoliczności, poetycznym zwyczajem czyni na fundamencie częścią historyi, częścią oczywistej w sprawach ludzkich podobności.

Podobne wyjaśnienia były obecne także w przedmowach i argumentach z innych osiemnastowiecznych sztuk jezuickich połowy XVIII wieku. Wynikało to z przestrzegania w dramatach opartych na materiale historycznym arystotelesowskiej zasady *mimesis*<sup>45</sup>.

Wyrazem takiej swobody, która jednak nie przeczy regule prawdopodobieństwa, jest także wzbogacanie tragedii o nowe postaci lub pomijanie bohaterów, którzy występują w podstawach źródłowych. Widać to już we wczesnym dramacie *Zeyfadyń, król*

---

<sup>44</sup> Trzeba dodać, że ta informacja znalazła się tylko w wersji tragedii przechowywanej dziś w Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego (rkps VUB, sygn. IV 11651/4). W kodeksie poznańskim III takiej dopiski nie ma.

<sup>45</sup> Zagadnienie prawdopodobieństwa znalazło się w przedmowach lub argumentach między innymi ze sztuk Stanisława Jaworskiego (*Jonatas*, Kalisz 1746), Franciszka Pruszyńskiego (*Tymoklia*, Lublin 1751), Stanisława Sadowskiego (*Peomer*, Lublin 1751), Jana Puttkamera (*Abdalomin*, Sandomierz 1753); zob. też I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 31–32. Zagadnieniu prawdopodobieństwa fabuły dramatów Bielskiego poświęcony jest rozdział dziewiąty niniejszej pracy.

*Ormuzu*. Z dzieła Piotra Jarriciusa wybrał Bielski kilka szczegółów, które przedstawił w odmienny sposób. Przejął przykładowo imiona niektórych postaci historycznych, jednak obdarzył nimi fikcyjnych bohaterów. Tak więc Hamed, który u Bielskiego jest wykonawcą wyroków Zeyfadyna, wiernym przyjacielem i poddanym, w pierwotnym źródle był doradcą księcia Toro, następcy Zeyfadyna<sup>46</sup>. Pojawiające się u Jarriciusa formy oboczne jednego imienia Bielski wykorzystuje z kolei na oznaczenie dwóch postaci. Tak więc Atar lub Cogear to w dziele francuskim eunuch sprawujący władzę w imieniu młodego Zeyfadyna. U Bielskiego zaś Atar to „przedniejszy” pan Ormuzu, a Kogear to ojciec Hameda i Karyna.

Porównanie tragedii Bielskiego z wykorzystanymi przez niego podstawami źródłowymi ukazuje, że owa swoboda twórcza ujawniała się także w kształtowaniu fabuły i kreacji postaci. Źródła były dla dramaturga wyłącznie szkieletem, który następnie uzupełniał dodatkowymi elementami. Zabiegi te sprawiły, że wymowa tragedii Bielskiego różniła się od przesłania zawartego w poszczególnych tekstach źródłowych. Trzeba oczywiście dodać, że swoboda w traktowaniu źródeł była też cechą siedemnastowiecznych dramatów jezuickich, zwłaszcza tych, których podstawę stanowiły dzieła Baroniusza i Skargi<sup>47</sup>. Bielski, podobnie jak jego poprzednicy, dokonywał najpierw selekcji materiału, a następnie rozbudowywał w dramatach wybrane epizody. W efekcie tych uzupełnień modyfikował on w swych tragediach wymowę pierwowzorów. Nowatorstwem Bielskiego w stosunku do wcześniejszych dramaturgów było natomiast kształtowanie fabuły oraz postaci w taki sposób, aby uwypuklić problematykę obywatelską oraz zagadnienie obowiązków panujących i poddanych. Taka zmiana perspektywy była zrozumiała na tle opisanej wcześniej reformy, jaka dokonała się w XVIII stuleciu w szkolnictwie i teatrze jezuickim.

---

<sup>46</sup> Podobną swobodę wobec źródła widać też w datowaniu. W argumentie wspominał Bielski o młodym Zeyfadynie, który miał panować w Ormuzie w roku 1507. W rzeczywistości owa data odnosi się u Jarriciusa do momentu wkroczenia do Ormuzu wojsk portugalskich pod wodzą Alfonso de Albuquerque’a (por. P. Jarricius, *dz. cyt.*, s. 17).

<sup>47</sup> J. Ślaski, *dz. cyt.*, s. 388–390.



## VI. Kręgi tematyczne

Definicja tematu jest niejednoznaczna i zależna od przedmiotu, do którego termin ten się odnosi. Na jej wieloznaczność zwracał uwagę już w latach sześćdziesiątych Jerzy Pelc<sup>1</sup>. Nieostrość dotyczy również pojęcia „tematu utworu literackiego”, za który można uznać słowo bądź zespół słów omawiający przedmiot dzieła, fragment tekstu lub ogół słów i zdań albo ideę wyrażoną przez jakiś motyw<sup>2</sup>. Według definicji, temat utworu to zespół zorganizowanych motywów świata przedstawionego, stanowiących jego ośrodek i zapewniających mu spójność<sup>3</sup>, bądź też wypowiedź czy sąd o utworze, które uogólniają wyniki poznania treści<sup>4</sup>. Niezależnie od różnic terminologicznych, we wszystkich ujęciach powtarza się przekonanie o doniosłości tematu dla świata przedstawionego utworu i jego pierwszeństwie wobec innych elementów dzieła. Temat zajmuje w dziele literackim centralne miejsce: zapewnia mu wewnętrzną spójność, stanowi punkt odniesienia dla wątków pobocznych i w ten sposób porządkuje fabułę, hierarchizuje motywy, jest „budulcem” dzieła i warunkuje jego kompozycję, decyduje o interpretacji i zakreśla obszar problemowy.

---

<sup>1</sup> J. Pelc, *O pojęciu tematu*, Wrocław 1961.

<sup>2</sup> Tamże, s. 92–93.

<sup>3</sup> Takie definicje tematu utworu literackiego pojawiają się w popularnych kompendiach, m.in.: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, wyd. 5, Warszawa 1986, s. 79–80; A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, wyd. 2 popr., Kraków 1994, s. 254–255; J. Sławiński, *Temat*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 popr. i poszerz., Wrocław 2000, s. 577. Podobną definicję wysunął na początku XX wieku przedstawiciel strukturalizmu Borys W. Tomaszewski. Według niego, temat to „zespół znaczeń poszczególnych elementów utworu, który rozwija się w ciągu utworu” (B. W. Tomaszewski, *Tematyka. Tematyczna budowa*, przeł. C. Gołkowski, T. Kowalska, I. Szczygielska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 112; pierwodruk: Poznań 1935).

<sup>4</sup> A. Stoff, *Temat utworu literackiego*, [w:] *Z teorii dzieła literackiego*, red. M. Cyzman, A. Stoff, Toruń 2003, s. 3–5.

W stosunku do utworów literatury dawnej zagadnienia tematu nie sposób rozpatrywać w oderwaniu od gatunku literackiego, jaki utwór ten reprezentował. Już od starożytności to właśnie gatunek wyznaczał spektrum tematyczne. Relacje między gatunkiem a tematem precyzowała zasada *decorum*. Jak zauważyła Janina Abramowska, przestrzeganie kanonu genologicznego oraz dominacja gatunku nad tematem cechuje wszystkie „orientacje klasycystyczne” z XVII i XVIII wieku<sup>5</sup>. Tematyka dramatów Bielskiego wiąże się ściśle z gatunkiem tragedii, która ukazuje doniosłą problematykę moralną. Jezuita w liście dedykacyjnym poprzedzającym tragedię *Aleksy, cesarz wschodni* pisał: „Tragedii dzieło zawsze w najważniejszym szacunku u ludzi wielkich zostawało” (s. (3)). Podniosłość i patos tragedii odpowiadały tematyce bohaterskiej, której jezuitcy dramaturdzy szukali nie tyle w antyku, ile raczej wśród obrazów niezłomnych wyznawców i męczenników chrześcijańskich, zgodnie z zaleceniami rektorów kolegiów francuskich (Le Jaya czy Poréego)<sup>6</sup>. W dramatach z XVIII wieku często podejmowano też ważką problematykę patriotyczno-obywatelską, której towarzyszyły zagadnienia obowiązku wobec władcy i społeczeństwa oraz wyboru między indywidualnym szczęściem a dobrem narodu. Na twórcy tragedii spoczywało zadanie wychowawcze<sup>7</sup>. Dlatego to właśnie tragedia najlepiej odpowiadała randze poruszanych tematów, podnosiła ich znaczenie i wagę.

Tematykę dramatów Bielskiego determinuje również specyfika teatru zakonnego, na którego użytek powstały te utwory. Charakter religijno-wychowawczy sceny jezuitów wpływał na wybór problematyki, zakres wzorów literackich oraz rodzaj parafraz<sup>8</sup>. Bielski wpisuje się w kilkuwiekową tradycję teatralną, jasno określoną przepisami już w XVI stuleciu. To właśnie ona definiuje krąg dopuszczanych zagadnień oraz sposób ich ujęcia. Trzeba przypomnieć, że zakres tematów w teatrach jezuitów zmieniał się w kolejnych stuleciach. O ile w XVI wieku dominowała tematyka szkolna (na rozpoczęcie lub zakończenie roku szkolnego, przerwę międzysemestralną), o tyle w kolejnym stuleciu przewagę zdobyły sztuki o charakterze religijnym (martyrologicznym i biblijnym). Wzrosła też liczba przedstawień okazjonalnych. Pojawiły się również sztuki historyczne, które zdobędą przewagę w następnym stuleciu. W XVII wieku tematyka dramatów dostosowana była do okazji przedstawienia (rozpoczęcia lub zakończenia roku szkolnego, okazji związanej z obchodami roku liturgicznego, uświetnienia wydarzeń zewnętrznych, wizyt gości itp.)<sup>9</sup>. Wybór tematu i sposób jego ujęcia zależał więc nie tyle od gatunku, ile raczej wynikał z czynnika pozaliterackiego.

---

<sup>5</sup> J. Abramowska, *Gatunek i temat*, [w:] *taż, Rekonstrukcje i konstrukcje. Studia literackie*, Poznań 2003, s. 70.

<sup>6</sup> I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974, s. 8, 34.

<sup>7</sup> B. Judkowiak, *Teatr i dramaty jezuitów*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, s. 35–36; *taż, Poznańska szkoła jezuicka nowego dramtopisania w połowie XVIII wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 134.

<sup>8</sup> I. Kadulka, *dz. cyt.*, s. 36.

<sup>9</sup> Stanisław Bednarski w swojej monografii poświęconej szkolnictwu jezuickiemu zaproponował umowny podział sztuk ze względu na ich tematykę. Wyodrębnił dramaty misteryjne, religijne, martyrologiczne, historyczno-narracyjne, panegiryczne oraz pozostałe, wśród których umieścił utwory o tendencjach

W XVII stuleciu tematyka przedstawień była często aktualizowana. Dostosowywano wymowę sztuki do konkretnej okazji wystawienia. Następowало to w cząstkach dodatkowych: antyprologach, prologach, intermediach i epilogach. Temat stawał się więc symbolem lub alegorią treści innych niż te ukazane w sztuce. Dlatego w ramach jednej okazji następowało różnicowanie tych samych motywów. Dostosowywano je do miejsca, czasu i okoliczności wystawienia zarówno pod względem literackim (tekst), jak i teatralnym (inscenizacja). Konieczność ciągłej aktualizacji sprawiła, że dramaty o podobnym zakresie tematycznym (na przykład wyzyskujące tę samą podstawę źródłową) były zjawiskiem jednorazowym i za każdym razem stanowiły nową jakość<sup>10</sup>. Zmieniło się to w XVIII wieku, kiedy pojawiły się wyraźne dążenia do zerwania z okazjonalnością sztuk. Tendencje te uwidoczniły się zarówno w teatrze jezuitów, jak i pijarów. Te same sztuki zaczęły być odgrywane w kolegiach przy różnych okazjach<sup>11</sup>. Tendencja ta dotyczy również dramatów Bielskiego, które w większości nie łączą się wprost, w sposób jednoznaczny z okazją wystawienia. Wyjątkiem jest najwcześniejsza tragedia *Vandamorillus* (wystawiona w marcu 1746 roku w Kaliszu), której wymowa dostosowana została do okresu Wielkiego Postu. Pojawił się w niej motyw darowania win zabójcy ojca bohatera w kontekście ofiary Chrystusa. Pozostałe utwory jezuitów wystawiane były z okazji zakończenia roku szkolnego, zapustów i Wielkiego Tygodnia. Okolicznościowy charakter miała drukowana wersja tragedii *Aleksy, cesarz wschodni*. Była ona podarunkiem ślubnym dla Teodora i Joanny Koźmińskich, choć zapewne nie uświetniała samego wydarzenia. Wymownym dowodem świadczącym o odchodzeniu przez Bielskiego od okazjonalności przedstawień jest tragedia *Zeyfadyń*, która została wystawiona dwukrotnie, przy różnych okazjach. Po raz pierwszy odegrano ją na zakończenie roku szkolnego, 24 lipca 1747 roku w Kaliszu, a po raz drugi 30 kwietnia 1762 roku w Wilnie<sup>12</sup>. Przykład

---

obyczajowych i polityczno-obywatelskich (S. Bednarski TJ, *Upadek i odrodzenie szkół jezuiickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933 (reprint, Kraków 2003), s. 432–433). Spośród prac napisanych po II wojnie światowej najdokładniej przemiany w doborze tematów sztuk jezuiickich omówił w swoich pracach Jan Okoń. Zob. m.in. J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuiickie XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 108 i nast.; tenże, *Jezuicka scena religijna w Polsce*, [w:] tenże, *Na scenach jezuiickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)*, Warszawa 2006, s. 106–110 (por. zwłaszcza dane zamieszczone w tabelce).

<sup>10</sup> J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 119–120; tenże, *Barokowy dramat i teatr w Polsce wśród zadań publicznych i religijnych*, [w:] *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska i M. B. Stykova, Lublin 1990, s. 84–85; *Teatr jezuiicki*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, oprac. L. Grzebień SJ przy współpracy zespołu jezuitów, wyd. 2, Kraków 2004, s. 685–687.

<sup>11</sup> Przykładowo, tragedia Franciszka Bohomolca *Cezar w Egipcie* wystawiona została po raz pierwszy z okazji ślubu Stanisława Lubomirskiego z Izabelą Czartoryską (19, 20, 25 czerwca 1753), a po raz drugi w czasie zapustów, razem z komedią *Figlarki, polityk teraźniejszej mody* (J. Okoń, *Barokowy dramat i teatr w Polsce*, s. 85).

<sup>12</sup> W przypadku drugiego występu tekst został nieznacznie zmodyfikowany – zamiast „aktów” są tu „części”, zrezygnowano z alegorycznych intermediów. Po tragedii wystawiono komedię Bohomolca *Mysliwy*, która była przerywana saltami. Zmiany te odzwierciedlały odchodzenie od elementów barokowych na rzecz poetyki klasycystycznej. Analizy porównawczej tekstu *Zeyfadyń* i wileńskiego programu sztuki dokonał J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 51–64.



dramatu o księciu ormuskim ilustruje wyraźną już wówczas tendencję do usamodzielnienia się sztuk. Ich tematyka nie jest już doraźna, ale bardziej uniwersalna i ogólna, dlatego dramaty mogą być powtarzane przy różnych okazjach.

W XVIII wieku nadal panowało wśród jezuitów przekonanie o dydaktycznej roli teatru i dużej sile oddziaływania tragedii. Teatr miał wychowywać obywatela, a wartość utworu zależała od podniosłej problematyki. Zmieniające się warunki zewnętrzne oraz idee i koncepcje oświeceniowe miały wpływ również na wybór tematyki<sup>13</sup>. Wzrosła liczba sztuk, które ukazywały wybrane epizody z przeszłości. Realia historyczne uwiarygodniały fabułę utworu i jednocześnie uzupełniały wiadomości, które uczniowie zdobywali podczas zajęć szkolnych.

Zakres tematyczny dramatów Jana Bielskiego nie odbiega od pozostałych sztuk jezuickich z XVIII stulecia. Podstawą swoich tragedii czyni autor źródła, z których czerpali także inni dramaturdzy jezuitów. Dramaty poznańskiego profesora stanowią jednak odrębną jakość. Są rodzajem wariantu, odmiennym ujęciem popularnych motywów. Zestawienie i porównanie sztuk Bielskiego z innymi utworami pozwoli więc, z jednej strony, przyrzeć się dramatom jezuitów pod kątem ich typowości (przynależności do pewnej tradycji i czerpania z tych samych epizodów historycznych), a z drugiej wskazać pierwiastki oryginalne i twórczy wkład autora w realizację danego tematu.

Wszystkie dramaty Bielskiego czerpią z historii, a jednocześnie poruszają kwestie religijne. W przypadku tragedii o Tytusie Japończyku realia historyczne i zagadnienia wiary zostały z kolei połączone z tematyką orientalną. Często też problematyka religijna wiąże się z obywatelską. Nie sposób zatem wyodrębnić w dramatach Bielskiego tematów w ich „czystszej” postaci. Religia, historia i Orient – to trzy powtarzające się kręgi tematyczne, które mogły występować równocześnie. Aby jednak uniknąć chaosu kompozycyjnego, w dalszej części rozdziału każda z wyodrębnionych grup omówiona zostanie samodzielnie, przy zachowaniu świadomości, że podział taki nie jest rozłączny.

## 1. RELIGIA<sup>14</sup>

Tematyka religijna odgrywała w osiemnastowiecznym teatrze jezuickim nadal rolę najważniejszą. Odpowiadała naczelnemu hasłu wychowawczemu kolegów – „oświeconej pobożności” (*pietas docta vel litterata*)<sup>15</sup>. Dlatego nie dziwi, że zagad-

---

<sup>13</sup> J. Lewański, *Teatry szkolne w czasach poprzedzających początek działalności Teatru Narodowego*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, Wrocław 1967, s. 164; A. Kruczyński, *Teatr religijny w Polsce w XVIII wieku*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 100.

<sup>14</sup> Fragment rozdziału został opublikowany wcześniej w artykule M. Mieszek, *Tematyka religijna w dramacie jezuickim z połowy XVIII wieku (na przykładzie twórczości Jana Bielskiego)*, „Tematy i Konteksty” 2016, nr 6, s. 225–237.

<sup>15</sup> B. Judkowiak, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatopisania*, s. 132.

nienia religijne obecne są w większości tragedii Jana Bielskiego. Kwestie te włączane są w obręb konfliktów dramatycznych. Prowadzą do zawiązania akcji lub stanowią istotny czynnik kształtujący przebieg fabuły. Jezuita wykorzystuje tematykę religijną do zmanifestowania postaw godnych pochwały i jednocześnie do zdeprecjonowania wszelkich przejawów „odszczępiństwa”. Podążając za nowym modelem edukacyjnym, Bielski łączy zagadnienia religijne z patriotycznymi. Jego tragedie oparte są na konfliktach, które można odnaleźć także w innych sztukach z tego okresu. Zdaniem Kadulskiej, owe antagonizmy zasadały się na wyborze między wiarą a innym doniosłym wydarzeniem: obraniem właściwej drogi, zachowaniem życia oraz uczuciami rodzinnymi<sup>16</sup>. Już w pierwszej tragedii Bielskiego (*Vandamorillus*) punktem wyjścia jest wybór między obowiązkiem pomśzczenia zabitego ojca a zachowaniem zasad dekalogu. W scenie 3 aktu 1 następuje spotkanie Odivilla (zabójcy) z Vandamorillusem (synem ofiary), podczas którego ta kwestia zostaje postawiona. Błagający o wybaczenie ze względu na „wszystko, co święte”, „na mieszkańców nieba” Odivillus wywołuje gniew w synu, który, jak mówi, nie jest w stanie wzbudzić w sobie niebiańskiej łaskowości, gdy pali go gniew. Obowiązkowi wykonania zemsty przeciwstawiona jest tu dobroć i łaskawość, która cechuje wielkich i mądrych ludzi.

ODIVIL

Bądź wyrozumiały, ach Amorillu, bez względu na to, co myślisz, ze względu na mieszkańców nieba, ze względu na wszystko, co święte, modłę się, błagam i proszę cię.

AMORIL[LUS]

Ze względu na mieszkańców nieba i wszystko, co święte, prosisz, abym przyszedł i szczerze wynagrodził zbrodnię? Człowieka, którego pali gniew, prosisz, aby wzbudził w sobie niebiańską łaskawość? I [...] myślisz, że przestępstwo może zostać darowane, jeśli powołujesz się na Nieba?! Żelaza, zabiję, zabierz ofiarę, Styksie!<sup>17</sup>

(A. 1, sc. 3; tłum. M.M.)

W tekście sztuki wielokrotnie wspomina się o obowiązkach, jakie wypływają z bycia chrześcijaninem. To właśnie tytułowy bohater uosabia ideał cnót pobożności, wielkoduszności, miłości wobec innych i umiejętności wybaczenia swoim wrogom. Naśladuje wzór Chrystusa. Vandamorillus mówi o tym wprost w scenie kończącej całą tragedię. Prosi wówczas króla Ryszarda o ułaskawienie zbrodniarzy. Monarcha nagradza młodzieńca za jego miłosierdzie. Kwestie religijne, o których mowa w tragedii, dostosowane zostały do okazji jej wystawienia – Wielkiego Tygodnia. Bohaterowie

---

<sup>16</sup> Klasyfikację konfliktów o charakterze religijnym w tragediach z XVIII wieku przeprowadziła I. Kadulska, *dz. cyt.*, s. 60–63.

<sup>17</sup> W oryginale ten fragment brzmi:

ODIVILLUS: Parce, ah, Amorille, per coelites, per quidquid sacrum sanctum putas oro, exoro, obsecro. AMORILLUS: Per coelites, per quidquid est sacro obsecras, crimini largirer veniam? Humana qui simul superbus [...] jura, excis [...]ementiane caelites? [...] postulatam impudens – putas scaelere placari caelites? Feri, trucida, victimam maeta Stygi.

adorują Ukrzyżowanego, akcentują Jego łaskawość i wskazują na wielkość Jego ofiary. To Chrystus, który skłonił swą głowę z krzyża, przyczynił się do szczęśliwego rozwiązania akcji. Głównym przesłaniem tragedii jest więc ukazanie tryumfu Krzyża. Najwcześniejsza tragedia Bielskiego nosi znamiona moralitetu. Jej fabuła opiera się na schemacie budującym – cierpiący za niezawinioną winę bohater zostaje uratowany i przywrócony do łask dzięki wstawiennictwu sił nadprzyrodzonych. Przedstawiona historia ma zatem charakter *exemplum*. Wpływa to nie tylko na kształt fabuły, ale również na konstrukcję bohaterów. Są to typy o uproszczonym rysie psychologicznym, noszące wymowne, moralitetowe imiona. Wydaje się, że osadzenie akcji tragedii na tle realiów średniowiecznej Anglii miało z jednej strony przełamać schematyzm, z drugiej zaś odpowiadało modelom wypracowanym we francuskich kolegiach jezuickich. Gabriel Le Jay i Charles Porée udowodniali bowiem wyższość tematyki biblijnej i średniowiecznej, zaczerpniętej z hagiografii i legend, nad tematyką antyczną (sam Gabriel Le Jay napisał cykl dramatów o starotestamentowym Józefie Patriarsze<sup>18</sup>). Według francuskich teoretyków, spektakle o tematyce religijnej ukazywały wzniosłość poruszanych zagadnień i budowały nową atmosferę tragiczną<sup>19</sup>. Korespondowało to z postulatem „wypogodzenia tragedii”<sup>20</sup>. Zamiast końcowej katastrofy następował tryumf pozytywnego bohatera, chrześcijanina. Takie rozwiązanie pełniło rolę wychowawczą i wzbogacało treści religijne o kategorie wzruszenia i tklivości.

Właśnie takie uczucia obecne są w tragedii *Tytus Japończyk*. Bielski oparł dramat na konflikcie wyboru między życiem własnym i swojej rodziny a wiarą. Skontrastowanie żarliwości religijnej Tytusa z uczuciami rodzinnymi było sposobem silnego oddziaływania na odbiorcę. Bielski budował napięcie dramatyczne w przemyślany sposób – kolejnym deklaracjom tytułowego bohatera towarzyszyły następujące po sobie akty przemocy, dokonywane na członkach jego rodziny. Wypowiedzi Tytusa nosiły znamiona manifestacyjnych wyznań wiary. Były one wypowiedziane albo przez samego bohatera, albo relacjonowane przez postaci postronne. Przytoczeniem słów Tytusa towarzyszyły również dramatyczne opisy, w których kontrastowano niezłomnego bohatera z obrazem niewinnych ofiar:

MORYNDON

By Chrystusa

Odstąpił [...], o czegom nie czynił! Małego  
Pieszczoty rodzicielskie syna wziąć na męki

---

<sup>18</sup> G. Le Jay, *Josephus fratres agnoscens*, Parisiis 1695; tenże, *Josephus venditus a fratibus*, Parisiis 1698; tenże, *Josephus Aegyptio praefectus*, Parisiis 1699; tenże, *Joseph vendu par ses freres*, Parisiis 1704.

<sup>19</sup> A. Kruczyński, *dz. cyt.*, s. 103–107.

<sup>20</sup> F. Lang SJ, *Rozprawa o sztuce scenicznej*, przeł. J. Golińska, „Dialog” 2001, nr 8, s. 167–175; I. Kadulska, *Między sztuką wymowy a sztuką aktorską (o podręczniku Franciszka Langa SJ)*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 244–258; B. Judkowiak, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatopisania*, s. 139.

Kazałem. „Katem będę synowi, nie będę –  
Rzekł – odstępcą”. Rzekł, słodkie dziecięce wraz usta  
Całując, oddał katom. „Śmierć ci sama wieczne –  
Mieniać – synu, przyniesie życie i z katuszy  
W tronie nieba posadzi”

[...]

Gdy kacia mieczem groząc trętwieli, namową  
Utwierdzone rodziców nie sarknęło dziecię.  
Ale owszem powolny kark pod miecz schyliło,  
W którym miejsca nie było ranie.

(*Tytus Japończyk*, A. 1, sc. 3, s. 6)

Niewinność dzieci oraz niezłomność żony, która z radością poświęcała swe potomstwo, wzbudzały w odbiorcach tkliwość i były bardzo wymowne. Spotęgowaniu emocji służyło uzupełnianie tych obrazów o dodatkowe szczegóły, podane na zasadzie kontrastu. Tak więc obraz małego karku syna przeciwstawiony został obrazowi miecza, który był na tyle duży, że uniemożliwiał zadanie ciosu. Niezłomność dziecka skontrastowana została z trwogą żołnierzy mających je zamordować, zaś radość żony Tytusa z powodu aresztowania zestawiona z powszechną żałością i płaczem służących. Zabiegi przyjaciół i rodziny mające na celu uwolnienie Tytusa były pretekstem do publicznego składania przez bohatera dowodów swej wiary. Kwestie, w których pobożny Japończyk dowodzi swej niezłomności, są najczęściej krótkie. Nie przypominają długich tyrad czy rozbudowanych wykładów na temat prawd wiary. Tytus w krótkich i uporządkowanych replikach zbija argumenty osób, które nie rozumieją sensu jego ofiary. Gdy na przykład Meleand zarzuca przyjacielowi okrucieństwo i dowodzi, że Chrystus, którego cieszą troski, musi być nielitościwy, to Tytus objaśnia mu sens ofiary złożonej dla Ukrzyżowanego. Posługuje się przy tym paradoksami, których znaczenie staje się jasne dopiero na gruncie wiary chrześcijańskiej:

Okrutnym próżno zowiesz Chrystusa, kajdany  
Na kogo kładzie, sprzyja, i gdy karze, kocha.  
Rana dla ciebie, Panie, zadana, czcze rany  
Ma imię, rzeczy nie ma.

[...]

Błądzisz Meleandzie,  
Jeżli z siebie chrześcijan bierzesz miarę: straszy  
Śmierć was – mnie cieszy, trwożą kajdany – mnie wabia,  
Blaskiem swym razi szczęście – mnie przeraża, zgoła  
Wy berło, a ja pęta zarówno kochamy.  
(*Tytus Japończyk*, A. 2, sc. 6, s. 20, 22)

Tym, co w końcu łączy chrześcijan i pogan, jest konieczność obrony kraju w chwili jego zagrożenia. W obliczu zamachu stanu Tytus udowadnia swoje oddanie, opowiadając się po stronie władcy. Budzi to zdziwienie wśród przeciwników

Tytusa. Sygnały wierności wobec władcy bohater wypowiada znacznie wcześniej. Odmawia bowiem zbrojnego wystąpienia przeciwko Moryndonowi, aby uwolnić się z opresji, gdyż jak dowodzi: „na króla / Poddanemu podnosić wojnę wierność broni [...] W karku niechaj miecz tonie, a rękę nie zbroi” (A. 2, sc. 6, s. 22). Wierność wobec władcy oraz podziw, jaki wzbudza jego oddanie Chrystusowi, doprowadza do tryumfu Tytusa oraz religii chrześcijańskiej. Chrześcijaństwo staje się filarem wspierającym królestwo Bungu. Syn Moryndona Fidejor, wcześniej przeciwny Tytusowi, zauważa:

FIDEJOR

Błąd ojciec uznaję,  
Jak wielka jest podpora królestw, chrześcijanie,  
Teraz widzę. Tak wierne jeźli mężę daje  
Królestwom Chrystus, bogi ruguj, których  
Groźby daremne, obietnice omylne, ofiary  
Chrystusowi Bung cały niechaj czyni.  
[...]

MORYNDON

[...] w tych, co czczą Chrystusa  
Wielką od nas różnicę z cnoty upatruję.  
Wierność, szczerłość i inne w kim widzisz cnót zbiory,  
Że jest, sądz, chrześcijanin. Sama od nas cnota  
Różni chrześcijan.  
(A. 5, sc. 5; podkr. M.M.)

Kończące sztukę intermedium w sposób symboliczny ukazuje tryumf chrześcijaństwa. Ukazuje Geniusza wiary, który „kolos sobie tryumfalny kładzie, pod którym na postumencie pozyskani Chrystusowi Japończykowie, tryumf wierze świętej wyśpiewują”. Obraz zamykający tragedię odpowiadał naczelnej idei utworu – ukazaniu ekspansji chrześcijaństwa w krajach Dalekiego Wschodu. Jednocześnie tematyka religijna sprzęgnięta została nierozzerwalnie z zagadnieniami obywatelskimi. Chrześcijaństwo to nie tylko osoby cnotliwe, ale też wierne prawowitym władcom. Połączenie w osobie Tytusa gorliwego wyznawcy i wiernego poddanego odpowiadało nowym tendencjom w edukacji jezuickiej. Wiązano w nich religijność z obowiązkami jednostki wobec ojczyzny i narodu.

Przekonanie o łączności postawy religijnej i obywatelskiej uwidoczniło się również w tragedii o Konstancynie Wielkiej. Już na początku autor przedstawił rozmowę przeciwników cesarza, pogan, którzy planowali spisek na jego życie. Od pierwszego aktu w tragedii powiązane więc zostały sprawy religii i państwa. Kapłan pogański Wolumn oraz jego poplecznicy kierują się wyłącznie swym własnym dobrem i chęcią przywrócenia należytej czci dawnym bóstwom. Kwalifikacja moralna jest jasna: źli i zagrażający porządkowi w państwie są poganie, dobrzy i wierni wobec władcy – chrześcijanie lub ci, którzy sprzyjają chrześcijanom. Aby dosadniej zaznaczyć te różnice, Bielski konfrontuje w kolejnej scenie przedstawicieli obu obozów: Maksy-

mina i Rufina. Dialog ma charakter pozorny – to znaczy nie posuwa akcji naprzód, stwarza natomiast okazję, by Rufin objaśnił znaczenie ofiar składanych Bogu chrześcijańskiemu.

MAKSYMİN

Któraż tedy

Ofiara jego albo gniewy błaga, jedna  
Albo respekta?

RUFİN

Serce niezmazane grzechem,

Wola dobroci pełna, umysł od uporu

Daleki, szczery, prosty – ta, ta przed inszem

Bogu chrześcijańskiemu najmilsza ofiara.

Gdy myśl nienawiść burzy, martw ją, umartwienie

Takowe przyjemniejsze nad najtłus(t)sze byki

Zabite. Zły, gdy w sercu tleje ogień: przytłum

Całopalenie wdzięczne.

MAKSYMİN

Wasz tedy ofiarą

Powierzchną Bóg gardzi?

RUFİN

[...]

[...] ta nas z niewoli czarta oswobodzi

Ofiara [tj. Eucharystia – M.M.], ta stracone nieba prawo wraca.

Te codziennie kapłani nasi ponawiają,

Błagają zagniewane nieba krwią i ciałem

Ubóstwionym Boskiego i Maryi Syna,

Jeżusa, ta przezacna – (albo coś ja perły

Przed wieprza miatam) – bledniesz? mięszasz się? Zakryły

Głębokość tych tajemnic bałwochwalcom nieba,

Chrześcijanom są jasne, słodkie, pożyteczne.

*(Konstantyn Wielki, A. 1, sc. 3)*

Niezrozumienie wykładu Rufina doprowadza do uknięcia zbrodniczej intrygi. Bohaterowie pragną przebłagać Boga chrześcijańskiego krwią innych „boskich” istot, czyli synów cesarza, w których płynie krew Herkulesa<sup>21</sup>. W tragedii o Konstantynie, inaczej niż w przypadku dramatu o Tytusie, tematyka religijna nie jest dominująca. Sprzyjanie przez cesarza chrześcijanom i zaniedbywanie bogów pogańskich staje się jedynie punktem wyjścia do rozważań innej natury. Kolejne sceny ukazują bowiem

---

<sup>21</sup> Wolumn dowodzi:

„W Konstantyna synach krew nie płynie  
Jedna? Fausta nie córką była Herkulego?  
Konstancyjusz, Konstantyn, Konstans nie synami  
Fausty? Herkulesza córą, bogów plemię  
Tej potomstwo ofiaruj bogom. Jowiszowi  
Dogodzisz wraz i własnej zemście” (A. 1, sc. 5).

mechanizm upadku ludzi żądnych władzy i uzurpatorów, którzy snują intrygi wobec prawowitego władcy. Kwestie o charakterze religijnym uzupełniały akcję. Stawiały bohaterów w sytuacjach probierczych, na przykład wyboru między popełnieniem zbrodni, by ocalić przyjaciela, a zachowaniem wiary (A. 2, sc. 10). Pozwalały więc komplikować przebieg akcji. Przeciwwstawienie chrześcijan – sprzyjających cesarzowi, poganom – dążącym do obalenia władcy, służyło apoteozie wyznawców Chrystusa jako lojalnych poddanych. W niektóre wypowiedzi chrześcijan wplótł Bielski treści o charakterze dydaktyczno-moralizatorskim. Nieprzypadkowo kwestie te pojawiają się w scenach kończących poszczególne akty, bezpośrednio przed intermediami, które, być może, rozwijały je w paralelnych, alegorycznych obrazach<sup>22</sup>. Aby dodatkowo zaakcentować ważne fragmenty, Bielski posłużył się w nich rymem. Mowa wiązana pełniła funkcję delimitacyjną i niewątpliwie przykuwała uwagę odbiorcy. Na końcu aktu pierwszego Sozyja mówi więc o konieczności zaufania w zwyczajstwo Chrystusa nad przeciwnościami losu (A. 1, sc. 9). W scenie kończącej akt drugi Rufin zwraca się w modlitewnym tonie do Boga – obrońcy niewinnych, który ma moc „mienić radość w żale, / Stosy gasić, wzburzone uspokajać fale” (A. 2, sc. 10). Kolejny akt zamykała z kolei tyrada Artemiego na temat Bożej sprawiedliwości, która sprawia, że „zdrada / Na głowę często samych obłudników spada” (A. 3, sc. 12). W scenie kończącej akt czwarty Konstantyn wypowiada przekonanie o leczniczej sile modlitwy (A. 4, sc. 10), zaś w finalnej scenie aktu piątego cesarz wychwala Boga, który poprzez chrzest uleczył jego ciało i ożywił duszę. Bielski powtórzył w zakończeniu sztuki motyw złożenia przez pogan przysięgi wierności chrześcijańskiemu Bogu. Biorą oni na siebie „słodkie jarzmo” i „wieczny niewolnictwa obowiązek”. Tragedia kończy się tryumfem „wiary i łaskawości, i innych Konstantyna cnót”.

Na podobnej zasadzie treści religijne zostały wplecione w tragedię *Niewinność zwycięża potwarczy*. Już w argumentie autor wyraźnie przeciwstawia cnotliwego Leona grupie innowierców: Teodorowi Santabarenowi („człowiek chytry, na pozór katolik, w rzeczy manichejczyk”) oraz Focjuszowi („najszkodliwszy Kościołowi kacermistrz”). Fabuła dramatu, w której „pohańbiona została kacerska zdrada, od-

---

<sup>22</sup> Intermedia z dramatów jezuickich często nawiązywały do scen bezpośrednio je poprzedzających i prezentowały treści paralelne do tych ukazanych w sztuce właściwej. Tak było chociażby w tragedii Stanisława Jaworskiego *Jonatas* (Kalisz 1746), w której międzyakty po akcie pierwszym i trzecim przedstawiały treści paralelne do akcji sztuki właściwej (wyd. w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulska, Gdańsk 1997, s. 133–221). Do treści sztuki nawiązywały też intermedia z dramatu *Alfons Kongu krolewic* (Lublin 1748; opis sumariusza zob. w: *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1976, poz. 186; dalej jako DS II 1). Również intermedia z tragedii Michała Haczyńskiego *Protazyjusz król Arymy*, zapisanej w kodeksie poznańskim III, symbolicznie „komentowały” treść dramatu (rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 92–115). Zob. też M. Mieszek, *Intermedium polskie XVI–XVIII w. (teatry szkolne)*, Kraków 2007, s. 75–77, 267.

kryta kacerzy obłuda” (*Argument*), ilustruje prawdę zawartą w tytule. Tryumf niewinnego Leona jest zatem nie tylko sukcesem osobistym bohatera (oczyszczeniem się z zarzutu o chęć zabicia ojca), ale także zwycięstwem gorliwego chrześcijanina, lojalnego wobec papieża i Rzymu. Bielski w tragedii podporządkowanej celom moralizatorskim i dydaktycznym uprościł znacznie historyczny konflikt między patriarchą Konstantynopola a Stolicą Apostolską. Działania Focjusza motywowane są w dramacie wyłącznie nienawiścią wobec Rzymu oraz osobistymi ambicjami, by osadzić na tronie cesarstwa wschodniego swego wnuka, Teofana. W utworze nieobecne są argumenty i racje patriarchy, które doprowadziły do sporu z papieżem Mikołajem I<sup>23</sup>. Wybiórczość ta jest skądinąd zrozumiała, gdyż Focjusz przedstawiany był przez chrześcijańską historiografię wyłącznie jako schizmatyk i uosobienie niepoahamowanych ambicji<sup>24</sup>.

Bielski kilkakrotnie włożył w usta młodego Leona wypowiedzi manifestujące wierność Kościołowi katolickiemu i papieżowi. Fragmenty te mają podniosły charakter, ukazują zaangażowanie emocjonalne bohatera, wynikające z przekonania o słuszności wyznawanych zasad. Warto, dla przykładu, przytoczyć rozmowę Leona z bratem Stefanem i wiernym senatorem Romanem, którzy starają się przekonać księcia do zawarcia ugody z Focjuszem:

STEFAN

Leonie, że brata

Kochasz, dej [sic!] ten dowód: uczestnictwo wiary

Z Focyjuszem dziś przyjmij, więzy ociec<sup>25</sup> starga.

ROMAN

Leonie, że masz w pamięci Romana zasługi

Tym dokumentem pokaż, że się Rzymem brzydysz

I że na Focyjusza rzucone pioruny

Od Rzymu masz w pogardzie [...]

LEO

Ach, zacny Romanie,

Ach bracie najukochańszy! Tej innych miłości

I ty innych wdzięczności dowodów żądajcie.

[...]

Zwierchność Kościoła, który rzymskim nazywamy,

Nie wspiera się na murach, wieżach i cesarzy

Mieszkających powadze, na Piotrze się wspiera.

---

<sup>23</sup> H. Paprocki, *Focjusz*, Kraków 2004; H. Chadwick, *Historia rozłamu Kościoła Wschodniego i Zachodniego*, przeł. P. Sajdek, Kraków 2009, s. 199–203.

<sup>24</sup> Piotr Skarga w *Rocznych dziejach kościelnych* (które zapewne były jednym ze źródeł tragedii) określa Teodora Santabarena mianem „szalbierza pod płaszczem chrześcijaństwa, którym Bazylusza zwodził, manichejczyka i czarnoksiężnika”. O Focjuszu pisze zaś, że był on prześladowcą biskupów chrześcijańskich, „arcyodszczepieńcem” i fałszerzem (zob. P. Skarga, *Roczne dzieje kościelne od narodzenia Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa*, Kraków 1603, s. 960–962).

<sup>25</sup> W rękopisie VUB – „ojciec”.



Upadły mury Rzymu, przenieśli cesarze  
Mieszkanie swe, przenieśli ozdoby cesarstwa,  
Ale stolicy Piotra nie przenieśli władzy,  
Opoki nie wzruszyli, na której zbawienie  
Nasze Chrystus zasadził. Rzym czczę nie dla wieży,  
Nie dla licznych pałaców, nie dla ozdób miasta  
Ale że w nim zasadzona wiary jest opoka<sup>26</sup>.

STEFAN

Patriarchalną równie Carogród się zdobi  
Stolicą.

ROMAN

I celuje godnością swą wschodnie.

LEO

Siostra najmłodsza, starszym prym wzięła – czy słusznie?  
I czy słuszna, że matce prym dziś córa bierze  
I matkę chce pouczać, matkę gromić, matkę  
Posiadać? Przyjacielu, bracie, życie wołę  
Stracić, niżli ten nierząd widzieć, który czyni  
Focyjusz, niechaj zamknę oczy, aniżeli  
Patrzę na takową matki wzgardę, córy  
Hardość<sup>27</sup>. Wrócić do więzów, w których mię osadza  
Spotwarzona niewinność, niżli tę niewolą  
Kościoła widzieć dłużej, poczytam za szczęście  
[...]

[...] Zdrów zostań, a myśli

Tej nawet nie miej, żebym miał obronę życia  
Okupować utratą zbawienia.

(A. 2, sc. 8, s. 18–19)

Tragedie jezuickie z XVIII wieku poruszające tematykę religijną wykorzystywały często motywy i środki, które silnie oddziaływały na odbiorcę. Należały do nich między innymi wyznania wiary, które nie znajdowały motywacji psychologicznej. Był to sposób, aby przekonać odbiorców o słuszności postępowania bohaterów i jednocześnie urozmaicić powtarzające się schematy i rozwiązania kompozycyjne<sup>28</sup>. Tragedią, w której pojawia się najwięcej wyznań wiary, jest *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*.

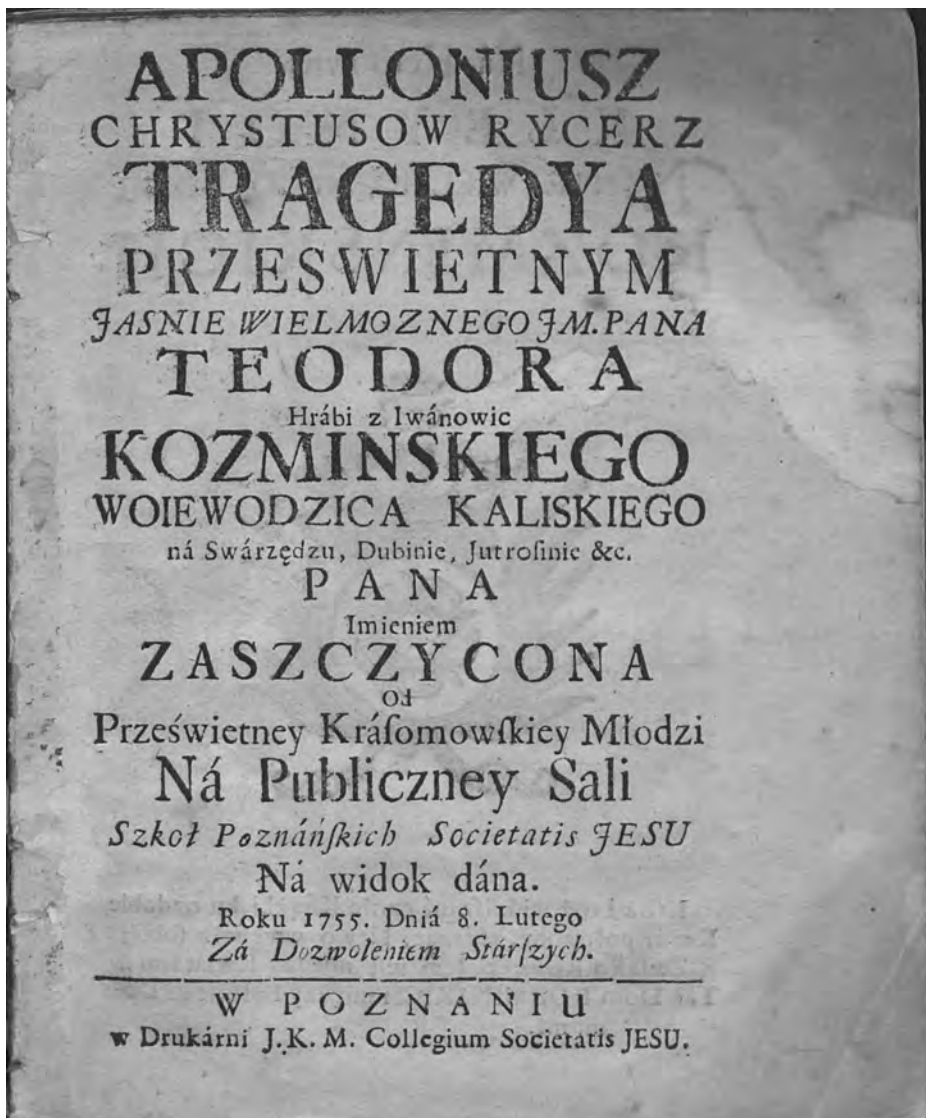
Już tytuł sugeruje, że tematyka religijna zajmuje w sztuce ważne miejsce. Konflikt dramatyczny zasadza się w niej na wyborze między wiarą a zachowaniem własnego życia. Jak przyznała Kadulska, to właśnie akt manifestacji religijnej i zewnętrzna demonstracja uczuć tytułowego bohatera jest sposobem zawiązania akcji<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> W rękopisie VUB nieco odmienna wersja – „Nie dla pałaców, nie dla licznych ozdób miasta / Lecz-że w nim zasadzona wiary jest opoka”.

<sup>27</sup> W rękopisie VUB odmienna wersja – „Patrzę na taką matki wzgardę, córy głupią / Pychę”.

<sup>28</sup> I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 66–67; J. Lewański, *dz. cyt.*, s. 163.

<sup>29</sup> I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 65.



Ilustr. 18. Jan Bielski, *Apoloniusz, Chrystusów rycerz, tragedya*, Poznań 1755 (źródło: Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona)]

Apoloniusz burzy posągi rzymskich bóstw po tym, jak jego ojciec, Sabiniusz, otrzymuje stanowisko namiestnika prowincji w Afryce. Cesarz Decjusz obiecuje wzmożenie prześladowań chrześcijan, gdy dowiaduje się o czynie młodzieńca. Kiedy wychodzi na jaw, że świętokradcą jest Apoloniusz, zostaje on uwięziony. Każdorazowemu pojawieniu się bohatera towarzyszy manifestacja własnych przekonań. Już jego pierwsza wypowiedź ma charakter żarliwego wyznania wiary.

SABINIUSZ

[...] synu,

Rzecz-że pewna Chrystusa iż czi Apoloni,  
Kruszy bogi zuchwały?

APOLONIUSZ

Zuchwałość, ach, jaka

Ojcze, cześć Chrystusowi, który niebem władnie,  
Życiem ludzkim i śmiercią rządzi, świat na łonie  
Wszchemocnym utrzymuje, oddawać? bogami,  
Głuchym raczej metalem gardzić? Depcę, kruszę,  
Co pod moc człowiekowi Stwórcą oddał nieba.

[...]

Koronę

Że mi w swoim królestwie Bóg gotuje, widzę.  
O, czemuż wszelkiem czasu, co przedłuża moje  
Szczęśliwość, nie rwę zwłoki? Ach, ojcze, gdy z tobą  
Bawię, Apoloniego inni do korony  
Ubiegają, doczesne łożą życie, wieczne  
Biorą. Ja gnuśny stoję, czas zwłaczam zbawienia?  
Idę, wiarę wyznaję, umieram.

(A. 1, sc. 7, s. 9–10)

Apoloniusz od początku jawi się zatem jako młodzieniec niezwykle heroiczny i nieugięty. Wypowiedzi potwierdzają niezłomność wiary bohatera i ujawniają, iż pragnie on ponieść śmierć męczeńską. Jego kreacja staje się przez to bardzo patetyczna. O ile we wcześniejszych tragediach zagadnienia religijne powiązane były z obowiązkami obywatelskimi, o tyle w dramacie o Apoloniuszu problem wierności zasadom wiary łączy się z powinnościami syna wobec rodziców. Nieposłuszeństwo młodzieńca od początku usprawiedliwiane jest wyższością prawa Boskiego nad ludzkim.

APOLONIUSZ

[...] póki za granicę prawa

Boskiego nie wykracza w swym rodzic rozkazie,  
Syn winien posłuszeństwo; co jeśli ustawie  
Wyższej nieba ojcowski rozkaz się przeciwi.  
Posłuszeństwa ustają obowiązki, Stwórcy  
Prawu rodzica prawo.

(A. 1, sc. 7, s. 11)

Tematyce religijnej podporządkowana została także fabuła tragedii, która składa się z powtarzających się, skontrastowanych ze sobą scen – zaostrażającym się repressjom wobec tytułowego bohatera i wzrastającej sytuacji niepowodzenia towarzyszą kolejne dowody nieugiętości w wierze. Apoloniusz jest typem męczennika, a jego los od początku jest przesądzony. Treści religijne w tej sztuce zostały podporządkowane schematowi tragedii martyrologicznych. W *Apoloniuszu* powtarzają się motywy znane z innych dramatów o męczennikach za wiarę, na przykład początkowe zburzenie posągów bóstw pogańskich, by w ten sposób unaocznic siłę wiary bo-

hatera-chrześcijanina<sup>30</sup>. Wyznawcę skazywano na karę śmierci, a szansą na ocalenie było wyparcie się wiary chrześcijańskiej. W tragediach martyrologicznych pojawiał się też często przyjaciel chrześcijanina, który zachęcony jego żarliwością, przyjmował wiarę w Chrystusa<sup>31</sup>. Obaj wyznawcy ponosili męczeńską śmierć, choć zdarzało się niekiedy, iż bohater unikał jej w cudowny sposób<sup>32</sup>. Tragedia Bielskiego, dla której podstawą był popularny zbiór Suriusa (*De probatis Sanctorum*), powtarzała ten schemat dość dokładnie. Tytułowy bohater i jego przyjaciel, Filemon, który przeszedł na chrześcijaństwo, ostatecznie zostali zamordowani. Ich śmierć przedstawił jednak Bielski nie jako porażkę, ale tryumf. Co prawda, zrezygnował z ukazania obecnych u Suriusa cudów po śmierci męczenników. To wypowiedane słowa miały przekonywać odbiorców. Tragedia o Apoloniuszu ukazywała siłę przyjaźni i zwycięstwo prawdziwej wiary. Widocznym tryumfem tytułowego bohatera było nawrócenie się Sabiniusza. Po raz kolejny, ten ważny, godny zapamiętania fragment został wyróżniony dzięki rymom.

SABINI

[...] O, krwi męczeńska syna, w której broczy  
Syn, niechaj ociec zna prawdę, przetrzy i oczy;  
Tobiem dał życie, ojcu ty życia przykłady,  
Odrodź się wstępując, ociec, w syna ślady.  
(A. 5, sc. 8)

Aby uwypuklić tryumf Apoloniusza i Filemona oraz uczynić jeszcze bardziej czytelnym przesłanie tragedii, końcowy dystych skierowany został bezpośrednio do odbiorców sztuki.

Wasza słuchacze ręka laury niechaj składa,  
Zwycięża dla Chrystusa męczennik, gdy pada.  
(A. 5, sc. 8)

\*\*\*

Tematyka religijna zajmuje w tragediach Bielskiego ważne miejsce. Nie dziwi to skądinąd, jeśli pamiętać, że podstawą nauczania w kolegiach była religia, a szkoła

---

<sup>30</sup> W ten sposób otwierane były między innymi sztuki *Alfons, Kongu królewic* (Lublin 1748); *Witus chrześcijanin* (Wilno 1752); *Felix amicitia* (Warszawa 1755); *Agapitus męczennik* (Warszawa 1762).

<sup>31</sup> Wśród sztuk, w których postać wyznawcy pociągała swym przykładem najbliższe otoczenie, można wymienić: Wojciech Męciński, *Drama o powołaniu św. Ałojzego do zakonu SJ* (Przemyśl 1754), *Agapitus męczennik* (Warszawa 1762); Jan Wichert, *Teodor, tragedia* (Pińsk 1764).

<sup>32</sup> Tak było w tragedii *Witus chrześcijanin* (Wilno 1752), w której tytułowy bohater po licznych mękach „przez anioła uwolniony i na miejsce, z którego był do Rzymu przybył przywrócony, szczęśliwie mężny Chrystusa Rycerz życia tego dokonał” (Argument sztuki, korzystam z egzemplarza Biblioteki Uniwersyteckiej KUL, sygn. XVII. 3367, s. 1).

miała charakter wyznaniowy<sup>33</sup>. Teatr podporządkowany został celom wychowawczym. W niektórych dramatach kwestie religijne stanowią dominantę treściową (*Vandamorillus*, *Apoloniusz*), w innych zaś współlistnieją z tematyką historyczną i w istotny sposób ją uzupełniają. Poruszana przez Bielskiego problematyka religijna wpisywała się w dydaktyczno-moralizatorskie zadania teatru. Sam jezuita w przedmowie do tragedii o Zeyfadyńce dowodził, że prawdziwym poetą jest ten, „który swym do cnoty prowadzi wierszem”<sup>34</sup>. Gatunek tragedii dawał autorowi możliwość ukazania, zgodnie z zaleceniami Arystotelesa, czynności osób ważnych. Bielski, wzorem autorów innych osiemnastowiecznych sztuk, łączył przykłady męstwa i patriotyzmu z postawą religijną. Tragedie Bielskiego odzwierciedlają więc zmiany, jakie zaszły na gruncie teatru jezuickiego w postrzeganiu religijności. Jak pisała Kadulska, w XVIII wieku pobożność nie wystarczała, by decydować o „wzorach moralnych bohatera”<sup>35</sup>. Powtarzającym się zabiegiem w dramatach jezuitów jest podział bohaterów na dwa obozy – wierzących i pogan. Wyodrębnienie tych grup wiąże się najczęściej z ich wartościowaniem. Paganie stanowią antyprzykład, kierują się zawiścią i niepohamowanymi ambicjami. Czasem ich ignorancja wynika z niewiedzy. Dlatego też tak chętnie zamieszcza Bielski fragmenty pouczające o charakterze wyznania lub wykładu noszącego znamiona katechezy. Części te rzadko przybierają formę rozbudowanych monologów. Zagadnienia religijne poruszane są najczęściej w rozmowach, w których poszczególne kwestie bohaterów nie przekraczają kilku wersów. Takie dialogi przypominające czasem stychomytię pozwalają uporządkować temat oraz w rzeczowy i logiczny sposób zbijać kolejne argumenty oponentów. Dzięki temu wykład o wierze chrześcijańskiej staje się jasny i zrozumiały<sup>36</sup>. Celowym zabiegiem jest też rymowanie fragmentów zawierających ważne treści oraz umieszczanie ich w miejscach akcentowanych. Ważną rolę w budowaniu postaw religijnych pełnią w tragediach Bielskiego działania bohaterów-chrześcijan. Ich zachowania kłócą się najczęściej ze zdroworozsądkowym podejściem otoczenia. Radość ze złożenia ofiary z własnego życia (lub z życia członków rodziny), rezygnacja z dóbr i zaszczytów lub dobrowolne oddanie władzy sprawiają, że początkowe zdziwienie oponentów przechodzi w admirację, chęć naśladowania wyznawców i oddanie się we władzę Chrystusowi. W ten sposób Bielski unaocznia tryumf wiary katolickiej.

---

<sup>33</sup> Stanisław Bednarski pisał, że dyskretny komentarz religijny i etyczny w formie pouczenia wplatan o we wszystkie formy aktywności szkolnej (S. Bednarski TJ, *dz. cyt.*, s. 380).

<sup>34</sup> J. Bielski, *Przemowa do Czytelnika*, [w:] tenże, *Zeyfadyń król Ormuzu*, Kalisz 1747.

<sup>35</sup> I. Kadulska, *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 68. Zob. też T. Bieńkowski, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*, Wrocław 1967, s. 45–49.

<sup>36</sup> Nieprzypadkowo w *Encyklopedii wiedzy o jezuitach* tragedia Bielskiego *Tytus Japończyk*, w której prawdy wiary wykładane były w formie uporządkowanego dialogu, określona została mianem „klasycyzującej tragedii religijnej” (*Bielski Jan*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o jezuitach*, s. 46).

## 2. HISTORIA

W teatrze jezuickim tematyka religijna łączyła się ściśle z historyczną. Przeszłość dostarczała bowiem przykładów i wzorów postępowania. Skłaniała odbiorcę do głębszych refleksji i prezentowała postawy obywatelskie. Historia służyła też budowaniu pobożności. W nowym modelu wychowawczym postrzegano religijność i patriotyzm jako elementy nierozdzielne. Służyło to przygotowaniu uczniów do życia publicznego<sup>37</sup>.

W teatrze jezuickim wzrost zainteresowania tematyką historyczną nastąpił już w XVII wieku. Wiązało się to z poszukiwaniem nowych środków wyrazu. Tematyka historyczna była wówczas dostosowywana do okazji wystawienia. Przykładowo, wydarzenia z przeszłości, które składały się na fabułę sztuk z okresu Wielkiego Tygodnia, stanowiły alegorię męki Chrystusa. Najważniejszą rolę pełniła więc idea, nie zaś historia. Osadzenie fabuły w konkretnej, historycznej rzeczywistości sprzyjało jedynie urealnieniu akcji<sup>38</sup>. Zgadzało się to zresztą z zaleceniami Arystotelesa, które następnie powtórzył Maciej Kazimierz Sarbiewski, że „tragedia [...] jest lepsza, jeśli zaczerpnie temat z jakiejś historycznej tradycji”<sup>39</sup>. Tę uwiarygodniającą funkcję historii docenili też dramaturdzy w kolejnym stuleciu. W XVIII wieku nastąpił znaczny wzrost sztuk opartych na tematyce historycznej. Łączyło się to niewątpliwie z postępującymi od początku stulecia tendencjami do usamodzielnienia się historii. Wcześniej informacje o przeszłości znajdowały się w programie poetyki i retoryki. Stanowiły źródło erudycji i były zbiorem przykładów (na przykład w zbiorze *Rhetorica historiarum supellex*, Poznań 1652<sup>40</sup>). Historia

---

<sup>37</sup> J. Okoń, *Barokowy dramat i teatr w Polsce*, s. 87; K. Puchowski, *Nauczanie historii w polskich kolegiach jezuickich (1565–1773). Zarys problematyki*, [w:] *Jezuici a kultura polska: materiały sympozjum z okazji Jubileuszu 500-lecia urodzin Ignacego Loyoli (1491–1991) i 450-lecia powstania Towarzystwa Jezusowego (1540–1990)*, Kraków, 15–17 lutego 1991 r., red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993, s. 280; I. Kądulska, *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 27.

<sup>38</sup> J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 187, 193; tenże, *Wychowanie do społeczeństwa w teatrach szkolnych jezuitów w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Kraków 2018, s. 67–89; B. Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007, s. 170.

<sup>39</sup> Pisząc o różnicach między komedią a tragedią, Sarbiewski zauważył: „Tragedia [...], zdaniem Arystotelesa jednak jest lepsza, jeśli zaczerpnie temat z jakiejś historycznej tradycji. Przyczyny dopatruję się w tym, że w przeciwnym razie zniknęłoby prawdopodobieństwo tragedii, uważano by bowiem fabułę od razu za wymysł, ponieważ sławne czyny znakomitych osób, jak królów i wodzów, łatwo dochodzą do wiadomości i są powszechnie znane. Nietrudno więc w tej materii byłoby dostrzec nieprawdopodobieństwo akcji” (M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s. 459).

<sup>40</sup> S. Bednarski TJ, *dz. cyt.*, s. 256. Maria Falińska zauważyła, że wykład teorii retorycznej przybierał w podręcznikach często formę „dialogu historycznego”. Popularność wydawnictw o charakterze kompendiów, które przekazywały uczniom wiadomości historyczne, odpowiadała zaś, zdaniem autorki, za zrównywanie w świadomości nauczycieli faktów i dykteryjek historycznych (M. Falińska, *Przeszłość a terażniejszość. Studium z dziejów świadomości historycznej społeczeństwa staropolskiego*, Warszawa 1986, s. 41).

jako samodzielny przedmiot wprowadzona została do programu nauczania jesienią 1739 roku, a od lat pięćdziesiątych XVIII wieku wszystkie szkoły miały już własnego nauczyciela historii. Jak przypomniał Kazimierz Puchowski, program nauczania tego przedmiotu był rozbudowany w kolegiach szlacheckich, między innymi w kolegium poznańskim<sup>41</sup>. To właśnie w Poznaniu Jan Bielski napisał podręcznik do historii *Widok Królestwa Polskiego* (Poznań 1763). W liście dedykacyjnym do Józefa z Brudzewa Mielżyńskiego dowodził, że znajomość ustroju i przeszłości własnego kraju świadczy o umiłowaniu ojczyzny<sup>42</sup>. W *Przemowie do Czytelnika* pisał natomiast o praktycznym wymiarze historii, dzięki której można wspierać królestwo „zbawienną swą radą”. Zdanie Bielskiego było zbieżne z uwagami Juwencjusza zawartymi w traktacie *Ratio discendi et docendi* (Florencja 1702), że nieznajomość przeszłości zniszcza człowieka<sup>43</sup>.

Tragedie z XVIII wieku łączyły tematykę historyczną z konfliktami świeckimi bądź religijnymi. Ich autorzy wybierali najczęściej epizody z dziejów powszechnych, choć zdarzały się też sztuki czerpiące materię z przeszłości Polski. Dramaturdzy umieszczali w utworach postaci sławnych wodzów, hetmanów oraz mądrych władców. Ukazywane konflikty oscylowały wokół problemów obywatelskich i patriotycznych<sup>44</sup>. Propagowano więc w tragediach treści nowe w stosunku do poprzedniego stulecia.

Nie dziwi zatem, że tematyka historyczna obecna jest we wszystkich tragediach Bielskiego. Co prawda, udział epizodów dziejowych w poszczególnych utworach jest różny. Niekiedy informacje o przeszłości służą jedynie zasygnalizowaniu czasu i miejsca akcji. Innym razem zaś wydarzenie historyczne staje się integralną częścią akcji, warunkuje jej rozwiązanie i stanowi motywację postępowania bohaterów. Niezależnie od sposobu wyzyskania informacji z przeszłości, we wszystkich tragediach Bielskiego pełnią one rolę pomocniczą wobec dydaktycznego przesłania.

---

<sup>41</sup> K. Puchowski, *Nauczanie historii w polskich kolegiach jezuickich*, s. 280, 290–293.

<sup>42</sup> Bielski pisze w liście dedykacyjnym do Mielżyńskiego: „[...] stąd ukazuje się miłość, gdy ci [tj. ojcowie – M.M.] staranie w tej rzeczy łożą najpierwsze, ażeby nie ich tylko potomkowie, ale ojczyzny całej synowie wszyscy wychodzili w tej wszelkiej zdolności, która potrzebna jest do jejże w swoich nachyleniach dźwignienia. Do czego doścignienia zdaje się niby bitym być gościńcem prawa polskiego i dziejów od pierwszej młodości zaczerpnioma w szkołach wiadomość” (J. Bielski, *Widok Królestwa Polskiego*, t. 1, ks. 1, Poznań 1763).

<sup>43</sup> K. Puchowski, „*Collegium Nobilium*” Stanisława Konarskiego a elitarne instytucje wychowawcze zakonów nauczających w Europie, „*Wiek Oświecenia*”, t. 20 (2004), s. 28.

<sup>44</sup> T. Bieńkowski, *Dzieje ojczyste w jezuickim teatrze szkolnym w Polsce*, [w:] *Kultura staropolska – kultura europejska. Prace ofiarowane Januszowi Tazbirowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. S. Bylina, Warszawa 1997, s. 315–316; K. Puchowski, „*In bello Mars, In pace Apollo*”. Z dziejów edukacji w kolegiach jezuickich Rzeczypospolitej Obojga Narodów, [w:] *Jezuicka ars historia. Prace ofiarowane księdzu profesorowi Ludwikowi Grzebieniewi SJ*, Kraków 2001, s. 479–480; I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 71.

Ta służebna rola historii uwidoczniła się w najwcześniejszej sztuce Bielskiego, *Vandamorillus* (Kalisz 1747)<sup>45</sup>. Akcja tragedii rozgrywa się w Londynie, w roku 1232. Realia historyczne nie pełnią jednak w sztuce istotnej roli. Okazuje się bowiem, że fabuła utworu opiera się na epizodzie zaczerpniętym z żywota św. Jana Gwalberta, mnicha benedyktyńskiego żyjącego w X–XI wieku. Darował on życie zabójcy jednego ze swoich krewnych, gdy ten poprosił go o miłosierdzie przez wzgląd na ukrzyżowanego Chrystusa. Na gruncie polskim epizod ten podjął w XVII wieku jezuicki autor wileńskiej sztuki *Memorable de Jesu crucifixo meritum* (Wilno 1679)<sup>46</sup>. Wydaje się mało prawdopodobne, by Bielski znał sztukę z Wilna. Jako podstawę źródłową wybrał bowiem kompendium Tobiasza Lohnera (*Instructissima bibliotheca manualis concionatoria*)<sup>47</sup> i z niego zaczerpnął interesujący fragment. Dostosował go następnie do okazji wystawienia. W swojej najwcześniejszej tragedii Bielski wyraźnie kontynuował więc tradycję sztuk Wielkotypodniowych z XVII stulecia, w których wydarzeniom historycznym nadawano wymowę symboliczną – ukazania wielkości ofiary Chrystusa, Jego człowieczeństwa i roli Ukrzyżowanego jako „lekarza ludzkości”<sup>48</sup>. W sztukach tych powtarzał się też motyw przebaczenia i darowania win. Podobnie skonstruowana jest tragedia Bielskiego, w której fabuła podporządkowana została schematowi moralitetowemu. Być może treści alegoryczne, dostosowane do okazji wystawienia, znajdowały się w zaznaczonych w rękopisie intermediach oraz epilogu. O pobocznym traktowaniu realiów historycznych świadczą również błędy merytoryczne, przejęte przez jezuitę za podstawą źródłową. W tragedii występuje więc król Ryszard, który nie zasiadał wówczas na tronie Anglii (panował wtedy Henryk III)<sup>49</sup>. Jednego z bohaterów obdarzył Bielski imieniem „Kromvellus”, które kojarzy się raczej z żyjącym na przełomie XV i XVI wieku Tomaszem Cromwellem, doradcą króla Henryka VIII<sup>50</sup>. W samym tekście tragedii autor w żaden sposób nie odwoływał się do historii czy realiów trzynastowiecznej Anglii. W spisie osób wymienił jedynie „Cambridus”, którego imię utworzył zapewne od nazwy miasta Cambridge, oraz określił dwójkę innych postaci mianem lordów („lordes seu senatores”). Dla Bielskiego ważniejsze

---

<sup>45</sup> Moralizatorska nośność epizodów z przeszłości zaznaczyła się w podręczniku autorstwa Maksymiliana Dufrené’a, *Rudimenta historiarum* (Kalisz 1745). Była to książka, którą Bielski zapewne znał i która odpowiadała praktyce ukazywania w sztukach wydarzeń historycznych pod kątem ich etycznych przesłanek (S. Bednarski, *dz. cyt.*, s. 264–265).

<sup>46</sup> Zob. DS. II 1, poz. 514; J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 185.

<sup>47</sup> T. Lohner, *Instructissima bibliotheca manualis concionatoria*, wyd. 6, t. 1, Dilingae 1732.

<sup>48</sup> Wśród sztuk objaśniających przeszłość jako alegorię ofiary Chrystusa wymienić można m.in.: *Ultio ex animo eliminata Ludovici Duodecim, Galliarum regis*, Łomża 1687; *Philomenus, amoris in patrem victima* (Warszawa 1685). Zob. DS. II 1, poz. 210, 416; J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 184.

<sup>49</sup> Imię to nosił, co prawda, brat Henryka III, Ryszard Kornwalijski, ale nie zasiadał on na tronie angielskim (G. M. Trevelyan, *Historia Anglii*, przeł. A. Dębnicki, wyd. 2, Warszawa 1965, s. 223–224). Być może imię postaci tragedii nawiązywało do poprzednika Henryka III, popularnego w literaturze króla Ryszarda I Lwie Serce.

<sup>50</sup> O osobie Cromwella zob.: A. F. Pollard, *Henryk VIII*, Warszawa 1988, *passim*.



od realiów historycznych było przesłanie tragedii, dostosowane do okazji wystawienia. Dlatego tytułowy bohater, który wybaczył zabójcom swego ojca, kierując się miłością do Ukrzyżowanego, w zasadniczej treści sztuki nazywany jest Amorillusem<sup>51</sup>. Znaczące imiona noszą zresztą także pozostałe postaci. W tekście głównym Bielski zrezygnował bowiem z nazw osobowych podanych w wykazie *dramatis personae*. I tak, Cambridius, przeciwnik tytułowego bohatera, to w tekście zasadniczym „Fraudialdus” (a więc ten, który oszukuje), zaś lord Karinus pojawia się pod imieniem „Fidelinus” (ten, który zachowuje wiarę, wierność).

Bardzo ogólnikowe wyzyskanie kostiumu historycznego powtórzyło się też w późniejszej tragedii, *Apoloniusz, Chrystusów rycerz* (Poznań 1755). Powieliła ona schemat sztuk martyrologicznych. Udział treści historycznych ograniczony został więc do minimum, gdyż nie były one istotne dla przesłania tragedii. Ważniejsza stała się problematyka religijna. Urealnieniu fabuły służyło osadzenie akcji w starożytnym Rzymie za czasów Decjusza. Cesarz był jedną z postaci tragedii, która wydała wyrok skazujący na dwóch młodych chrześcijan – Apoloniusza i Filemona. Trzeba jednak dodać, że już od XVII wieku występował on w sztukach nie tyle jako historyczny władca, ile raczej jako uosobienie prześladowcy. W dramatach, których akcja rozgrywała się za czasów panowania tego cesarza, powtarzały się podobne rozwiązania fabularne, a kostium historyczny traktowany był dość umownie<sup>52</sup>.

W dwóch omówionych tragediach Bielskiego (*Vandamorillus, Apoloniusz*) udział realiów historycznych był niewielki. Wynikało to z religijnego charakteru tych dramatów. Inaczej działo się w sztukach, w których zdarzenia z przeszłości warunkowały przebieg fabuły lub wpływały na decyzje bohaterów. Tak było w tragedii *Zeyfadyń, król Ormuzu*. Podstawą swej sztuki uczynił Bielski historyczny epizod wymordowania rodziny królewskiej przez jednego z jej członków. Z przeszłości wybrał więc jezuita wydarzenie, które zawierało potencjał dramatyczny i mogło być rozwinięte w formie scenicznej. Morderstwo dokonane przez Soldana na swoich rodzicach i braciach warunkowało kolejne wydarzenia. Jezuita rozwinął jednak w tragedii zupełnie inny epizod, a mianowicie czasowe objęcie władzy przez dowódcę wojsk, Mahometa, który był stronnikiem ocalałego z pogromu Zeyfadyńa. Wydarzenia z historii stały się więc dla autora pretekstem do zajęcia się innymi problemami, wśród których znalazła się na przykład kwestia zachowania wierności wobec władcy, ukazanie siły przyjaźni oraz potępienie skutków nadmiernej ambicji. Tragedia stanowiła w efekcie „studium przypadku”, to znaczy ukazywała proces osiągania dojrzałości do rządzenia państwem przez młodego króla Zeyfadyńa. Realia historyczne uwiarygodniały ów

---

<sup>51</sup> Bielski poskreślał w większości początkowy przedrostek imienia bohatera „Van-”. Pierwotną wersję pozostawił (być może przez przeoczenie) w kilkunastu miejscach rękopisu.

<sup>52</sup> Decjusz pojawił się m.in. w poznańskiej tragedii *Krwawa zapłata niewdzięczności...* (1682) oraz w warszawskiej sztuce przypisywanej Stefanowi Makowskiemu, *Promotio ad martyrii lauream ex Academia Aretina sanctorum Pergentini et Laurentini fratrum* (1690). Zob. opisy egzemplarzy DS II 1, poz. 305, 420.

wizerunek. Służyło temu również powołanie się w argumencie tragedii na świadka, według którego w 1507 roku panował w Ormuzie młody król imieniem Zeyfadyn. Wymowa sztuki korespondowała po trosze z pierwotną okazją wystawienia (24 lipca 1747 roku w Kaliszu), czyli zakończeniem nauki. Już od XVII wieku odgrywano wtedy dramaty, w których pojawiały się motywy wyboru właściwej drogi życiowej lub mądrego władcy. Potępiano w nich również nadmierne ambicje i starania jednostki<sup>53</sup>. W tragedii Bielskiego obecne są oba te motywy, ale autor nie ograniczył się wyłącznie do nich. W postaci Mahometa przedstawił bowiem nowoczesny wzór mądrego wodza, który nie był zdobywcą, ale strażnikiem prawa i obrońcą władcy<sup>54</sup>.

Epizody historyczne, które uprawdopodobniały przebieg fabuły, wykorzystane zostały przez Bielskiego także w tragedii *Tytus Japończyk* (wyst. 24 lutego 1748 roku w Poznaniu). Akcja sztuki rozgrywa się na terenie królestwa Bungu za czasów panowania Moryndona. Postaci wspominają też tyrana Dajfuzamę, czyli postać dyktatora Toyotomi Hideyoshi (1536/37–1598), który był prześladowcą chrześcijan<sup>55</sup>. Bielski, podobnie jak inni dramaturdzy poruszający tematykę orientalną, skupił się raczej na zagadnieniach religijnych. Wypadki z przeszłości uzasadniały jedynie postępowanie bohaterów, wyjaśniały ich obawy i motywowały działania. Warto zaznaczyć, że gdy w sztuce bohaterowie powołują się na epizod historyczny, to Bielski zawsze podaje w przypisie informacje źródłowe, konieczne dla pełnego zrozumienia sensu ich wypowiedzi. Już zatem na początku aktu pierwszego Tajudon przypomina o zasługach Tytusa dla obecnego monarchy.

Tytus gwałtownik tronu? Czyż nie Moryndona  
(Tobie, że władne berłem, winienem Tytusie)  
Są słowa? Konstancyjna przyjaciół on spiski  
Przytłumił, on żołnierzem i radą tron twierdzi.  
(*Tytus Japończyk*, A. 1, sc. 1)

---

<sup>53</sup> J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 214–221.

<sup>54</sup> Kazimierz Puchowski przypomniał, że w XVIII wieku jezuiti prezentowali w sztukach wzory wodzów i hetmanów polskich. Byli oni przedstawiani jako prawodawcy i mecenas, nie zaś jako zdobywcy. Podobne cechy uwypuklano także w postaciach władców. Odpowiadało to późniejszym wzorom osobowym propagowanym przez piśmiennictwo oświeceniowe (zob. K. Puchowski, „*In bello Mars, In pace Apollo*”, s. 490; tenże, *Nauczanie historii w polskich kolegiach jezuickich*, s. 292).

<sup>55</sup> Bungo na wyspie Kiusiu (jap. Kyūshū) to państwo feudalne, do którego trafił św. Franciszek Ksawery. Tyran Toyotomi Hideyoshi wydał edykt antychrześcijański w 1587 roku, a dziesięć lat później skazał na śmierć jezuitów i franciszkanów (J. Wasilewska-Dobkowska, *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 40–41; M. Szubert, *Kontakty misjonarzy jezuickich z panami feudalnymi w Japonii (XVI i XVII wiek)*, [w:] *Cudzoziemcy w Japonii*, red. E. Pałasz-Rutkowska, Warszawa 2017, s. 120–128). Tyran Dajfuzama występuje też w innych sztukach jezuickich, na przykład w wileńskiej *Wet za wet chrześcijańskie* (1704; wyd. w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 107–112). Z kolei tyran Tajkosama doprowadza do uwięzienia i śmierci bohatera tragedii *Arbor vitae seu Crux meliorem vitam Antonio Japoni donans* (Wilno 1691). W argumencie dramatu Michała Haczyńskiego, *Protazjusz, król Arymy* wspomnianych jest natomiast dwóch cesarzy – Dajfuzama i Tajkosama (zob. rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 92–115).

W przypisie zaś Bielski dopełnia informację: „Konstantynowi Tajkosama, monarcha Japonii, królestwo Bungu wydarł i Moryndonowi nadał” (s. 2). Podobnie, gdy po raz pierwszy bohaterowie wspominają Dajfuzamę i jego wyroki na chrześcijan, w przypisie pojawia się wyjaśnienie, że jest on „całej Japonii monarchą i tyranem” (s. 3). Ta informacja uzasadnia późniejsze zachowanie Moryndona, który obawia się konsekwencji, gdyby zezwolił na szerzenie się w królestwie religii chrześcijańskiej. Tragedia o Tytusie to zatem kolejny utwór, w którym kostium historyczny (a w tym przypadku także i wschodni) pełni rolę podrzędną w stosunku do naczelnej idei – ukazania niezłomności wiary, stałości swoich przekonań i gotowości do poniesienia najwyższych poświęceń dla Chrystusa. Właśnie ten aspekt (nie zaś historia) akcentowany był też w innych sztukach jezuickich z XVIII wieku, które podjęły temat niezłomnego Japończyka:

*Constantia coronata in judicio regis Bungi gentilis* (Lwów 1701, rkps BJ, sygn. 2384, k. 104–111)<sup>56</sup>;

Andrzej Szumanczewski (Szymanczewski), *Recens constantiae christianae prodigium* (Kalisz 1714)<sup>57</sup>;

*Christianae Exemplar Constantiae Seu Titi Japonis In quaterna Polis suae caede Recano simulata Infractus In Christiana Religione animus, incruenta Martyrii laurea olim decoratus...* (Wrocław 1720);

*Conviva dolus, ad laetas Bacchi mensa tristiore meri letho tractatus, In Morindono Japoniae imperatore doloso, in cratero Bugendono fata propinante, olim Japonum terries a nemesi divina propositus...* (Braniewo 1723)<sup>58</sup>;

*Felicitas constantiae comes seu Titus, tragedia* (Wilno 1749);

Stefan Łuski, *Virtus amore et timore fortior, sive Titus* (Warszawa 1750).

Wydaje się, że Bielski nie zamieścił w sztuce o Tytusie wielu informacji o charakterze historycznym, aby nie zaciemniać właściwego przesłania utworu. Wpisywał się tym samym w praktykę innych dramaturgów, którzy także wydarzenia z przeszłości krajów Dalekiego i Bliskiego Wschodu prezentowali przez pryzmat jezuickiej dydak-

---

<sup>56</sup> W sztuce tej Tytus nie jest poddanym, lecz księciem, którego król Bungu wtrąca do więzienia razem z dziećmi za przyjęcie chrześcijaństwa. Dramat kończy się podobnie jak wersja Bielskiego. Władca, poruszony stałością w wierze i niezłomnością rodziny Japończyka, pozwala na swobodne szerzenie się chrześcijaństwa w królestwie (S. Windakiewicz, *Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce*, Kraków 1922, s. 22–23).

<sup>57</sup> S. Windakiewicz, *dz. cyt.*, s. 22; J. Okoń, *Rękopiśmienne teatralia staropolskie w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 1970, s. 116, 118, 119.

<sup>58</sup> Warto przypomnieć, że w 1709 roku w kolegium wileńskim wystawiono sztukę Władysława Daukszy, która nosiła bardzo podobny tytuł: *Conviva dolus ad geniales Bacchi mensas tristi mortis mero tractatus in Abdulgano Syndae Principe doloso, in cratero alteri fata propinante, olim Indiarum orbi, a Nemesi divina propositus* (K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 15, Kraków 1897, s. 60; DS II 1, poz. 566). Akcja dramatu rozgrywa się w Indiach, a jego bohaterem jest książę Abdulkan. Ta zbieżność potwierdza schematyzm sztuki o tematyce orientalnej, być może podobieństwo zastosowanych rozwiązań w przebiegu fabuły, a nawet powtórzenia tych samych treści, dostosowanych do „indyjskich” realiów.

tyki i podporządkowywali je celom religijnym zakonu. Z tego samego względu Bielski oszczędniej w stosunku do sztuk z początku wieku<sup>59</sup> operował realiami egzotycznymi.

Warto zwrócić przy tej okazji uwagę, że większość z wymienionych sztuk o Tytusie odegrana została w okresie zapustów lub w czasie Wielkiego Postu. Tradycyjnie wystawiano wówczas przedstawienia unaoczniające nietrwałość rzeczy ziemskich. W tytule wspomnianej sztuki z Braniewa jest mowa o podstępnym bankierze Bachusa, którego stół zmienia się w śmierć. W tragedii Bielskiego natomiast tryumfowi chrześcijaństwa towarzyszy dodatkowe przesłanie. Wierność religii okazuje się równie istotna jak zachowanie wierności królom. Prawowierność nierozzerwalnie spaja się zatem u Bielskiego z obowiązkami obywatelskimi. Sztukę kończą wymowne słowa Moryndona:

O panowie, o króle! Uczcie się, jak macie  
Uszczęśliwiać królestwa; szczęście państwom dacie,  
Gdy zatrzymacie wiarę. Niebu wiarę łamie  
Któżkolwiek, i królom nie dotrzyma, skłamie.  
(*Tytus Japończyk*, s. 56; podkr. M.M.)

Tragedia Bielskiego o Tytusie wpisuje się w długą tradycję sztuk wykorzystujących realia wschodnie, dostosowane do zapustnej okazji wystawienia. Dodatkowo jednak ów schemat zostaje wzbogacony o zagadnienia nowe, propagujące silną władzę królewską i stawiające za wzór obywateli oddanych swym zwierzchnikom. Szczegóły historyczne wzmacniają to przesłanie i urealniają ideę szczęśliwego państwa kierowanego przez prawowitego króla, który rządzi poddanymi wiernymi Bogu i sobie.

W podobny sposób Bielski wykorzystał epizody historyczne w tragedii *Konstantyn Wielki* (wystawionej 20 lutego 1751 roku w Poznaniu). Wypadki dziejowe ograniczone są w tragedii do koniecznego minimum. W tekście sztuki występują zatem postaci historyczne. Obok Konstantyna, pojawiają się Minerwin – szwagier cesarza i brat zamordowanej Fausty, Sozycja – nauczyciel cesarza, oraz Dalmacyjusz – bratanek Konstantyna<sup>60</sup>. Również i w tej tragedii Bielski umieszcza na dole stron przypisy, w których wyjaśnia i dopowiada fakty. Informacje z przypisów dotyczą koneksji rodzinnych cesarza Konstantyna oraz rzekomego zabicia przez władcę swej żony Fausty i synowca Kryspina. Dopisując uzupełnienia, Bielski powołuje się każdorazowo na źródło (Filipa Brietiusa, *Annales mundi...*). Gdy zatem Elpidyjusz wspomina w sztuce o mężnym Dalmacyjanie, dzielnym Annibaliuszu oraz odważnym Konstancym, którzy „na Konstantyna pułki już prowadzą”, to w dopisku jezuita wyjaśnia: „Bracia Konstantyna Wielkiego z Teodory Augusty, gdy Konstantyn był z Heleny” (A. 1, sc. 7). Także w jednej z początkowych scen Bielski podaje w przypisie informację o zbrodniach

---

<sup>59</sup> J. Okoń, *Teatr jezuicki w Polsce: pomiędzy swojskością a cudzoziemszczyzną*, s. 58.

<sup>60</sup> W rzeczywistości Dalmacyjusz starszy był przyrodnim bratem Konstantyna, zaś Annibaliusz (Hannibal) jego bratankiem (A. Krawczuk, *Ród Konstantyna*, Warszawa 1972, s. 11).

dokonanych przez cesarza na członkach swej najbliższej rodziny: „Fausta, którą zabił Konstantyn, była powtórną jego, po Minerwinie pierwszej, z której Kryspin, żoną Lycyni siostrzeniec od niegoż zabity” (A. 1, sc. 7). Dopisek ten wyjaśnia motywacje przeciwników cesarza, pokazuje przyczynę intryg wymierzonych w Konstantyna oraz wzmacnia negatywny wizerunek władcy. Bohaterowie sztuki wielokrotnie przywołują zabójstwo Fausty i Kryspa jako argument w dyskusji. W ustach przeciwników cesarza choroba, jaka dotknęła władcę, jest karą za morderstwo. Intryganci mają nadzieję na rychłą detronizację Konstantyna i przejęcie władzy. Z kolei nauczyciel cesarza, Sozyja, obwinia o zabójstwo Fausty złych doradców, gdyż, jak dowodzi, „Uczestnikiem się cudzych występków staje, / Który złemu, gdy może zabiec, nie zabiega” (A. 1, sc. 8).

Fabuła tragedii o Konstantynie podporządkowana została wymowie dydaktycznej. W porównaniu z wcześniej omówionymi tragediami Bielskiego więcej w niej udziału elementów historycznych (obecność większej liczby postaci, które zachowują swe imiona oraz „funkcje”, zgodnie z przekazem dziejowym; wspomnienia o zdarzeniach z biografii Konstantyna oraz epizodach z dziejów cesarstwa, na przykład buncie zorganizowanym przez braci cesarza). Nadal jednak wypadki z przeszłości pełnią w dramacie rolę służebną. Sztuka jest sprawnie ułożoną całością, w której motorem napędowym są perypetie i zawikłania akcji, piętrzone nieporozumienia i intrygi snute przez postaci. Fabuła, choć oparta na zdarzeniach historycznych, podporządkowana została naczelnej idei. Końcowe cudowne ozdrowienie cesarza za sprawą przyjęcia sakramentu Chrztu Świętego to przede wszystkim tryumf wiary chrześcijańskiej oraz postawy miłosierdzia dla przeciwników. Motyw przebaczenia spiskowcom łączy się też z okazją wystawienia, czyli okresem Wielkiego Postu<sup>61</sup>.

W kolejnej tragedii (*Niewinność zwycięża potwarzy, czyli Leo 6*) służebna rola historii uwidoczniła jest już w tytule. Akcentuje on bowiem główną tezę, którą dramat ilustrował przy pomocy epizodu z historii cesarstwa bizantyjskiego. Królewicz Leon niesłusznie posądzony o chęć dokonania zamachu na swego ojca, cesarza Bazylego, zostaje w cudowny sposób ocalony i niewinny. Warto przypomnieć, że ten epizod podejmowany był także przez inne dramaty jezuickie. Ich fabuła różniła się nieznacznie od utworu Bielskiego. Rzekomy zamach dotyczył więc na przykład brata Leona – Konstantyna, który na końcu odnajdywał się i udowadniał niewinność uwięzionego królewicza. Epizod ten umożliwiał zastosowanie atrakcyjnych rozwiązań w zakresie aparatu scenicznego. Przykładowo, w warszawskiej sztuce *Ales disertus inter facundos Calices* (wyst. 6 lutego 1723 roku) oprócz mówiącej papugi, broniącej niewinności Leona, wykorzystano też latarnię magiczną, aby ukazać cień rzekomo zamordowanego Konstantyna<sup>62</sup>. W późniejszych

<sup>61</sup> Z okazją tą korespondują też te fragmenty sztuki, w których bohaterowie mówią o sile sakramentu Komunii Świętej, o ofiarach oddawanych Bogu i o Jego miłosierdziu.

<sup>62</sup> W scenie 2 z aktu 2 zaznaczono: „inductus a Basilio opinione sanctitatis ejus illuso, solita praestigiarum arte producit spectandam umbram Constantini” (por. J. Okoń, *Teatralia w zbiorze Adama Wolan-*

dramatach autorzy odchodzili od znaczeń przenośnych, jakie obecne były jeszcze we wspomnianym przedstawieniu z Warszawy (jego celem było udowodnienie na przykładzie papugi, jak wielką szkodę może przynieść człowiekowi „rozwiązła wymowność” i „nadużycia spraw przy stole”<sup>63</sup>). Wątek Leona pojawił się w dwóch innych tragediach: z Grudziądza (Jan Działowski, *Leo cesarz, tragedia*, zapisana w kodeksie grudziądzkim z lat 1741–1757) i Lwowa (Jędrzej Filipecki, *Leo Filozof, cesarz wschodni, tragedia*, wyst. 15 lutego 1754 roku)<sup>64</sup>. Udowodniały one niewinność młodzieńca i demaskowały jego oszczerców. Intryganci ponosili karę, zaś Leon zostawał cesarzem. Były to zatem utwory zbieżne w wymowie z tragedią Bielskiego. We wszystkich tych utworach epizod historyczny dostosowany został do tendencji moralnej. Warto jednak zauważyć, że w sztuce Bielskiego pojawił się jeszcze jeden ważny aspekt dydaktyczny. Wśród przeciwników tytułowego bohatera występuje postać historycznego patriarchy Konstantynopola – Focjusza. Dostojnik ów, święty Kościoła prawosławnego, przedstawiony został jako intrygant, zaciekły wróg papieża i Kościoła katolickiego. Jego niechęć do Leona wynika więc nie tylko z osobistych ambicji i żądy władzy, ale też z pogardy dla młodzieńca, który był gorliwym obrońcą papieża i sprzeciwiał się planom uczynienia z Konstantynopola nowej stolicy kościelnej. Warto dodać, że stronnik Focjusza – Teodor Santabaren, określony został w argumentie jako manichejczyk. Osobista klęska Focjusza na końcu tragedii jest więc jednocześnie przegraną „kacerstwa”. Fragment dziejów cesarstwa bizantyjskiego posłużył zatem Bielskiemu również do zamanifestowania wierności wobec Rzymu i papieża.

Uzupełnianie przekazu historycznego o treści dydaktyczne i wychowawcze nastąpiło także w najpóźniejszej spośród tragedii Bielskiego, *Aleksy, cesarz wschodni* (Poznań 1764). Sztuka opiera się na wydarzeniach z historii cesarstwa bizantyjskiego. Przybliżyła epizod odzyskania tronu przez Aleksego IV, usunięcia przez niego stryja-uzurpatora oraz oswobodzenia prawowitego cesarza Izaaka Angelosa. Udział historii jest w tej tragedii największy. Sztuka bierze bowiem za podstawę nie tyle zdarzenie możliwe do zaistnienia (jak w tragedii o Tytusie), na poły legendarne i niezwykle (jak w tragedii

---

*skiego i nieznanne materiały do dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 3, s. 171–173).

<sup>63</sup> Według Jana Okonia, ten cel realizowany był głównie w prologu, chórze i intermediach, które komentowały sztukę na płaszczyźnie symbolicznej. Po usunięciu tych części, zdaniem badacza, „otrzymamy stosunkowo zajmującą, dość zgrabnie przeprowadzoną akcję” (J. Okoń, *Teatralia w zbiorze Adama Wołańskiego i nieznanne materiały do dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, s. 171–173).

<sup>64</sup> M. J. Działowski, *Leo cesarz, tragedia*, wyst. Grudziądz, po 1755 r., rkps dawnej Bibl. Bawor., sygn. 322, k. 255a–267b (zob. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 1: *Piśmiennictwo staropolskie. Hasła ogólne i anonimowe*, red. R. Pollak, Warszawa 1963, s. 215; dalej jako NK); J. Filipecki, *Leo Filozof, cesarz wschodni, tragedia*, Lwów 1754 (korzystam z egzemplarza Ossol., sygn. XVIII-2342-II). Znana jest także realizacja tego tematu przez bazylianów, którzy około 1750 roku wystawili w Żyrowicach tragedię *Bazyli, cesarz wschodni* (rkps dawnej Bibl. Bawor., sygn. 7268).

o Konstantynie Wielkim czy Leonie VI), ale rzeczywisty zamach stanu z 1195 roku i jego konsekwencje. W sztuce Bielskiego występują postaci historyczne. Są to zarówno władcy bizantyjscy (z dynastii Angelosów), jak i przywódcy wojsk krzyżowców z czasów I krucjaty, pomagający Aleksemu w odzyskaniu tronu dla ojca (Tankred z Hauteville oraz Baldwin I z Boulogne). Epizod historyczny podporządkowany został wymowie moralizatorskiej. Na jego przykładzie Bielski podjął ponownie zagadnienie restytucji prawowitej władzy. Towarzyszyło temu potępienie wszelkich przewrotów i uzurpatorów. Jednocześnie w osobie młodego Aleksiego jezuita pokazał ideał miłości synowskiej, której podporządkowane zostały osobiste ambicje i żądza władzy. Warto dodać, że wcześniejsze dramaty, które podjęły ten epizod, nadały mu inną wymowę. I tak, fabuła warszawskiej sztuki *Purpura Orientis fraterno sanguine verecunda* (1698) zawiera zdarzenia, które doprowadziły do uwięzienia Izaaka, oraz zabiegi Aleksiego, który przejął władzę. Inaczej niż w tragedii Bielskiego, tutaj uzurpator żałuje swych czynów, zrzeka się tronu i udaje się na pustynię w celu odbycia pokuty. Wymowa sztuki na płaszczyźnie alegorycznej nawiązuje do męki Chrystusa<sup>65</sup>. Wzbogaconą jest bowiem scenami alegorycznymi (upersonifikowana Grecja szuka na brzegu pereł, a chór uświadamia jej, że najpiękniejszą perłą jest nagroda w niebie) i symbolicznymi (Aleksy otrzymuje od Izaaka krzyż, który skłania go do oddania władzy). Alegoria obecna jest także w wileńskiej tragedii *Pietas imperio potior sive Alexius* (1748), podejmującej temat przewrotu władzy za czasów Izaaka Angelosa. Obok postaci historycznych pojawiają się w sztuce personifikacje (Pobożność, Cnota), zaś na końcu ukazany jest symboliczny tryumf Cnoty („Virtus triumphus”). Dramat dostosowany został do zapustnej okazji wystawienia – młody Aleksy rezygnuje ze sprawowania władzy, gdyż chce poświęcić się służbie Bogu. Przedkładania postawy kontemplacyjnej nad postawę osoby aktywnie działającej na gruncie świeckim<sup>66</sup> nie ma w tragedii Bielskiego. U jezuita młodzieniec oddaje władzę w ręce ojca oraz stryja, by „imię nosić poddańcze”. Pozytywny bohater u Bielskiego to zatem przykład wiernego poddanego i osoby zaangażowanej w sprawę kraju.

\*\*\*

W sposobie traktowania tematyki historycznej Bielski postępował konsekwentnie we wszystkich swoich tragediach. Historia była dla niego tłem, na którym osadzał fabułę swoich sztuk. Dzięki temu przedstawiane zdarzenia nabierały autentyczności. Udział realiów historycznych zmieniał się w różnych tragediach. Epizody historyczne były punktem wyjścia do podjęcia problematyki moralnej, religijnej i obywatelskiej. Pozostałością po wieku XVII jest podporządkowanie materii historycznej do okazji

---

<sup>65</sup> J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 186–187, 229, 252, 331.

<sup>66</sup> I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 63.

wystawienia oraz niewielka (głównie we wczesnych tragediach i to wyłącznie w intermediach) obecność pierwiastków alegorycznych i symbolicznych. Tryumf wiary, motyw przebaczenia i miłosierdzia powtarzały się w sztukach wystawianych w okresie Wielkiego Postu (*Vandamorillus*, *Konstantyn Wielki*). Wybór właściwej drogi życiowej, kierowanie się mądrością i przewyciężanie własnych ambicji wystąpiły zaś w tragedii wystawionej na zakończenie roku szkolnego (*Zeyfadyn*).

Bielski czerpał epizody historyczne z kompendiów oraz źródeł o charakterze popularnonaukowym. Przy wyborze kierował się ich potencjałem dramaturgicznym i dydaktycznym. Podejmował tematy znane z wcześniejszych realizacji scenicznych. Zarazem jednak, w porównaniu z poprzednikami, wzbogacał epizody historyczne o pierwiastki nowe, np. problematykę obywatelską<sup>67</sup>. Włączał się tym samym do osiemnastowiecznego programu odnowy społeczeństwa. Przeszłość była dla jezuitów zbiorem przykładów, którym nadawał znaczenia aktualne, dostosowane do zmieniającej się sytuacji. W XVIII wieku historię zaczęto postrzegać w kolegiach jezuickich jako pewien proces. Ukazywano powiązania i zależności między wydarzeniami dziejowymi<sup>68</sup>. Na gruncie dramaturgii znalazło to wyraz w skrupulatniejszym motywowaniu zdarzeń. W tragediach Bielskiego na działania bohaterów i ich zachowanie wpływ miały często wypadki przeszłe. To właśnie historia stawała się spoiwem, które łączyło poszczególne elementy akcji tragedii.

### 3. ORIENT

Epizody z historii państw wschodnich (Bliskiego i Dalekiego Wschodu) znane były w Polsce przede wszystkim dzięki relacjom podróżników i misjonarzy. Już od XVI wieku jezuici podjęli działalność misyjną na terenach Chin i Japonii, następnie zaś w Persji, Turcji i Konstantynopolu<sup>69</sup>. Działalność ta miała na celu szerzenie chrześcijaństwa na te-

---

<sup>67</sup> Warto dodać, że w kolegiach jezuickich propagowano cnoty obywatelskie i postawy mające na celu wzmocnienie polskiej państwowości także podczas publicznych egzaminów z historii. Epizody z przeszłości przybliżane były w kontekście politycznym, kulturalnym i gospodarczym (K. Puchowski, *Nauczanie historii w polskich kolegiach jezuickich*, s. 293–295).

<sup>68</sup> Anonimowy autor wykładu z początku XVIII wieku (*Institutio ad litteras humaniores*, dawny rkps Uniwersytetu Lwowskiego, sygn. 488) postulował, by w wykładach historycznych łączyć fakty wzorem „akcji scenicznej”, w której jedno zdarzenie wynika z drugiego. Z kolei Karol Wyrwicz (1717–1793), autor kalendarzy politycznych, podręczników do historii i geografii, uznawał, że należy uświadamiać młodzieży działanie mechanizmu dziejowego i wpływu przeszłości na czasy współczesne (S. Bednarski TJ, *dz. cyt.*, s. 267, 275).

<sup>69</sup> Wśród najbardziej znanych postaci misjonarzy jezuickich działających w krajach Dalekiego Wschodu należy wymienić św. Franciszka Ksawerego, Mateusza Ricci, Juana Rodriguezza. Dzieje misji chińskich znane były polskim zakonnikom dzięki wydawanym w Rzymie *Litterae Societatis Jesu*. W XVII wieku pracę misyjną na terenie Chin podjęli Andrzej Radomina, Jan Mikołaj Smogulecki oraz Michał Piotr Boym. Ten ostatni był autorem dzieł naukowych przybliżających chińskie realia: atlasów geograficznych oraz książek z zakresu botaniki (*Flora sinensis*, Wiedeń 1656). W Japonii działał krótko Wojciech Mę-



renach Azji, ale jednocześnie skutkowała przejmowaniem realiów orientalnych na grunt europejski. Źródłem wiedzy na temat egzotycznych krajów były raporty i listy misjonarzy, które następnie tłumaczono i rozpowszechniano w formie tak zwanych gazetek. Pisma wysłanników jezuitów przejmowane były przez rodzimych autorów i włączane w obręb ich dzieł (na przykład realia orientalne znalazły się w poczytnych *Żywotach świętych* Piotra Skargi<sup>70</sup>). Tłumacze nadawali relacjom formę budujących narracji i wzbogacali je dodatkowymi treściami (tak było w przypadku *Nowin abo dziejów chineńskich*, Kraków 1616, przełożonych przez Szymona Wysockiego)<sup>71</sup>. Siedemnastowieczne „nowiny” uwypuklały elementy egzotyczne, przybliżały realia geograficzne i kulturowe nieznanymi krain. Popularna była zwłaszcza tematyka dalekowschodnia. Utwory te wyraźnie kwalifikowały bohaterów pod względem moralnym. Pobożni Japończycy przeciwstawiani byli bezimiennej grupie pogan, inspirowanej przez przewrotnych kapłanów – „bonzów”. Relacje, pozbawione skrupulatności oryginału, kształtowane były zgodnie z oczekiwaniami siedemnastowiecznego odbiorcy<sup>72</sup>. Warto przypomnieć, że utwory poruszające problematykę orientalno-misyjną zalecane były na początku XVII wieku przez przełożonych zakonu jako lektura<sup>73</sup>. Ożywieniu tematyki wschodniej sprzyjała także kanonizacja św. Franciszka Ksawerego w 1622 roku. Postać jezuitę, który jako pierwszy dotarł na tereny Japonii, stanowiła wzór osobowy, a jednocześnie przybliżała realia Orientu polskim odbiorcom. W XVII wieku popularnością cieszyły się też historie martyrologiczne, których bohaterami byli jezuitcy misjonarze oraz neofici zamordowani przez pogańskich władców<sup>74</sup>. W Polsce poczytne były zwłaszcza żywoty Wojciecha Męcińskiego, zabitego w Japonii w roku 1643<sup>75</sup>.

---

ciński (poniósł tam męczeńską śmierć). Polscy jezuitci w XVII i XVIII wieku pracowali też w krajach Bliskiego Wschodu – Persji, Turcji i Konstantynopolu (*Encyklopedia wiedzy o jezuitach*, s. 49, 88–89, 240–241, 300).

<sup>70</sup> B. Majewska, *Wschód w kulturze i piśmiennictwie*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 1044; K. Kiszowski, *W kręgu topiki hagiograficznej. „Żywoty świętych” Piotra Skargi*, Kraków 2008, s. 41.

<sup>71</sup> M. Prejs, *Egzotyzyzm w literaturze staropolskiej (wybrane problemy)*, Warszawa 1999, s. 173–174; tenże, *Fascynacje Orientem*, [w:] *Barok polski wobec Europy. Kierunki dialogu*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 2009, s. 189–190. Tłumaczenie Wysockiego, dla którego podstawą były listy Ricciego i Rodrigueza, charakteryzowało się dużą naiwnością i przeczyło skrupulatności relacji misjonarzy (A. Nowicka-Struska, *Kształtowanie wyobrażeń o Dalekim Wschodzie w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XVII wieku*, [w:] *Proza staropolska*, red. K. Płachcińska i M. Bauer, Łódź 2011, s. 211–212).

<sup>72</sup> A. Nowicka-Struska, *dz. cyt.*, s. 214–216.

<sup>73</sup> J. Okoń, *Teatr jezuitki w Polsce: pomiędzy swojskością a cudzoziemszczyzną*, s. 57; I. Kadulska, *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuitki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 14.

<sup>74</sup> *Opisanie chwalebego męczeństwa dziewięciu chrześcijan Japońskich podjętego dla wiary chrześcijańskiej w królestwach tamecznych, w Fingu, Sussamie i Firandzie*, tł. Szymon Wysocki, Kraków 1612; *Widok stateczności Japońskiej, przez którą sto osiemnaście zacnych męczenników [...] korony chwały nieśmiertelnej dostąpili roku 1622*, Poznań 1625; J. Jouvancy (Juwencjusz), *Historia prześladowania wiary Chrześcijańskiej w Japonii w dziejach TJ [...]*, przeł. F. Rzepnicki, Poznań 1763.

<sup>75</sup> *Vita et Mors... Alberti Męciński* (Cracoviae 1661 i nast.; Metz 1858). Żywot Męcińskiego przetłumaczył na język polski Kasper Druzbicki (*Szkarlatna róża boskiego raję, to jest żywot i śmierć świątobliwej*

To powszechne zainteresowanie tematyką wschodnią znalazło swój wyraz także w teatrze jezuickim. Już w siedemnastowiecznych parateatralnych procesjach organizowanych z okazji Bożego Ciała pojawiały się postaci Chińczyków, Persów oraz żywe obrazy ukazujące nawracane narody<sup>76</sup>. Orientalne pierwiastki rozbudzały ciekawość uczestników procesji, zaspokajały ich potrzebę egzotyki i poszerzały wiedzę na temat nieznanych krain.

Obok parateatralnych procesji tematyka wschodnia obecna była też w sztukach jezuitów. Nasiliła się ona zwłaszcza od połowy XVII wieku. Dramaty prezentowały niezlomność neofitów w starciu z okrutnymi tyranami<sup>77</sup>. Ukazywały też drogę bohaterów do poznania Boga<sup>78</sup>. Niekiedy naświetlały zasługi jezuitów w walce z herezją w egzotycznych krajach<sup>79</sup>. Popularne były także sztuki o świętym Franciszku Ksawerym<sup>80</sup>.

Wszystkie te tematy powtórzyły się także w dramatach z XVIII wieku z motywami orientalnymi. Stanowiły one znaczną część produkcji teatralnej w kolegiach

---

*pamięci ks. Wojciecha Męcińskiego...*, Kraków 1672, nast. Kraków 1699). Biogram męczennika zamieścił też Jan Poszakowski w swoim *Kalendarzu jezuickim większym na rok przestępny 1740*, Vilnae 1740 (pod datą 23 marca).

<sup>76</sup> J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 235; tenże, *Teatr jezuicki w Polsce: pomiędzy swojskością a cudzoziemszczyzną*, s. 57–58; J. Wasilewska-Dobkowska, *dz. cyt.*, s. 36.

<sup>77</sup> Jak zauważyła Barbara Judkowiak, w siedemnastowiecznych sztukach martyrologicznych, przykłady zaczerpnięte z odległej historii pierwszych chrześcijan zastąpione zostały wzorami współczesnych męczenników za wiarę, którzy pochodzili z terenów misyjnych (B. Judkowiak, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramaturgii*, s. 133). O sztukach martyrologicznych, których akcja rozgrywa się na terenach krajów Dalekiego Wschodu, pisał też Duc Ha Nguyen. Autor doliczył się 83 dramatów jezuickich z XVII i XVIII wieku, w których obecna była tematyka orientalna związana z Chinami, Japonią, tematyką misyjną oraz z osobą św. Franciszka Ksawerego (zob. tenże, *Polscy misjonarze na Dalekim Wschodzie w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 181, 280–281).

<sup>78</sup> Tak było w wileńskiej sztuce *China humanarum* (Wilno 1695), w której młodzieniec poprzez wiedzę matematyczną dochodzi do poznania „prawdziwej mądrości Bożej”. Również sztuki zapisane w tak zwanym kodeksie jagiellońskim I (rkps BJ, sygn. 2384, z lat 1694–1702) poruszały tematykę związaną z tryumfem wiary katolickiej na terenach pogańskich: królestwa Cejlonu (*Cruce Christi salus gentium in filiis duobus regis Ceilani insulae orientalia*, Lwów 1702, k. 127–135), państwa osmańskiego (*Ambitio luxu medio...*, Brześć 1697, k. 151–154) oraz Japonii (*Novus Mercurius ex ligno Japonensi...*, Sandomierz 1701, k. 112–119); zob. NK, t. 1, s. 211. W XVII wieku tematykę związaną z męczeństwem wyznawców z Kraju Wschodzącego Słońca podjęła wspomniana już wileńska sztuka *Arbor Vitae seu Crux meliorem vitam Antonio Japoni donans* (1691). Tytułowy bohater po przyjęciu chrześcijaństwa ucieka z domu, by wstąpić do zakonu jezuitów. Zostaje jednak złapany, poddany wymyślnym torturom i ukrzyżowany (por. DS II 1, poz. 532).

<sup>79</sup> Przykładem może być kaliska sztuka *Akt tryumfalny, albo tryumf zakonu SJ* (1640), która ukazywała sukcesy misyjne jezuitów na terenie Indii. Prezentowała siedmiu królów indyjskich, którzy po nawróceniu radowali się z poznania prawdy (por. DS II 1, poz. 142).

<sup>80</sup> Święty Franciszek Ksawery był bohaterem kilku sztuk znanych z kodeksów rękopiśmiennych: *Iudicium Dei horribile in proregem Indiae...*, Lublin 1699 (rkps BJ, sygn. 2384, k. 70–79); *Decennium Xavierianum*, Kalisz 1713/1714 (rkps BJ, sygn. 182, k. 79 i nast.); *Gloriosor Aleksandro utriusque dominator orbis Xavierius*, Grudziądz 1731 (rkps Ukraińskiej Akademii Nauk, sygn. Bibl. Bawor. 297, s. 16–21) oraz *Vir orbe maior S. Franciscus Xavierius*, Grudziądz 1736 (rkps Ukraińskiej Akademii Nauk, sygn. Bibl. Bawor. 297, s. 149–159).

jezuickich<sup>81</sup>. O ile jednak w XVII stuleciu stanowiły atrakcyjną „nowość”, pociągały egzotyką, o tyle w XVIII wieku nie zawsze eksponowały elementy niezwykle. Nadal była to jednak tematyka popularna (z XVIII wieku zachowało się około 40 programów teatralnych poruszających zagadnienia orientalne)<sup>82</sup>. Ponieważ zakres tematyczny tych sztuk nie zmienił się, dlatego powtarzały one zastane schematy (źródłami dramatów nadal były pisma misjonarzy lub historie egzotyczne zawarte w popularnych kompendiach). Realia wschodnie (głównie chińskie i japońskie) zastępowały kostium historyczny i biblijny. Kraje Bliskiego i Dalekiego Wschodu postrzegane były w dramatach przede wszystkim jako tereny tryumfu Krzyża i wiary chrześcijańskiej. Realia wschodnie stawały się zaś nośnikiem idei ewangelizacji<sup>83</sup>. Dlatego często rzeczywistość Orientu występowała w sztukach w uszczuplonym wymiarze. Stanowiła tło, na którym przedstawiano zagadnienia o charakterze religijnym (tragedie martyrologiczne, ukazujące postaci niezłomnych chrześcijan, cudownych nawróceń<sup>84</sup>), propagowano mądrych i cnotliwych monarchów, ukazywano motyw walki o władzę<sup>85</sup> lub zdobywania zaszczytów dzięki wiedzy, cnocie i postawie patriotycznej<sup>86</sup>.

---

<sup>81</sup> Jan Okoń uznał nawet, że tematyka orientalna w XVIII wieku urasta do roli pierwszoplanowej (J. Okoń, *Wschód na Zachodzie? (Obraz Orientu w teatrze szkolnym doby baroku)*, [w:] *Unia brzeska. Geneza, dzieje i konsekwencje w kulturze narodów słowiańskich*, red. R. Łużny, F. Ziejka, A. Kępiński, Kraków 1994, s. 64).

<sup>82</sup> Jak obliczyła Joanna Wasilewska-Dobkowska, najwięcej sztuk o tematyce orientalnej wystawiano w Warszawie, Grodnie, Poznaniu, Braniewie, Płocku i Kaliszu. Pojedyncze programy teatralne pochodzą też między innymi z Pułtusza, Krasnegostawu, Lublina i Przemyśla. Zdaniem autorki, dramaty te odzworowują zasób kolejalnych bibliotek. Dowodzą, że na ich wyposażeniu znajdowały się dzieła poruszające tematykę wschodnią (J. Wasilewska-Dobkowska, *dz. cyt.*, s. 37).

<sup>83</sup> I. Kadulska, *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku*, s. 13; J. Okoń, *Teatr jezuicki w Polsce: pomiędzy swojskością a cudzoziemszczyzną*, s. 57–58; M. Prejs, *Fascynacje Orientem*, s. 181; P. Kąkol, A. Reglińska-Jemioł, *Chinoiserie w sztukach widowiskowych w Polsce XVIII wieku*, [w:] *Początki wiedzy o Chinach w Polsce*, red. I. Kadulska i J. Włodarski, Gdańsk 2008, s. 51–71. Wymowny i poświadczający dydaktyczno-utilitytny sposób traktowania tematyki orientalnej jest tytuł zbioru listów misjonarzy, tłumaczonych na polski przez Michała Juniewicza i Franciszka Bohomolca: *Listy różne ku chwalebnej ciekawości i chrześcijańskiemu zbudowaniu służące z Azji, Afryki, Ameryki...* (cz. 1–2, Warszawa 1765; cz. 4–6, Warszawa 1767).

<sup>84</sup> Tematyka martyrologiczna osadzona w realiach japońskich wystąpiła, przykładowo, w sztukach *Wet za wet chrześcijańskie* (Wilno 1704) oraz *Arbor Vitae crux Christi* (Braniewo 1723). Zob. DS II 1, poz. 27.

<sup>85</sup> W kilku sztukach powtórzył się motyw władcy, który wyróżniał ludzi uczonych, zaś pogardzał lub wręcz usuwał z państwa ignorantów. W ten sposób ukształtowano akcje dramatów *Fortuna Palladi foederata* (Płock 1698) oraz *Liber passus ligatae...* (Wilno 1738). W obu sztukach postępowanie królów budzi zawiść intrygantów, którzy pragną przejąć władzę (DS II 1, poz. 274, 635). Motyw walki o władzę pojawił się także w sztuce *Triumphus fidei Catholicae...* (Warszawa 1688), w której cesarz konstantynopolański Michał morduje swych opiekunów i na końcu sam ponosi śmierć z rąk żołnierzy (zob. DS II 1, poz. 419). Z kolei pułtuska tragedia *Conviva sapiens ad ebrietatem* (1703) oparta jest na konflikcie Sodususa z Osmanem, który pragnie przejąć panowanie i tron (DS II 1, poz. 327).

<sup>86</sup> Przykładem sztuki propagującej mądrych władców był wileński dramat *Liber Regum* (Wilno 1722), w którym o objęciu tronu chińskiego przez młodszego z książąt zdecydowała elokwencja i czytanie bohatera. Zob. też M. Kwietniewska, *Wiedza o Chinach w polskim Oświeceniu. Krótkie wprowadzenie*, [w:] *Początki wiedzy o Chinach w Polsce*, s. 45–46.

Takie umowne traktowanie realiów orientalnych widać doskonale w tragediach Bielskiego. Akcja aż pięciu z nich (na siedem) toczy się na terenach wschodnich, a mianowicie w Persji (*Zeyfadyń*), Japonii (*Tytus Japończyk*) i, trzykrotnie, w Konstantynopolu (*Konstantyn Wielki*, *Niewinność zwycięża potwarzy* oraz *Aleksy, cesarz wschodni*). Wybór miejsc akcji nie jest zatem oryginalny. Można bowiem podać przykłady sztuk, których wypadki rozgrywały się w analogicznej scenerii<sup>87</sup>. We wszystkich wspomnianych tragediach Bielskiego realia wschodnie zostały znacznie zredukowane i uproszczone. Jezuita, wzorem innych dramatopisarzy, nie skupia uwagi na rzetelnym odwzorowaniu elementów kolorytu lokalnego. Ważniejsze staje się bowiem przesłanie oraz wymowa ideowa utworów. W fabule dramatów pojawiają się, co prawda, nieliczne informacje o charakterze faktograficznym. Nie służą one jednak w żaden sposób zbudowaniu choćby najprostszego obrazu miejsca akcji. Kilka tego typu szczegółów zamieścił autor w dwóch wczesnych tragediach: *Zeyfadyń, król Ormuzu* (Kalisz 1747) oraz *Tytus Japończyk* (Poznań 1748). W pozostałych trzech dramatach, których akcja rozgrywa się w Konstantynopolu, jezuita zrezygnował z nawiązań do realiów i obyczajowości cesarstwa bizantyjskiego.

W sztuce *Zeyfadyń, król Ormuzu* pojawiają się bohaterowie o wschodnio brzmiących imionach. Obok tytułowej postaci, występują też Hamed, Mahomet czy Atar. Mowa również o perskim zwyczaju spożywania cukru przez nowo wybranych królów podczas uroczystości intronizacji. Wspominają o tym dwaj bohaterowie, dla których

---

<sup>87</sup> Bibliografia dramatu staropolskiego notuje kilkadziesiąt sztuk, których akcja rozgrywała się w scenerii orientalnej, na terenach cesarstwa bizantyjskiego (Konstantynopola), Persji czy Japonii. Dla zilustrowania popularności kostiumu wschodniego w dramatach jezuickich można wskazać kilka przykładów. W większości z nich koloryt lokalny został uogólniony lub pominięty. Przedstawiane historie unaoczniały ponadczasowe prawdy, miały charakter dydaktyczny, moralizatorski lub propagujący misyjną działalność zakonu. Bohaterami sztuk, których akcja rozgrywała się na terenach cesarstwa bizantyjskiego czy Konstantynopola, byli cesarze: Zenon (*Pogrzeb żywego pijaństwa abo Zeno Konstantinopolski*, Toruń 1669), Konstantyn (*Constantinus Minorennis cognomento Porphyrogenitus*, Wilno 1679), Michał (*Triumphus fidei Catholicae*, Warszawa 1688), Aleksy i Izaak (*Pietas imperio potior sive Alexius*, Wilno 1748), Leon (J. Filipecki, *Leo Filozof*, Lwów 1754). Dramaty te prezentowały wybrane epizody z dziejów cesarstwa wschodniego (np. założenie w Konstantynopolu stolicy w dramacie *Constantinus Magnus imperator Romanorum*, Wilno 1688). Akcja wielu sztuk związana była też z realiami perskimi, np. [I. Hołowin?], *Regnum Phraatis innocuo sanguine paratum Orodis regis Persarum* (Wilno 1698); *Dies cinerum inter hilares Liberi patris ferias* (Kowno 1730); *Spiritus procellarum [...] a Cambyse Persarum monarcha* (Nieśwież 1730); *Dziwne rozrzęczenie Mądrości Boskiej, Kulikana króla Persji z pasterza na królestwo wynoszące* (Lwów 1742). Nie sposób wymienić też wszystkich sztuk jezuickich podejmujących tematykę japońską. W XVII i XVIII wieku wiele dramatów poświęcone było tamtejszym męczennikom za wiarę (np. *Trophaeum innocentiae*, Braniewo 1717; [M. Berzański], *Flaminia inversae Romae amoris*, Wilno 1723) oraz tryumfowi wiary katolickiej i jej wyznawców (*Solitudo popularis et solitaria caelestis*, Warszawa 1713). Zob. DS. II 1, poz. 145, 515, 419, 642, 529, 545, 158, 219, 198, 18, 608, 447. Także niektóre dialogi i dramaty zapisane w kodeksie poznańskim III udowadniają, że tematyka orientalna była popularna na scenie kolegium w Poznaniu wówczas, gdy na jej potrzeby tworzył Bielski (np. dialogi *Victima fidei*. *Theophilus Japon in scenam productus*, s. 233–243; *Tribunal Bajazetis, Turcarum imperatoris*, s. 243–249; tragedia *Santaryń*, s. 267–294).

wiedza ta jest czymś oczywistym. Wyjaśnienia są zbędne z punktu widzenia postaci, ale dla widza, niezającego ormuskich zwyczajów intronizacyjnych, wydają się konieczne<sup>88</sup>. Na użytek odbiorcy lekturowego sztuki jezuita zamieścił natomiast odwołanie do dzieła Władysława Łubieńskiego (*Świat we wszystkich swoich częściach... określony*)<sup>89</sup>. Na zwyczaju spożywania przez królów cukru opiera Bielski jedną z perypetii w dramacie. Słodycz została bowiem podstępnie nasączona jadem. Trucizna była przeznaczona dla dowódcy Mahometa, którego Zeyfadyn podejrzewał o zamiar przejęcia władzy. Po ujawnieniu spisku, zatruty cukier miał spożyć Hamed, przyjaciel tytułowego bohatera, który z jego rozkazu nastawał na życie wodza. Wykonanie wyroku na Hamedzie zostało jednak przerwane w ostatnim momencie przez Zeyfadyna, który przyznał się do winy i sam gotów był ponieść śmierć. Nawiązanie do perskiej obyczajowości pełni w tragedii Bielskiego rolę pomocniczą. Uwiarygodnia kolejny zwrot akcji i podnosi jej dramatyzm, choć budowana na tej podstawie intryga wpisuje się w znane schematy.

Podobną, służebną funkcję pełnią też realia „japońskie” w tragedii o Tytusie. Na tle pozostałych sztuk Bielskiego, dramat o japońskim chrześcijaninie zawiera najwięcej odwołań do realiów Kraju Wschodzącego Słońca. Miejszem akcji uczynił jezuita królestwo Bungu, zaś obok bohaterów fikcyjnych (o imionach nawiązujących swym brzmieniem do nazw japońskich, na przykład Ksymand<sup>90</sup>, Faranda, Tajudon) mowa jest o historycznej postaci dyktatora Toyotomi Hideyoshi, który nakazał czcić się jako bóstwo<sup>91</sup>. W trzecim intermedium pojawiają się również „bonzjusze”, czyli kapłani pogańscy. Składają oni ofiary Kamusowi – „zdrowia i fortuny” bogu. W sztuce bohaterowie odwołują się również do Ksaki, Amidy i Giezy. Imiona bóstw japońskich przejął Bielski w zniekształconej formie fonetycznej za Juwencjuszem<sup>92</sup>. Wierze mieszkańców Bungu przeciwstawiona została wiara w prawdziwego, to znaczy

---

<sup>88</sup> Wyjaśnienie włożone zostało w usta Karyna: „Wiecie jako obrządki Persów starodawne / Ormuz przyjął: te, nowe gdy stawiamy króle, / Monarchom cukier każą najwyższego ręką / Kadafy poświęcony, znak swego ku niebu / Nabożeństwa, pożywać” (A. 3, sc. 2).

<sup>89</sup> W. Łubieński, *Świat we wszystkich swoich częściach ... określony*, t. 1, Wrocław 1740, s. 588.

<sup>90</sup> Bohater obdarzony identycznym imieniem wystąpił też w tragedii *Santaryn*, zapisanej w rkpse Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 267–294. Był on bratem ojca tytułowej postaci.

<sup>91</sup> W sztuce mówi o tym fakcie Tytus: „[...] jakie Japon bogi / Czci, widzę: ongiej umarł wasz bóg Taykosama”. W przypisie towarzyszącym tej kwestii Bielski wyjaśnia, za Juwencjuszem: „Japończykowie z pochlebstwa żyjącego jeszcze Taykosamę między bogi policzyli” (A. 1, sc. 6). Podobny motyw, tzn. „ubóstwienia” żyjącego władcy, wystąpił nieco wcześniej w wileńskiej sztuce *Victor et victus* (Wilno 1741). Jednym z jej bohaterów był cesarz japoński Nabunanga, który kazał stawiać sobie świątynię (por. DS II 1, poz. 637).

<sup>92</sup> Ksaka to Dhaka, Budda Śakjamuni, Amida – miłosierny Budda, władca Zachodniego Raju, indyjski Budda Amitabha, zaś Kamus to nawiązanie do duchów sił przyrody lub też połączenie dwóch bóstw. W sztuce Bielskiego pada też imię Giezy, czyli Bodhisattwa Jizō, opiekuna dzieci i zmarłych (B. Baranowski, *Znajomość Wschodu w Polsce. Do XVIII wieku*, Łódź 1950, s. 238; J. Wasilewska-Dobkowska, *dz. cyt.*, s. 42).

chrześcijańskiego, Boga. Już bowiem w jednym z początkowych objaśnień Bielski informuje, że „między pierwsze bogi diabła Japończykowie liczą” (s. 1). Na tle innych tragedii jezuitów, to właśnie sztuka o Tytusie zawiera najwięcej przypisów o charakterze wyjaśniającym (zarówno kwestie obyczajowe, jak też historyczne). Tylko jeden raz autor wzbogaca akcję o szczegóły nawiązujące do japońskich realiów, pozostawiając je bez komentarza. Chodzi o scenę, w której Tytus określony został mianem „ksoguna” (A. 4, sc. 3). Wydaje się, że Bielski pod pojęciem „szoguna” rozumiał wodza, żołnierza, nie zaś, zgodnie z realiami historycznymi, wojskowego władcę Japonii (w czasie, w którym rozgrywa się sztuka, tytuł szoguna przynależał wspomnianemu dyktatorowi, Toyotomi Hideyoshi). To niezrozumienie uwidocznia się dwukrotnie, gdy Moryndon nakazuje odebranie miecza „ksogunowi”, mając na myśli Tytusa, oraz gdy trzyma nad głową bohatera broń, którą „z ksoguna rąk bierze” (A. 4, sc. 3). Pomimo że tragedia o Tytusie nawiązuje do realiów wschodnich, to jednak wizerunek Japonii jest w niej niezwykle uproszczony. Chodzi bowiem o to, by nie przesłonić głównej idei sztuki oraz dostosować treść do możliwości inscenizacyjnych<sup>93</sup>.

W trzech sztukach, których miejscem akcji był Konstantynopol, Bielski zrezygnował ze szczegółów oddających tamtejsze realia. W otwierającej tragedię o Konstantynie Wielkim pieśni, chór kapłanów pogańskich wychwala Jowisza i składa mu w ofierze skarby indyjskie, arabskie i z królestwa Saby<sup>94</sup>. Scena pełni jednak wyłącznie rolę ekspozycji. Ujawnia istnienie dwóch wrogich obozów – pogan i chrześcijan. Uwiarygodnieniu wydarzeń nie służyło osadzenie ich we wschodnich realiach, ale raczej oparcie fabuły na epizodach historycznych. To właśnie przeszłość cesarstwa bizantyjskiego stanowiła punkt wyjścia do konstruowania fabuły.

\*\*\*

Spośród wskazanych na początku rozdziału kręgów tematycznych w dramatach Bielskiego, zagadnienia związane z Orientem pojawiają się najrzadziej. Nawet w tragedii o Tytusie Japończyku ważniejszy od obrazu wschodnich realiów jest przekaz ideowy sztuki. Jego wzbogaceniu i urozmaiceniu służą też intermedia alegoryczne. Stanowią one symboliczny komentarz do treści sztuki. Jedynie międzyakty z tragedii o Tytusie Japończyku nawiązują do realiów orientalnych. Ukazują one kolejno: japońskich chrześcijan uciekających przed prześladowaniami (intermedium 1), „młódź japońską” i „bonzjuszy” nawróconych na chrześcijaństwo (intermedium 3) oraz

---

<sup>93</sup> J. Wasilewska-Dobkowska, *dz. cyt.*, s. 46–47.

<sup>94</sup> Fragment pieśni kapłanów, w którym wspominają oni bogate, egzotyczne krainy, brzmi: „Accipe tributa gemmas thura aurum, / Indiae, Sabeae, Arabum thesaurum / Et fave” (*Konstantyn Wielki*, A. 1, sc. 1). Trzeba przypomnieć, że także inne sztuki jezuitów rozpoczynały się tańcem, składaniem ofiar przez pogańskich kapłanów. Przykładowo, w lubelskiej tragedii *Alfons, Kongu królewic* (1748) pierwsza scena ukazywała palenie kadzidła na cześć bogów (DS II 1, poz. 186).

Geniusza Wiary, który buduje na końcu sztuki kolos tryumfalny wraz z neofitami japońskimi (intermedium 5). Rezygnując ze skrupulatnego odwzorowania rzeczywistości obcych krajów, Bielski przyjął obraz niezwykle uproszczony. Podobnie jak autorzy innych sztuk poruszających tematykę orientalną, jezuita zastosował schemat, w którym umieścił nieliczne sygnały przynależności świata przedstawionego do realiów Bliskiego czy Dalekiego Wschodu. Dzięki oszczędnemu operowaniu egzotyką Bielski skupiał uwagę odbiorcy na rzeczy najważniejszej – idei. Nie chodziło mu bowiem o rozbudzanie ciekawości widza, zaspokajanie pragnienia nowości. Kostium wschodni był wyłącznie pretekstem do ukazania pewnych powtarzających się mechanizmów na płaszczyźnie międzyludzkiej, społecznej, obywatelskiej czy religijnej. W tym sensie umowność w traktowaniu realiów świata przedstawionego dawała jezuitcie większą swobodę w kształtowaniu fabuły i nadawaniu jej cech uniwersalnych, odczytywanych z powodzeniem przez rodzimych odbiorców.

## VII. „W tych żyłach krew [...] ojczyźnie i panu płynie” – o elementach ideologii obywatelskiej

Temat dzieła literackiego jest wykładnikiem idei utworu – ilustruje ją, a niekiedy też aktualizuje. Określone sądy, myśli przewodnie i główne prawdy dzieła, czyli właśnie idee, mogą być także wyrażane dzięki innym cząstkom świata przedstawionego<sup>1</sup>. Poszczególne idee składają się na ideologię dzieła literackiego, czyli zespół usystematyzowanych i ukierunkowanych treści, które odzwierciedlają poglądy, potrzeby i aspiracje danej grupy<sup>2</sup>. W takim znaczeniu terminem tym posłużyć się można także wobec dramatów Bielskiego. Pojęcie odsyła bowiem zarówno do „zasadniczej koncepcji myślowej” tragedii jezuita, jak też do prawdy dowiedzionej lub sugerowanej przez autora<sup>3</sup>. Jednocześnie zbliża się ono do terminu „zawartości ideowej dzieła literackiego”, definiowanego jako ogół poglądów, opinii i ocen formułowanych wprost przez autora lub wyrażanych pośrednio, poprzez określone elementy świata przedstawionego<sup>4</sup>. Tak rozumiane „ideologia” i „zawartość ideowa dzieła” stanowią ważny składnik dramatów Bielskiego. Kwestie aprobowane przez autora przedstawiane są jako bezsporne.

---

<sup>1</sup> A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, wyd. 2 popr., Kraków 1994, s. 255; J. Sławiński, *Idea*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. tenże, wyd. 3 poszerz. i popraw., Wrocław 2000, s. 207.

<sup>2</sup> Termin „ideologia” powstał na przełomie XVIII i XIX wieku „dla nauki o ideach jako treściach świadomości” (H. Markiewicz, *Ideologia a dzieło literackie*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 131). Współczesne rozumienie terminu podaje J. Sławiński, *Ideologia w dziele literackim*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 207–208. W *Słowniku języka polskiego* „ideologia” oznacza „system poglądów, idei, pojęć [...] jednostki lub grupy ludzi” (*Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, Warszawa 1978, s. 767).

<sup>3</sup> A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, wyd. 5, Warszawa 1986, s. 82.

<sup>4</sup> J. Sławiński, *Zawartość ideowa*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 636.



Wraz z rozwojem fabuły wnioski, które wyciąga widz (lub czytelnik), są jednoznaczne i oczywiste. Gdyby posłużyć się współczesną terminologią, to dramaty jezuitów należałyby nazwać utworami „z tezą”<sup>5</sup>. Trzeba pamiętać, iż nośność ideologiczna i stopień nasycenia nią utworu zależy od kilku czynników: epoki, uwarunkowań zewnętrznych i gatunku<sup>6</sup>. W przypadku teatru jezuickiego owe elementy rzeczywistości zewnętrznej miały istotne znaczenie. W XVIII wieku sceny kolegialne pełniły bowiem rolę służebną wobec zadań dydaktycznych i społecznych<sup>7</sup>. Odpowiednie „nasylenie ideologiczne” pomagało więc w jednoznacznym odczytaniu całościowego przesłania sztuki.

Nawiązania do rzeczywistości pozaliterackiej oraz chęć dostosowania edukacji do okoliczności zewnętrznych spowodowały, że w osiemnastowiecznym teatrze jezuickim coraz częściej podejmowano zagadnienia obywatelskie. Oczywiście, kwestie związane z państwem, miejscem oraz obowiązkami poddanego i władcy występowały także w kolegiach w XVI i XVII stuleciu. Były one tematem wykładów, ćwiczeń uczniowskich<sup>8</sup> i dramatów<sup>9</sup>. Jak zauważył Kazimierz Puchowski, błędne jest prze-

---

<sup>5</sup> Markiewicz definiuje utwory „z tezą” jako takie, w których „przebieg wydarzeń tworzy ciąg przesłanek tak obfity i spoisty, że od narzucanego wniosku uchylić się nie można – w tych przypadkach znaczenie interpretacyjne jest bezspornie rozwiązywalne” (H. Markiewicz, *dz. cyt.*, s. 136).

<sup>6</sup> H. Markiewicz, *dz. cyt.*, s. 133.

<sup>7</sup> Według Juliana Lewańskiego, wpływ na tak pojęte zadania teatru szkolnego miały gwałtowne przemiany ideologiczne w Oświeceniu (J. Lewański, *Teatry szkolne w czasach poprzedzających początek działalności Teatru Narodowego*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, Wrocław 1967, s. 161).

<sup>8</sup> Wśród ćwiczeń uczniowskich znalazły się „rozbiory” pism starożytnych autorów, wypracowania, sejmiki szkolne, wykłady retoryki, które poruszały problematykę obywatelską. Stanisław Bednarski przyznał wprost, że „jezuicka retoryka XVII i XVIII w. była właściwie nauką obywatelską”. Jednocześnie zwrócił uwagę, że ideologia zawarta w ćwiczeniach szkolnych propagujących naukę obywatelską była dość uboga. Ostrożność jezuitów wynikała z zaleceń *Ratio studiorum* oraz ze względu na szlacheckiego odbiorcę. Profesorowie pouczali o różnych formach rządów, podziałów administracyjnych, narzekając na nadużycia szlachty, upadek powagi sejmu, zanik ducha rycerskiego i brak poszanowania władzy królewskiej. W listach prowincjałów znalazły się też zalecenia modlitwy, postów i innych praktyk religijnych w intencji ojczyzny (S. Bednarski TJ, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933 [reprint, Kraków 2003], s. 405–409, 414–424; zob. też J. Okoń, *Teatralia w zbiorze Adama Wolańskiego i nieznanne materiały do dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 3, s. 176; R. Pelczar, *Kolegia szlacheckie (collegia nobilia) i ich rola w oświacie Rzeczypospolitej XVIII wieku*, [w:] *Dzieje kształtowania się polskich instytucji oświatowych*, red. E. A. Mierzwa, Piotrków Trybunalski 2002, s. 34–35).

<sup>9</sup> W siedemnastowiecznym rękopisie Biblioteki Kórnickiej (sygn. 528) zachowały się dwa dialogi uczniowskie podejmujące zagadnienia obywatelskie. W pierwszym z nich gospodarz i goście wyrażają pogardę dla posłów zrywających sejm, którzy nie dbają o dobro publiczne (*Discursus [...] de fonte atque effectu praesentium dissidentiorum, de conciliorum publicorum corruptela...*, Lublin 1670). W drugim senator i szlachta dyskutują o wolnościach obywatelskich, które przyczyniają się do stabilności państwa (*Discursus de electione Polonorum regum arbitrans...*, Kalisz 1674). Z kolei w sztuce Bartłomieja Wąsowskiego *Ludi Saeculares Apollinis* (Jarosław 1674) Apollo i Czas wykonują posag idealnego obywatela ojczyzny. Dramat *Fortuna Palladi foederata* (Płock 1698) natomiast unaocznia, że godności i wysokie stanowiska w państwie powinny piastować osoby wykształcone.

nanie, jakoby w szkołach jezuickich nie uczono w XVII wieku patriotyzmu. Autor przypomniał, że już w 1609 roku pojawił się w zakonie postulat usamodzielnienia historii. Odpowiadało to zapotrzebowaniu rodziców, których synowie w przyszłości mieli pełnić funkcje dyplomatów i polityków<sup>10</sup>.

W XVII wieku jezuita prowadzili politykę edukacyjną charakterystyczną dla całego szkolnictwa polskiego w epoce baroku, a polegała ona na zespoleniu wychowania religijnego z obywatelskim<sup>11</sup>. Zmieniający się w XVIII stuleciu model wychowawczy sprawił, że w programie nauczania (a więc także w sztukach) mocniej akcentowano hasła wspólnotowości, aktywności i zgody obywatelskiej. Jezuita starali się powiązać społeczną funkcję szkoły z realiami i potrzebami państwa, przygotować uczniów do udziału w życiu publicznym. Stało się to podstawą wychowania w powstających od lat czterdziestych XVIII wieku kolegiach szlacheckich. Dążono w nich do ukształtowania patriotów i odpowiedzialnych polityków, którzy nie tylko wypowiadaliby się o miłości ojczyzny, ale jako ludzie świadomi, wprowadzaliby w państwie konieczne reformy<sup>12</sup>. Wiedza miała więc charakter aktywizujący, rozwijający cnoty publiczne dzięki temu, że przynosiła znajomość historii, ustroju, prawa Rzeczypospolitej, podstaw polityki i ekonomii. Nauki stanowiły podstawę do kolejnych etapów „przygotowania obywatelskiego”<sup>13</sup>. Warto dodać, że było to zbieżne z celami wychowawczymi, jakie przed swoimi szkołami stawiali też pijarzy<sup>14</sup>,

---

<sup>10</sup> Innym przykładem powiązania życia kolegów z życiem państwa był pomysł założenia w Jarosławiu szkoły rycerskiej, kształcącej przyszłą kadrę oficerską, w której nauczano by historii, matematyki, artylerii i fortyfikacji. Idee te realizowano później w osiemnastowiecznych kolegiach rycerskich (K. Puchowski, *Model kształcenia szlachty w kolegiach jezuickich*, [w:] *Między barokiem a oświeceniem. Nowe spojrzenie na czasy saskie*, red. K. Stasiewicz, S. Achremczyk, Olsztyn 1996, s. 99; tenże, „*In bello Mars, In pace Apollo*”. *Z dziejów edukacji w kolegiach jezuickich Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, [w:] *Jezuicka ars historia. Prace ofiarowane księdzu profesorowi Ludwikowi Grzebieniowi SJ*, Kraków 2001, s. 487). Również Krystyna Bartnicka przyznała, że „problem obywatelskiego przygotowania młodzieży przez szkołę [...] nie był wynalazkiem Oświecenia” (K. Bartnicka, *Wychowanie patriotyczne w szkołach Komisji Edukacji Narodowej*, wyd. 2, Warszawa 1998, s. 9).

<sup>11</sup> J. Okoń, *Barokowy dramat i teatr w Polsce wśród zadań publicznych i religijnych*, [w:] *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska i M. B. Stykowa, Lublin 1990, s. 14–15.

<sup>12</sup> Władysław Kwiatkowski, pisząc o teatrze w kaliskim kolegium jezuitów, stwierdził, iż w XVIII stuleciu tamtejsi profesorowie wykazywali się patriotyzmem, a w swych utworach piętnowali zachowania prowadzące do upadku państw. Poprzez scenę starali się także oddziaływać na widzów, ukazując im drogi naprawy złej sytuacji (W. Kwiatkowski, *Teatr szkolny kolegium jezuickiego w Kaliszu*, Kalisz 1936, s. 42).

<sup>13</sup> D. Żołądz-Strzelczyk, *Wychowanie obywatelskie w poglądach szlacheckich XVI i XVII wieku*, [w:] *Wychowanie a polityka. Między wychowaniem narodowym a państwowym*, red. W. Wojdyła, Toruń 1999, s. 21; A. Grześkowiak-Krwawicz, *Regina libertas. Wolność w polskiej myśli politycznej XVIII wieku*, Gdańsk 2006, s. 266–268.

<sup>14</sup> Zagadnienie obywatelskiego wychowania w szkołach pijarskich zostało szeroko omówione w licznych pracach. Warto jedynie przypomnieć, iż według Stanisława Konarskiego głównym celem szkół pobożnych było właśnie wykształcenie uczciwego człowieka i dobrego obywatela. Założenie to oddawał wprost tytuł mowy pijara z 1754 roku, w której dowodził on między innymi, że ojczyźnie można służyć radą lub walką i trzeba się do tego przygotowywać od najmłodszych lat. Dobrzy obywatele, zdaniem pijara,

teatryni oraz placówki filialne Akademii Krakowskiej. Krzewiony w tych szkołach ideał obywatela wynikał z potrzeb edukacyjnych szlachty. Propagowano w nich zatem jedność idei narodu, państwa i religii<sup>15</sup>.

W przypadku teatru jezuickiego przepisy *Ratio studiorum* zabraniały wprowadzania na scenę sporów i aluzji politycznych<sup>16</sup>. Praktyka teatralna jednak wyraźnie od tego odchodziła. Wypowiedzi włożone w usta postaci stanowiły niekiedy paralelę do aktualnych wydarzeń i występowały już w dramatach z XVI i XVII wieku. Krytyka panujących w Rzeczypospolitej stosunków społeczno-politycznych lub aprobata dla poczynań rządzących (np. planów dynastycznych władcy) ujawniała się w sztukach lub w dołączanych do nich komicznych intermediach<sup>17</sup>.

---

kształcą się po to, by odwziąć się ojczyźnie. Zapewniał on więc: „Nie przestajemy przeto wpajać w nich [tj. uczniów – M.M.] szczytnej miłości Ojczyzny, by chłopcy mogli od lat najmłodszych rozumieć [...] co są winni swej ojczyźnie, co powinni czynić dla niej przez całe swoje życie i jaka szczególnie troskliwa zachodzi z ich strony konieczność kształcenia się na dobrych obywateli, aby się mogli właściwie odwziąć Ojczyźnie i poświęcić się sprawie jej utwierdzenia, obrony i organizacji” (S. Konarski, *Mowa o kształtowaniu człowieka uczciwego i dobrego obywatela*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, oprac. J. Nowak-Dłużewski, wstęp Z. Libera, t. 2, Warszawa 1955, s. 130; zob. też K. Wróbel-Lipowa, *Etos wychowania historycznego i obywatelskiego w myśli pedagogicznej ks. Stanisława Konarskiego*; M. Brodnicki, *Idee moralne w programie wychowania obywatelskiego w koncepcji Stanisława Konarskiego*, [w:] *Staropolski etos wychowania*, red. E. J. Kryńska, Białystok 2006, s. 95–102, 103–114).

<sup>15</sup> M. Falińska, *Przeszłość a teraźniejszość. Studium z dziejów świadomości historycznej społeczeństwa staropolskiego*, Warszawa 1986, s. 64.

<sup>16</sup> J. Poplatek SJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 96–97 (przepisy nr 174 i 175).

<sup>17</sup> Nie sposób oczywiście wymienić wszystkich imprez teatralnych, które podejmowały aktualną tematykę dzięki aluzji literackiej czy panegirycznej wymowie. Wśród licznych przykładów wskazać można dialog *De pace*, wystawiony w katedrze wileńskiej (4 II 1582) dla uświetnienia uroczystości związanych z zawarciem pokoju w Jamie Zapolskim. Z kolei *Intermedium, czyli Rozmowa dwóch Satyrów* z pułtuskiej tragedii *Jeftes* (1599) piętnowało wady lokalnego społeczeństwa. Naganie podlegał też tytułowy bohater poznańskiej sztuki *Antithemius* (1618–1624), którego prototypem był Stanisław „Diabeł” Stadnicki. Podobnie w chórach z dramatu *Antithea studiorum Juliani et ss. Basili...* (Pułtusk 1687) znalazły się aluzje do intryg przeciwników Sobieskiego: stronnictwa Sapiehów i Jana Andrzeja Morsztyna. Wiele siedemnastowiecznych sztuk miało ponadto charakter udratyzowanych panegiryków sławiących na przykład sukcesy militarne Rzeczypospolitej (choćby pokonanie Turków i Tatarów przez hetmanów Jana Kazimierza Sapiechę i Józefa Słuszkę pod Kamieńcem upamiętnione w dramacie *Kłeska turecka*, Brześć Litewski 1694) i osoby monarchów (Zygmunta III Wazę, Władysława III Wazę, Jana III Sobieskiego i jego rodzinę itd.). Zob. J. Axer, *Żołnierz samochwał spod Smoleńska. Echa wydarzeń aktualnych na XVII-wiecznej scenie jezuickiej*, „Pamiętnik Teatralny” 1978, z. 3, s. 409–429; tenże, *Polski teatr jezuicki jako teatr polityczny*, [w:] *Jezuici a kultura polska: materiały sympozjum z okazji jubileuszu 500-lecia urodzin Ignacego Loyoli (1491–1991) i 450-lecia powstania Towarzystwa Jezusowego (1540–1990)*, Kraków, 15–17 lutego 1991 r., red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993, s. 11–22; J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 209–210; tenże, *Odsiecz wiedeńska Jana III w staropolskim teatrze szkolnym*, „Pamiętnik Teatralny” 1984, z. 1–2, s. 103–116; tenże, *Barokowy dramat i teatr w Polsce wśród zadań publicznych i religijnych*, s. 11; tenże, *Wychowanie do społeczeństwa w teatrach szkolnych jezuitów w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Kraków 2018, *passim*; S. Obirek, *Wizja państwa w nauczaniu jezuitów polskich w latach 1564–1668*, Kraków 1995, s. 52–55.

W dorobku literackim Jana Bielskiego obecne są zagadnienia, które można po-  
wiązać z szeroko rozumianą ideologią obywatelską. W swoich dramatach, mowach,  
utworach okolicznościowych czy podręczniku podejmował on kwestie użyteczności  
społecznej, szczęścia ojczyzny i powinności obywatela<sup>18</sup>. Nie bez znaczenia jest rów-  
nież to, że jezuita był profesorem w klasach poetyki i retoryki, w których najszerzej  
wprowadzano elementy nauki obywatelskiej.

Autor kilkakrotnie wyraził przekonanie o służebnej roli literatów i nauczycieli  
wobec kraju. W przedmowie do tragedii *Zeyfadyn* (Kalisz 1747) zaznaczył, iż na mia-  
no prawdziwego poety zasługuje ten, kto „do cnoty prowadzi wierszem i do chwa-  
lebnego rządów Rzeczypospolitej sprawowania dopomaga” (k. [b<sub>2</sub>v]). Zdanie o tak  
pojmowanej użyteczności wobec ojczyzny powtórzył również w późniejszym o kilka-  
naście lat podręczniku do nauki historii i geografii (*Widok Królestwa Polskiego*, Poznań  
1763). Książka miała pomóc uczniom w przyszłości wspierać Królestwo „zbawienną  
swą radą” dzięki zdobytym wiadomościom historycznym, politycznym, ustrojowym  
i prawnym (*Przemowa do Czytelnika*, k. nlb.)<sup>19</sup>. Podręcznik Bielskiego wychodził na-  
przeciw potrzebom szlacheckiego odbiorcy i powszechnego w XVIII wieku przekonania,  
że brak takiej wiedzy uniemożliwia bycie dobrym obywatelem i człowiekiem  
cnotliwym<sup>20</sup>.

Elementy ideologii obywatelskiej obecne są także w różnym natężeniu we wszyst-  
kich dramatach Bielskiego<sup>21</sup>. Losy bohaterów splecione są ściśle z ojczyzną, narodem  
lub inną grupą (np. chrześcijan). Postaci Bielskiego zawsze działają w określonych  
warunkach społeczno-politycznych. Wikłane są w konflikty zmuszające je do do-  
konywania wyborów między szczęściem własnym a dobrem ogółu. Osadzenie akcji

---

<sup>18</sup> Przykładem pracy Bielskiego propagującej postawę aktywnego uczestnika życia państwowego, uczącej  
odpowiedzialności za ogół obywateli oraz pokazującej mechanizm obradowania jest zbiór sądów praw-  
nych *Ćwiczenia krasomówsko-prawnego księga I* (Poznań 1757). Ta forma popisów, niezwykle popularna  
w kolegiach jezuickich, wygłaszana wobec nauczycieli i uczniów, dotyczyła spraw publicznych i uczyła  
prowadzenia dyskusji.

<sup>19</sup> W podręczniku tym Bielski wielokrotnie przedstawia działania osób historycznych poprzez pryzmat  
dobra wspólnego. W części dzieła poświęconej królom polskim jezuita zamieszcza na końcu każdego roz-  
działu wierszowane portrety władców. Są to parafrazy wizerunków ze zbioru Klemensa Janickiego *Vitae  
Regum Polonorum* (Antwerpia 1563). Wśród różnic między obiema wersjami dostrzec można, między  
innymi, zmianę perspektywy oglądu przeszłości: z indywidualnej (u Janickiego) na zbiorową (u Biel-  
skiego), z jednostkowej na narodową, z osobistej na obywatelską. Bielski chętnie akcentuje w swoich  
wierszowanych wizerunkach, że władcy są członkami większej zbiorowości, obywatelami, którzy mają  
realny wpływ na życie Polaków (zob. J. Bielski, *Widok Królestwa Polskiego*, t. 1, ks. 2, Poznań 1763,  
s. 18–221; M. Mieszek, „Rodowitym rytmem pracy Janickiego dopełniam” – „*Vitae Regum Polonorum*”  
*Klemensa Janickiego w przekładzie Jana Bielskiego*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria” 2014,  
z. 3, s. 241–256).

<sup>20</sup> A. Grześkowiak-Krwawicz, *dz. cyt.*, s. 268.

<sup>21</sup> Markiewicz porównał ideologię w dziele literackim do roztworu o określonym stężeniu. Uznał, iż  
jest ona „rozpuszczona” w utworze i nigdy nie występuje w postaci czystej. Dzieła literackie, zdaniem  
badacza, nie mogą być zredukowane wyłącznie do „czystej ideologii” (H. Markiewicz, *dz. cyt.*, s. 133).

dramatów w konkretnych realiach geograficzno-historycznych pozwoliło Bielskiemu podnieść wiarygodność formułowanych sądów oraz ukazać mechanizmy funkcjonowania kraju i jego mieszkańców. Dlatego właśnie refleksje na temat ideologii obywatelskiej zawarte w tragediach jezuita skupią się wokół dwóch kwestii – postrzegania ojczyzny oraz jej obywatela.

## 1. KONCEPCJA OJCZYZNY

**Pojęcie** „ojczyzny” oznacza w tragediach Bielskiego „kraj, w którym się kto urodził”<sup>22</sup>. Jest więc używane zgodnie z powszechną w XVIII wieku definicją. Dołączane niekiedy epitety i zaimki sygnalizują wspólnotowy charakter ojczyzny (np. „ojczyzna własna”, *Aleksy, cesarz wschodni*, A. 1, sc. 2), rozumianej jako zespolony organizm, w imieniu i dla dobra którego działają postaci. Więzyami spajającymi tak pojętą ojczyznę są związki historyczne, rodzinne i religijne.

Synonimicznymi odpowiednikami „ojczyzny”, którymi posługują się bohaterowie Bielskiego, są „kraj”, „państwo” lub określenia nawiązujące do ustroju – „królestwo” czy „cesarstwo”. Czasem nazwy te odnoszą się do historycznego miejsca akcji, na przykład „ormuzkiego królestwa” oznaczającego część imperium perskiego (*Zeyfadyń*) lub „cesarstwa greckiego” – na określenie Cesarstwa Bizantyjskiego (*Niewinność zwycięża potwarzy*).

Jeśli bohaterowie Bielskiego wspominają o ojczyźnie, to ich wypowiedzi nie zawierają epitetów wartościujących, odnoszących się bezpośrednio do tego leksemu. Zamiast nich występują jednoznaczne deklaracje postaci o bezwarunkowej miłości ojczyzny i gotowości poniesienia dla niej najwyższej ofiary<sup>23</sup>:

TEOPOMP

[...] cóż my ojczyźnie winni i jak życie  
Tanie nam być powinno, gdzie całości,  
Sławy, dobra narodu zachodzi potrzeba,  
Wpojonej w sercu twym cnocie krzywdę, chwale bym  
Zakałę czynił, gdybym dopiero tę w ciebie  
Miłość ojczyzny wmawiał.  
ALCYM

Którakolwiek płynie

W tych żyłach krew, nie płynie mnie, ale ojczyźnie  
I panu płynie. Jeśli państwa bezpieczeństwo,  
Narodu chwala, granic całość każe, hojny  
W szafunku jejże będę.  
[...]

<sup>22</sup> Taką definicję podaje S. B. Linde (*Słownik języka polskiego*, t. 3, Warszawa 1809, s. 596). W słowniku leksem „ojczyzna” posiada jeszcze znaczenie ‘ojcowizna, spadek po rodzicach’.

<sup>23</sup> Wypowiedzi o charakterze manifestacji czy wyznania, wykładające wprost określone prawdy, są jednym ze sposobów przejawiania się ideologii w dziele literackim (H. Markiewicz, *dz. cyt.*, s. 134).

[...] nie jest śmierć straszna, zbawienie  
Gdy ojczyzny, gdy każesz bracie.  
(*Aleksy, cesarz wschodni*, A. 1, sc. 5<sup>24</sup>)

**Stosunek bohaterów do ojczyzny** nigdy nie jest obojętny. Nie dziwi to, jeśli przypomnieć słowa jezuitę z przedmowy poprzedzającej dramat *Zeyfadyn*. Bielski napisał w niej między innymi, że powaga tragedii wymaga odpowiedniego tematu. Jednym z nich jest miłość ojczyzny, która stanowi „godny pochwały męski afekt”. Emocjonalne zaangażowanie postaci dramatów uwidoczni się choćby w stosunku do władcy. We wszystkich tragediach Bielskiego królowie uosabiają państwo, na którego czele stoją. Tę prawdę dobrze oddają słowa Teopompa, bohatera tragedii o Aleksym, który zwraca się do brata słowami: „Pana nie dziel i ojczyzny. / Razem rzeczy te chodzą”<sup>25</sup> (*Aleksy, cesarz wschodni*, A. 1, sc. 5). **Królowie** są spoiwem decydującym o wspólnotowym charakterze ojczyzny. Dlatego bardzo często w strukturze leksemu „ojczyzna” mieści się też znaczenie ‘władza’ i ‘rządzenie państwem’<sup>26</sup>. Synonimicznymi określeniami tak rozumianej ojczyzny są „tron”, „berło” i „purpura”<sup>27</sup>. Czasem oznaczają one również kraj dziedziczny władcy. Akcja tragedii Bielskiego rozgrywa się bowiem w państwach historycznych, najczęściej o ustroju monarchicznym. Synowie wspominają więc o „ojcowskim berle” i utyskują na spiskowców, którzy „zgałciwszy prawa wierności”, chcą wydziedziczyć ich z tronu (*Zeyfadyn*, A. 2, sc. 2 i 5). Z kolei zamachowcy aspirujący do przejścia władzy opisują siebie jako ofiary, którym przemocą odebrano królestwo. O takim bezprawiu mówi na przykład Ksymand pragnący obalić władcę Bungu, Moryndona:

KSYMAND

O, Farando!

Jak cię żką ranę temu sercu Tajkosama  
Zadał, pomnisz, gdy Bungu dziedziczne królestwo  
Wydar[ł]szy Konstantemu, osadził na tronie  
Moryndona i Itów starożytne imię  
Z ozdób królewskich złupił; krew we mnie też płynie

---

<sup>24</sup> Kwestie bohaterów różnią się nieznacznie od tych zapisanych w wersji rękopiśmiennej. Wymienione w druku przez Teopompa „dobro narodu”, w manuskrypcie zostało rozdzielone przecinkiem, więc są to dwie wartości, które przedkłada się nad własny interes. Z kolei Alcym wśród rzeczy, za które gotów jest poświęcić życie, oprócz zacytowanych wyżej, wymienia też dodatkowo „całość granic” i „bezpieczeństwo tronu” (rkps VUB, sygn. IV 11651/5).

<sup>25</sup> W rękopisie ta kwestia została rozdzielona. Druga jej część dotyczy zachowania sekretu „i wierność, i sekret spojone / Wraz chodzą”.

<sup>26</sup> Władza, własność oraz wysoka pozycja społeczna obecne są w strukturze leksemu „ojczyzna” już w XVI wieku (J. Legomska, *Państwo – naród – ojczyzna w dawnej polszczyźnie. Leksykalno-semantyczny opis pojęć*, Katowice 2010, s. 156). Zagadnienie językowego obrazu ojczyzny w dawnej polszczyźnie porusza też artykuł Oskara Narlocha, *Językowy obraz ojczyzny w poezji okolicznościowej czasów stanisławowskich*, „Rozprawy Komisji Językowej”, t. 52 (2007), s. 159–167.

<sup>27</sup> W takim znaczeniu występują te określenia między innymi w tragedii *Aleksy, cesarz wschodni*: „ojcu wzięta purpura” oraz „tron, państwo i najwyższe odebrane rządy Grecyi” (A. 1, sc. 3).

[...]

I możesz w cudzych ręku oko widzieć berło  
Itów, by r a n y serce nie czuło?  
(*Tytus Japończyk*, A. 2, sc. 2; podkr. M.M.)

Wystąpienie przeciwko prawu dziedziczenia stawało się więc w dramatach Bielskiego pobudką do zawiązania intrygi przez postaci negatywne.

W tragediach formułowana jest też teza, że prawo do objęcia tronu wynika nie tylko z woli Boga, ale też z prawideł natury. Takie przeświadczenie pojawia się na przykład w dramacie o *Zeyfadynie*. Wypowiada je dwukrotnie Sebast, zaufany tytułowego bohatera, próbując rozwiać obawy młodego królewicza:

Monarchą cię czyni

Natura; [...]

[...]

Ten ci tytuł i prawa wieczyste natury  
Stwierdzają [...]. Królem cię natury czyni  
Prawo, królem poddani przyznają;  
(*Zeyfadyn, król Ormuzu*, A. 1, sc. 2; A. 2, sc. 6, s. 4, 21)

Zdania te są, być może, pogłosami wprowadzonych od połowy XVIII wieku do jezuickiej edukacji wykładów prawa natury. Były to odrębne zajęcia, które omawiały zasady polityki i jurysdykcji oraz przekazywały wiedzę z zakresu historii i geografii politycznej. Nauka płynąca z przedmiotu miała wyposażać uczniów w kodeks postępowania moralnego<sup>28</sup>. Prawa natury i narodów uczono jako osobnego przedmiotu między innymi w Kaliszu i Poznaniu, a więc w kolegiach, z którymi związany był Bielski i w których powstała większość jego dramatów. Wspominane wykłady poruszały zagadnienia, które odnaleźć można w tragediach jezuitów: nierozzerwalność praw i obowiązków, konieczność podporządkowania się i przestrzegania ustalonych norm przez wszystkich członków państwa, także władcę, którego nadrzędnym celem winno być dobro ogółu<sup>29</sup>.

Świat przedstawiony dramatów Bielskiego jest uporządkowany. **Hierarchiczna struktura państwa**, w której żyją i działają postaci, jasno określa ich obowiązki w zależności od zajmowanej pozycji społecznej i roli pełnionej we wspólnocie. Bohaterowie Bielskiego nie działają w próżni, lecz osadzeni są silnie w danej społeczności. Wypełnianie obowiązków obywatelskich, gwarantujące stabilność państwa, lub chęć zdeorganizowania mechanizmów ustrojowych, na przykład przez wzniecanie buntów, są często punktem odniesienia przy ocenie bohatera. O wartości postaci decydują zarówno cnoty moralne (religijność, prawowierność), jak i świeckie (obywa-

---

<sup>28</sup> W tragedii *Zeyfadyn, król Ormuzu* Mahomet uzasadnia wydanie wyroku śmierci na przyjaciela prawem natury. Bohater dowodzi: „pierwej mię bowiem natura / Wiernym mieć chciała króla poddanym a niżli / Przyjacielem. Taż wierność królowi, te będą / Prawa pogroźki, kiedy życiem gwałtownika / Majestatu daruję?” (A. 4, sc. 1, s. 37).

<sup>29</sup> S. Bednarski, *dz. cyt.*, s. 425–427.

telskość)<sup>30</sup>. W swoich tragediach Bielski nigdy nie neguje mechanizmów ustrojowych danej społeczności, nawet jeśli prowadzą one do unicestwienia pozytywnych bohaterów. Przykładem może być sztuka martyrologiczna o Apoloniuszu (Poznań 1755), w której tytułowy bohater, wraz z towarzyszem Filemonem, ponoszą śmierć nie dlatego, że wystąpili przeciwko świeckiej władzy cesarza Decjusza, ale z powodów religijnych – zhańbienia pogańskich bogów<sup>31</sup>. Męczennicy nie podważają zasadności funkcjonowania cesarstwa. Pozostają poddanyami cesarza, świadomymi konsekwencji swojego nieposłuszeństwa. Sam Decjusz kilkakrotnie powtarza, że niepodporządkowanie się rozkazom władcy zasługuje na śmierć. Wtórjuje mu pogański kapłan Kamil, który przestrzega Decjusza przed zgubnymi skutkami, jakie niesie dla państwa czyn młodzińców:

Biada! Już dłużej mściwych piorunów nie wstrzyma  
Jowisz, rzymskie jeżeli chrześcijan bez kary  
Zbrodnie puszczasz, już państwo obala.  
[...]

[...] nieczęść cierpisz, wszakże jeśli panie  
Twe gniewy stygną, mściwe nie stygną pioruny  
Jowisza.  
(*Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, A. 4, sc. 1)

Pochwały hierarchicznie zorganizowanego państwa zawarte w tragediach Bielskiego odpowiadały ściśle poglądom zakonu. Już od XVI wieku jezuiti wypowiadali się o **przewadze ustroju monarchicznego** nad innymi formami rządów i zdecydowanie potępiali tyranie<sup>32</sup>. Bohaterami wielu siedemnastowiecznych sztuk jezuickich byli despoty, którzy ostatecznie ponosili klęskę. Na płaszczyźnie fabularnej ich porażka

---

<sup>30</sup> I. Kadulska, *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. taż, Gdańsk 1997, s. 68. Jak napisała Anna Grześkowiak-Krwawicz, już w XVII stuleciu myślenie o Rzeczypospolitej podporządkowane było „moralistycznemu punktowi widzenia”. Obywatel odpowiadał nie tylko za siebie, ale i za społeczność, w której żył i która gwarantowała jego wolność. Miał ponadto obowiązek (polityczny i moralny) uczestniczenia w życiu publicznym, radzenia o dobru Rzeczypospolitej i jej obrony (A. Grześkowiak-Krwawicz, *dz. cyt.*, s. 100–101).

<sup>31</sup> Taka postawa przedstawiona w tragedii zbieżna jest na przykład z pismami Tertuliana, który w dziele *Do Skapuli* pisał, że „Chrześcijanin nie jest wrogiem nikogo, ani cesarza, o którym wie, że go Bóg ustanowił i uważa za rzecz konieczną okazywanie czci i miłości wobec niego, szacunku i uznania, aby go Bóg zachował w pomyślności razem z całym Cesarstwem Rzymskim [...] Czcimy zatem cesarza tak, jak nam wolno i jak to jest stosowne wobec niego, a więc jako człowieka, to jednak drugiego po Bogu” (cyt. za: E. Kubiszewska-Krasowska, *Postawa męczenników wobec państwa i władzy państwowej według Tertuliana*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 2014, z. 2, s. 143).

<sup>32</sup> S. Obirek, *Wizja państwa w nauczaniu jezuitów polskich w latach 1564–1668*, s. 10, 16, 27. Podobne przekonanie o monarchii elekcyjnej jako najlepszym systemie politycznym powtarzali jezuita także w XVIII wieku. Dość przypomnieć podręcznik do nauki filozofii autorstwa Andrzeja Bromirskiego (*Filozofia obyczajów do wszystkich rzeczy, które pod rozum ludzki podpadają w wybornych uwagach, służące*, Warszawa 1762), w którym uznał on, że wolna elekcja daje możliwość wyboru człowieka o wyjątkowych zdolnościach przywódczych. Zob. P. Badyńska, *Model człowieka w polskim piśmiennictwie parenetycznym XVIII w. (do 1773 r.)*, Warszawa 2004, s. 126–127.



odpowiadała moralizatorskiej wymowie dramatów. Problem żądzy władzy i tyraństwa podejmowany był w XVII stuleciu zwłaszcza w sztukach wystawianych w okresie zapustów<sup>33</sup>. Przewagę monarchii na innych ustrojach uzasadniały również dramaty, w których ukazano zgubne skutki wielowładztwa<sup>34</sup>. Bielski był więc kontynuatorem tradycji wcześniejszej. Jednocześnie nie różnił się od dramaturgów jemu współczesnych, którzy w swoich sztukach również negowali wielowładztwo (np. Stanisław Sadowski, *Peomer, król meseński*, Lublin 1751<sup>35</sup>).

W dwóch swoich tragediach (*Zeyfadyń* i *Konstantyn Wielki*) Bielski wykorzystał popularne porównanie państwa do organizmu człowieka, którym kieruje głowa, czyli król<sup>36</sup>. Bohaterowie dramatów utożsamiają państwo z osobą monarchy. Tym uzasadniają odpowiedzialność władcy za kraj i jego mieszkańców oraz konieczność wypełniania obowiązków przez poddanych (na przykład ponoszenia ofiar dla króla):

[słowa Mahometa przytoczone przez SEBASTA]

[...] czyż na samych królów klęska kiedy  
Paść może, albo głowa zaboć, by inne  
Bólu nie czuły członki? Często w jednym grobie  
I króle, i królestwa pogrzebane leżą.  
(*Zeyfadyń*, A. 1, sc. 4)

JULIUSZ

Zdrowie cesarza krwi żąda  
Rzymskiej. Głowa, gdy ojciec zaboli, czy inne  
Członki, jeśli potrzeba, krwi żałują?  
(*Konstantyn Wielki*, A. 2, sc. 3)

---

<sup>33</sup> Liczne przykłady wymienia i omawia J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 194–199.

<sup>34</sup> Tak było chociażby w nieświeskiej tragedii zapustnej, przypisywanej Janowi Freindtowi, *Bacchus sanguine et nece potus* z 1698 roku. Ukazywała ona zgubne skutki układu zawartego między królem imperium rzymskiego, Odoakrem, a władcą Gotów, Teodorykiem. Porozumienie zakładało podział władzy między przywódcami. Już jednak chór następujący po akcie 1 uczył, że wielowładztwo nie jest najlepszym rozwiązaniem. Unaocznieniem tego była dalsza część tragedii, w której Teodoryk posuwa się do zbrodni i spisków, aby objąć władzę w imperium rzymskim (opis druku w: *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1976, poz. 215, dalej DS II 1).

<sup>35</sup> W tragedii Sadowskiego tyran Nikander odebrał władzę królestwa meseńskiego Peomerowi. Nie mogąc jednak zapewnić sobie dziedzictwa korony, zmusił Peomera do współsprawowania władzy (wyd. S. Sadowski, *Peomer, król meseński*, wprowadzenie i oprac. M. Mieszek, Lublin 2020, Lubelska Biblioteka Staropolska, Series Nova, t. 3). W programie tej sztuki (wyst. Sandomierz 1753) zaznaczono, że była to „powierzchnowa wspólność królowania”.

<sup>36</sup> Komparacja ta znana była oczywiście znacznie wcześniej. Jednak to w XVI wieku powstała większość alegorycznych przedstawień Rzeczypospolitej, wykorzystywanych i przekształcanych przez następne stulecia. Szlachta nazywała więc króla głową Rzeczypospolitej, sygnalizując w ten sposób, że jest on nieodłączną siłą sprawczą państwa (D. C. Maliszewski, *Alegorie Rzeczypospolitej w literaturze polskiej XVI–XVIII wieku*, [w:] tenże, *Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej*, Poznań 2002, s. 156–158; E. Opaliński, *Szlachta polska wobec króla jako instytucji w latach 1587–1648. Próba postanowienia problematyki*, „Kwartalnik Historyczny” 1983, nr 4, s. 793).

Innym popularnym wyobrażeniem związanym z państwem, a obecnym w tragediach Bielskiego, było postrzeganie kraju jako budowli<sup>37</sup>. Wielokrotnie mowa jest o podporach czy filarach ojczyzny, identyfikowanych z bohaterami bądź wartościami moralnymi:

MAHOMET

Nie wiesz, że filarem  
Państw mocnym sprawiedliwość? Ta jeżeli będzie  
Wyrugowana z granic, nie długo osiądzie  
W popiele Ormuz.  
(*Zeyfadyń*, A. 4, sc. 1)

TAYUDON

[...] podpora królestw wielka – możni  
A pobożni poddani.

[...]

MANCY

Zgubisz Tyta, podporę tronu?  
[...]

FIDEYOR

Błąd, ojcze, uznaję,  
Jak wielka jest podpora królestw chrześcjanie,  
Teraz widzę.  
(*Tytus Japończyk*, A. 1, sc. 2; A. 3, sc. 4; A. 5, sc. 5)

SOZYJA

Śmierci godni, co na pany  
Bunty wznoszą, śmiercią że pokarzesz, uczynisz  
Sprawiedliwie. Darujesz życie – łaskawości  
Chrześcijańskiej dasz dowód. Czyni zatym, coć każe  
Albo sprawiedliwości, albo łaskawości  
Chwała. Wszak moim, owszem, wszystkich zdaniem, tronu  
Podpora najmocniejsza – łaskawość.  
(*Konstantyn Wielki*, A. 4, sc. 4)

Przekonanie o przewadze monarchii znalazło swój wyraz we wszystkich dramatach Bielskiego. Zdanie takie wyraził też jezuita w mowie inauguracyjnej wygłoszonej w Poznaniu w roku 1754 (*Oratio in solita studiorum instauratione habita*), w której uzasadniał, że dowodem panującej w Rzeczypospolitej wolności jest elekcyjność królów.

---

<sup>37</sup> W piśmiennictwie politycznym alegoria domu była popularna zwłaszcza w XVI i XVII wieku. Wykorzystywali ją w swych dziełach: Walenty Kuczborski, Piotr Skarga, czy Jerzy Ossoliński. Od połowy XVII stulecia do utworów zaczęła przenikać terminologia z zakresu architektury: „filary”, „arsenały”, „fortece”, „pałace” itd. (D. C. Maleszyński, *dz. cyt.*, s. 158–159).



Wyrażał (nienowe zresztą) przekonanie, iż rządy w państwie należy oddać osobie najbardziej cnotliwej, a na wybór władcy nie powinien mieć wpływu rodowód kandydata. Wykorzystał też znaną komparację ojczyzny do okrętu:

[...] atque veluti regendea navi deligimus illum, quem virtus tanto muneri suppar, non quem ab ipsis licet Argonautis sanguinis commendaret successio, sic et scepra regnantum non sanguini deberi sed virtuti<sup>38</sup> (s. 221).

Z dramatów Bielskiego wyłania się obraz państwa, na czele którego stoi władca posiłkujący się zdaniem swoich **doradców**. Istotna rola senatu, panów czy rady w decydowaniu o bieżących sprawach wspomniana jest w tragediach niezależnie od miejsca i czasu akcji. Doradcy wpływają na decyzje władcy, zatwierdzają jego postanowienia oraz legitymizują rządy:

ZEYFADYN

Za spólną rad i ludu zgodą tron dziedzicę.  
(*Zeyfadyń*, A. 2, sc. 6)

BAZYLI

Niecnocie

Tak wielkiej gotowałem karę równą: kiedy  
Wchodzą panowie, za nim [tj. synem Leonem – M.M.] miłosierdzia żebrzą.  
[...]

Cóż, czy czary,

Nie wiem, czy miękkimi słowy, którym mocy  
Dziwnej łzy dodawały, serce do litości  
Nad synem nakłonili.  
[...]

„Niech żyje” – powiedziałem.

(*Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 1, sc. 4, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729)

---

<sup>38</sup> J. Bielski, *Oratio in solita studiorum instauratione habita... 1754*, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 220–223. Nieco dalej Bielski pisze, że wartością ustroju elekcyjnego jest możliwość wyboru najlepszego kandydata. Dziedziczenie tronu niesie bowiem zagrożenie sprawowania władzy przez nienadającego się do tej roli człowieka, który przejął po swoich zacnych rodzicach wyłącznie pochodzenie. Warto dodać, że Stanisław Bednarski uznał mowę Bielskiego za „nawinnie niemądrą” i dodawał: „czytelnik ma [...] wrażenie, że autor spadł z księżycy. Potęga, ale zarazem i głupota frazesu retorycznego święci w niej triumfy” (S. Bednarski, *dz. cyt.*, s. 424). Ocena badacza wydaje się zbyt surowa, jeśli przypomnieć, że podobnymi argumentami posługiwali się także inni autorzy przed Bielskim. Pijar Jan Szaniawski w kazaniu wygłoszonym z okazji elekcji 1733 roku również dowodził, że najważniejszym systemem ustrojowym jest wolna elekcja. Daje ona, zdaniem kaznodziei, możliwość wybrania kandydata bogatego w cnoty polityczne. Według Szaniawskiego, „tych wsadzamy na tron, których zasługi i cnoty dystyngowują od inszych, i zdolnymi czynią do rządów i utrzymania dobra pospolitego” (J. F. Szaniawski, *Kazanie [...] przy zaczynającej się elekcji*, Warszawa 1733; cyt. za: P. Badyńska, *dz. cyt.*, s. 121). Bielski poruszył więc w swojej mowie kwestie nienowe, dostosował je do sytuacji szkolnej, powoływał się na przykłady znane uczniom, a obronę wolności szlacheckiej ujął w taką formę, by nie urazić słuchaczy.



popularny i tak jak inni autorzy, neguje formę rządów autorytarnych, nazywając ją tyranią. Nie akcentuje jednak tak bardzo kwestii wolności obywatelskiej, którą despotyzm ogranicza (jak na przykład w sztuce Wojciecha Mokronowskiego, *Śmierć Cezara*, Warszawa 1755). Na miano tyrana zasługują u Bielskiego ci, którzy dopuszczają się najcięższych zbrodni i budzą ogólny przestach. Są to postaci jednoznacznie potępiane, występują bowiem przeciwko ustalonym prawom oraz kierują się dobrem osobistym. Zamach na wolność jest natomiast utożsamiany z bezprawnym uwięzieniem. Gdy w początkowej scenie aktu pierwszego Zeyfadyń relacjonuje okrutną zbrodnię brata, to ocenia ją w kategoriach państwowych, nie zaś rodzinnych. Mówi bowiem, że zbrodnia Soldana „zdeptała powagę króla, zgwałciła ojca prawo” (s. 3). Z kolei tyran Japonii Dayfuzama, wspomniany w tragedii o Tytusie, ma władzę nad życiem i losem władcy Bungu. Dlatego Moryndon, działając na szkodę swojego państwa, lecz wykonując posłusznie rozkazy, skazuje na śmierć chrześcijan, swych najwierniejszych poddanych. W dramatach Bielskiego uwidoczni się więc myślenie o ojczyźnie jako wspólnocie, której szczęście przeciwstawia się jednostkowym dążeniom do zaspokajania własnych potrzeb.

## 2. MODEL OBYWATELA

Filarem i podporą zorganizowanego hierarchicznie państwa są jego **aktywnie działający mieszkańcy**. Jezuita rzadko posługuje się terminem „obywatel” (oznacza on wówczas mieszkańca kraju<sup>41</sup>), nigdy zaś słowem „patriota”, choć liczni bohaterowie udowadniają w tragediach swą „gorliwość o dobro ojczyzny”<sup>42</sup>. Występujące w dramatach zagadnienie obowiązku wobec władcy i społeczeństwa oraz stawianie postaci w sytuacjach wyboru między szczęściem indywidualnym a dobrem narodu powoduje, że bohaterowie stają się często nośnikami idei obywatelsko-patriotycznej. Trzeba jednocześnie zastrzec, że ów rys obywatelski jest zawsze dodatkiem, uzupełnieniem

---

bezprawnie przejął władzę i wygnał prawowitą monarchę, mimo licznych zabiegów mających na celu zapewnienie dziedzictwa korony własnemu synowi, ponosi na końcu śmierć. Z kolei Wojciech Mokronowski w dramacie *Śmierć Cezara* (Warszawa 1755) czyni z Brutusa obrońcą republikańskiej wolności. To właśnie w imię jej zachowania bohater morduje swego ojczyzna, Cezara – tyrana, który chciał zostać królem. Trzeba oczywiście pamiętać, że temat ten stanowił podstawę także sztuk z innych szkół. Rok po wystawieniu tragedii Mokronowskiego, w warszawskim kolegium pijarów podjęto ten sam wątek w dramacie *Śmierć Juliusza Cezara*. W obu przypadkach podstawą przekładu był utwór Woltera (zob. *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 2: *Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1978, poz. 285, dalej jako DS II 2).

<sup>41</sup> Jest to zgodne z definicją zawartą w *Słowniku Lindego*, w której „obywatel” to ‘mieszkaniec; członek cywilnie i politycznie wolny wspólnoty rzeczy’ (S. B. Linde, *dz. cyt.*, t. 3, s. 400).

<sup>42</sup> Właśnie tak definiuje „patriotę” Linde, dodając, że jest to ‘obywatel przy ojczyźnie, jakoby przy swojej własności obstawający’ (S. B. Linde, *dz. cyt.*, t. 2, Warszawa 1811, s. 651).

wizerunku postaci. Przy konstruowaniu *dramatis personae* Bielski korzystał bowiem z wcześniejszych schematów. Uzupełniał je, co prawda, i modyfikował, ale postaci powielały cechy dobrych lub złych synów, gorliwych wyznawców, sprawiedliwych władców czy wiernych przyjaciół. Dopiero taki, znany odbiorcy wzorzec wzbogacany był o pierwiastki obywatelskie, odpowiadające nowym tendencjom w jezuickiej edukacji. Nie znaczy to oczywiście, że elementy te ujawniały się we wszystkich kreacjach w takim samym stopniu. Najmniej wątków obywatelskich pojawia się w sztukach religijnych, zwłaszcza martyrologicznych, najwięcej zaś dotyczy bohaterów tragedii o tematyce historycznej, poruszających zagadnienie przewrotu stanu i restytucji władzy. Obywatelskość rozumiana jako działanie dla dobra ojczyzny i wspólnoty jest elementem dodatkowym, wzmacniającym pozytywny wizerunek bohatera. Przedmiotem rozważań będą więc jedynie te zagadnienia, które łączą się z szeroko rozumianymi powinnościami obywatela, stosunkiem postaci do państwa i króla.

Problematyka patriotyczno-obywatelska związana jest w tragediach Bielskiego przede wszystkim z postaciami poddanych<sup>43</sup>. Najważniejszą cechą dobrego podwładnego jest **wierność monarsze**. To właściwość, która powtarza się w wielu tragediach z połowy XVIII wieku<sup>44</sup>. W sztukach Bielskiego współgra ona z ideą zhierarchizowanego państwa. W przypadku kilku dramatów wierność oznacza-

---

<sup>43</sup> Świadome działanie dla dobra ogółu w dramatach jezuickich podejmowali także władcy. U Bielskiego był to na przykład Zeyfadyń, który przełamał obawy i ambicje i docenił poświęcenie wiernego dowódcy Mahometa. Wśród innych sztuk powstałych po połowie XVIII wieku można wymienić tragedię *Kodrus* (Sambor 1761, rkps Ossol., sygn. II 6274), w której tytułowy król Aten poświęca życie za ojczyznę. Ten sam motyw był tematem tragedii z kolegium plockiego *Prawdziwy patriota albo Kodrus* (1761). Postać króla ateńskiego jako uosobienia patrioty pojawiła się także wcześniej w pijarskiej sztuce *Codrus Atheniensium princeps* (Waręż 1702) oraz w dramacie Franciszka Józefa Minockiego *Amor erga genus humanum Christi Salvatoris* (Kraków 1755) z Kolegium Nowodworskiego. W tym ostatnim przypadku Kodrus był alegoryczną figurą Chrystusa (zob. DS II 2, poz. 75 i 189).

<sup>44</sup> Szacunek, posłuszeństwo i wierność wobec władcy były cechami cenionymi także w edukacji pijarskiej. Konarski w *Mowie o kształtowaniu człowieka uczciwego i dobrego obywatela* zaznaczał, iż dobrego obywatela cechować winny „wierność, przychylność, miłość, najwyższy szacunek, stała uległość i ściśle posłuszeństwo królowi; życie nawet ich i krew powinny stać na straży godności i całości królewskiej osoby” (S. Konarski, *dz. cyt.*, [w:] *Pisma wybrane*, t. 2, s. 130). Wśród dramatów pijarskich podejmujących zagadnienie lojalności wymienić można między innymi sztukę *Fascia Rychłowsiorum Domus* (Piotrków 1725), w której uosobiona Wierność Poddanych pomaga powrócić prawowiernemu monarsze na tron Hiszpanii. Również tragedia Jana Kantego Nepomucena Sucharzewskiego, *Aspectus sapientiae a Telemaco*, wystawiona w Kolegium Nowodworskiego (Kraków 1758), ukazuje obowiązki obywatela wobec państwa. Problematyka ta obecna jest także w sztuce Andrzeja Ślęczkowskiego, *Miłość ojczyzny z sprawiedliwością złączona* (Kraków 1761). Przedstawia ona dzieje upadku cesarza Tarkwiniusza, który bezprawnie przejął tron i po serii zabójstw swych politycznych przeciwników, wprowadził rządy absolutne. Dopiero spisek zawiązany przez panów rzymskich, na czele z Brutusem, doprowadza do wygnania despoty (zob. T. Bieńkowski, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*, Wrocław 1967, s. 85, 92–94).

ła bezgraniczne oddanie się władcy i gotowość dobrowolnego złożenia w ofierze własnego życia<sup>45</sup>. Wszyscy pozytywni bohaterowie Bielskiego są świadomi, że dobro monarchy jest jednoznaczne z powodzeniem państwa. Dlatego wielokrotnie dają oni wyraz swojej dozgonnej wierności mimo knoń przeciwników i zabiegów samego władcy, mających na celu zniesławienie lub unicestwienie bohatera i jego rodziny. Dobrze obrazują to tragedie o Tytusie i Konstancynie Wielkiej. W pierwszej z nich tytułowy wódz uosabia wiernego poddanego, który swoimi działaniami wynosi Moryndona na tron Bungu, pomaga mu utrwalić i umocnić władzę oraz gwarantuje militarną niezależność państwa. Bohater pozostaje oddany władcy nawet wówczas, gdy ten skazuje go wraz z żoną i dziećmi na śmierć. W drugiej tragedii młodzi przedstawiciele wysoko urodzonych rodów, Juliusz, Flawiusz i Dalmacyjan, nie wahają się poświęcić życia dla zdrowia cesarza. Myśl o własnej śmierci cieszy ich, ponieważ dostrzegają jej pozytywny skutek – wyzdrowienie Konstancyna. Postrzegają ją też jako swój obowiązek wynikający z przynależności do wspólnoty. Dlatego młodzieńcy jednoznacznie przeciwstawiają się buntowi wznieconemu przez ich ojców:

JULIUSZ

Ty przeciw cesarzowi rozżarzasz bunt ojczyzny?

Truchleję, niechaj przódki padną niż to widzę.

[...]

Ojczyzno, co myślisz? Przez ten, który ku synowi

W twym tleje sercu afekt, przez łzy, które toczą,

Przez ozdoby Metelów domu, które zetrze

Buntowniczy postępki, wstrzymaj gniewu ojczyzny.

(A. 2, sc. 3)

Prezentowane postawy bohaterów obrazują prawdę ogólniejszą, obecną we wszystkich tragediach Bielskiego (oraz wielu innych dramatach z połowy XVIII wieku, także pijarskich), że tryumf odnosi ci, którzy **przedkładają powodzenie ogółu nad szczęście osobiste**<sup>46</sup>. Dlatego wszyscy buntownicy, spiskowcy i tyrani, którzy godzą w dobro

---

<sup>45</sup> Nie był to pogląd nowy. Już w czasach przedbarskich uważano bowiem za przejaw patriotyzmu poświęcenie dla ojczyzny, złożenie w ofierze własnego życia lub majątku (A. Stasiak, *Patriotyzm w myśli konfederatów barskich*, Lublin 2005, s. 31).

<sup>46</sup> Taka postawa obecna była zresztą także we wcześniejszych dramatach jezuickich. Na przykład w tragedii *Prima Aprilis mensis Neronianus* (Warszawa 1702) Alfons, książę Cartei, gotów był poświęcić syna w imię wierności Bogu i królowi. Wśród jezuickich sztuk z II połowy XVIII wieku, które konfrontowały szczęście osobiste bohaterów z dobrem ogółu, znalazły się między innymi: S. Łuski, *Virtus Amore et timore fortior* (Warszawa 1750), *Brutus* (Wilno 1753); W. Mokronowski, *Śmierć Cezara* (Warszawa 1755), *Prawdziwy patriota albo Kodrus* (Łowicz 1761). Zdaniem Kadulskiej, jedną z charakterystycznych cech dramatów okresu przejściowego było połączenie dydaktyki obywatelskiej i rodzinnej oraz określenie właściwych proporcji uczuć (I. Kadulski, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974, s. 73–74). Podobne rozwiązania obecne są także w sztukach pijarskich. Przykładowo, w siedemnastowiecznym widowisku alegoryczno-panegirycznym *Dies triumphalis amoris* (Rzeszów 1698) uosobieniem miłości ojczyzny jest Brutus, który skazuje na śmierć własnych synów w imię dobra ogółu (DS II 2, poz. 171).



wspólnoty, kierując się własnymi ambicjami, ponoszą klęskę. Aspiracje tych bohaterów są najczęściej związane z żądzą władzy. Popycha ona postaci do zdrady, okaleczenia najbliższych czy zbrodni. Porażka spiskowców dobitnie obrazuje, jak niebezpieczne dla państwa jest burzenie ustalonego porządku. Pozytywni bohaterowie z tragedii Bielskiego wbrew nadarzającym się okolicznościom zewnętrznym (np. poparcie ludu, usunięcie prawowitego władcy) zawsze zdecydowanie **odzegnują się od objęcia władzy**. Nie posiadają oni aspiracji rządzenia państwem, lecz deklarują swoje wiernopoddaństwo<sup>47</sup>. Tak na przykład Aleksy dowodzi, że motywem jego działań jest wyłącznie chęć oswobodzenia ojca:

[...] nie ślepa żądza panowania rękę  
Uzbraja, ale ojca miłość. Ojca równie,  
Nie tronu i korony, w korzyści zwycięstwa  
Pragnę.  
(*Aleksy, cesarz wschodni*, A. 3, sc. 6).

Obywatelskość postaci ujawnia się także w świadomym myśleniu kategoriami ogółu, a w momentach zagrożenia w **dążeniu do przywrócenia ładu**. Bunt postrzegany jest jako niszczycielska, ślepa siła, którą na przykład w tragedii *Niewinność zwycięża potwarzy* porównuje się do gwałtownej burzy:

BAZYLI

[...] Focyjuszu, ze mną,  
Aza postawa twoja, moja, buntownicze  
Miecze poddanym wydrą.  
FOCJUSZ

Radę niebezpieczną  
Przed się bierzesz, zuchwałość wiesz jak zawsze ślepą  
Jest: w panie pana uznać nie zechce; przed burzą  
Niecico się ochronić rozum radzi, aż flukt złamie  
Impet pierwszy, ty panie wstąp do pałacu.  
(*Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 4, sc. 7, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729)

Zapobieganie przewrotom i **praca na rzecz zachowania pokoju** to kolejne zagadnienie znane z wcześniejszego piśmiennictwa (także jezuickiego<sup>48</sup>). Pozytywni

---

<sup>47</sup> To zresztą cecha także postaci z innych dramatów jezuickich. Na przykład tytułowy bohater tragedii Ignacego Sołtyka, *Mikador król Kastylii* (Lublin 1750, korzystam z egzempl. BJ, sygn. 26508 I) po obaleniu swego bratanka-uzurpatora nie objął tronu, lecz oddał go swemu starszemu synowi, Radyrobanesowi. Z kolei Kabir, postać ze sztuki Jana Puttkamera *Abdalomin* (Sandomierz 1754, korzystam z egzemplarza BJ, sygn. 285401 I), nie zgodził się sprawować władzy w państwie Sydońskim ze względu na prawo mówiące, że królem może zostać wyłącznie potomek domu królewskiego. Cnota obywatelska Kabira zasygnalizowana została już w spisie osób, gdzie określony on został jako „znakomity Sydonu młodzian, o prawa ojczyste gorliwy”.

<sup>48</sup> Jako przykład można przywołać zbiór Wojciecha Bystrzonowskiego (*Polak, sensat w liście, w komplemencie polityk, humanista w dyskursie, w mowach statysta*, Kraków 1739), w którym dowodził on między innymi, że każdy, kto kocha ojczyznę, powinien służyć jej dobrą radą i dążyć do zapobiegania

bohaterowie Bielskiego dążą do zakończenia buntu. W tragedii o Tytusie Bungeon usprawiedliwia na przykład tytułowego wodza przed królewiczem Fidejorem, udowadniając, że wbrew pomówieniom bronił on króla i „poskramiał bunty”:

BUNGEON

Daremnie panie narzekasz na Tyta:  
Nie jego padł Moryndon ręką, chciał od śmierci  
I owszem Moryndona zachować, z rąk miecze  
Tajudona, Mancego wydarł, Meleanda  
Ugłaskał, że broń złożył zwycięzca, Farandę  
Wszczęte, szliśmy namawiać, by poskromił bunty.  
(*Tytus Japończyk*, A. 5, sc. 1)

W jednej z końcowych scen tragedii o konsekwencjach wiernego postępowania Tytusa mówi wprost sam Moryndon:

[...] nie Tytusa,  
Żeś z więzów uwolniony, sprawa? Że Ksymanda  
Pomieszane zamysły, nie wierności Tyta  
Dokument? Nie Tytusa cnocie, że ta ręka  
Berłem władnie przypisać? Gdybym z twojej rady  
Tyta zgubił, Ksymanda nie uszedłbym zdrady,  
Miasto berła – nosiłbym kajdany, w tarasie  
Gnił ciemnym – miasto tronu.  
(*Tytus Japończyk*, A. 5, sc. 5)

Kategoria obywatelskości w dramatach Bielskiego łączy się też ściśle z cnotą. Jest ona rozumiana zarówno jako wartość etyczna<sup>49</sup>, tożsama z antyczną *virtus*, jak też religijna. Takie połączenie dwóch porządków było powszechne w zreformowanej dramaturgii jezuickiej. Wśród osiemnastowiecznych sztuk kolegiackich, które łączą **walory religijne i obywatelskie**, wskazać można między innymi tragedie *Ludovicus divus Galliarum rex* (Wilno 1758) oraz Michała Chaneckiego *Daniel* ([Kroże] 1759). W dramatach tych powielany jest schemat, w którym władcy ujęci wiernością i gorliwością religijną poddanych uwalniają (ułaskawiają) tytułowych bohaterów, nagradzają ich materialnymi dostatkami (które bohaterowie z reguły odrzucają) lub wprowadzają w swoim pogańskim państwie „cześć prawdziwego Boga”<sup>50</sup>. Należy pamiętać, iż podobne przekonanie o nierozzerwalności obu wartości

---

ewentualnym chorobom (obmyślać skuteczne lekarstwo). Pisał bowiem: „Już to ostatnia zguba i rzeczy do ruiny nachylone, gdzie mądre głowy nie wspierają” (k. I). Zob. też A. Stasiak, *dz. cyt.*, s. 23, 37.

<sup>49</sup> O tak rozumianej cnocie mówi Rufin, bohater tragedii *Konstantyn Wielki*. Przekonuje cesarza, by ten ułaskawił spiskowców: „do cnót największa ponęta / Poddanym przykład panów. Cnota jest prawdziwym / Dobrem. Obowiązani będą ci poddani, / Gdy ich tym dobrem zacnym obdarzysz i łatwo / Cnoty prawda pojmą, kiedy przykład ujrzą” (*Konstantyn Wielki*, A. 4, sc. 6).

<sup>50</sup> Zob. DS II 1, poz. 173, 665.

występowało także w sztukach pijarskich. W obu teatrach godzono historyczne lub mitologiczne przykłady męstwa i patriotyzmu z postawą religijną. W ten sposób propagowano nie tyle wiarę, ile właśnie cnoty obywatelskie<sup>51</sup>. W tragediach Bielskiego wszyscy bohaterowie działający dla dobra państwa, króla i społeczności są chrześcijanami<sup>52</sup>. To właśnie nauka Chrystusa jest dla nich szkołą wierności, cnoty i pokory. Wszyscy oni łączą swój stosunek do państwa z wyznawaną religią. Ten motyw wystąpił już w tragedii *Vandamorillus*, w której tytułowy młodzieniec spajał ideał chrześcijanina oraz wiernego poddanego, który nawet wobec nieprawdziwych oskarżeń o chęć zabicia króla, pozostaje wierny i jest gotowy oddać życie dla władcy. By udowodnić swą niewinność, a jednocześnie zmanifestować wierność wobec Ryszarda, swoją szlachetność, siłę i gotowość militarną, bohater wystawia się dobrowolnie na sztych (to zresztą motyw występujący także w późniejszych dramatach Bielskiego).

Powiązanie religijności z lojalnością poddanego powtórzyło się też w tragedii *Zeyfadyń*. Wypowiedział je wprost wódz Mahomet:

By się boskim wyrokom dziś zadosyć stało,  
By świat widział, że sobie więcej chrześcijanie,  
Jakim jestem, szacują wierność niżli trony;  
[...]  
By się przy Zeyfadyńce rządy, przy mnie sława  
Wierności pozostała [...].  
(*Zeyfadyń*, A. 3, sc. 1)

W tragedii *Tytus Japończyk* uosobieniem wiernego poddanego-chrześcijanina jest tytułowy bohater. Heroiczne tyrady, niechęć do ucieczki czy zdradzenia Moryndona uzasadniane są prawdami wiary. Tytus odmawia sprzeniewierzenia się władcy, gdyż klóci się to z etyką chrześcijańską:

TYTUS  
[...] na króla  
Poddanemu podnosić wojnę, wierność broni.

MELEAND  
Chrystus podnosić każe.

---

<sup>51</sup> W XVIII wieku panowało przekonanie, że czynnik religijny odgrywa istotną rolę w kształtowaniu dobrego obywatela. To właśnie przestrzeganie nakazów religijnych, gorliwość i cnoty chrześcijańskie połączone z poszanowaniem dobra ogólnego były wskazywane jako cechy dobrego obywatela (A. Grześkowiak-Krwawicz, *dz. cyt.*, s. 257–258).

<sup>52</sup> Temu zagadnieniu poświęciłam szkic *Wyznawca-obywatel w sztukach jezuickich od połowy XVIII wieku*, [w:] *Świat teatru – świat wartości. Wychowanie obywatelskie w teatrze szkolnym jezuitów w Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, red. J. Okoń, Kraków 2017, s. 169–182. Wykorzystałam w nim fragmenty niniejszego rozdziału.

TYTUS

Chrystus życie każe

Łożyć, broni podnosić nie każe: kark schylam,  
W karku niechaj miecz tonie, a rękę nie zbroi.  
(*Tytus Japończyk*, A. 2, sc. 6)<sup>53</sup>

Z kolei w tragedii o Konstantynie Wielkim przykładem połączenia postawy obywatelskiej z chrześcijańską jest Rufin, przyjaciel synowca cesarza. Na pytanie Konstantyna, czy przynależy do grupy buntowników, bohater odpowiada: „Chrześcijaninem jestem, zbrodnią tak szkaradną / Brzydzę się” (A. 4, sc. 6). W dramacie *Niewinność zwycięża potwarzy* ideałem obywatela jest z kolei senator Roman, który łączy „wierność ku monarsze, / Ku obywatelom miłość, męstwo, bogobojuść, / Cnoty wszystkie” (A. 1, sc. 7).

Rysy obywatelskie, jakie Bielski nadawał swoim postaciom, odzwierciedlały przemiany zachodzące w ciągu XVIII wieku w dramaturgii jezuickiej. Odpowiadały nowym tendencjom i wynikały z przekształceń w programie nauczania. Dowodziły, że teatr włączał się aktywnie w wychowanie człowieka godnego obrony wiary oraz służebnego wobec ojczyzny.

\*\*\*

Poglądy na temat ojczyzny i obywatela, które pojawiają się w dramatach Bielskiego, kontynuują opinie wyrażane przez zakon już w XVI wieku. W tragediach jezuitów udowodniana jest prawda o pierwszeństwie ustrojów monarchicznych, z jasno określoną hierarchią, w której każdy ma swoje miejsce oraz wynikające z niego obowiązki<sup>54</sup>. Państwo jako zorganizowana całość wymaga poświęceń i działań ze strony osób przedkładających dobro wspólne nad prawa jednostki<sup>55</sup>. Takie przekonanie obecne było zresztą także w wielu innych osiemnastowiecznych sztukach z teatrów szkolnych

---

<sup>53</sup> Tytułowy bohater także w innych miejscach wypowiada deklaracje, w których swą lojalność wobec króla uzasadnia religią chrześcijańską, na przykład: „Cierpieć dla Chrystusa / Mogę, wojny nie mogę podnosić na króla” lub „i królowi / I Bogu dochowują chrześcijanie wiary” (A. 2, sc. 6, s. 21, 23). Warto przy okazji przytoczyć fragment późniejszego udratyzowanego panegiryku na cześć króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, w którym wypuklono, iż chwalać króla, słać się Boga: „Każy król jest od Boga, każy darem nieba, / Przero Boga, nie dary, czcić w monarchach trzeba” (*Cnota i mądrość ukoronowana w [...] Stanisławie Auguście, królu polskim*, Warszawa 1764, k. B2v; korzystam z wersji udostępnionej na stronie Repozytorium Cyfrowego Instytutów Naukowych, <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=21531> [dostęp 31 III 2019]).

<sup>54</sup> Już Stanisław Windakiewicz pisał, że jezuitom „nie brakowało ducha publicznego; uczyli oni młodzież patriotyzmu i uszanowania dla władzy” (S. Windakiewicz, *Teatr kolegów jezuickich w dawnej Polsce*, Kraków 1922, s. 10).

<sup>55</sup> Przekonanie to nawiązywało do tradycji rzymskiego republikanizmu, gdzie troska o dobro publiczne była jedną z ważniejszych kwestii.

(zarówno jezuickich<sup>56</sup>, jak i niejezuickich<sup>57</sup>). W tragediach Bielskiego obywateli nie łączy się z ich prawami. Jest to ciekawe, jeśli pamiętać, że od połowy XVIII stulecia polscy pisarze polityczni wyrażali często przekonanie, iż obywatele powinni dbać o właściwe funkcjonowanie państwa, gdyż od tego zależy ich wolność<sup>58</sup>. Bielski chętnie akcentował w tragediach aspekt odpowiedzialnej i, co ważne, bezinteresownej wspólnotowości. Pozytywni bohaterowie pojmowali swą służebną rolę wobec państwa w kategoriach obowiązku i nakazu moralnego, często wynikającego z religii chrześcijańskiej. Pozwalało to ukazać motywację osób dramatu, ich heroizm i użyteczność społeczną oraz walory przyczyniające się do pomyślności wspólnoty. Bielski łączył w postaciach wartości religijne i świeckie – pobożność z cnotami obywatelskimi. Jezuita reprezentował pokolenie pośrednie między wcześniejszym – upatrującym źródeł miłości ojczyzny wyłącznie w walorach odziedziczonych po przodkach, a późniejszym – uzależniającym sprawne funkcjonowanie państwa, którego fundamentem są dobre obyczaje i prawa, od cnot obywateli<sup>59</sup>. W tragediach Bielskiego ujawniły się także pewne sygnały obrazujące zmianę w myśleniu o ojczyźnie. Jest ona nie tylko społecznością ograniczoną ramami etnicznymi czy kulturowymi, ale także zbiorem aktywnych obywateli, którzy często sami stają się przedmiotem działań politycznych<sup>60</sup>.

---

<sup>56</sup> Przykładów heroicznego poświęcenia dla dobra ogółu dostarczały sztuki, w których bohaterowie dobrowolnie oddawali swe życie, aby ocalić króla, ojczyznę, miasto lub by przesądzić o zwycięstwie bitwy. Byli to zasłużeni wodzowie, na przykład Temistokles, oddający swe życie, by ratować króla Persji i by nie walczyć przeciwko swojej ojczyźnie (I. S. Łopaciński, *Temistokles, tragedia*, Wilno 1751; temat podjęty także później w sztuce z warszawskiej szkoły teatynów: P. Metastasio, *Themistocles tragedia*, 1759) lub odważni młodzieńcy z zacych rodów (jak syn króla Teb, Menecaeus, który podczas oblężenia miasta przez Argiwów dobrowolnie rzucił się w tłum wrogów i ginie, aby w ten sposób wypełnić wróżbę i ocalić Tebańczyków; zob. *Immortalitas famae morte comparata seu Menoeceus*, Warszawa 1748). Podobnych przykładów dostarczały też sztuki pijarskie. Łowicki dramat *Verus amator suae patriae* (Łowicz 1688) ukazywał młodzieńca Kurcjusza, który poniósł śmierć dla ojczyzny, a w kolejnych aktach – Bogusława Jaxa, przodka adresata sztuki (Bykowski), który zginął w bitwie z Pomorczykami i w ten sposób ocalił życie innym. Tematem kolejnej pijarskiej sztuki jest poświęcenie Mucjusza Scewoli, który po nieudanym zamachu na króla Etrusków, dokonuje okaleczenia, aby udowodnić, iż nie boi się umrzeć za oswobodzenie Rzymu (*Mutius heroicis quondam ausibus Romam*, Łowicz 1692). Warto również przywołać tragedię Stanisława Konarskiego *Epaminondas* (Warszawa 1759), w której tytułowy wódz, niepomny konsekwencji, łamie prawo, aby zwyciężyć wojska spartańskie.

<sup>57</sup> Wątek wodza Temistoklesa był popularny w teatrze teatynów. Stał się on głównym bohaterem tragedii, którą wystawiano aż sześć razy w ciągu 1743 roku (E. Tryjarski, *Ze studiów nad rękopisami i dialektem kipczackim Ormian polskich*, cz. 2: *O nauce języków obcych w kolegium teatryńskim we Lwowie*, „Rocznik Orientalistyczny”, t. 23 (1960), z. 2, s. 49).

<sup>58</sup> Temu zagadnieniu poświęcona jest książka A. Grześkowiak-Krwawicz, *dz. cyt.*, s. 30–32 i nast.

<sup>59</sup> Łączenie obyczaju z moralnością i prawem nie było myślą oryginalną. Powtarzało bowiem wcześniejsze opinie Cyserona zawarte w jego pracach *O prawach* i *O państwie* (B. Jedynak, „*Aby potomkowie byli Polakami*” – z historii refleksji nad obyczajem w oświeceniu (S. Konarski, J. J. Rousseau, S. Staszic), Lublin 2001, s. 55; zob. też A. Grześkowiak-Krwawicz, *dz. cyt.*, s. 32).

<sup>60</sup> Andrzej Walicki przypomniał, że w oświeceniu pojawiły się przekształcenia „tradycyjnego patriotyzmu szlacheckiego w ideologie narodowe, postulujące przekształcanie się segmentarnego społeczeństwa agrar-

Takie postrzeżenie narodu jako wspólnoty politycznej zostanie w pełni rozwinięte i pogłębione w Oświeceniu. Warto podkreślić, że wyposażając postaci tragedii w świadomość obywatelską, znajomość mechanizmów ustrojowych oraz przyczyn, które doprowadzają do zagrożenia integralności wspólnoty, Bielski wzbogacał zastane schematy o treści nowoczesne, choć oczywiście podejmowane także przez innych osiemnastowiecznych dramaturgów jezuickich. Autor *Zeyfady*na włączył się więc aktywnie w nurt wychowania obywatelskiego. I choć często podejmował on zagadnienia znane z ćwiczeń uczniowskich, wykładów czy innych sztuk, to jednak te, jak je nazwał przed laty Bednarski, „powtarzające się frazesy” przyczyniły się do zwrotu w myśleniu o państwie<sup>61</sup>.

---

nego w nowoczesny naród”. Pojęcie narodu miało odtąd charakter polityczny, a nie etniczno-językowy. Tym zaś, co łączyło ludzi spojonych więzią polityczną, były „wspólna historia państwowa i porządek prawny” (A. Walicki, *Idea narodu w polskiej myśli oświeceniowej*, Warszawa 2000, s. 12, 15, 21). Wojciech Kaliszewski natomiast dostrzegł, że zaczęto postrzegać naród jako zbiór obywateli dopuszczonych do praw i obowiązków, nie zaś jako wspólnotę darowaną wolnością przez Boga (W. Kaliszewski, *Kto królem będzie, czy Polak i który? Wiersze elekcyjne ostatniego bezkrólewia 1763–1764*, Warszawa 2003, s. 50). O rodzeniu się w XVIII wieku nowoczesnej idei narodu obywatelskiego pisze też B. Pfeiffer, *Rex et Patria. Temat władcy, narodu i ojczyzny w literaturze i sztuce XVIII stulecia*, Warszawa 2012, s. 17–19.

<sup>61</sup> S. Bednarski, *dz. cyt.*, s. 405–406.



## VIII. „Osoby w scenach mówiące” – o bohaterach dramatów Bielskiego

Postać literacka to centralny składnik świata przedstawionego w utworze literackim (zwłaszcza w gatunkach epickich i dramatycznych), organizująca i spajająca procesy, jakie w nim zachodzą. Osiemnastowieczni dramaturdzy jezuicki przejęli pogląd Arystotelesa, że postać jest drugim pod względem ważności elementem tragedii, zaraz po fabule. Podobne zdanie odnaleźć można w jezuickich poetykach. Ich autorzy uznali, że nie każda przedstawiona postać musi być „charakterem”. Na miano „charakteru” zasługiwał wyłącznie bohater aktywny, który uzewnętrzniał wolę działania, a swoim postępowaniem (czynnościami) wpływał na przebieg fabuły<sup>1</sup>. Zarówno Maciej Kazimierz Sarbiewski, jak i autor anonimowej *Poetica practica* (1648)<sup>2</sup>, stawiali postaci na drugim miejscu w strukturze świata przedstawionego, po czynnościach. Twórca traktatu *O poezji doskonałej* pisał, że tragedia jest „naśladowaniem ważnej czynności”<sup>3</sup>. Podobne zdanie wyraził później Juwencjusz („non narrando sed agendo exhiberi tragoedia”<sup>4</sup>),

---

<sup>1</sup> T. Michałowska, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Wrocław 1970, Studia Staropolskie, t. 27, s. 96–97; też, *Bohater literacki – pojęcie*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – renesans – barok*, red. też, wyd. 2 popr. i uzupełn., Wrocław 1998, s. 96.

<sup>2</sup> *Poetyka praktyczna (Poetica practica Anno Domini 1648)* została napisana zapewne przez następcę Sarbiewskiego w Akademii Wileńskiej (być może Michała Ginkiewicza, Tomasza Klage lub Wojciecha Cieciszewskiego). Poetyka ta, zgodnie ze słowami Juliana Lewańskiego, „zawierała rzeczywiście obserwacje o przeciętnej, nieco eklektycznie zestawionej, praktyce jezuickiej” (J. Lewański, *Studia nad dramatem polskiego odrodzenia*, Wrocław 1956, s. 228). Według Ireny Kadulskiej, traktat odzwierciedlał również wpływ estetyki barokowej na praktykę dramatopisania (I. Kadulska, *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII w.*, Wrocław 1993, s. 36–37).

<sup>3</sup> M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, BPP, ser. B, nr 4, s. 228.

<sup>4</sup> J. de Jouancy (Juwencjusz), *Institutiones poeticae et rhetoricae* (lib. 3, cap. 11), Wilno 1752, s. 110 (pierwodruk 1718).



którego traktaty były w Polsce wielokrotnie przedrukowywane i przywoływane przez rodzimych, osiemnastowiecznych twórców zakonnych.

Dramaturdzy i teoretycy jezuicy przejęli także za Arystotelesem zasadę odpowiedniego doboru postaci. Wybierano bohaterów wysokich stylowo: osoby dostojne, wybitne (Sarbiewski), świetne oraz „panujące” (*Poetica practica*; Juwencjusz). Typologiczne myślenie o postaciach tragedii, zapoczątkowane przez Arystotelesa, uzupełniane i modyfikowane w kolejnych stuleciach, wynikało z przekonania, że tylko osoby wysokie stylowo mogą poruszać istotne kwestie moralne<sup>5</sup>. Sam Bielski w *Przemowie do Czytelnika* poprzedzającej sztukę *Zeyfadyń* (Kalisz 1747) pisał, że „zacnych i kawalerskich osób tragedii wyciąga powaga” (k. b2). Podobnie jak inni twórcy zakonni, polemizował on z umieszczeniem w dramatach szkolnych bohaterów kobiecych, podążając za zaleceniami *Ratio studiorum*<sup>6</sup>. Jak pisał Jan Poplatek, przepisy dotyczące *dramatis personae* były w ustawie szkolnej nieliczne. Dotyczyły głównie zakazu wprowadzania do sztuk postaci kobiecych i ról „mało przystojnych” oraz ograniczenia liczby osób występujących w dialogach<sup>7</sup>.

Od połowy XVIII wieku w formułach tytułowych zaczęto eksponować postaci, nie zaś moralizatorskie przesłanie sztuk. Także w tytułach większości tragedii Bielskiego pojawiają się główni bohaterowie. Wyjątkiem jest sztuka *Niewinność zwycięża potwarzy*, której pierwsza część tytułu stanowi wykładnię moralną<sup>8</sup>. Choć bohaterami sztuk Bielskiego w większości były postaci historyczne, to jezuita ukształtował je według określonych schematów. Nawiązał przy tym zarówno do tradycji typologicznej stworzonej przez Arystotelesa, przekształconej następnie przez Horacego i kolejnych teoretyków, jak i do praktyki dramatopisarskiej jezuitów. W tragediach Bielskiego można wyodrębnić kilka typów postaci, które mimo swojej historyczności, nie są postrzegane jako indywidualia, lecz odpowiadają określonym kliszom typologicznym. Historyczność ma w tym wypadku podnieść wiarygodność przekazu, ale nie wpływa na zindywidualizowanie wizerunku postaci<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974, s. 85–86.

<sup>6</sup> W wielu przedmowach do dramatów jezuickich z połowy XVIII wieku autorzy tłumaczyli, dlaczego rezygnują z postaci kobiecych. W *Przestrodze* do tragedii *Seila, wyrażenie Mesyjasza, ludzkiego narodu Zbawiciela* (Sandomierz 1754) Józef Filipecki przypomina zwyczaj, który „nie pozwala miejsca płci białogłowskiej na teatrach naszych”. Z kolei Wojciech Mokronowski w słowach skierowanych do czytelnika, poprzedzających tragedię *Śmierć Cezara* (1755), pisze, że scena jezuicka „miękkich z osobami płci słabszej pieszczot nie cierpi”. Również Franciszek Bohomolec w przedmowie do komedii *Rada skuteczna* deklaruje: „wolemy ustąpić wszystkich tych powabów i ozdób, których inni od słabszej płci pożyczają” (F. Bohomolec, *Rada skuteczna*, [w:] tenże, *Komedyje*, t. 3, Warszawa 1773, s. 368).

<sup>7</sup> J. Poplatek SJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 19–20.

<sup>8</sup> Również przypisywana Bielskiemu rękopiśmienna udratyzowana deklamacja („actio oratoria”) *Vocatio Divina* nie zawiera w tytule imion bohaterów, ale oddaje raczej sens i przesłanie dialogu, w którym na skutek „wołania Pańskiego” bohater odstępuje od wymierzenia kary zabójcy swego ojca.

<sup>9</sup> Pozbawianie bohatera jego historycznego kontekstu oraz brak osadzenia go na konkretnym tle, powodował, że wzrastała jego typowość i znakowość. Stawał się on reprezentantem określonej grupy: władców, wodzów, wyznawców, przyjaciół itd.

Biorąc pod uwagę miejsce i rolę w strukturze dramatu, bohaterów tragedii Bielskiego można podzielić na trzy grupy. Pierwszą, największą, stanowi zbiór postaci indywidualnych, opatrzonych imieniem, pojawiających się w poszczególnych scenach i przez swoje działania wpływających na przebieg akcji. Liczba takich osób waha się od sześciu (*Vandamorillus*, Kalisz 1747) do dwunastu (*Konstantyn Wielki*, Poznań 1751)<sup>10</sup>. Jezuita pozostaje na ogół wierny zaleceni, by w poszczególnych scenach nie przemawiało jednocześnie więcej niż trzech bohaterów. Co prawda, liczba postaci może być większa, ale wówczas są one najczęściej albo milczącymi statystami, albo wypowiadają pojedyncze zdania, które nie posuwają rozmowy naprzód<sup>11</sup>. W przypadku, gdy w scenie występuje większa liczba aktywnych osób, Bielski dzieli je na dwa stronnictwa i redukuje grupę, na przykład, do zwolenników i przeciwników bohatera<sup>12</sup>. Zupełnie wyjątkowo w tragedii występuje więcej niż trzech bohaterów (np. *Konstantyn Wielki*: 5 osób w A. 4, sc. 9; *Niewinność zwycięża potwarzy*: 4 osoby i milczący żołnierze w A. 2, sc. 3; *Apoloniusz*: 5 osób w A. 5, sc. 3, 4 i 5; *Aleksy, cesarz wschodni*: od 5 do 9 osób w poszczególnych scenach aktu 5). W takich sytuacjach rozmowę prowadzi dwie osoby, pozostałe zaś wtrącają pojedyncze zdania<sup>13</sup>. Regułą jest natomiast, że w końcowych scenach dramatów Bielski gromadzi większość lub nawet wszystkich występujących. To zresztą praktyka znana z wielu innych osiemnastowiecznych dramatów. Liczba person waha się wówczas od 6 do 10, choć czasem jest trudna do określenia (np. w ostatniej scenie tragedii *Aleksy, cesarz wschodni* formuła nagłówkowa brzmi „Wszyscy”).

Do drugiej grupy postaci tragedii Bielskiego zaliczyć można bohaterów zbiorowych, w wykazie osób określonych nazwą ogólną, np. „bonzjuszowie”, „rady”, „kapłani” czy „żołnierze”. Postaci te są najczęściej milczącymi statystami lub przemawiają w lakoniczny sposób. Przykładowo „Rady” w tragedii o Zeyfadynie zatwierdzają wyrok na rzekomego zdrajcę – Hameda słowami: „Niech ginie” (A. 5, sc. 5). Grupy te nie wpływają na przebieg akcji, choć czasem stanowią punkt odniesienia do działań głównych bohaterów. Według Kadulskiej, zbiorowości w dramatach XVIII wieku rzadko pojawiały się na scenie. Pełniły jednak rolę opinii publicznej, wspierającej pozytywnego bohatera<sup>14</sup>. Gdy zatem Mahomet oswobadza Ormuz od tyranii Soldana

---

<sup>10</sup> W pozostałych dramatach dwukrotnie jest siedmiu (*Zeyfadyń* oraz *Niewinność zwycięża potwarzy*) i dziewięciu bohaterów (*Apoloniusz*, *Chrystusów rycerz* oraz *Aleksy, cesarz wschodni*), jeden raz siedmiu (*Zeyfadyń*) i dziesięciu (*Tytus Japończyk*).

<sup>11</sup> Większa liczba osób w jednej scenie, z których dwie lub trzy aktywnie uczestniczą w rozmowie, a pozostałe milczą bądź wtrącają pojedyncze zdania, występuje przykładowo w następujących scenach: *Zeyfadyń* – A. 1, sc. 5; A. 3, sc. 6; A. 4, sc. 5 i 6; *Tytus Japończyk* – A. 3, sc. 6.

<sup>12</sup> W tragedii *Tytus Japończyk* cztery osoby pojawiające się w scenie 6 aktu 4 z powodzeniem mogłyby zostać zredukowane do dwóch.

<sup>13</sup> Tak jest na przykład w scenie 4 aktu 2 w tragedii *Vandamorillus*. Spośród czterech wymienionych w nagłówku osób rozmowę toczą król Ryszard i Vandamorillus, natomiast Placillus i Fidelinus wypowiadają odpowiednio po jednej i po dwie kwestie.

<sup>14</sup> I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 100–101.

i tryumfalnie wjeżdża do miasta, pospólstwo wraz z senatem obwołuje go nowym królem. Aby podnieść wiarygodność relacji, Atar, który donosi o tym wydarzeniu królewiczowi Zeyfadynowi, posługuje się mową niezależną („Mahometa wszyscy Ormuzu chcemy królem, wykrzyknęli”, A. 2, sc. 2), co zresztą jest zabiegiem często powtarzającym się u Bielskiego. Wyjątek stanowi grupa „*opifices suburbani*” (robotników podmiejskich) z tragedii *Vandamorillus*, którzy wbrew nazwie zbiorowej, podanej w początkowym wykazie *dramatis personae*, wypowiadają się jako dwie osoby, określone nazwami Suburbani 1 i Suburbani 2 (A. 3, sc. 3).

Typowo pomocnicze działania, to znaczy wprowadzania lub wyprowadzania ze sceny bohaterów indywidualnych, podejmują u Bielskiego żołnierze. Pojawiają się na scenie najczęściej jako milcząca grupa. Niekiedy w lakoniczny sposób potwierdzają wykonanie rozkazu lub słowa bohaterów indywidualnych. Tak dzieje się na przykład w scenie 4 z aktu 2 tragedii *Vandamorillus*, gdy żołnierze jednym słowem („equidem”) potwierdzają podejrzenia króla Ryszarda o istnienie planu otrucia go. O pobocznym traktowaniu tych postaci świadczy również nieuwzględnienie grupy „*Milites*” w nagłówku. Podobną, drugorzędną rolę odgrywa również grupa żołnierzy w scenie wydania wyroku na Hameda z tragedii *Zeyfadyn*. Na pytanie Mahometa, czy spiskowiec ma ponieść śmierć czy zostać ocalony, poszczególne zbiorowości (Rady, Kapłani, Żołnierze) lakonicznie odpowiadają „niech umiera” lub „niech ginie” (A. 5, sc. 7). Także w innych tragediach Bielskiego o obecności milczących żołnierzy (niewymienionych na początku sceny) dowiadujemy się często na podstawie rozmowy innych bohaterów.

Do trzeciego rodzaju bohaterów występujących w dramatach Bielskiego należą postaci intermedialne. W spisie osób ta grupa poprzedzona jest zawsze nagłówkową formułą „osoby intermedia wydające”. Znalazły się wśród nich zarówno postaci jednostkowe (mitologiczne, alegoryczne<sup>15</sup> oraz sygnitywne<sup>16</sup>), jak też określone grupy („synowie zbrojni”, Japończycy, kapłani, faunowie itd.).

---

<sup>15</sup> Postaci alegoryczne były znakami, odnoszącymi się do ogólnych prawd o człowieku, nawiązującymi do tego, co Stefania Skwarczyńska nazwała „czysto myślową teorią człowieka”. Autorka zauważyła, że nawet jeśli bohaterami są osoby historyczne traktowane jak alegorie, to zasada alegoryzacji „wypruwa ich” z historycznego kontekstu (zob. S. Skwarczyńska, *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu (tzw. typ i tzw. charakter)*, „Prace Polonistyczne”, Ser. 8 (1950), s. 290–292). W dramatach Bielskiego alegorie nie odbiegały od tej funkcji. Postaci prezentowały bowiem pojęcia, które nie odnosiły się do konkretnego desygnatu, a jedynie wyrażały pewne nastroje, myśli i nawiązywały do wewnętrznych przeżyć głównych bohaterów.

<sup>16</sup> Postaci sygnitywne, czyli tak zwane Geniusze, uosabiały pojęcia abstrakcyjne, ale mogły służyć też nowemu odczytaniu i modyfikacji tradycji antycznej (np. zamiast Charona występował Geniusz Czasu). Symbolika bohaterów dawała w praktyce możliwość ograniczenia liczby osób występujących na scenie. Postaci sygnitywne ubarwiały akcję, pogłębiały problematykę utworu i zastępowały monolog wewnętrzny postaci ze sztuki właściwej. Nazwa zaczerpnięta z: I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 102; też, *Formy intermedii sceny szkolnej połowy XVIII wieku*, [w:] *Miscellanea z doby oświecenia*, t. 6, red. Z. Goliński, Wrocław 1982, s. 15–16. O postaciach Geniuszy pisała również 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.

*Persona.*

*Richardus Rex Anglia.*  
*Lord -- Vandamorillus qui Patrem amisit.*  
*Lord -- Odvillus qui Vandamorilli Patrem sustulit.*  
*Kromwellus [ Lordi seu Senatores. ]* *Facillus*  
*Karrinus* *Fide linus.*  
*Cambrius Odvilli sceleris fautor.* *Franciaus.*  
*Milites et Opifices subarbari.*

*Scena Londini.*  
*Scena Londini.*  
*Actus primus.*  
*Scena 1.*  
*Odvillus.*  
*Scena 2.*  
*Odvillus Vandamorillus Cambrius.*  
*Scena 3.*  
*Odvillus Vandamorillus Milites.*  
*Scena 4.*  
*Odvillus.*  
*Scena 5.*  
*Odvillus Cambrius.*  
*Actus secundus.*  
*Scena 1. Richardus Kromwellus.* *Prætor.*  
*Scena 2. Richardus, Kromwellus, Cambrius in Persona*  
*Scena 3. Richardus, Kromwellus, Karrinus.*  
*Scena 4. Richardus, Kromwellus, Karrinus, Vandamorillus.*  
*Scena 5. Vandamorillus.*  
*Actus tertius.*  
*Scena 1. Richardus Karrinus*  
*Scena 2. Richardus Karrinus Odvillus.*  
*Scena 3. Richardus Karrinus Odvillus, Cambrius, subarbari.*  
*Scena 4. Richardus, Karrinus, Odvillus, Cambrius, Kromwellus.*  
*Scena 5. Idem et Vandamorillus.*  
*A. M. D. C.*

Ilustr. 20. Spis osób (*Personae*) występujących w tragedii *Vandamorillus* (Kalisz 1747) oraz szczegółowa rozpiska, jacy bohaterowie pojawiają się w poszczególnych scenach Jan Bielski, *Vandamorillus, tragedia, in publico Calissiensis theatro exhibita, anno Domini 1747, die ... Martii, a perillustris facultatis oratoriae auditoribus* (rkps VUB, sygn. IV 11651/7)

Bohaterowie intermediów nie mieli większego wpływu na przebieg akcji. Komentowali ją jedynie i uzupełniali niekiedy za pomocą symbolicznych obrazów. Czasem wręcz trudno stwierdzić, czy w intermediach występowały jakiegokolwiek osoby czy też

były to obrazy wyświetlane na przykład za pomocą latarni magicznej<sup>17</sup>. Wątpliwości takie budzą chociażby międzyakty z tragedii *Zeyfadyń*. Streszczenia kolejnych intermedii wyraźnie wskazują na ich komentatorski charakter, na przykład: „Historiją śmierci dziesięciu braci [Zeyfadyńa – M.M.] w akcie tym opisaną wyraża Kadmus [...]” (*Intermedium I*, s. 12). Wydaje się, że podobną rolę pełniły postaci sygnitywne w intermediach ze sztuki *Apoloniusz, Chrystusów rycerz* (Poznań 1755). W starodruku nie zamieszczono, co prawda, streszczeń międzyaktów. Wymieniono wyłącznie postaci w początkowym „spisie osób intermedia wydających”. I tak, Geniusz Wiary mógł korespondować z męczeńską śmiercią dwójki bohaterów, Geniusz Miłości – z poświęceniem Filemona dla Apoloniusza w imię uczucia przyjaźni, a Geniusz Sławy – z rozgłosem i pamięcią po przyjaciółach, którzy złożyli ofiarę z własnego życia<sup>18</sup>. Postaci intermedialne w dramatach Bielskiego uzupełniały więc akcję na płaszczyźnie symbolicznej. Uatrakcyjniały też przedstawienie dzięki wykorzystaniu odpowiednich rozwiązań inscenizacyjnych i środków wyrazu artystycznego. Obok recytacji pojawiał się również śpiew, na przykład w *Intermedium V* z tragedii *Tytus Japończyk*, w którym „pozyskani Chrystusowi Japończykowie tryumf wierze świętej wyśpiewują” (s. 56). Postaci z międzyaktów były najczęściej znakiem, figurą, nie zaś kreacją<sup>19</sup>. Dlatego przedmiotem rozważań będą przede wszystkim bohaterowie „działający” z dramatu właściwego, którzy w jakikolwiek sposób wpływają na przebieg fabuły. Co prawda, pojawienie się na scenie osoby nie zawsze decyduje o zmianie akcji, ale nawet rozmowy o charakterze rozważań i refleksji stwarzają określoną atmosferę, która pośrednio wpływa na postaci pierwszoplanowe. Pojęcia „postać”, „bohater” i „osoba” będą w rozdziale używane synonimicznie.

W początkowych spisach „osób w scenach mówiących” Bielski umieszcza imiona postaci oraz dodatkowe informacje, które pozwalają usytuować **postać na płaszczyźnie publicznej i prywatnej**. Pierwsza wskazuje miejsce bohatera w danej społeczności i określa funkcje pełnione przez niego w państwie. We wszystkich tragediach obecni są więc władcy (królowie, książęta, cesarzowie) i ich poddani. Do grona podwładnych należą szlachetni i „przedniejsi panowie”, czasem dookreśleni przez sprawowany urząd (lord, senator, starosta, rotmistrz, hetman). Druga płaszczyzna (prywatna) określa stosunki międzyludzkie oraz relacje rodzinne. Postaci są więc ojcami, synami,

---

<sup>17</sup> Taka wątpliwość nasuwa się w przypadku intermedium II z tragedii *Tytus Japończyk*, które „symbolicznie wyraża Tyta różnemi o wiarę urzucanego przeciwnościami” (s. 23), zaś intermedium IV „Z okoliczności różnych w scenie przeszłej i przyszłej szczęścia odmian, Fortuny i życia niestałość wyraża” (s. 46).

<sup>18</sup> O intermediach z dramatów Bielskiego wspominałam w monografii o intermediach z teatrów szkolnych, zob. M. Mieszek, *Intermedium polskie XVI–XVIII w. (teatry szkolne)*, Kraków 2007, s. 76–77, 215–217, 222, 293, 396.

<sup>19</sup> O znakowości postaci alegorycznych i upersonifikowanych pojęć zob. *Komentarz od Redakcji*, [w:] F. Lang SJ, *Sylwetki symboliczne przysposobione do teatralnych strojów i występów [Imagines symbolicae adaptatae exhibitioni et vestitui theatri]*, do druku podała I. Kadulska, przeł. M. Szlachcikowska, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1998, z. 5, s. 186.

synowcami, braćmi i krewnymi. Niekiedy informacje o koneksjach rodzinnych są dość szczegółowe, na przykład: „Minerwin – brat Minerwiny, żony pierwszej Konstancy, a Kryspa, młodzieńca zabitego, matki” lub „Dalmacyjan – synowiec Konstancy, Annibalyjana, brata Konstancy, syn” (*Konstantyn Wielki*).

Początkowe określenia postaci informują czasem o sympatiach, antypatiach i stronictwach, na przykład: „Cambridius – Odivilli sceleris fautor” [zwolennik zbrodni Odivilla, bohatera, który zabił ojca Vandamorillusa – M.M.] (*Vandamorillus*), „Faranda – przyjaciel Ksymanda, Tytowi nieprzyjazy” (*Tytus Japończyk*), „Roman – senator życzliwy Leonowi” (*Niewinność zwycięża potwarzy*). Wyjątkowo zdarzają się również informacje uprzedzające lub uzasadniające konflikty rozwinięte w sztuce, na przykład: „Izaacy – z tronu od Angela strącony, ojciec Aleksego” i „Alcym – Aleksego wierny przyjaciel, ale tajemny brat Teopompa [nieprzyjaciela łacinników – M.M.]” (*Aleksy, cesarz wschodni*).

Kolejnym szczegółem dodawanym sporadycznie w spisie osób jest też informacja o wyznaniu, na przykład: „Tytus – szlachetny chrześcijanin” (*Tytus Japończyk*), „Wolumn – kapłan pogański” (*Konstantyn Wielki*). Wszystkie te zróżnicowane określenia pozwalały czytelnikom dramatów już na początkowym etapie lektury zbudować sieć wzajemnych powiązań między postaciami oraz odróżnić bohaterów pozytywnych od negatywnych. Bielski stosował bowiem sporadycznie określenia sugerujące etyczną ocenę osoby: „tronu łupieżca”, „sceleris fautor” [zwolennik zbrodni], „patriarcha mniemany”, „wierny przyjaciel”. We wczesnych tragediach posłużył się nadto kilkoma znaczącymi imionami, które jednoznacznie określały moralną i etyczną kondycję bohatera: Amorillus, Fraudialdus, Fidellinus, Placillus (*Vandamorillus*<sup>20</sup>), czy Fideyor (*Tytus Japończyk*)<sup>21</sup>. Lekturowa<sup>22</sup> lub wizualna (podczas przedstawienia) percepcja tekstu potwierdzały tę klasyfikację.

Najważniejsze postaci dramatyczne były u Bielskiego zawsze osobami historycznymi (na przykład cesarze: Decjusz, Leon VI, Aleksy IV, Konstantyn Wielki). Chęć przedstawienia ich jako wzorów (lub antywzorów) ową historyczność jednak niwelowała. Nie chodziło bowiem o zachowanie prawdy dziejowej. Materiał historyczny

---

<sup>20</sup> W wykazie osób imiona znaczące zapisane są po imionach jednostkowych: Odivillus, Kromvelus, Karinus, Cambridius, natomiast w tekście tragedii pojawiają się wyłącznie antropimiona znaczące. Jest to dowód na swobodne traktowanie przekazu historycznego i ukazywanie bohaterów przez pryzmat wyrażonych w ich nazwach typowych cech. Taka sytuacja (podwójnego mianowania postaci) pojawiła się wyłącznie w tym najwcześniejszym, rękopiśmiennym dramacie.

<sup>21</sup> Również w przypadku imion kilku kolejnych bohaterów zachodzi podejrzenie, że nawiązywały one do sposobu postępowania postaci. Przykładowo, krewny Tytusa, który bezskutecznie próbuje przekonać go do wyrzeczenia się Boga chrześcijańskiego, to Mancy. Łaciński przymiotnik „mancius” oznacza kogoś bezsilnego. Z kolei spiskowiec z dramatu *Konstantyn Wielki*, Maksymin, ma poczucie wyższości i dąży do przejścia tronu. Natomiast rotmistrz w tragedii o Apoloniuszu nosi imię sugerujące jego surowość – Severus. Nie można oczywiście wykluczyć, że były to imiona przypadkowe.

<sup>22</sup> O lekturowym oddziaływaniu osiemnastowiecznych tragedii jezuickich zob. B. Judkowiak, *Teatr i dramat jezuitów*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 3, s. 33; też, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramtopisania w połowie XVIII wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 137.

służył wyłącznie podniesieniu wiarygodności zdarzeń oraz ukazaniu pewnych prawidłowości w procesie historycznym (szerzej omawia to zagadnienie rozdział VI poświęcony tematyce tragedii Bielskiego). Przeszłość oraz osoby historyczne (wodzów, królów czy hetmanów) stawiane były za wzór, stanowiły źródło refleksji i nauki<sup>23</sup>. Szukano w nich tego, co ogólne, kontynuując w ten sposób tradycję arystotelesowską<sup>24</sup>, ale równocześnie zaczęto dostrzegać cechy jednostkowe.

Dowodem takiego uogólnienia jest powtarzalność w dramatach jezuitów określonych modeli bohaterów. Pozwala to wyodrębnić grupy „osób w scenach działających”, które staną się przedmiotem analizy. Zaproponowany podział nie jest rozłączny. Nie sposób bowiem, bez uniknięcia chaosu kompozycyjnego, połączyć publiczne i prywatne funkcje postaci. Jedna osoba może więc wystąpić w kilku grupach, na przykład władców i rodziców, wyznawców i przyjaciół, spiskowców i władców itd. Przy całej świadomości ograniczeń wynikających z zaproponowanego podziału, ale podążając drogą wyznaczoną przez pracę Ireny Kadulskiej<sup>25</sup>, kolejne fragmenty poświęcone zostaną omówieniu grup: władców, wodzów, wyznawców i męczenników, ojców, synów, braci i przyjaciół oraz, na końcu, spiskowców i intrygantów. Oprócz znalezienia cech wspólnych, uzasadniających zgrupowanie poszczególnych person w jeden zbiór, celem analizy stanie się również wskazanie zabiegów Bielskiego świadczących o niewielkiej jeszcze, ale dostrzegalnej, próbie rozluźnienia ram typologicznych.

## 1. WŁADCY<sup>26</sup>

Władcy, jako czynnik spajający państwo, decydujący o byciu i powodzeniu poddanych, cieszyli się w tragediach jezuickich z reguły najwyższym szacunkiem. Postaci te charakteryzowały się w większości sprawiedliwością, mądrością, pobożnością, walecznością i wspaniałomyślnością. Wynikało to z przekonania, że król nie podlega ocenie ze względu na zajmowaną pozycję. W tragediach od połowy XVIII wieku zaczęto modyfikować wizerunek panujących, akcentując kategorie świeckie.

---

<sup>23</sup> K. Puchowski, *Nauczanie historii w polskich kolegiach jezuickich (1565–1773). Zarys problematyki*, [w:] *Jezuici a kultura polska: materiały sympozjum z okazji Jubileuszu 500-lecia urodzin Ignacego Loyoli (1491–1991) i 450-lecia powstania Towarzystwa Jezusowego (1540–1990)*, Kraków, 15–17 lutego 1991 r., red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993, s. 292.

<sup>24</sup> Jak pisała Michałowska, w drugiej połowie XVI wieku myśl Arystotelesa uległa modyfikacji. „Charakter” rozumiano już nie tylko jako zespół cech wolicjonalnych (jak u Arystotelesa), ale również jako zbiór określonych walorów moralnych i intelektualnych. Nadal jednak starano się odnaleźć w postaci to, co ogólne (T. Michałowska, *Między poezją a wymową*, s. 124–125).

<sup>25</sup> I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 85–102.

<sup>26</sup> O władcach w dramatach Bielskiego pisałam już wcześniej w szkicu: M. Mieszek, *Postaci władców w wybranych utworach dramatycznych Jana Bielskiego*, [w:] *Władca, władza. Literackie doświadczenia Europejczyków od antyku po wiek XIX*, red. M. Szymor-Rólczak, M. Poradecki, Łódź 2011, s. 83–98. Obecny fragment jest rozwinięciem i zmodyfikowaną wersją tego artykułu.

Podobnie jest w przypadku dramatów Bielskiego. Panujący pojawiają się we wszystkich sztukach jezuitów. W zależności od formy ustrojowej są to cesarze, królowie, tyrani lub książęta. Bielski uczynił bohaterami swoich dramatów władców starożytnych oraz wczesnochrześcijańskich. Ich rola w przebiegu fabuły jest zróżnicowana: od postaci pierwszoplanowych, wokół których skupia się akcja (Zeyfadyń, Konstantyn Wielki, Aleksy), poprzez drugoplanowe, które choć nie eksponowane, mają wpływ na przebieg wydarzeń i decydują o losach tytułowego bohatera (Ryszard, Moryndon, Decjusz, cesarz Bazyli), aż do osób trzecioplanowych, traktowanych przedmiotowo, których działania nie decydują o następstwie wypadków (Leon VI, Izaak – ojciec Aleksego). W dramatach Bielskiego mowa jest też o władcach nieobecnych bezpośrednio na scenie. Ich działania relacjonowane przez innych bohaterów odnosiły się do zdarzeń z przedakcji. Zachowanie postaci scenicznych uwarunkowane było decyzjami owych „nieobecnych” władców. Przykładowo, wymordowanie przez tyrana Soldanesa całej rodziny Zeyfadyńa spowodowało ucieczkę tytułowego króla Ormuzu. Sprowokowało też zabiegi Mahometa, aby przywrócić na tron Zeyfadyńa<sup>27</sup>.

Spośród **pierwszoplanowych panujących**, tylko Aleksy (który ostatecznie i tak dobrowolnie rezygnuje z objęcia tronu) jest od początku postacią jednoznacznie pozytywną. Pozostali bohaterowie (Zeyfadyń i Konstantyn Wielki) mają wyraźne wady. Przywary ukazane są bezpośrednio na scenie wyłącznie w przypadku królewicza Ormuzu. O okrucieństwie i bezwzględności cesarza Konstantyna natomiast wiadomo się dzięki relacjom innych postaci. On sam pojawia się na scenie dopiero po moralnej przemianie, jaką było przyjęcie chrztu. Rodzi się pytanie, dlaczego Bielski przedstawił Zeyfadyńa i Konstantyna Wielkiego w sposób niejednoznaczny i dlaczego tak wyraźnie wyeksponował niedostatki bohaterów?

Początkowe akty tragedii o **Zeyfadyńie** ukazują proces przemiany i stopniowej degradacji moralnej tytułowego królewicza. Mimo euforii wobec dokonań Mahometa, który pokonał tyrana Soldanesa i tym samym zapewnił tron Zeyfadyńowi, z czasem młodzieniec ulega podszeptom doradców. Kwestionują oni bezinteresowność wodza-triumfatora. Z ofiary staje się więc Zeyfadyń spiskowcem, posługującym się niegodnymi metodami. Bielski w umiejętny sposób unaoczniał w tragedii, jak zewnętrzne okoliczności wpływają na odczucia i emocje tytułowego bohatera: od strachu przed bratobójcą Soldanem, poprzez radość z powodu zwycięstwa Mahometa, wątpliwości w związku z pojawiającymi się oskarżeniami o chęć przejścia tronu przez hetmana, aż do nienawiści i pragnienia zemsty na rzekomym uzurpatorze. Seria nieporozumień już w drugim akcie doprowadza Zeyfadyńa do wydania rozkazu, by zabić wodza. Wyrok jest o tyle haniebny, że nosi cechy skrytobójstwa. Nieprzypadkowo sam bohater w rozmowie z Hamedem, który ma dokonać zbrodni, używa słowa „zdrada”:

---

<sup>27</sup> W tragedii *Tytus Japończyk* natomiast tyran Dajfuzama wywołuje strach we władcy Bungu, Moryndonie. Bohater przyznaje: „Żeby chrześcijanie / Wiarę tracili albo życie, me wyroki? / [...] /Dajfuzamy zwłoczyłem wyroki, / I moje, by żył Tytus, narażalem głowę” (A. 3, sc. 4).



## ZEYFADYN

Hamedzie, ach wierny!  
Proszę, zebrzę, zaklinam [...]  
[...] wyżej niż słońce promienie  
Ku południu skieruje, Mahometa w cienie  
Śmiertelne mieczem prześlij, wszak masz przystęp wolny,  
A przy wolnym przystępie, wolne, zdrady miejsce.  
(*Zeyfadyń*, A. 2, sc. 4)

Zeyfadyń kieruje się więc zawiścią i niepohamowaną żądzą zemsty. Czuje się oszukany i wzgardzony. W monologu wypowiedzianym w kolejnej scenie usprawiedliwia swoją decyzję wyższymi racjami – pogwałceniem prawa wierności i bezprawnym przywłaszczeniem tronu. Dopiero potem formułuje groźbę, która ujawnia rzeczywistość, osobistą chęć zemsty („Przed tronem moim z głową razem dzisiaj życie, / Razem szaleństwo złożył”, s. 19). Gdy okazuje się, że wódz Mahomet odrzucił propozycję ludu, wojska i senatu, aby objąć tron Ormuzu, Zeyfadyń ponownie wyraża ogromną radość („Od radości / Serce we mnie, Atarze, skacze”, A. 2, sc. 7). Dopiero po chwili uświadamia sobie, w jak trudnej znalazł się sytuacji, a wcześniej wydane rozkazy nazywa „głupimi”. Zmieszanie bohatera oddaje Bielski za pomocą krótkich, urywanych zdań. Chaotyczność wypowiedzi Zeyfadyńa odzwierciedla jego lęk („Albo cóż nieostrożnie wynurzam rozkazy / Głupie” oraz „ach, jako w pół moje rozdziera / Serce trwoga!”, A. 2, sc. 7). Co ciekawe, ów strach powodowany jest nie tyle poczuciem wstydu czy winy, ile raczej obawą przed reakcją poddanych. „Na stronie” Zeyfadyń mówi bowiem:

Niegodne do korony te, powiedzą, skronie,  
Jeżeli me okrutne zmiarkują zamysły,  
Żem zabić Mahometa kazał.  
(*Zeyfadyń*, A. 2, sc. 7)

Bohater odchodzi w stronę świątyni. Bielski nie pokazuje go na scenie przez cały akt 3 i większość aktu 4. Przed oczami widzów rozgrywają się wtedy wydarzenia związane z uwięzieniem i przesłuchiowaniem niewinnego Hamedy. Tytułowy bohater pojawia się dopiero w trzech ostatnich scenach aktu 4, po skazaniu Hamedy na śmierć. Bielski nie dokonuje rehabilitacji królewicza. Zeyfadyń nadal obawia się zdekonspirowania. Lamentuje nad swoim losem i jest przekonany, że poniesie śmierć. Bohater kieruje się strachem przed utratą życia, choć ma świadomość okrucieństwa rozkazu, jaki wydał. Dopiero gdy otrzymuje wiadomość, że Hamed zachował milczenie, po licznych wahaniach i wątpliwościach, przyznaje się do winy. Scena ta ma charakter monologu oskarżycielskiego. Zeyfadyń zadaje w niej liczne pytania retoryczne, które uświadamiają mu pełnię konsekwencji, jakie przyniósł jego rozkaz:

O, Zeyfadzie, o, w twoich radach nieuważny  
Zeyfadzie! Życie odjął monarchom wiernemu  
Mahometowi kazał, naprawił Hamedy

Na zabójstwo, patrz, jakie porywczej twej rady  
Zbierasz pożytki: wiernyc oto Hamed ginie [...]  
(*Zeyfadyń*, A. 4, sc. 10)

Wyrzuty sumienia doprowadzają Zeyfadyńa do przyznania się do winy. Monolog zamyka jednoznaczna decyzja:

[...] słuchaj, świecie,  
Raczej życie, tron raczej Zeyfad dziś obiera  
Utracić anizeli wiernego Hameda!  
Przyjaciela obronię albo razem zginę!  
(*Zeyfadyń*, A. 4, sc. 10)

W końcowej scenie aktu 5, w chwili gdy na Hamedzie ma zostać wykonany wyrok, Zeyfadyń przerywa egzekucję, zaświadcza o niewinności przyjaciela i przyznaje się do winy. Dopiero zatem w ostatniej odświeżeniu młody królewicz realizuje model idealnego władcy. Staje się on wzorem osobowym, którego cechy są nie tylko moralnie, ale też społecznie pożądane i godne naśladowania<sup>28</sup>. Młodzieniec wyzbywa się chęci zemsty, nie kieruje się osobistą ambicją, jest miłosierny i sprawiedliwy. Potrafi ponieść konsekwencje własnych decyzji i wie, że nie powinien sprawować władzy, gdyż „tak okrutne niezgodne do berła / Ręce, ani tak sroga do korony głowa” (A. 5, sc. 8). Dopiero tak zrehabilitowana postać zasługuje na bycie królem. Bielski pokazał zatem przemianę młodego Zeyfadyńa i jego stopniowe dojrzewanie do pełnienia odpowiedzialnej funkcji. Kluczowa była tu także młodość królewicza, która z jednej strony usprawiedliwiała jego porywczosć i słabość, a z drugiej – ułatwiała widzom identyfikację z tytułowym bohaterem<sup>29</sup>. Dramat niósł pozytywne przesłanie – mimo niedoskonałości Zeyfadyń osiągnął ostatecznie dojrzałość moralną. Bielski odszedł więc w kreacji królewicza Ormuza od zasady „zachowania charakteru”, która polegała na niezmienności i stałości osób tragedii i wiązała się z ich reprezentatywnością. Pomagała też kształtować wzory osobowe, potrzebne w dydaktyce jezuickiej. Co prawda, w osiemnastowiecznych tragediach przemiany bohaterów pojawiały się raczej sporadycznie. Pokazywały one widzom możliwość wewnętrznych przełomów

---

<sup>28</sup> Taką definicję postaci pełniącą rolę wzoru osobowego podaje Teresa Kostkiewiczowa. Autorka zauważa, że w początkowym okresie oświecenia wzory osobowe były wynikiem dążeń wychowawczo-dydaktycznych i wiązały się z postulatami kształtowania pożądanych zachowań przedstawicieli szlachty (T. Kostkiewiczowa, *Bohater literacki*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. taż, wyd. 3, Wrocław 2002, s. 39).

<sup>29</sup> O młodocianych bohaterach sztuk jezuickich i ich roli pisała Barbara Judkowiak. Autorka zwróciła uwagę, że młodość była „budulcem tragiczności” i umożliwiała lepsze oddziaływanie na niedoroślą publiczność. Jednocześnie zauważyła, że kontrast między wiekiem a niezwykłą dojrzałością moralną postaci udowadniał, iż taka doskonałość jest możliwa do osiągnięcia. Judkowiak pisze: „Dydaktycznie obiecuje to możliwość zobrazowania ostrzeżenia i sformułowania wymogu racjonalizacji niedoskonałości wieku, wreszcie oferuje krzywą optymizmu – oczekiwanie na wyrozumiałość dla błędów usprawiedliwionych młodością” (B. Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007, s. 175–176).

w jednostce i napawały ich wiarą w zwycięstwo dobra<sup>30</sup>. Tym bardziej warto uwypuklić zabiegi Bielskiego, które unaoczniały metamorfozę Zeyfadyndy.

Podobna przemiana zaszła w tytułowym bohaterze tragedii *Konstantyn Wielki*.

Cesarz to początkowo uosobienie tyranii i okrucieństwa, zaś po przyjęciu Chrztu Świętego – władca miłosierny i sprawiedliwy. O ile jednak w dramacie o Zeyfadyndzie widz mógł bezpośrednio śledzić metamorfozę młodego królewicza, był świadkiem jego wyznań i zwierzeń, o tyle w sztuce o cesarzu Konstantynopolu przemiana bohatera następuje poza sceną. W trzech pierwszych aktach autor posługuje się relacjami osób postronnych, będących świadkami poczynań władcy. Na podstawie opisów osób trzecich widz buduje obraz okrutnika. Choć wizerunek cesarza jest jednoznacznie negatywny, to jednak Bielski postarał się, aby zobiektywizować sądy obserwatorów. Złe oceny cesarza pojawiają się bowiem zarówno wśród jego zwolenników, jak i przeciwników. Na przykład Sozyja, „nauczyciel w wierze” władcy, wyraźnie dostrzega zmianę w osobowości Konstantyna:

Innego, gdy wracam,  
Konstantyna zastaję. Nie tego, którego  
Odjeżdżając zostawił. Był cichy, łaskawy,  
Sprawiedliwy, powolny, daleki od zemsty.  
Tak śliczne cnót ozdoby złożył – Kryszpa, Faustę,  
Lycyniego młodszego zgubił. Ale dawne,  
Które czas ściera z ludzkiej pamięci występki  
Wspominam.  
(A. 1, sc. 8)

Natomiast dostojnik Metel, którego syn miał zginąć z rozkazu Konstantyna, uznaje, że tyran i okrutnik nie zasługuje na miano cesarza:

Cesarzem Konstantyna zowiesz? Ach, czyż w kniei  
Libijskiej zajadliwsze tygrysy?  
(A. 2, sc. 2)

Na tym tle wyróżniają się postaci młodzieńców – Juliusza i Flawiusza, gotowych ponieść śmierć dla dobra cesarza. To poświęcenie wynika z przekonania o niezwykłej, wręcz sakralnej pozycji władcy<sup>31</sup>. Nie wiąże się jednak z ocenami moralnymi.

---

<sup>30</sup> Kadulska podaje przykład innej sztuki jezuickiej, w której nastąpiła przemiana bohatera (Fridericus Idvell, *Clementia nobile ultionis genus sive Octavius Augustus*, Grodno 1752). Wódz Cynna ze spiskowca staje się wiernym poddanym cesarza Augusta (I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 86, 92–93).

<sup>31</sup> Warto przypomnieć, że w historiografii Konstantyn Wielki przedstawiany był często jako wybraniec niebios. Istotną rolę w takim postrzeganiu cesarza odgrywała również sakralna legitymizacja władzy (F. Kolb, *Ideal późnoantycznego władcy. Ideologia i autoprezentacja*, przeł. A. Gierlińska, Poznań 2008, s. 66, 69–70).

## OSOBY w SCENIE

Konstantyn Wielki Cesarz.

Apidyusz Starosta Rzymski.

Matymin kwi Cesarskiej Herkuleusza.

Minerwin, Brat Minerwiny żony pierwszej Konstantyna a  
kryspa, młodzieńca zabitego matki.

Metel Patrycyusz Rzymski.

Sorya Hiszpan, Konstantyna w wierze nauczyciel.

Wolumn Kapitan Doganiski.

Dalmacyan Synowiec Konstantyna Annibalyana Brata  
Konstantynowego Syn.

Flawiusz Syn Minerwina.

Juliusz Syn Metella.

Rufin Dalmacyana przyjaciel y nauczyciel.

Artemiusz Kotmistrz.

Łotmierz.

Kaplani.

Osoby Intermedya wydaiące.

Ilustr. 21. *Osoby w scenie*, czyli wykaz postaci występujących w tragedii *Konstantyn Wielki* Jan Bielski, *Konstantyn Wielki, pierwszy chrześcijański cesarz, tragedia, od prześwietnej szkoły krasomówskiej młodzi na publicznej szkolnej sali kolegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu na widok dana dnia 20 lutego roku 1751* (rkps VUB, sygn. IV 11651/6)

Młodzieńcy szanują urząd, są posłusznymi poddanymi, ale nie odnoszą się w żaden sposób do niegodnego postępowania cesarza. Sam władca pojawia się dopiero pod koniec tragedii (A. 4, sc. 3). Taki zabieg wynikał zapewne z kilku powodów. Nie sposób było ukazać osoby dotkniętej trędem, gdyż budziłaby uczucie odrazy. Jak bowiem ujawnił w jednej z początkowych scen Juliusz, „bez strachu / I zwijania żołądka nań [tj. Konstantyna – M.M.] i spojrzeć trudna” (A. 2, sc. 5). Poza tym, gdyby Konstantyn wystąpił przed swoją moralną przemianą, to ucierpiałby wizerunek urzędu

cesarskiego. Klóciłoby się to wówczas z zaleceniami przełożonych zakonu, by w teatrze w żaden sposób nie uchylać władcom<sup>32</sup>. Przekonanie o właściwym kreowaniu postaci panujących sformułował już Sarbiewski, według którego:

trzeba [...] naśladować raczej dobre obyczaje w osobach bohaterów i królów, aby szerokie masy czytających chętniej naśladowały uczciwe życie. Cały bowiem świat, jak to mówią, wzoruje się na królu. [...] Zawsze bowiem mamy ochotę naśladować wyższych od nas<sup>33</sup>.

Dlatego, gdy Bielski wprowadza postać Konstantyna, cesarz jest już osobą moralnie odmienioną. Zmiana, która zaszła w powierzchowności władcy, odzwierciedlała metamorfozę jego wnętrza. Gdyby analizować postać od momentu pojawienia się jej na scenie, to wydaje się ona dość stereotypowa. Od samego początku Konstantyn powołuje się na Opatrzność Boską, która nie tylko ustrzegła go przed zamachem („złe zamysły Bóg dobry odkrył”, „[Bóg] moje zachował / życie wśród niebezpieczeństw całe”; A. 4, sc. 3–4.), uleczyła z trądu („słuchaj, jakie nade mną dobroci swej dzieło / Bóg pokazał”; A. 4, sc. 3.), ale też wskazała właściwą drogę. Co prawda, w scenie z senatorem Rufusem (A. 4, sc. 6) cesarz wyraża wątpliwości, czy ułaskawienie buntowników nie zniszczy powagi i autorytetu urzędu, ale jest to dialog pozorny, który służy raczej wymienieniu cnót, jakimi powinien odznaczać się chrześcijański władca. W monologu bohater zastanawia się, czy okazać dobroć buntownikom czy też spełnić obiecaną zemstę. Podstawą (pozornego) dylematu jest przeciwstawienie powagi urzędu cesarza oraz łaskawości, jaka powinna cechować chrześcijanina. Późniejsze uniesienie się gniewem na występujących przeciw cesarzowi ojców (Metela i Minerwina) jest od razu łagodzone wypowiedziami Konstantyna „na stronie”. Mają one charakter upominania samego siebie, a tym samym łagodzą wizerunek cesarza, np.:

KONSTANTYN

Tyranem zowiecie

Konstantyna? (Albo gdzież mię litość uwodzi

Nagła?) [...]

[...]

Syny mam wrócić, wrócisz Dalmacego [albo

Gdzież mnie znowu unosi impet, jeszcze wściekle

Wymartwię gniewy] [...]

(A. 4, sc. 7)

Wypowiedzi te realizują postulat konsekwentnego (a więc prawdopodobnego i koniecznego) konstruowania „charakterów”<sup>34</sup>. Dana cecha lub wydarzenie wywo-

<sup>32</sup> Taki przepis wydał generał Karol de Noyelle w 1684 roku (J. Poplatek SJ, *dz. cyt.*, s. 84–85; zob. też I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 89–90).

<sup>33</sup> M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 249.

<sup>34</sup> T. Michałowska, *Bohater literacki – pojęcie*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 124; też, *Między poezją a wymową*, s. 122.

lują określone pod względem moralnym czynności. W przypadku Konstantyna jest to przyjęcie chrztu. Skutkuje ono okazaniem miłosierdzia dla buntowników, uwolnieniem młodzieńców i niewinnieniem spiskowców. Cesarz jawi się też jako przewodnik religijny. Oswobodzony Flawiusz prosi go bowiem: „z pana tłumaczem bądź wiary, / Którąś przyjął”, Juliusz zaś dodaje: „Stwierdzisz nowe szczepy naszej wiary” (A. 5, sc. 6). Warto dodać, iż w osiemnastowiecznym piśmiennictwie parenetycznym do obowiązków króla chrześcijańskiego należało umacnianie wiary w społeczeństwie. Niepowodzenia i klęski, jakie spadały na państwo, były tłumaczone jako wynik odejścia władcy od religii<sup>35</sup>. Konstrukcja postaci Konstantyna jest wyraźnie dychotomiczna, rozpada się na dwa jednopłaszczyznowe typy. Przypomina też sposób przedstawiania postaci w średniowieczu. Konflikty moralne jednostki zastępowano wówczas rozdzieleniem jej na dwie odrębne osoby – grzesznika i człowieka bogobożnego. Jak pisze Michałowska, przemiana średniowiecznego grzesznika możliwa była wyłącznie w przypadku nawrócenia<sup>36</sup>. Takie rozwiązanie zastosował w swej tragedii Bielski.

Niedoskonałości władców z dwóch omówionych tragedii dotyczą płaszczyzny etyczno-moralnej. Zarówno jednak Zeyfadyń, jak i Konstantyn Wielki są postaciami pozytywnymi i na końcu odnoszą tryumf moralny i osobisty (obejmują władzę). Obaj oceniani są więc z punktu widzenia dramatu jako skończonej całości. Taka perspektywa pozwoliła Bielskiemu wyeksponować dodatnie cechy bohaterów i w pełni zrehabilitować ich wcześniejsze niegodne postęпки. Zabieg ten odpowiadał praktyce zmodyfikowanej dramaturgii jezuickiej, która odeszła od nauczania przez krytykę na rzecz akcentowania postaw aprobowanych. Odzwierciedlało to, zdaniem Kadulskiej, zmianę w rozumieniu psychiki odbiorcy, którego starano się kształtować przy pomocy pociągających i zachęcających przykładów<sup>37</sup>.

Pozytywnym wzorem postępowania i jednocześnie ostatnim z grona pierwszoplanowych postaci władców był też **Aleksy**, bohater kolejnej tragedii Bielskiego (*Aleksy, cesarz wschodni*). Choć młodzieniec jest pełnoprawnym następcą tronu, to od samego początku wyraźnie deklaruje niechęć do objęcia władzy. Postępkami bohatera kieruje miłość synowska i chęć uwolnienia ojca Izaaka, uwięzionego przez stryja-uzurpatora. Konstrukcja postaci Aleksego odpowiada wzorcowemu modelowi syna. Podobnie jak w dramacie o Konstantynie, tytułowy bohater nie pojawia się na scenie od początku. Obraz Aleksego budowany jest na podstawie wypowiedzi osób postronnych. Jego zwolennicy akcentują wierność ojcu, przeciwnicy zaś mówią o nim jako o zdrajcy, który sprzymierzył się z obcymi wojskami krzyżowców i zapoczątkował wojnę domową. Podejrzenia te okazują się jednak błędne w konfrontacji z późniejszym zachowaniem i deklaracjami samego Aleksego. Narastające napięcie w kraju, informacje o grożącym

---

<sup>35</sup> P. Badyńska, *Model człowieka w polskim piśmiennictwie parenetycznym XVIII w. (do 1773 r.)*, Warszawa 2004, s. 56–57.

<sup>36</sup> T. Michałowska, *Między poezją a wymową*, s. 116–117.

<sup>37</sup> I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 80, 84.

ataku ze strony „łacinników”, a w końcu samo natarcie krzyżowców, zdobycie przez nich Carogrodu i uwięzienie stryja-uzurpatora – to wydarzenia poprzedzające wystąpienie Aleksego. Kluczowe dla rozwoju akcji czyni bohatera, które warunkują następstwo zdarzeń, „dzieją się” więc pośrednio, bez udziału widza. Odbiorca dowiaduje się o nich z relacji osób postronnych. Gdy Aleksey pojawia się na scenie, już po odniesionym zwycięstwie, to jego pierwsze słowa negują sens odniesionego tryumfu:

Jakąż zwycięstwa mego zbierać korzyść będę,  
Baldwinie? [...]  
Dosyć na jednym, bym ojca  
Odzyskał. Mało ważyć cesarską koronę  
I mało berło.  
(A. 3, sc. 2)

Takie gorliwe wyznania miłości do ojca, deklaracje poświęcenia życia za cenę uwolnienia Izaaka padają z ust tytułowego bohatera wielokrotnie. Wyraźnie określają one typologiczną przynależność postaci do modelu syna. Aleksey posiada oczywiście też walory, w jakie wyposażani byli pozostali władcy z tragedii Bielskiego – jest wspaniałomyślny i łaskawy dla wrogów. Bohater, podobnie jak we wcześniejszej tragedii Konstantyn, rozważa kilkakrotnie, jak postąpić ze zdrajcami – Angelem i Teopompem. Stawia pytania, czy warto uwolnić ojca kosztem zdrady przyjaciół-krzyżowców. Rozterki Aleksego ukazane są jako seria pytań retorycznych. Bielski ukształtował jednak wypowiedź bohatera w taki sposób, by jego wątpliwości nie miały charakteru wyborów tragicznych. Pytania, jakie stawia Aleksey i odpowiedzi, jakich sobie następnie udziela, ukazują raczej jego wielkoduszność, dobroć i pobożność.

Typowe cechy władcy (pożądane lub, w przypadku tyrana, potępiane) posiadają także ukazane w tragediach Bielskiego **drugoplanowe postaci panujących**. Dzięki zajmowanej pozycji mają realny wpływ na losy innych bohaterów, choć najczęściej stanowią tło do ukazania pełni cnót i niezłomności głównych postaci. Obrazuje to dobrze osoba **króla Ryszarda** z tragedii *Vandamorillus*. W sztuce pełni on rolę pomocniczą. Wydaje wyrok na tytułowego bohatera, kierując się fałszywymi oskarżeniami, jakoby wierny Vandamorillus usiłował zabić władcę. Sceny, w których dochodzi do konfrontacji obu bohaterów, służą przede wszystkim do zaprezentowania niezłomności poddanego, jego posłuszeństwa i wierności. Vandamorillus jest bowiem gotowy oddać życie, jeśli taka będzie wola króla. Również sceny poruszenia emocjonalnego Ryszarda nie tyle pogłębiają wizerunek bohatera, ile raczej ukazują zalety tytułowej postaci. Króla wzrusza zatem wielkoduszność Vandamorillusa, zwłaszcza gdy wzorem Chrystusa wstawia się on za swoimi prześladowcami. Bielski pokazał rozdarcie monarchy, który ma wątpliwości, czy wydać wyrok skazujący na poddanego, a po rzekomym wykonaniu egzekucji rozpacza z powodu śmierci Vandamorillusa. Jego płacz ponownie unaocznia wielkość rzekomej straty wiernego poddanego. W innym miejscu tragedii król wypowiada też słowa o znikomości i trudzie sprawowania wła-

dzy. Podobne przemyślenia włoży Bielski kilka lat później w usta innych władców – Moryndona z tragedii o Tytusie oraz Konstantyna Wielkiego.

W odróżnieniu od króla Ryszarda, jego odpowiednik z tragedii *Tytus Japończyk*, **Moryndon**, przedstawiony został zgodnie ze schematem znanym z innych sztuk jezuickich o tematyce orientalnej. Ich akcja prezentowała bliskiego współpracownika pogańskiego władcy, który nawraca się na chrześcijaństwo i na skutek spisku uknutego przez pogańskich, podstępnych kapłanów, zostaje wydany w ręce monarchy<sup>38</sup>. U Bielskiego owym władcą jest Moryndon, król Bungu, który jednak nie prześladowuje Tytusa, lecz od samego początku ujawnia swoją miłość wobec niego i ubolewa nad tym, że musi wydać na niego wyrok. Postać władcy, choć wyraźnie przeciwstawiona prawemu Tytusowi, nie została ukształtowana zgodnie ze schematem tyra. Moryndon jest antagonistą głównego bohatera, ale targają nim rozterki związane z uwięzieniem Tytusa. Król Bungu staje wobec tragicznych wyborów: ocalić przyjaciela czy też wydać wyrok na bluźniercę, wykazać się miłosierdziem czy spełnić surowe obowiązki wynikające z racji pełnionego urzędu, w końcu – zachować Tytusa czy zabić przyjaciela, by zażyć zadośćuczynić zagniewanym bogom:

O nieszczęśliwa chwilo! Dziś targać przyjaźni  
Moryndon obowiązki musi, albo jeśli  
Wyświadczy Tytusowi litość, gniewać bogi.  
(A. 4, sc. 7)

Opisy zmiennego zachowania Moryndona, który opanowany gniewem grozi wykonaniem wyroku, ale zaraz potem czuje wyrzuty sumienia i odwołuje swoją decyzję zgładzenia Tytusa, niewątpliwie wzbogacają kreację bohatera. Bielski przełamał bowiem typologiczny schemat, gdyż w jednej postaci połączył cechy (i zachowanie) tyra i dobrego władcy. Na końcu sztuki król nie tylko uniewinnia swojego hetmana, ale pozwala na szerzenie się w Bungu chrześcijaństwa. Uznaje wyznawców Chrystusa za podporę królestwa i nie wyklucza, że sam przyjmie kiedyś ich wiarę.

Moryndon jest władcą, który się waha, co służy temu, aby tytułowy bohater mógł zaprezentować swoją niezłomność, wierność i stałość w wierze. Podobną funkcję spełnia **cesarz Bazyli**, bohater tragedii *Niewinność zwycięża potwarzy*, którego wątpliwości i odwołanie wydania wyroku śmierci na syna Leona pozwalają udowodnić cnotę królewicza. O ile Moryndon łączy w sobie model króla z typem przyjaciela (kilkakrotnie bowiem wypowiada się na temat zażytych relacji wiążących go z Tytusem), o tyle Bazyli godzi typ ojca i władcy. Jego wątpliwości są wynikiem ścierania się ojcowskiej miłości z godnością urzędu cesarskiego. Powodem wydania wyroku skazującego jest fałszywe oskarżenie Leona o przygotowanie przez niego zamachu na ojca. Z punktu widzenia

---

<sup>38</sup> J. Wasilewska-Dobkowska, *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich w XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 39.



cesarza jest to dowód buntu, świętokradztwa i zdrady. Władca kieruje się sprawiedliwością, oddziela rolę publiczną od prywatnej i dlatego gotów jest poświęcić syna dla dobra interesu państwa<sup>39</sup>. W kilku miejscach wyraźnie mówi o wyrzeczeniu się syna, który miał być kontynuatorem jego polityki. Rozdzielenie funkcji ojca i władcy jest w przypadku tej postaci zabiegiem sztucznym. Bazyli to bohater marionetkowy, łatwo zmieniający zdanie pod wpływem rozmów z obrońcami bądź przeciwnikami Leona. Uproszczony rys postaci i jej ostatnie miejsce w strukturze fabuły powodują, że jest to osoba pełniąca rolę pomocniczą. Następujące po sobie sceny przynoszą każdorazowo nagłe i niespodziewane modyfikacje wcześniejszych decyzji cesarza co do losu królewicza<sup>40</sup>. Służy to niewątpliwie stopniowaniu napięcia dramatycznego. Jest też okazją do zaprezentowania cnotliwości Leona i jego stronników oraz ujawnienia haniebnych zachowań kacerzy-spiskowców na czele z patriarchą Focjuszem.

Pośród wszystkich władców „w scenach mówiących” z tragedii Bielskiego, tylko jeden przedstawiony został jako **postać jednoznacznie negatywna**. Kreację cesarza **Decjusza** z dramatu *Apoloniusz, Chrystusów rycerz* Bielski wpisał w schemat tyрана. Taki czarno-biały sposób przedstawienia cesarza odpowiadał modelowi znanemu z tradycji antycznej<sup>41</sup> oraz, co istotniejsze, wynikał z martyrologicznego charakteru sztuki. Powiełał też wizerunek Decjusza zawarty w przekazach historycznych, w których uosabiał on prześladowcę chrześcijan<sup>42</sup>. W tragedii Bielskiego cesarz ma realny wpływ na życie tytułowego bohatera. Ostatecznie skazuje go wraz z towarzyszem na śmierć. Model tyрана uzupełniony został o rysy potęgujące negatywne wrażenie. Bielski skontrastował cesarza z Apoloniuszem, młodym reprezentantem zacnego rodu, gorliwym wyznawcą Chrystusa. Takie zestawienie służy jednoznacznemu wyeksponowaniu postaw – aprobowanej

---

<sup>39</sup> Motyw ofiary złożonej z potomka w imię wyższych wartości jest oczywiście nienowy, a w teatrach szkolnych obecny już od XVI wieku (zob. M. Mieszek, *Dzieciobójstwo w dawnych dramatach szkolnych*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2014, z. 3, s. 234–237). W omawianej tragedii cesarz Bazyli porównuje swoją sytuację do tej, w jakiej znalazł się biblijny wódz Jefe, gdy po powrocie z wygranej bitwy, zgodnie z obietnicą daną Bogu poświęcił swą jedyną córkę: „Tkwi mi Jefe w pamięci, który ukochaną / Córę zabił. Płci miękkość i sieroctwo domu / Nie zmięknęły mężnego serca. Król za tym króla / Przykładem pójdę.” (A. 3, sc. 8).

<sup>40</sup> Rozmówcy cesarza wyrażają zaskoczenie niestabilnością władcy (np. Teodor: „Skąd odmiana / Nagła?”; A. 1, sc. 4; podkr. M.M). Owe wahania nastroju Bazylego sygnalizuje też zmieniająca się fizjonomia cesarza. Leo zauważa na przykład: „[...] Ale cóż jest? Ojczy, tym błąkaniem / Oka, czy masz syna w podejrzeniu zdrady?” (A. 1, sc. 5).

<sup>41</sup> Tyran to jeden z popularniejszych modeli występujących w tragediach Seneki. Jak pisał Radosław Rusmak, „trwałym dziedzictwem Senecjańskiego tragediopisarstwa okazał się typ przerażającego, niemal demonicznego, tyрана, przeciwstawionego narażonej na jego bezwzględność ofierze” (R. Rusmak, *Seneca noster*, cz. 1: *Studium o dawnych przekładach Seneki Młodsze*, Warszawa 2009, s. 171–172).

<sup>42</sup> Skarga w *Rocznym dziejach kościelnych* pisał o Decjuszu pod rokiem 253: „Nastąpił na cesarstwo Decius, wielki nieprzyjaciół Chrystusów, który [...] podniósł srogi swój miecz na chrześcijany. [...] Puścił po wszystkim państwie rzymskim wyroki i mandaty swoje Decius, aby chrześcijany męczono. Co pogańscy urzędnicy radzi czynili”. Skarga opisuje też wymyślne męki, na jakie narażeni byli wyznawcy Chrystusa (J. Skarga, *Roczne dzieje kościelne od narodzenia Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa*, Kraków 1603, s. 140–141).

i negocowanej<sup>43</sup>. O ile inni władcy u Bielskiego ulegali prośbom przyjaciół i rodziny oraz mieli wzgląd na wcześniejsze zasługi skazanego lub jego przodków, o tyle Decjusz od samego początku jawi się jako nieprzejednany okrutnik. W początkowej scenie dramatu zdradza, że w kierowaniu cesarstwem kieruje się wyrachowanym praktycyzmem. Obdarowanemu prowincją afrykańską Sabiniuszowi, ojcowi Apoloniusza, mówi:

[...] usługi kto wierne  
Jednemu płaci, tysiąc innych do wierności  
Równiej przynęca [...], gdy wynoszę ciebie,  
Wędę na innych stawiam: karze, rzeką, zbrodnie  
Decjusz, wierność płaci, wstrętem zbrodni kara,  
Nagroda cnoty będzie pobudką.  
(A. 1, sc. 1)

Gdy w kolejnej scenie Kamil, pogański kapłan, przynosi wiadomość, że tajemniczy młodzieniec zbezczeszczył posąg Jowisza, Decjusz w pełni ujawnia swą naturę tyрана. Wspomina o terrorze, jaki stosował wobec chrześcijan (krzyżach, o „krwi, którą kacia z nich toczyli”), ale wobec nieposłuszeństwa poddanych rozkazuje zintensyfikować prześladowania – wystawić pale, zaostriżyć dzidy i otworzyć więzienia (A. 1, sc. 2). Kolejne sceny, w których widz dowiaduje się, że tajemniczym młodzieńcem był Apoloniusz, pozwalają Bielskiemu skonfrontować dwie postawy. Dla widza i czytelnika losy młodzieńca są z góry przesądzone. Nadzieja na wyrzeczenie się przez Apoloniusza Boga chrześcijańskiego jest płonna, a odwołanie wykonania wyroku ma na celu wyłącznie ukazanie heroizmu młodych męczenników i zawziętości Decjusza. Bielski chętnie posługuje się hiperbolą, aby unaocznic gwałtowność i niepojętość władcy:

DECJUSZ  
Czyż mało  
Chrześcijańskiej krwi toczę? Posoką ich prawie  
Płynie Tyber. Chrześcijan gdy gubię, Rzym pusty.  
(A. 4, sc. 1)

Spotęgowaniu negatywnego wizerunku cesarza służy też pokazanie, iż w konfrontacji z racjami chrześcijanina władca nie potrafi zapanować nad swoimi emocjami. W początkowej scenie ostatniego aktu rozjuszony Decjusz grozi młodzieńcom:

Okrutną was zgładzę śmiercią; ju[c]hą waszą psy napoję, kruki  
Nakarmię ciałem waszym, pogrzebu zakażę,  
Niepogrzebane trupy innym dla postrachu  
Gnić będą!  
(A. 5, sc. 1)

---

<sup>43</sup> O takim prostym podziale ról w niektórych tragediach jezuickich pisała I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 86.

Choć dominantą w wizerunku cesarza uczynił Bielski okrucieństwo wobec chrześcijan, to nie poprzestał jedynie na tej cesze. Moralnej degradacji władcy służy także zło wyrządzone Sabiniuszowi i Flawiuszowi, ojcom straconych męczenników. Całą winą za zaistniałą sytuację Decjusz obarcza młodzieńców („ja syna zachować chciałem, darmo: złożył miłość ojca, / Cesarza bojaźń”; A. 5, sc. 4), a ich ojcom każe, by usynowili Lucilla, zdrajcę, intryganta i „fałszywego chrześcijanina”. W krótkiej wymianie zdań Bielski wykorzystał konwencję dwóch świadomości. Zrozpaczonemu Sabiniuszowi cesarz mówi, że zwróci mu syna, mając na myśli zdrajcę. Decjusz z rozmysłem gra na uczuciach nieświadomego ojca, mającego nadzieję, że jego syn żyje. Ostatnią decyzją, jaką podejmuje w tragedii Decjusz, jest zaostrenie prześladowań wobec chrześcijan („nowe Kamil męki / niech natęży”; A. 5, sc. 6). Wysłuchawszy relacji z egzekucji męczenników, cesarz odchodzi, aby „boskie Jowisza [...] nawiedzić świątynie” (s. 53).

W tragediach Bielskiego obecne są również **refleksje natury ogólnej o władzy i władcach**. Wypowiadają je zarówno sami panujący (to podnosi wyrygodność wypowiedzianych słów), jak i poddani. Takie przemyślenia pojawiają się we wszystkich tragediach. Panujący skarżą się najczęściej na trudy sprawowania władzy<sup>44</sup>, poddani wymieniają natomiast cechy dobrego władcy, kształtując w ten sposób wzór idealnego króla. Uświadamiają też panującym ich dużą odpowiedzialność<sup>45</sup>. Przykładowo Fraudialdus, bohater tragedii *Vandamorillus*, wspomina, iż królowie podlegają Fortunie tak samo jak inni ludzie, a dodatkowo, z racji pełnionego urzędu, narażeni są na intrygi. Bohater przywołuje przykłady Aleksandra i Dariusza, których zwyciężyła trucizna, czy Juliusza Cezara – poległego w wyniku buntu (A. 2, sc. 2). Wskazówki o charakterze sentencjonalnym wygłaszają także królowie. Zdania poświęcone władzy królewskiej wypowiada na przykład Moryndon w tragedii o Tytusie Japończyku, np.:

---

<sup>44</sup> Tego typu przemyślenia występowały również w innych tragediach jezuickich. W dramacie *Wolność i powaga kościołów i duchownych abo św. Eutropiusz* (Wilno 1754) cesarz rzymski Arkadiusz „narzeka na nędzę monarchów” (A. 3, sc. 4), gdy najeżdżający Rzym hetman wojsk wschodnich Gaina oraz król Gotów żądają wydania Eutropiusza.

<sup>45</sup> Idąc za wskazaniem Sarbiewskiego, że „cały świat wzoruje się na królu” (Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 249), Bielski wkłada w usta kapłana pogańskiego Wolumna słowa o tym, że „panów przykłady / Złe lub dobre w poddanych cnotę lub złe wady / Wprowadzają” (*Konstantyn Wielki*, A. 1, sc. 6). Przekonanie o odpowiedzialności panujących za poddanych wyraził zresztą Bielski także kilkanaście lat później w pochwalnej mowie pogrzebowej ku czci króla Stanisława Leszczyńskiego. W utworze znalazł się *passus* mówiący o tym, że celem króla jest uszczęśliwienie poddanych, a on sam powinien pamiętać, że jest człowiekiem decydującym o innych ludziach. Jezuita napominał „jednowładców świata”, że dla wielu stanowią wzór i powinni dążyć do tego, by władać „chwalebnie” i cnotliwie. To gwarantuje, zdaniem Bielskiego, że „poddani życzyliby ich sobie mieć nieśmiertelnymi, że zdrowych czczą i szanują chętnie, a wydartych sobie utęszliwie optakują” (J. Bielski, *Stanisława I. Poloniae Regis Magni Ducis Lithuaniae etc. etc. Lotharingiae et Barri Principis Benefici Laudatio funebris habita Posnaniae in templo PP. Societatis Jesu inter justa exequialia eidem persoluta. Stanisława I. polskiego króla, Wielkiego księcia Litewskiego etc. etc. Lotaryńskiego i Barskiego księcia dobroczynnego pogrzebowa pochwała miana w Poznaniu [...], przy obchodzie pogrzebowym za tegoż króla JMCi*, Poznań [1766], k. H).

[...] królewski respekt skarbić zasługami rzecz próżna;

Monarchy nie zdobi zemsta, łaskawość zdobi;

Dane innym słowo

Powaga cofać królom [...] broni;

[...] gniew królów być na wodzy

Powinien. Nie, co każe namiętność, król działa

Roztropny, swe na szalą roztropności bierze

Zawsze rozkazy.

(*Tytus Japończyk*, A. 4, sc. 4–5, 7)

Ideałem panującego jest osoba, którą cechuje łaskawość, sprawiedliwość, „powolność”, niechęć do zemsty oraz, co ważne z punktu budzenia świadomości obywatelskiej, przedkładanie dobra publicznego nad własne powodzenie.

Skargi władców dotyczą zazwyczaj słabości władzy królewskiej, która nie kontroluje wolnej woli poddanych<sup>46</sup>, czy też niebezpieczeństw, na jakie narażeni są ludzie zasiadający na tronie. Król Ryszard, dowiedziawszy się o rzekomym spisku uknutym przez Vandamorillusa, stwierdza, iż królowie muszą zachowywać ciągłą czujność i nieufność nawet wobec osób, które dotychczas uważali za wiernych poddanych (A. 2, sc. 3). Z kolei tytułowy bohater tragedii *Konstantyn Wielki* pod sam koniec sztuki wypowiada słowa o znikomości i nietrwałości władzy. Dowodzi, parafrazując epodę Horacego *Beatus ille*, że życie wiejskie przeważa nad dworskim<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Wobec nieugiętej postawy Tytusa, który nie chce wysłuchać rozkazów Moryndona i wyrzec się Chrystusa, król Bungu mówi w jednej ze scen:

Słaba monarchów władzo! Miecz was zbroi, bronią

Żołnierze, honor służy, przecież tyle siły

Mieć nie możecie, byście wolny umysł ludzi

Podbili.

(A. 4, sc. 7)

<sup>47</sup> Wypowiedź cesarza brzmi:

Wysokie

Rządy, jakeście bliskie ruiny, jak pełne

Bojaźni, niebezpieczeństw życia, szczęścia odmian,

Jak szczęśliwszy częstokroć w swej pałuszkiej chacie

Tytyr nad króle możne, którego bok liczne

Baranów otaczają trzody. Ten ubogie

Ale bezpieczne życie wieździe, nikt mu szczęścia

Jego nie zazdrości, wojny z nikim nie prowadzi,

Chyba kiedy lęklive ugania jelenie.

Bezpiecznie na murawie zasypia, wesoly

Wstaje i słodkim piosnek lub piszczałek wdziękiem

Miłe Zefiry głaszczce, słodczy kosztuje

Tych, które prosta zlewa natura i w jego

## 2. WODZOWIE

Osoby związane ze sprawami obronności, pełniące funkcje publiczne oraz te, które w przeszłości podejmowały aktywność militarną i odnosiły na tym polu sukcesy, znaleźć można we wszystkich tragediach Bielskiego. Niektóre noszą miano wodza, hetmana lub rotmistrza. Inne przypominają natomiast o swoich (lub swoich przodków) chwalebnych dokonaniach<sup>48</sup>. Postaci z omawianej grupy zajmują w utworze najczęściej miejsce drugo- lub trzeciorzędne. Wyjątek stanowi tragedia *Tytus Japończyk*, w której tytułowy bohater pełni rolę hetmana. Nawet jednak w tym przypadku umiejętności militarne i dowódcze nie stanowią dominanty kompozycyjnej postaci (zupełnie inaczej niż, na przykład, w epice<sup>49</sup>). Są to raczej cechy wtórne, które dodatkowo wzbogacają pozytywny wizerunek bohatera.

---

Chatę wiejską najczystsze spływają rozkoszy,  
Które od pańskich stronią pałacy. My inne  
Godnością celujemy, nie słodkością życia.  
Bojaźń, niepokój do nas z purpurą przechodzą  
I gdy się nas poddani boją, ich się wzajem  
Lękamy. Wyświadczamy łaski, a w proficie  
Niewdzięczność odbieramy. Kochają nas jedni?  
Swe bardziej szczęście. Drudzy lękają? Nieszczęścia  
Bardziej.  
(A. 4, sc. 5)

Warto dodać, że uwagi o trudach władzy królewskiej i przewadze szczęścia prostych ludzi nad monarchami pojawiały się także w innych sztukach jezuickich. Przykładowo, w tragedii Stanisława Sadowskiego *Peomer, król meseński* (Lublin 1751), senator Endymion uświadamia tę prawdę słowami:

O jak się zwodzi, kto pańskie  
Kolibki, fortunniejszych zamysłów rozumie  
Być mieszkaniem! W pieluszkach dziecinnych monarchów  
Zawierają się często największe nieszczęścia!  
Przypatrzyłem się z młodych lat, jak ciężej takich  
O ziemię rzuca burza, których pańskim tronem  
Wyniosło urodzenie wyżej. O, szczęśliwe  
Proste lepianki, które tym dalsze jesteście  
Od żalonych obalin, im od wyniosłości  
Dalekie bardziej.  
(A. 5, sc. 6)

<sup>48</sup> Tak jest choćby w przypadku senatora Romana z tragedii *Niewinność zwycięża potwarzy*, który przypomina cesarzowi Bazylemu swoje zasługi: „Gromić Persy, / Saraceny wojować, bitwy z Bułgarami / Zwodzić rozkazywałeś – zwycięstwem rozkazy / Zakończyłem [...]” (A. 1, sc. 7). Natomiast Sabiniusz, nowo mianowany starosta afrykański z tragedii *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, obok swojej aktywności „w boju” wychwala też poświęcenie swoich antenatów: „Przodkowie / Co moi, Annibala siły [...] łamali, / [...] skiba prawie każda roli / Afrykańskiej skropiona krwią naszą” (A. 1, sc. 1).

<sup>49</sup> Por. choćby artykuł M. Kurana, *Etos wodza w twórczości Samuela Twardowskiego*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2005, z. 7, s. 65–96.

Przedmiotem analizy w tej części pracy staną się wyłącznie bohaterowie pierwszo- i drugoplanowi, którzy dzięki swoim militarnym umiejętnościom wpływają na przebieg zdarzeń. Nie będą uwzględnione zaś osoby, które spełniały wyłącznie rolę poślednią, pomocniczą, mimo że opatrzone były nazwami funkcji wojskowych (rotmistrz).

Do tragedii Bielskiego, w których rozwój wydarzeń został zmodyfikowany dzięki działaniom dowódców, należą trzy utwory: *Zeyfadyń, król Ormuzu* (z hetmanem Mahometem), *Tytus Japończyk* (z tytułową postacią) oraz *Aleksy, cesarz wschodni* (z Baldwinem i Tankredem<sup>50</sup>, dowódcami wojsk krzyżowców, oraz Komenem, „wodzem wojsk greckich”).

Cechami, które łączą wszystkie postaci wodzów, są wysokie urodzenie, bezgraniczne oddanie i wierność władcy oraz podporządkowanie swoich działań słusznej sprawie (wyzwolenie monarchy, oswobodzenie kraju, zniweczenie zamachu stanu itd.). Militarne umiejętności bohaterów są przez Bielskiego w dramatach traktowane drugorzędnie. Na czoło wysunięte zostają natomiast te zalety, które łączą się z kwestią obywatelskości. Wodzowie to osoby świadome i gotowe poświęcić się dla dobra wspólnoty. Dodatkową cechą łączącą te postaci jest ich głęboka religijność. Wszyscy są chrześcijanami, którzy w swoich wyborach kierują się nakazami dekalogu. Cechują się też męstwem, dzielnością i dobrocią. Bielski korzysta z utrwalonego w kulturze etosu rycerza i uzupełnia go o cnoty obywatelskie.

W zależności od roli, jaką wodzowie odgrywają w fabule dramatu, sposób ich ukazywania różni się znacząco. Pojawienie się na scenie **postaci pierwszoplanowych** (Mahomet, Tytus) poprzedzone jest opiniami na ich temat, wypowiedzianymi przez zwolenników i przeciwników. Obaj pełnią istotne funkcje doradców i powierników władcy. Dzięki skuteczności podejmowanych działań są gwarantem utrzymania władzy, a ich sława wojenna i wcześniejsze doświadczenia w pokonywaniu przeciwników odstraszały potencjalnych agresorów. Zgodnie z etosem wodza, cieszą się oni także miłością ludu i żołnierzy. O tych walorach bohaterów mówią postaci postronne już od pierwszych scen dramatu. Słowa pełne podziwu wywołuje na przykład relacja Sebastasta o czynach **Mahometa**, które doprowadziły do obalenia tyrana Soldanesa. Opis zdarzeń wzbogacony został przytoczeniem słów hetmana w mowie pozornie zależnej:

SEBAST

Uzbrojony na pałac poszedł [Mahomet – M.M.] bez odwłoki,

A śmiertelne Kaima widząc we krwi zwłoki,

„Sam w podziemne – zawołał – nie pójdziesz tarassy

Bracie, z tobą Soldana w towarzystwie prześlę”,

Rzekł i gdy tyran groźny bierze się do stali,

Sztynch poprzedza Mahomet i głowę z nóg wali.

(A. 1, sc. 2)

---

<sup>50</sup> Tytułowy Aleksy to postać, która, co prawda, bierze udział w szturmie wymierzonym przeciwko uzurpatorowi Angelosowi, ale nie może być uznana za wodza. Bohater wpisuje się raczej w model syna, który dla oswobodzenia ojca współdziała z wojskami krzyżowców i wszystkie podejmowane decyzje podporządkowuje temu celowi.

Takie rozwiązania uwiarygodniają budowany od samego początku wizerunek postaci jako idealnego wodza i poddanego, a dodatkowo dynamizują relację. Pochwały Mahometa każdorazowo popierane są jego czynami, na przykład:

SEBAST

Wiesz jako

Mahomet z samej prawie dobroci złożony

I jak wszelkie skład mają w jego sercu cnoty,

Winę darował [Kaimowi, który nastawał na jego życie – obj. M.M.].

(A. 1, sc. 2)

Podobny zabieg wiąże się z pochwałą **Tytusa**. Początkowa scena tragedii przynosi starcie dwóch racji – obrońców i przeciwników wodza. Pierwsi dowodzą dzielności i oddania Tytusa oraz tego, że jako osoba ważna w państwie nie zasługuje on na śmierć. Rangę postaci potwierdzają „Powierzone / Królestwa, pierwsze w radzie miejsce, dawnych sława / Zwycięstw” (A. 1, sc. 1).

Wodzowie, jako osoby odpowiedzialne za państwo, nie wykorzystują swojej pozycji do celów osobistych. W *Zeyfadynie* i *Tytusie Japończyku* Bielski celowo poddaje bohaterów różnym pokusom, przynoszącym wymierne osobiste korzyści – przejście władzy czy ocalenie własnego życia. Wodzowie wszystkie te propozycje jednoznacznie odrzucają<sup>51</sup>.

Tytus i Mahomet mocno podkreślają konieczność przestrzegania i egzekwowania praw, nawet jeśli wiązałoby się to z wydaniem na śmierć przyjaciela, buntownika (Mahomet) czy utratą własnego życia (Tytus). Wierność złożonym przysięgom i władcy oraz podejmowanie działań mających na celu obronę społeczności służyło, jak zauważyła Kadulska, propagowaniu wśród szlachty „czynnej postawy wobec życia i potrzeb państwa”<sup>52</sup>. Aktywność wodzów ujawniała się więc nie tyle na polu bitwy, ile raczej w codziennych sprawach państwowych.

Inaczej rzecz wygląda w przypadku wodzów występujących w tragedii *Aleksy, cesarz wschodni*. **Tankred, Baldwin i Komen** spełniali **rolę pomocniczą**, ponieważ ich działania od samego początku podejmowane były ze względu na tytułową postać młodego królewicza. Uwaga spektatora koncentrowała się na osobie Aleksego. Dlatego zarówno przedstawiciele wojsk krzyżowców (Tankred i Baldwin), jak i oddziałów greckich (Komen), podejmują działania wyznaczane im przez głównych uczestników konfliktu dramatycznego. Tak dużą liczbę wodzów wymusza temat dramatu – odzyskanie władzy przez prawowitego cesarza przy wojskowej pomocy sprzymierzonych od-

---

<sup>51</sup> Ilustruje to dobrze relacja Sebasta o przebiegu wydarzeń, które doprowadziły do obalenia tyrana Soldanusa (*Zeyfadyn*). Bohater wspomina o wielkiej władzy danej Mahometowi i jego towarzyszowi, hetmanowi Kaimowi, przez sultana. Obaj wodzowie słyną z męstwa, dzielności i wierności. Z próby poróżnienia przyjaciół przez Soldana zwycięsko wychodzi jednak tylko Mahomet. Zdecydowanie odmawia on zabicia przyjaciela. Kaim natomiast ulega pokusie „czci i bogactw” oraz „znacznym skarbów” (A. 1, sc. 2).

<sup>52</sup> I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 89.

działów „łacinników”. Dowódcy krzyżowców, mimo że są postaciami historycznymi, ukształtowani zostali zgodnie z uogólnionym modelem chrześcijańskiego obrońcy wiary. Cechują ich odwaga, honor, poświęcenie słusznej sprawie i walka o „krzyż i ziemi świętej odzyskanie” (A. 2 sc. 4). Tankred i Baldwin pojawiają się na scenie po wygranej bitwie (A. 1, sc. 4), aby zaproponować Grekom warunki rozejmu i odzyskać wolność dla cesarza Izaacego. Szlachetnemu zachowaniu postaci przeciwstawia autor podstępne i niehonorowe intrygi Teopompa, który opętany nienawiścią do łacinników dąży do zgładzenia prawowitego władcy. Wiernym poddanym uzurpatora Angela i wykonawcą poleceń Teopompa jest natomiast Komen. Mimo że stoi on po stronie przeciwników, nie jest w dramacie oceniany negatywnie. To przykład postaci służebnej, której rola sprowadza się do informowania o rozwoju wydarzeń. Jest oddany sprawie i gotowy na najwyższe poświęcenia, aby zwyciężyć wojska krzyżowców. Po porażce Greków Komen solidarnie dzieli się odpowiedzialnością z przywódcą spisku Teopompem. Nie ocenia zdradliwych poczynań zwierzchników, ale stoi wiernie przy ich boku:

Niesłusznie by sobie  
Fortuna postąpiła, gdyby gubiąc ciebie,  
Mnie przepuściła. Gdy padł Angel, padnę równie  
Chętnie.  
[...]  
Komen winny  
Baldwinie, jeśli winny Teopomp.  
(A. 5, sc. 7)

Tankred, Baldwin i Komen to osoby znające się na sztuce wojennej. Ich umiejętności militarne są równoważne z walorami etycznymi. W relacjach z epizodów bitewnych mowa jest na przykład o stosowanych przez wodzów elementach taktyki wojennej: dokonaniu wyłomu w murze, aby dostać się do miasta, skupianiu oddziałów wroga wobec nadchodzącego szturm lub o ustawieniu odpowiedniego szyku wojska, aby skutecznie odeprzeć atak przeciwnika. Wypowiedzi dowódców unaoczniają ich strategiczne doświadczenie. I tak, Tankred w zerwaniu pertraktacji pokojowych przez Greków domyśla się ich podstęp:

Znam chytry  
Wasz postępek<sup>53</sup>: żebyście skołatane mury  
Naprawili, zwątłone wojsko posiłkami  
Umocnili nowemi, przeciagnienia czasu  
Szukacie.  
(A. 2, sc. 5)

---

<sup>53</sup> Wypowiedź Tankreda w wersji rękopiśmiennej rozpoczyna się od lakonicznego: „Znam figle”. Wersja drukowana wzmacnia negatywny wydźwięk („chytry postępek”) oraz wskazuje adresata wypowiedzi – „wasz postępek”. Pozostałe różnice w zacytowanym fragmencie nie zmieniają ani jego wymowy, ani wydźwięku emocjonalnego.



Akt 3 natomiast rozgrywający się po zwycięskim szturmie wojsk chrześcijańskich, rozpoczyna się rozmową, w której Tankred i Baldwin podsumowują efekty swoich działań. Mówią więc o rozproszonych i pobitych wojskach greckich, „skołatanych” murach Konstantynopola, wodzach wziętych w okowy (Baldwin), zabezpieczonych bramach miasta, pokonaniu posiłków, które miały wzmocnić wroga, oraz o kapitulacji i dezercji wojsk przeciwnika (Tankred).

Dwaj wodzowie chrześcijańscy pełnią jeszcze jedną istotną rolę – odciążają Aleksygo z konieczności podejmowania decyzji i dokonywania czynów, które mogłyby naruszyć idealny wizerunek postaci. Zwolennicy radzą królewiczowi zabicie Angela i Teopompa, którzy mimo przegranej, nie chcą zwrócić mu ojca i uciekają się do szantażu: „bierz życie, niech ich okrucieństwa / Srogiego miecz oducz, i z karkiem zuchwałę / Łamię zamysły” (k. D2v). Ponieważ takie postępowanie kłóciłoby się z ideałami chrześcijańskimi, Aleksy nie tylko wyraźnie się od niego odżegnuje, ale także zdobywa się na szlachetny gest ocalenia pokonanych:

Czy nie wiesz, że którą  
Śmiercią nieprzyjaciele ścielę, tąż Iza[a]cy  
Ginie? To zniosę? Niechaj żyją, niechaj prawa  
Dają zwycięzcom, byłem ojca twarz oglądał  
I życie wraz z wolnością ocalił<sup>54</sup>.  
(A. 4, sc. 1)

Wobec uporu spiskowców, Aleksy składa ich losy w ręce rycerzy łacińskich. Zrzuca z siebie odpowiedzialność i tym samym ocala swój wizerunek: „żał słowa odbiera, / Ty mnie Baldwinie, albo ty wyręcz Arybo” (A. 4, sc. 5). Wodzowie są zatem postaciami działającymi<sup>55</sup>, podczas gdy Aleksy ogranicza się wyłącznie do słownych deklaracji. Aktywność dowódców ujawnia się także w chęci poświęcenia swego życia w słusznej sprawie. Baldwin wystawia się na sztych Teopompa, aby dzięki temu oswobodzić Izaacego:

BALDWIN  
Miecz daję.  
[...]  
[...] krwiąć kupuję  
Ojca wolność, tron, państwo, miłość stryja, Greków

---

<sup>54</sup> W wersji rękopiśmiennej Bielski naniósł na ten fragment odręczne poprawki. Brzmi on nieco inaczej:

Czy nie wiesz, że którą  
Śmiercią nieprzyjaciele ścielę, tąż Iza[a]cy  
Ginie? Albo sroższą podobno ginąć będzie śmiercią?  
To, syn, zniosę? Niechaj żyją, niech prawa zwycięzcom  
Dają, byłem odzyskał ojca.

<sup>55</sup> Przykładowo, Baldwin grozi Teopompowi: „O dziki umyśle!, / Spełnię żądze [śmierci – M.M.], tu kata!” (A. 4, sc. 8).

Afekt. Ta, ach, dla mnie krwi miła utrata  
I śmierć z korzyścią.  
(A. 4, sc. 3–4)

Wszyscy wodzowie z tragedii Bielskiego, niezależnie od tego, czy pełnią rolę pierwszo- czy drugoplanową, są osobami pozytywnymi, stawianymi za przykład do naśladowania. Tak jak nie sposób wyodrębnić w dramatach Bielskiego modelu władcy w „czystej postaci”, tak samo niemożliwe jest wskazanie osoby wodza realizującego wyłącznie cechy typologiczne rycerza, wodza. Nawet pierwszoplanowy Tytus w spisie osób określony jest mianem „szlachetnego chrześcijanina”, bo to właśnie wierność Chrystusowi jest głównym budulcem postaci. Osoby „wodzów” czerpią więc z kilku modeli, na przykład syna i wodza (Aleksy) albo wyznawcy i hetmana (Tytus).

### 3. WYZNAWCY I MĘCZENNICZY

Gorliwość w wierze i wierność Kościołowi katolickiemu to bardzo ważny rys wszystkich pozytywnych bohaterów z tragedii Bielskiego. Warto przypomnieć, że w osiemnastowiecznych dramatach jezuickich kwestie religijne z obywatelskimi były łączone. Twórcy tragedii nawiązywali przy tym do wcześniejszej tradycji (np. średnio-wiecznej<sup>56</sup>, hagiograficznej). Wykorzystywali też schematy konstruowania postaci znane ze sztuk siedemnastowiecznych. Choć nadal popularny był w sztukach model wyznawcy, świętego, a niekiedy męczennika, to jednak dramaturdzy modyfikowali materię dramatyczną zgodnie z nowymi tendencjami.

W tragediach Bielskiego znaleźli się przede wszystkim wyznawcy, a więc osoby, które realizowały na co dzień ideały ewangeliczne, oraz nieliczni męczennicy poświęcający swe życie w imię wiary. Postaci chrześcijan z tragedii Bielskiego skonstruowane zostały według wzoru obecnego także w innych dramatach jezuickich z XVIII stulecia. Autor *Zeyfadyna* powiela zarówno określone predyspozycje bohaterów (na przykład stałość w wierze, dojrzałość moralną, pociąganie innych swoim przykładem), jak i sytuacje, które pozwalają ukazać w pełni heroizm i poświęcenie chrześcijan<sup>57</sup>. Taka powtarzalność wynika z religijnego charakteru teatru jezuickiego i jego roli wychowawczej. Nie dziwi zatem, że wszyscy pozytywni bohaterowie z tragedii Bielskiego byli lub stawali się chrześcijanami. Nowatorstwo polegało natomiast na tym, że obok argumentów religijnych, które motywowały działania postaci, równie ważne były racje obywatelskie, wynikające z patriotycznego zaangażowania. Takie równoważenie

---

<sup>56</sup> Sztuki martyrologiczne z XVI i XVII wieku, które nawiązywały do średniowiecznego wizerunku wyznawców, myślenia o świętości, a także oczekiwań wobec postaci świętych omówił A. Dąbrówka, *Polish Saint Plays, of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, [w:] *The Dramatic Tradition of the Middle Ages*, red. C. Davidson, New York 2005, s. 216–244.

<sup>57</sup> Omawia je I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 87–89.

racji religijnych i świeckich powtarzało się zresztą w innych dramatach z „przełomowego” okresu. Spośród wszystkich bohaterów tragedii Bielskiego tylko jeden w pełni wpisuje się w tradycyjny schemat **wyznawcy-męczennika**. Wiara jest czynnikiem determinującym w przypadku tytułowego bohatera dramatu *Apoloniusz, Chrystusów rycerz* (Poznań 1755). Choć pod względem chronologicznym jest to przedostatnia spośród sztuk Bielskiego, to warto omówić ją na początku. Jest to tragedia martyrologiczna i najlepiej pokazuje wykorzystanie przez jezuitę wcześniejszych schematów konstruowania bohatera. **Apoloniusz** to typ męczennika, którego los jest od początku przesądzony. Już bowiem tytułowe określenie „rycerz Chrystusowy” przypomina łacińskie *athleta Christi*, pojawiające się w średniowiecznej hagiografii (na przykład w żywocie św. Wojciecha<sup>58</sup>). Nawiązywanie do rozwiązań znanych z tradycji żywotopisarstwa jest naturalną konsekwencją wyboru podstawy źródłowej. Jak wspomniano w rozdziale V tej pracy, *Źródła dramatów*, jezuita zaczerpnął opowieść o niezłomnym młodzieńcu z popularnego zbioru Laurentego Suriusa, *De probatis Sanctorum*. Już w argumencie pojawiły się elementy znane z innych opowieści hagiograficznych, to znaczy wysokie, arystokratyczne pochodzenie bohatera, zapowiedź prześladowań oraz męczeńskiej śmierci. Treści te zostają następnie rozwinięte w sztuce. W scenie otwierającej tragedię Sabiniusz, ojciec Apoloniusza, otrzymuje wysokie zaszczyty od cesarza (zostaje „starostą” afrykańskim), przypomina również o zacności i dawności swojego rodu. Następnie relacjonuje cesarzowi sen brzemiennej matki młodzieńca, która widziała go uwieńczonego laurem. Bielski nawiązał tu do popularnej w żywotopisarstwie topiki natalnej, a więc jednoznacznych symboli i prognostyków, które zapowiadały wielkość postaci, wywoływały uczucia podziwu, zachwytu i respektu (na przykład u Piotra Skargi<sup>59</sup>). Jezuita wykorzystał też tak zwaną konwencję dwóch świadomości – o ile bowiem Sabiniusz tłumaczy sobie wieniec jako symbol chwały ziemskiej, o tyle widz odczytuje w tym wyraźną zapowiedź męczeńskiej śmierci. Apoloniusz oraz **Filemon**, towarzysz tytułowego bohatera nawrócony później na chrześcijaństwo, jawią się w dramacie jako element Boskiego planu. Sen matki Apo-

---

<sup>58</sup> Brunon z Kwerfurtu, *Świętego Wojciecha Żywot Drugi*, [w:] *Piśmiennictwo czasów Bolesława Chrobrego*, wstęp i komentarze J. Karwasińska, tłum. K. Abgarowicz, Warszawa 1966, s. 114, 140. Wzór chrześcijańskiego wyznawcy i męczennika, przedstawianego jako „rycerz Chrystusowy”, nakładany był także na postaci historyczne, np. wyobrażenia św. Kazimierza. W ten sposób przedstawiano królewicza nie tylko w dziełach literackich czy modlitwach, ale też w sztukach plastycznych (zob. Sigita Maslauskaitė-Mażylienė, *Dzieje wizerunku św. Kazimierza od XVI do XVIII wieku. Między ikonografią a tekstem*, przeł. K. Korzeniewska, Wilno 2013, s. 87–89, 137–138).

<sup>59</sup> K. Kiskowiak, *W kręgu topiki hagiograficznej. „Żywoty świętych” Piotra Skargi*, Kraków 2008, s. 127, 133, 142. O powtarzalności schematów w żywotopisarstwie polskim z XVI–XVIII wieku i dopasowywaniu biografii świętych do istniejących wzorów pisała też Katarzyna Binko. Autorka zauważyła, że „wszyscy [święci] wydają się do siebie podobni, a cuda przez nich zdziałane zbliżone w opisie do cudów znanych z Ewangelii”. Jedyne „zmienną” były ramy czasowo-przestrzenne (K. Binko, *Wzorce świętości w „Fortecy duchownej Królestwa Polskiego” Piotra Hiacyntha Pruszcza*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 62 (2014), z. 2, s. 31–32).

loniusza, oniryczna wizja Filemona dotycząca jego własnej śmierci, a także widzenia przyjaciół zapowiadające męczeństwo są wymownym potwierdzeniem tej celowości. Bohaterowie wiele razy zapewniają o swej uległości i podrzędności wobec Boga. Obaj młodzieńcy są dojrzałi emocjonalnie i duchowo. W wyjątkowo mądry i wyważony sposób odpowiadają swoim prześladowcom i objaśniają niezrozumiałe dla nich prawdy wiary chrześcijańskiej. Wpisują się zatem w schemat *puer-senex*. Odważne wystąpienie Apoloniusza przeciwko religii pogańskiej oraz sprzeciwienie się cesarzowi, by oddać chwałę antycznym bogom, następuje na początku tragedii. Późniejsze sceny ukazują bezcelowe zabiegi ojca i przyjaciół, mające przekonać Apoloniusza do zmiany decyzji. Z typem średniowiecznego męczennika łączy bohatera również wypowiedziane kilkakrotnie pragnienie śmierci, na przykład:

APOLONIUSZ

Koronę

że mi w swoim królestwie Bóg gotuje, widzę.  
O, czemuż, wszelkiej czasu, co przedłuża moję  
Szczęśliwość, nie rwę zwłoki? Ach, ojczu, gdy z tobą  
Bawię, Apoloniego inni do korony  
Ubiegają, doczesne łożą życie, wieczne  
Biorą; ja gnuśny stoję, czas zwłaczam zbawienia?  
Idę, wiarę wyznaję, umieram.  
(A. 1, sc. 7)

„Topika umiłowania śmierci”<sup>60</sup>, przejęta za piśmiennictwem hagiograficznym, łączy się z niewzruszonością wobec ojców, którzy dzięki szczerym wyznaniom miłości, trosce i obawom o życie potomków, jawią się jako postaci bardziej autentyczne niż posągowi Apoloniusz i Filemon. „Święte okrucieństwo” – określenie, którym Aleksander Gieysztor<sup>61</sup> nazwał relacje rodzinne św. Aleksego, dobrze oddaje stosunek Apoloniusza i Filemona do swoich najbliższych. Zarówno bohater średniowiecznej legendy, jak i postaci młodzieńców z tragedii Bielskiego przewyciężają miłość do rodziny i „wszystkiego co na świecie”, by w ten sposób wypełnić nakaz bezgranicznego umiłowania Boga<sup>62</sup>. Przedkładają oni prawa Boskie nad ludzkimi i sprzeciwiają się nakazom rodziców, które doprowadzić mają ich do potępienia. Kolejne wystąpienia młodzieńców ugruntowują obraz niewzruszonych herosów. Ich wypowiedzi stają się okazją do ukazania stałości i niezłomności bohaterów<sup>63</sup>. W większości mają one

<sup>60</sup> Określenie K. Kiszukowiak, *dz. cyt.*, s. 207.

<sup>61</sup> A. Gieysztor, *Dobrowolne ubóstwo, ucieczka od świata i średniowieczny kult św. Aleksego*, [w:] *Polska w świecie. Szkice z dziejów kultury polskiej*, Warszawa 1972, s. 21–40.

<sup>62</sup> P. Stępień, *Z literatury religijnej polskiego średniowiecza. Studia o czterech tekstach (Kazanie na dzień św. Katarzyny, Legenda o św. Aleksym, Lament świętokrzyski, Żołtarz Jezusów)*, Warszawa 2003, s. 125–127.

<sup>63</sup> Taką heroiczną postać chwalił zresztą Bielski w przedmowie do tragedii Zeyfadyń, kiedy wspominał o mężnych niewiastach oddających swe życie za wiarę (J. Bielski, *Przemowa do Czytelnika*, [w:] tenże, *Zeyfadyń, król Ormuzu*, k. a2–a2v).

charakter gorliwego wyznania lub są rodzajem objaśnień prawd wiary. Mimo że tego typu fragmentów jest w tragedii dużo, to prawdy w nich zawarte powtarzają się. Co więcej, wypowiedzi o charakterze wyznań i pouczeń zestawiane są parzyście, to znaczy najpierw dane zagadnienie podejmuje Apoloniusz, a następnie to samo, ujęte w nieco inne słowa, rozwija Filemon<sup>64</sup>. Rozdzielanie takich fragmentów między dwie postaci jest często bezpodstawne z punktu widzenia struktury dramatu, ale uzasadnione, jeśli pamiętać o perswazyjności i dydaktycznej funkcji tych części tragedii<sup>65</sup>. Dlatego bohaterowie wypowiadają wielokrotnie zdanie, że pogańscy bogowie są w rzeczywistości głuchymi bałwanami, „głupimi baśniami”, a jedynym prawdziwym Bogiem, władcą nad światem, życiem i śmiercią człowieka jest Chrystus. Przecistawiają cnotom Ukrzyżowanego ludzkich i grzesznych bogów. Wymieniają wady mieszkańców Olimpu. Aby zdeprecjonować religię przodków, młodzieńcy przywołują autorytety, między innymi listy Pliniusza Młodsze do cesarza Trajana, który w poświęceniu męczenników widział boskość Chrystusa<sup>66</sup>.

Kwestie bohaterów mają często charakter aforystyczny, abstrakcyjny i wyraźnie różnią się od konkretnych gróźb sformułowanych przez prześladowców. Sentencjonalny styl wypowiedzi młodzieńców to jeden ze składników tworzących obraz idealnego wyznawcy. Częstym chwytem pokazującym wyższość i autentyczność wiary chrześcijańskiej w dramatach martyrologicznych jest kontrast – zestawianie dwóch przeciwstawnych racji. W *Apoloniuszu* to najczęściej stosowane rozwiązanie, obecne

---

<sup>64</sup> Gdy na początku aktu piątego, Decjusz po raz ostatni żąda, by młodzieńcy oddali hołd pogańskim bogom, ci w odpowiedzi dopominają się szybszego wykonania egzekucji:

APOLONIUSZ

Leniwe, ach godziny, które przedłużają  
Męczeństwa szczęście! Kiedyz ta dobroci minie godzina?

FILEMON

Życie, Decy, przedłużasz doczesne,  
Bierzesz wieczne. O, czasy w naszym opóźnione  
Szczęściu, kiedyz mijacie?

(A. 5, sc. 1)

<sup>65</sup> Dobrym przykładem takiego rozdzielania jednego zagadnienia między Apoloniusza i Filemona jest scena 5 z aktu 4, w którym obaj młodzieńcy pragną przekonać Sabiniusza do swoich racji:

APOLONIUSZ

O, gdybyś ojciec uwierzył w Chrystusa  
Twoja, komu, chwalebniej krew by płynąć miała!

FILEMON

Ani byś, że z imienia skazą krew toczemy,  
Wyrzucił [...].

(s. 42)

<sup>66</sup> O listach Pliniusza Młodsze do cesarza Trajana, w których urzędnik ten pisze o chrześcijanach, zob. m.in. L. Winniczuk, *Pliniusz Młodszy w świetle swoich listów i mów*, Warszawa 1987, s. 412–415; E. Wipszycka, *Prześladowania w państwie rzymskim*, [w:] *Męczennicy*, wstępy, oprac. i wybór tekstów E. Wipszycka, ks. M. Starowieyski, Kraków 1991, s. 15–83.

zwłaszcza w scenach konfrontacji młodzieńców z Decjuszem. Racje i groźby cesarza są niwelowane na gruncie prawd wiary. Dwa porządki: ziemski (reprezentowany przez pogan) i niebiański (przez wyznawców), nie znajdują punktu wspólnego. Śmierć, która dla cesarza oznacza unicestwienie, przez młodzieńców witana jest z radością (np. „Wydrzesz doczesne życie, dasz wieczne”, A. 5, sc. 1). Dobra doczesne (zaszczyty, urzędy, bogactwa), którymi kuszą swych synów ojcowie, postrzegane są przez nich jako przeszkoda w osiągnięciu nieba. W wypowiedziach młodzieńców zawarte zostały liczne paradoksy, które na gruncie wiary stają się jasne i logiczne, np. „męczeństwa szczęście”, „słodko [jest] umrzeć”, „tracimy życie, byśmy żyli”, „do życia [...] śmierć wrotami” (A. 5, sc. 1). Obaj bohaterowie ponoszą na końcu śmierć męczeńską, która przedstawiona jest jako tryumf chrześcijaństwa i zwycięstwo prawdziwej wiary<sup>67</sup>. Zagłada młodzieńców nie jest przy tym niespodzianką, gdyż była zapowiedziana już na początku sztuki. W tragedii o Apoloniuszu najważniejsze stają się słowa bohaterów, którzy uosabiają cnotliwych chrześcijan. Ich deklaracje nie są bez pokrycia, ponieważ za słowami idą czyny – bohaterowie pouczają, pociągają swym przykładem i nawracają innych (to znaczy Apoloniusz Filemona, a na końcu obaj młodzieńcy – Sabiniusza). Aktywność bohaterów jest jednak mocno ograniczona (nie licząc nieukazanego bezpośrednio widzom zburzenia posągu Jowisza przez Apoloniusza). W sztuce dominują fragmenty o charakterze deklaratywnym, pokazujące stałość w wierze młodych bohaterów. Stateczni młodzieńcy, pewni swoich przekonań i pragnący śmierci, stworzeni zostali zgodnie ze schematem znanym z dzieł hagiograficznych oraz innych sztuk martyrologicznych (także niejezuickich<sup>68</sup>). Wyznawcy z omawianej sztuki to zatem abstrakcyjne typy o powtarzających się i spetryfikowanych cechach.

Tragedia o Apoloniuszu jest jedyną, w której tak ściśle korzysta Bielski ze schematu hagiograficznego i w której postaci ponoszą śmierć. We wszystkich pozostałych dramatach jezuita łączy walory religijne bohaterów z cnotami świeckimi i przedstawia

---

<sup>67</sup> Skutkiem ofiary poniesionej przez młodzieńców było nawrócenie się Sabiniusza, ojca tytułowego bohatera. Aby uwypuklić tryumf Apoloniusza i Filemona oraz uczynić jeszcze bardziej czytelnym przesłanie tragedii, końcowy dystych skierowany został bezpośrednio do odbiorców sztuki:

Wasza słuchacze ręka laury niechaj składa,  
Zwycięża dla Chrystusa męczennik, gdy pada.  
(A. 5, sc. 8)

<sup>68</sup> Przykładem innej jezuickiej sztuki martyrologicznej, której bohater reprezentuje typ niezłomnego wyznawcy, jest tragedia *Agapitus męczennik* (Warszawa 1762). Jego historia wpisuje się w budujący schemat fabularny. Dużą część tragedii wypełniają bezskuteczne zabiegi ojca, mające na celu ocalenie potomka. Tak jak rodzic Apoloniusza, Lizander ucieka się do szantażu emocjonalnego i podstępny, a gdy te zawiodą, gotów jest „wszystko [...] uczynić, byleby tylko syna uwolnił” (A. 2, sc. 2). Postać niezłomnego wyznawcy pojawiała się także w dramatach niejezuickich. Ten typ realizuje choćby tytułowy bohater pijarskiej tragedii *Polieukt, męczennik* (Warszawa 1751). Powtarzają się w niej zarówno podobne rozwiązania fabularne, jak również heroizm i stałość w wierze młodzieńca. Jak czytamy w *Argumentie sztuki*, Polieukt „Na ostatek, ani perswazyją [...] ani prośbami i płaczem Pauliny, żony swojej, niezmiękczonej, za wiarę Chrystusów [...] śmierć wielkim umysłem podjął”.

wyznawców jako wzorowych obywateli. Odpowiadało to zmianie, jaka zaistniała w okresie wczesnego Oświecenia, gdy ideałem stał się człowiek łączący cnoty starożytne z chrześcijańskimi i eksponujący swoje obowiązki wobec kraju<sup>69</sup>. Takie **zrównanie zalet duchowych i świeckich** to wyraźna zmiana w stosunku do stulecia poprzedniego, gdy walory religijne wystarczały do pozytywnej oceny bohatera. W przypadku wielu postaci chrześcijan z dramatów Bielskiego ich prawowierność jest ważną, ale dodatkową cechą. Widać to choćby w tragedii *Zeyfadyń, król Ormuzu* (Kalisz 1747), w której wódz **Mahomet** jest postrzegany przede wszystkim jako obrońca ładu królestwa i wierny poddany. O swojej wierze bohater wspomina dopiero na początku aktu trzeciego. Podnosi to dodatkowo pozytywny wymiar postaci. Wiara Mahometa to gwarant wierności i posłuszeństwa wobec króla („By świat widział, że sobie więcej chrześcijanie / (Jakim jestem) szacują wierność, niżli trony”, A. 3, sc. 1). Kwestie religijne, o których bohater wspomina w sztuce trzykrotnie<sup>70</sup>, zostały więc podporządkowane zagadnieniom świeckim.

Powiązanie spraw religijnych i państwowych obecne jest także w tragedii *Tytus Japończyk* (Poznań 1748). Tytułowa postać była popularna w teatrze jezuickim<sup>71</sup>. Łączyła bowiem walory religijne i świeckie. Unaoczniała, jak przy zachowaniu wierności zasadom chrześcijańskim pozostać wiernym poddanym i wzorowym obywatelem. Ekspozycja tragedii Bielskiego przedstawia sytuację typową dla sztuk martyrologicznych – bohater nie chce wyrzec się wiary nawet za cenę utraty życia swojego i najbliższych. Kolejne sceny stanowią pretekst do wypowiedzania przez Japończyka gorliwych wyznań wiary i pouczania otoczenia. Represjom wymierzonym w bohatera towarzyszą akty manifestacji religijnej. Tytus jest przykładem bezkompromisowości i heroizmu – zachęca swoich synów, aby poświęcili życie dla Chrystusa („Śmierć sama wieczne – / Mieniać – synu, przyniesie życie i z katuszy / W tronie nieba posadzi”, A. 1, sc. 3) oraz cieszy się ze śmierci najbliższych, czym wzbudza odrazę otoczenia, posądzającego go o okrucieństwo i nieczułość<sup>72</sup>. Bielski wkłada w usta postaci argumenty typowe dla męczenników. Tytus poucza zatem pogan o nietrwałości rzeczy

---

<sup>69</sup> I. Stasiewicz-Jasiukowa, *Człowiek i obywatel w piśmiennictwie naukowym i podręcznikach polskiego oświecenia*, Wrocław 1979, s. 52.

<sup>70</sup> Poza zacytowanym fragmentem, drugi raz Mahomet wspomina o swojej wierze, kiedy tłumaczy, dlaczego nie wszedł z innymi postaciami do meczetu (A. 3, sc. 3) oraz w monologowej scenie 4 z aktu 4, kiedy dziękuje Bogu chrześcijańskiemu, że oszczędził mu sprawowania władzy i uwolnił umysł od żądz panowania (s. 40–41).

<sup>71</sup> Sztuki z motywem Tytusa wymienia m.in. I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 61.

<sup>72</sup> Podobne fragmenty, w których rodzice dodawali otuchy swoim potomkom w obliczu śmierci, występowały także w innych sztukach, np. w tragedii Nicolasa Caussinusa *Felicitas* (w zb. *Tragoediae sacrae*, Parisii 1620, s. 151–238), o której Bielski wspominał w przedmowie do tragedii *Zeyfadyń, król Ormuzu*. Warto przypomnieć, że zachęty do odważnego poniesienia śmierci w imię Chrystusa obecne są również we wczesnochrześcijańskich pismach z czasów prześladowań chrześcijan w starożytności. Pisane były przez ojców kościoła i pierwszych biskupów (zob. M. Starowieyski, *Męczennictwo*, [w:] *Męczennicy*, s. 84–142).

doczesnych, marności życia, roztacza przed nimi wizję Królestwa Niebieskiego i wyraża wielokrotnie pragnienie śmierci. W wypowiedziach postaci pojawia się również biblijne porównanie krwi męczenników do ziaren, które przyniosą obfity plon. Także i w tej sztuce Bielski konfrontuje niezłomnego Japończyka z poganami, wykorzystując chwyt kontrastu. Argumenty wysuwane przez obie strony konfliktu są logiczne – Tytus tłumaczy swe stanowisko, opierając wywód na prawdach wiary, poganie zaś kierują się racjami rozumowymi. Dodatkowo jednak przeciwstawia Tytusowi grupę osób z jego najbliższego otoczenia. Argumenty, które wysuwa bohater, są typowe (powtórzy je potem Bielski w dramacie o Apoloniuszu). Rozmowa z bratem staje się na przykład okazją do wypowiedzenia nauki o miłości Boga (który skazuje swoich wyznawców na cierpienie, ale potem nagradza ich w niebie) oraz do ukazania nie-trwałości i uludy rzeczy doczesnych. Tytus, tak jak Apoloniusz, przedkłada miłość do Stwórcy nad uczucie do najbliższych. Przełamanie schematu typowego dla sztuk martyrologicznych (i konstrukcji postaci) nastąpiło w sztuce dzięki zagadnieniom świeckim. W momencie zagrożenia dla kraju Tytus okazuje się bowiem wiernym poddanym, który staje w obronie króla, swego potencjalnego zabójcy. Dzięki swojej postawie Tytus nie tylko ocala życie własne i rodziny, ale przyczynia się do nawrócenia królewicza Fidejora i do rozkrzewienia chrześcijaństwa w królestwie Bungu. Postać Japończyka uświadamiała zatem konieczność poświęcenia spraw osobistych w obliczu zagrożenia wspólnoty. Przełamywała schemat dążącego do unicestwienia wyznawcy na rzecz aktywnej postawy obywatelskiej<sup>73</sup>. Przykład Tytusa miał służyć propagowaniu postawy patriotycznej wśród uczniów i ich rodziców.

Także w kolejnych tragediach Bielskiego powtórzyło się identyfikowanie chrześcijan z wzorcowymi obywatelami. To poganie dążyli do przewrotu czy obalenia prawowitego władcy. Kierowali się własnym interesem oraz żądzą zysku, a niekiedy nienawiścią wobec religii chrześcijańskiej. W tragedii o **Konstantynie Wielkim** (Poznań 1751) brakuje wyznawców podobnych do Tytusa. Fabuła utworu ma ukazać siłę Chrztu świętego. Sakrament (o którym mowa dopiero na końcu) odmienia życie i decyzje Konstantyna. Sprawia, że rezygnuje on z pomysłu kąpeli w krwi niewinnych młodzieńców. Cesarz jest w dramacie jednak przede wszystkim namiestnikiem państwa, a cały utwór dotyczy również kwestii obywatelskiej – czy dla dobra panującego i głowy państwa należy poświęcić własne życie. Chrześcijaństwo, które przyjmuje Konstantyn, staje się dodatkowym komponentem postaci. Konstantyn to bowiem widomy znak działania siły Boskiej.

W tragedii występuje również **Sozyja**, „nauczyciel w wierze” cesarza. Postać ta pełni jednak rolę mentora i jest swoistym „wyrzutem sumienia” władcy, który zamordował najbliższych i ponownie pragnie popełnić zbrodnię. Jediną osobą, która określa się mianem chrześcijanina i podporządkowuje swoje działania zasadom wiary, a także

---

<sup>73</sup> I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 89.



przekazuje naukę i odkrywa przed poganami „tajniki wiary”, jest **Rufin**, przyjaciel i nauczyciel synowca Konstantyna. Zostaje on skonfrontowany z poganinem Maksyminem. Rufin uświadamia rozmówcy, że aby dojść prawdy o Bogu chrześcijańskim, trzeba być osobą pokorną, pozbyć się wyniosłości i oddać w jarzmo Chrystusowi. Objaśnia mu także sens ofiary składanej Bogu, przypominając historię Abrahama i Izaaka. Na prośbę Maksymina wymienia dary, jakie chrześcijanie oddają swemu Stwórcy:

Serce niezmazane grzechem,  
Wola dobroci pełna, umysł od uporu  
Daleki, szczerzy, prosty – ta, ta przed inszem  
Bogu chrześcijańskiemu najmiłsza ofiara.  
(A. 1, sc. 3)

Rufin wychwala miłosiernego Boga, który ofiarował własnego syna. Bardzo krótko objaśnia też sens Eucharystii, która jest błaganiem „nieba krwią i ciałem / Ubóstwionym boskiego i Maryi syna, / Jezusa” (A. 1, sc. 3). Tak jak w poprzednio omawianych sztukach, również i w tym dialogu nie dochodzi między rozmówcami do porozumienia<sup>74</sup>. Zauważalną różnicą jest natomiast odmienny stosunek Rufina do Maksymina. Chrześcijanin zdaje sobie sprawę z niecznych zamiarów swego interlokutora, który kieruje się wyłącznie żądzą zysku i chce złożyć ofiarę Bogu, aby Ten pomógł mu przejąć władzę w Konstantynopolu. Dlatego traktuje go z lekceważeniem i postanawia zamilknąć:

*Na boku mówi* (albo coś ja perły  
Przed wieprza miatam).  
[...]  
Zdrów zostań Maksyminie, ciekawość cię, widzę,  
Próżna, nieprawdy miłość w te pytania wdaje.  
(A. 1, sc. 3)

W odróżnieniu od Sozyi, Rufin jest bohaterem o żołnierskiej przeszłości. Wspomina, że bronił kraju i obywateli. To przykład wiernego poddanego, który oddanie cesarzowi tłumaczy swoim wyznaniem. Rufin nie ogranicza się do słownych deklaracji, ale jest bohaterem działającym. Swoje czyny podporządkowuje wymogom religii oraz obowiązkowi, jakie spoczywają na obywatelu. To właśnie on, a nie Sozyja, poucza na końcu sztuki cesarza o konieczności bycia litościwym dla spiskowców. Dowodzi, że miłosierdzie jest nieodzowną cechą dobrego władcy chrześcijańskiego. W ten sposób przyczynia się do ocalenia niedoszłych zamachowców. Rufin zatem to kolejny bohater, który łączy cnoty świeckie i religijne. Napomnienie wypowiedziane w końcowej scenie przez Konstantyna, a skierowane do spiskowców, tym mocniej akcentuje konieczność połączenia obu tych płaszczyzn:

---

<sup>74</sup> Niezrozumienie przez Maksymina sensu ofiary eucharystycznej jest początkiem zawiązania intrygi, mającej na celu złożenie w ofierze szlachetnych młodzieńców z rodu królewskiego.

Miecz bierzcie, Metellu,  
Minerwinie, nie żeby albo wasze, albo  
Potomstwa pruć mieliście piersi. Dla obrony  
Bierzcie wierniejszej państwa, cesarza, Chrystusa.  
Zdrowe wraz bierzcie syny, a który tę w sercu  
Litość korzeni, który wykorzenia zemstę,  
Wzgardziwszy bałwanami Chrystusowi służcie.  
(A. 5, sc. 6)

Nieco inaczej wykreowana została postać **Leona**, tytułowego bohatera kolejnej sztuki Bielskiego (*Niewinność zwycięża potwarzy*, Poznań 1753). Uosabia on ideał chrześcijańskiego potomka. Królewicz był gorliwym chrześcijaninem oraz wiernym poddanym Stolicy Apostolskiej. Prawowierność bohatera została zasygnalizowana już w argumentacie, w którym Bielski przeciwstawił Leona grupie innowierców. Konflikt tragiczny w sztuce opiera się na typowym schemacie – bohaterowie stawiani są wobec wyboru między wiernością religii a utratą życia. Opowiedzenie się po stronie chrześcijaństwa oznacza również utratę praw do dziedziczenia tronu.

Postać Leona powieli wszystkie zalety, jakie posiadali dotychczas omówieni wyznawcy. Jego przeciwnicy charakteryzują go jako prawowitego chrześcijanina:

FOCYJUSZ

Znam młodzieńca  
Męstwo, pierwej mu życie wydrzesz niżli wiarę  
Rzymską.  
(A. 1, sc. 1)

Tak jak i inni, Leon od samego początku jasno deklaruje swoje przywiązanie do papieża oraz zasad wiary chrześcijańskiej. Typowe są również zapewnienia bohatera o gotowości poniesienia męczeńskiej śmierci. Gorliwość i stałość w wierze Leona sprawiają, że tak jak inne postaci wyznawców, zachęca on swoim przykładem **brata Stefana**. Nawrócenie się młodszego syna cesarza staje się widomym znakiem siły wiary katolickiej. Stefan nie tylko uświadamia ojcu znikomość dóbr doczesnych, ale w obrazowy sposób mówi o intensywności swoich przeżyć:

STEFAN

Tronem przecie gardzę  
I gardzę światem. Będę odtąd Chrystusowi  
Żyć, nie światu.  
[...]

Powołania  
Młot mocny w to uderzył serce i moc jego  
Całą skruszył. Załysnął promień na umyśle  
I całego mnie gwałtem pociągnął na służbę  
Boską, idę nie zwłaczam.  
(A. 4, sc. 4)

Sceny konfrontacji wyznawców z poganami zawierają fragmenty o charakterze pouczenia. Argumenty wysuwane przez Leona, a potem także Stefana, mają na celu wywyższenie dóbr duchowych i wskazanie celu człowieka, czyli życia wiecznego. Bielski korzysta przy tym z racji, które wkładał w usta także innym swoim bohaterom. Zdaniem Leona więc, „dary doczesne” (między innymi władza) i chęć zachowania życia to przeszkoda na drodze do zbawienia. Śmierć wyznawcy jest, według niego, widomym znakiem miłości do Boga. Dojrzałość młodzieńca uwidocznia się zwłaszcza w scenie rozmowy z ojcem, który uzależnia ocalenie syna od porzucenia przez niego wiary rzymskiej. O ile cesarz Bazyli posługuje się zdaniami oznajmującymi, o tyle Leon – pytaniami retorycznymi. Nie tylko uświadamiają one odbiorcy chrześcijańskiemu oczywiste prawdy (na przykład: „Korona któraż droższa, ojcze? / Doczesna, czyli wieczna? Niebieska, czy ziemską?” lub „Któreż straszniejsze okowy, / Czyli te z stali, nietrwałe, czy które hartuje / W ogniu piekła Bóg mściwy?”; A. 3, sc. 6), ale też wywyższają młodzieńca ponad ojca, który kieruje się wyłącznie ograniczonymi racjami rozumowymi<sup>75</sup>.

Przy konstruowaniu postaci wyznawców Bielski nawiązywał do schematów wypracowanych w tradycji wcześniejszej: średniowiecznego modelu świętego, ujęć znanych z barokowych sztuk martyrologicznych czy ze zbiorów hagiograficznych<sup>76</sup>. Typowość widać zwłaszcza w przypadku Apoloniusza i Filemona. Bohaterowie ci przypominają jednowymiarowe postaci świętych, upersonifikowane ideały. Jasno wyznaczony cel (to znaczy chęć poniesienia śmierci za wiarę) jest motywem wszystkich ich działań, a brak wątpliwości i rozterek podnosi wrażenie schematyzmu. Sztuka o Apoloniuszu jest jednak wyjątkiem, bo większość swych postaci Bielski wyposaża w rysy dodatkowe, nowe w stosunku do praktyki siedemnastowiecznej. Pokazuje (pozorne) troski i rozterki bohaterów (np. Konstancyja Wielkiego), unaoczniając ich wewnętrzną walkę. Wszyscy chrześcijanie są nie tylko gorliwymi służebnikami Chrystusa, ale też angażują się w sprawy państwa. Ponieważ bohaterowie ci stanowić mają wzór postępowania, dlatego wpisują się w określony model parenetyczny (wyznawcy, syna, obywatela). W jezuickich sztukach przedoświeceniowych nie chodziło już bowiem tylko o propagandę religijną, ale także o kształtowanie świadomych postaw patriotycznych<sup>77</sup>. Dlatego właśnie Bielski spaja w postaciach cnoty religijne ze świeckimi. Wierności Chrystusowi towarzyszy równolegle lojalność bohaterów wobec króla i przedkładanie dóbr wspólnoty nad własne ambicje. Bycie wyznawcą religii ka-

---

<sup>75</sup> Wymownym tego dowodem jest zdanie, które cesarz wypowiada do syna w decydującej chwili: „Przystąp synu, / Co masz obierać uważ, a obierz roztropnie. [...] Niewczesne pytania / Przerwij, rozumu rady niech zasiągnie ręką, / żeby nie pobłądziła w obraniu” (A. 3, sc. 6; podkr. M.M.).

<sup>76</sup> Zob. T. Michałowska, *Między poezją a wymową*, s. 114–115; K. Kiszko, *dz. cyt.*, s. 68.

<sup>77</sup> I. Kadulski, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 62. O łączeniu w osiemnastowiecznym modelu parenetycznym argumentacji religijnej oraz świeckiej pisał również P. Badyńska, *dz. cyt.*, s. 151.

tolickiej jest zatem ważnym, ale nie jedynym rysem postaci. Ocena chrześcijan zależy także od ich „pozareligijnych” walorów i nie ogranicza się, jak w sztukach barokowych, do wymiarów cnoty i grzechu. Takie mieszanie tradycyjnych ujęć z klasycystyczną „nowoczesnością” potwierdza tezę o przełomowości dramaturgii Bielskiego oraz pokolenia twórców jemu współczesnych<sup>78</sup>.

#### 4. WIĘZI RODZINNE BOHATERÓW

Wszystkie do tej pory wspomniane postaci były wikłane w relacje rodzinne. Łączenie płaszczyzny publicznej z prywatną często praktykowano w zreformowanych dramatach jezuickich. Propagowanie na scenie cnót rodzinnych wiązało się z dokonującymi się przemianami w rozumieniu zadań teatrów oraz psychiki odbiorców<sup>79</sup>. Aprobowane przykłady miały zachęcać i pociągać widzów. Zamiast więc nauczać poprzez krytykę, starano się w utworach wzmocnić pozytywny wizerunek postaci, pogłębiając go o rys prywatny.

Jak istotny był to aspekt, świadczą również tragedie Bielskiego. Postaci z dotychczas omówionych grup pełniły równoległe role ojców, synów, braci lub przyjaciół. We wszystkich tych kreacjach powtarzają się określone cechy, które składają się na wzór osobowy i propagują właściwe relacje rodzinne. O ile niektóre zalety przynależą wyłącznie jednej z wymienionych grup (np. posłuszeństwo synów wobec ojców), o tyle inne charakteryzują wszystkie postaci (np. miłość do najbliższych). Bielski powieliła cechy bohaterów, które odnaleźć można także w innych „tragediach rodzinnych” z tego okresu. Zasadne wydaje się więc zastosowanie dla omawianej grupy postaci klucza typologicznego, nie zaś chronologicznego.

#### OJCOWIE

Jeśli przejrzeć dramaty jezuickie z okresu, w którym tworzył Jan Bielski, to okaże się, że postaci ojców często nie odgrywały w nich roli pierwszoplanowej. Wynikało to z dydaktycznego charakteru teatru. W sztukach mocniej eksponowano bohaterów niedorosłych, z którymi uczniowie łatwiej mogli się identyfikować. Postaci ojców i stosunek do nich młodzieńców niosły naukę o właściwym sposobie traktowania rodzicieli. Obecni na przedstawieniach dorośli odbiorcy szlachecy zyskiwali natomiast

---

<sup>78</sup> Andrzej Kruczyński wspominał, że teatr religijny w XVIII wieku zmierzał w stronę idei i koncepcji oświeceniowych, a „teatr oświecony chciał być i był teatrem świeckim działającym doraźnie, wychowującym obywatela do życia w nowoczesnym »rozumnym« świecie”. Dlatego jezuici dążyli do wypracowania nowego modelu dramatu religijnego, dostosowania formuły teatralnej do zmieniających się potrzeb widzów (A. Kruczyński, *Teatr religijny w Polsce XVIII w.*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Stańska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 100–101).

<sup>79</sup> I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 84.

potwierdzenie swojej wysokiej pozycji w hierarchii rodzinnej oraz przykład tego, jakie powinności winni spełniać wobec nich synowie<sup>80</sup>.

Ojcostwo w dramatach Bielskiego rozumiane jest przede wszystkim jako relacja wynikająca z pokrewieństwa. Niekiedy postaci określają mianem „ojca” władcę, z którym nie łączą ich więzy krwi. Wyrażają w ten sposób swoją miłość i oddanie.

W dramatach Bielskiego nie ma wzoru idealnego ojca. Posiadanie potomstwa w większości przypadków komplikuje przebieg akcji, a rodzice zmuszeni są wybierać pomiędzy dobrem synów a własnym życiem, zachowaniem wiary a powagą urzędu. Działania i cechy ojców zawsze przedstawiane są w powiązaniu z ich potomkami. Posiadają oni cechy wynikające z określonego modelu parenetycznego. Są więc mentorami, nauczycielami (także zasad wiary), osobami decydującymi o losie synów, dbającymi o ich odpowiednie wychowanie, zapewnienie im wysokiej pozycji społecznej i majątku. Ojcowie w tragediach Bielskiego często manifestują swoje uczucia. Emocjonalność postaci ujawnia się zwłaszcza w sytuacjach, gdy muszą walczyć o ocalenie synów (*Konstantyn Wielki; Apoloniusz*) lub gdy z racji sprawowanego urzędu muszą skazać ich na śmierć (*Niewinność zwycięża potwarzy*).

Kolejną rzeczą, która łączy większość postaci ojców z dramatów Bielskiego, jest ich przywiązanie do spraw materialnych. Zabiegają oni o urzędy, zaszczyty oraz pomnażają bogactwo dla swych synów<sup>81</sup>. Przedstawiają ich zresztą jako posłusznych dziedziców majątku, spadkobierców cnót i gwarantów trwania rodu. Potomkowie postrzegani są przez swych rodziców poprzez pryzmat ich miejsca w społeczeństwie, państwie i rodzie. Przywiązanie ojców do spraw „ziemskich” powoduje, że potrafią się oni posunąć do intryg i spisków, które następnie obracają się przeciwko nim. Przykładem jest Minerwin z tragedii o Konstancynie Wielkiej, który wysłał syna do cesarza w przebraniu z nadzieją, że zmylony władca daruje młodzieńcowi władzę. W efekcie otrzymał zaś wiadomość o uwięzieniu potomka i planach zamordowania go przez Konstancynę.

Motyw zaskoczenia pojawia się w większości tragedii, kiedy okazuje się, że synowie nie dbają o zaszczyty i porzucają dobra doczesne na rzecz wyższych wartości (wiary, zapewnienia powodzenia władcy i kraju). Swoje decyzje podejmują bez konsultacji z rodzicami. W obliczu zagrożenia ojcowie walczą o ocalenie synów. Wyjątkiem jest **Tytus**, gotowy poświęcić życie najbliższych niż wyrzec się Chrystusa. Radość, jaką wywołuje w Tytusie ta ofiara, spowodowana jest pewnością, iż dzieci i żona dostąpią zbawienia („Katem będę, synowi, nie będę / Rzekł, odstępcą”, A. 1, sc. 3). Ojcostwo stanowi w jego przypadku element dodatkowy, wzbogacający schematyczny typ wy-

---

<sup>80</sup> Właściwe zrozumienie potrzeb odbiorców było jednym z wielu czynników decydujących o popularności dramatów jezuickich (I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 96).

<sup>81</sup> Chęć przydania synom kolejnych zaszczytów i dóbr materialnych to zresztą cecha także innych ojców z tragedii jezuickich, np. Lizandra, ojca Agapita, który w początkowej scenie tragedii „syna swego [...] na usługi syna cesarskiego zaleca” (*Agapitus męczennik*, Warszawa 1762).

znawcy. Miłość ojcowska ujawnia się we właściwym wychowaniu dzieci w duchu wiary, dawaniu przykładu heroizmu i bezkompromisowości. Złagodzeniu posągowości Tytusa służą fragmenty mające na celu poruszyć emocje odbiorców. Ilustrują to na przykład słowa króla Moryndona, w których relacjonuje on pożegnanie Tytusa z synem. Bohater w typowych dla sztuk martyrologicznych słowach napomina i dodaje odwagi synowi, jednak zanim odda go katom „słodkie dziecię wraz usta [całuj]” (A. 1, sc. 3). W relacji Moryndona mowa też o miłości Tytusa do „ukochanej córki” i „kochanej” żony. Tkliwość wzbudza również obraz utwierdzonego w wierze dziecka, które posłusznie pochyła kark przed katem.

Emocje towarzyszą postaciom ojców z dramatów Bielskiego zwłaszcza w sytuacjach probierczych. Gdy trzeba stanąć w obronie życia potomków, bohaterowie zmieniają sposób argumentacji, by wzbudzić uczucia. Synowie to już nie dziedzice fortuny, spadkobiercy imienia, ale szczęście i pociecha rodziców. Wraz z pogarszaniem się sytuacji bohaterów, na czoło wysuwane są nie tyle relacje rodowo-majątkowe, ile właśnie aspekt uczuciowy. Gdy **Metel**, ojciec z tragedii o Konstancynie, dowiaduje się o uwięzieniu Juliusza, to o utraconych zaszczytach wspomina w dalszej kolejności swojej wypowiedzi:

Juli, Juli, pociecho, nadziejo, podporo,  
Trosków pociecho, szczęścia nadziejo, podporo  
Domu? Gdzieżeś jest Juli? O krwi purpurami  
Zarumieniona: tak dziś spełnisz, tak śmiertelną  
Przybierzesz barwę? Z krzesła które-ć i zasługi,  
I imię gotowało szlachetne, do grobu  
Pójdiesz? Nie zniosę, ojciec, mam skarby, mam sługi,  
Złoto, srebro, dostatki. Niknie wszystko, syna  
Gdy tracę, z synem razem wszystko ginie, ginie.  
(A. 2, sc. 1)

Ostatni wers ilustruje zresztą dość powszechnie wyrażany w tragediach sąd, że śmierć syna jest jednoznaczna ze śmiercią ojca<sup>82</sup>. Obraz dwóch ciał o jednym sercu, czy dwóch ciał o jednej duszy, wyraźnie nawiązuje do starożytnej koncepcji przyjaźni, formułowanej przez wielu myślicieli. W dawnej Polsce najpopularniejszym teoretykiem podejmującym tę tematykę był Ciceron. To właśnie Arpinata w traktacie *De amicitia*<sup>83</sup> wyraził przekonanie, że przyjaźń jest jednością dusz, a przyjaciel to „drugi ja”. Warto przypomnieć, że greckie określenie „filia” miało jednak szersze znaczenie

---

<sup>82</sup> Wynika to z przekonania, że dziecko stanowi jedność ze swoim rodzicem. Ojcowie w każdej tragedii powtarzają ten sąd, ujmując go w nieco inne słowa, np.: MORYNDON „Bierze ojca, gdy syna śmierć bierze zuchwała, / Jedna dusza w obydwu, lubo dwa są ciała” (*Tytus Japończyk*, A. 4, sc. 9); METEL „Miłość [...] / Ojca wraz z synem kłii” (*Konstantyn Wielki*, A. 2, sc. 3); SABINIUSZ „Syna ojcu / Odbierasz, gubisz ojca: mego syn częścią serca” (*Apoloniusz*, A. 2, sc. 3).

<sup>83</sup> M. T. Cicero, *Leliusz o przyjaźni*, przeł. W. Kornatowski, Warszawa 1963, *Pisma filozoficzne*, t. 4.

niż polski termin „przyjaźń” i oznaczało także więzy rodzinne<sup>84</sup>. Posługiwanie się przez Bielskiego takim obrazowaniem na określenie relacji ojcowsko-synowskiej jest zatem w pełni uzasadnione.

Argumentowi o jedności krwi, serca czy duszy towarzyszy w tragediach Bielskiego inny, mówiący, że przyzwalanie i godzenie się na śmierć potomka jest wbrew naturze. Obrazują to między innymi następujące fragmenty:

METEL „Krwia jesteś moją, częstką moją, byś padł ścierpie?” (*Konstantyn Wielki*, A. 2, sc. 3)

BAZYLI „Obstawa / Przy nim [tj. synu Leonie] miłość ojcowska / [...] Mam targać natury / Prawa?”<sup>85</sup> (*Niewinność zwyciężca potwarzy*, A. 3, sc. 1)

SABINIUSZ „Syna ojciec czyż dziwna, że bronię?” (*Apoloniusz*, A. 2, sc. 8)

Ojcowie kierujący się miłością do synów zachowują się nieracjonalnie i postępują wbrew dotychczas wyznawanym zasadom. Często deklarują chęć oddania własnego życia w zamian za ocalenie życia potomka (jest to zresztą dość typowe i obecne w innych sztukach rozwiązanie<sup>86</sup>). Sprzeciwiają się decyzjom władców, nastają na życie przeciwników, posuwają się do spiskowania przeciwko królom, a nawet używają podstępów, by ocalić synów. Naganne z etycznego punktu widzenia postępowanie ojców krytykują najczęściej ich potomkowie. W konfrontacji z racjonalnymi racjami młodych, emocjonalne argumenty ojców przegrywają. Gdy Metel namawia syna Juliusza do ucieczki, ten odpowiada, że miłość ojcowska jest ślepa i niepohamowana. Dlatego radzi, aby ojciec „założył cugle” swemu uczuciu:

Miłość, która ojca  
Serce z synowskim łączy, nie jest ślepa, prawda,  
Gdy granic wymierzonych sobie nie przestąpi  
Albo gdy namiętności innej nie przybierze,

---

<sup>84</sup> E. Lasocińska, *Starożytne teorie przyjaźni i ich renesans w literackich tekstach dawnej Polski*, [w:] *Przyjaźń w kulturze staropolskiej*, red. A. Czechowicz, M. Trębska, Lublin 2013, s. 45. Oczywiście, trudno jednoznacznie określić, czy Bielski nawiązał bezpośrednio do pism Cycerona czy też do późniejszego źródła podejmującego ten temat. W dramatach brakuje bowiem jasnej odpowiedzi. Zapewne poglądy starożytnego autora zostały dostosowane do wymogów, jakie przed rodzicem, synem czy przyjacielem stawiała Biblia i pisma chrześcijańskie (zob. np. J. Nawrot, *Przyjaźń w „Etykach” Arystotelesa, w pismach mądrościowych Septuaginty oraz w Nowym Testamencie*, Poznań 2004; tenże, *Przyjaźń domaga się rezygnacji. Kilka aspektów relacji między przyjaciółmi poruszonych w Biblii*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, t. 17 (2010), s. 11–31).

<sup>85</sup> Warto zwrócić uwagę, że analogiczny fragment zapisany w rękopisie Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego uzupełniono o czasownik „walczy” („Obstawa i walczy przy nim miłość ojcowska”). Dodanie go służy zwiększeniu emocji, jakie targają cesarzem, mającym skazać syna na śmierć.

<sup>86</sup> Przykładowo, w tragedii martyrologicznej *Agapitus męczennik* (Warszawa 1762) taką deklarację składa Lizander, ojciec tytułowego bohatera. Zgodnie z informacją zawartą w sumariuszu, „Lizander domaga się u Antyjocha, aby mógł umrzeć za syna, albo przynajmniej go widzieć (A. 3. sc. 3), lecz ujrzawszy zmęczonego, prawie omdlewa od żalości, Antyjoch zaś widząc statek Agapita, na surowsze go skazuje męki” (A. 3, sc. 4).

Ale gdy się przymięsza do niej chuć zła jaka,  
Rozum światło tępi.  
(*Konstantyn Wielki*, A. 2, sc. 3)

Takie przeciwstawienie posagowemu młodzieńcowi bohatera dojrzałego, ale „młodzieńczo” rozemocjonowanego, jest częste w tragediach, w których chodzi o ocalenie życia synów. We wszystkich „dramatach rodzinnych” znajdują się liczne fragmenty o charakterze wyznań<sup>87</sup>. Ojcowie ujawniają jednak swą miłość do synów nie tylko przez słowne deklaracje, ale przede wszystkim poprzez podejmowane działania, mające na celu ocalenie potomków. Aby podnieść dynamizm przedstawienia i oddać silne poruszenie postaci, w dramatach Bielskiego bohaterowie nazywają swoje uczucia (gniew, rozpacz, żal, miłość) oraz dodają informacje o zewnętrznych i wewnętrznych przejawach poruszenia. Wylewanie łez, tracenie oddechu, omdlewanie, blednięcie, „zapalenie furii”, odczuwanie „burzy w sercu kołoczącej”, czy „żarzenie zemsty łez burzą”<sup>88</sup> – to tylko niektóre przykłady świadczące o ekscytacji postaci. Oddaniu emocji służy równolegle odpowiednia organizacja stylistyczno-językowa wypowiedzi bohaterów (użycie wykrzykników, przerzutni, zakłócanie logicznego toku zdania, pauzy, wtrącenia itd.). Niekiedy Bielski stosuje w wypowiedziach ojców paradoksy lub oksymorony, aby w ten sposób oddać nielogiczność uczucia. O sile miłości ojcowskiej, która trwa wbrew nieposłuszeństwu synów, mówi na przykład **Sabinusz**:

Miłości rodzicielska, co czynisz? Przyczyna  
Czyż gniewu mała, ojcu syn niewdzięczny? Syna  
Przecię kochasz, tak ogień wytęża z swej miary  
Wiatr przeciwny, tak palma rośnie pod ciężary.  
(*Apoloniusz*, A. 4, sc. 9)

Dotychczas omówione przykłady dotyczyły ojców, którzy stanowili wzór. Nawet jeśli występowali oni przeciw przyjętym zasadom religijnym lub świeckim, by ocalić potomka, to na końcu sztuki zawsze odzyskiwali rozsądek i zgadzali się z opiniami wyrażanymi przez synów. Niekiedy zaś, jak Sabinusz, pod wpływem śmierci syna nawracali się na religię chrześcijańską. Haniebnego czynu jako ojciec i władca dopuścił się jedynie **Konstantyn Wielki**. Zabił on syna Kryspina i żonę Faustę. Zbrodni tej dopuścił się jednak w przedakcji. Została ona surowo ukarana przez Boga, gdyż cesarz zachorował na trąd. Skrucha bohatera, pokuta i przyjęcie sakramentu Chrztu Świętego zmazały zupełnie wcześniejsze występki władcy. Konstantyn wpisuje się więc

---

<sup>87</sup> I tak Sabinusz już w początkowej rozmowie z cesarzem wychwala swego syna Apoloniusza i wyznaje: „Syna są cnoty, pociechy / Moje, dla nich, cesarzu, bardziej niż z natury / Natchnienia syna kocham” (*Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, A. 1, sc. 1).

<sup>88</sup> W ostatnim z wymienionych przykładów nagromadzenie spółgłosek szczelinowych dodatkowo sygnalizuje uczucie niepojętego gniewu (*Konstantyn Wielki*, A. 2, sc. 3). Semantyzacja warstwy brzmieniowej tekstu to niewątpliwie jeden ze sposobów oddziaływania na widza.



bardziej w schemat nawróconego grzesznika i władcy niż ojca. Brak w tragediach Bielskiego negatywnych wzorów rodziców wynika z religijnego charakteru teatru oraz jego społecznych uwarunkowań (konieczność dostosowania edukacji do oczekiwań szlacheckich odbiorców oraz chęć przypodobania się obecnym na przedstawieniach rodzicom).

#### SYNOWIE

Na przykładzie młodych bohaterów propagowano właściwe postawy synowskie, wskazywano powinności i obowiązki wobec ojców. Bielski, podobnie jak inni dramaturdzy z XVIII wieku, korzystał z określonych schematów. O konwencjonalności w budowaniu postaci świadczą powtarzalność określonych cech, podobieństwo wypowiedzanych opinii i stosowanych rozwiązań. Nie dziwi to, gdyż bohaterowie z omawianej grupy uosabiali najczęściej ideał syna. Zaprzeczeniem owego wzorca był wyłącznie **Soldan** z tragedii o Zeyfadyń. O postaci tej i jej haniebnym zachowaniu widz dowiadyuje się wyłącznie z relacji tytułowego bohatera w początkowych scenach aktu pierwszego. Najstarszy syn króla Ormuzu, który zamordował swoją rodzinę, nie został bezpośrednio ukazany na scenie, gdyż w momencie rozpoczęcia akcji sztuki już nie żył. Relacjonując wydarzenia z przedakcji, Bielski uniknął epatowania niepotrzebnym okrucieństwem, które mogłoby urazić gusta widzów. Bohaterowie ze szczegółami opisują więc zabójstwo rodziców i braci, jakiego dopuścił się Soldan ogarnięty żądzą władzy. Porównywany jest on do dzikich bestii, nazywany okrutnikiem i tyranem. Aby wzmocnić ohydę czynu, którego się dopuścił, bohaterowie opisują szczegóły mordu: początkowe wylupienie oczu rodzicom, później wylapywanie poukrywanych braci, w końcu zaś spalenie najbliższych. Zeyfadyń, który jako jedyny ocalał, uznaje Soldana za przykład „stargania miłości obowiązku” (A. 1, sc. 1).

Zdanie wypowiedziane przez królewicza wskazuje na kluczową powinność wszystkich synów wobec ojców. Dlatego młodzieńcy z innych tragedii Bielskiego niekiedy wręcz manifestacyjnie okazują swoje uczucie wobec rodzicieli. Dobrym przykładem jest **Leon**, bohater tragedii *Niewinność zwycięża potwarzy*. Wszystkie jego działania podporządkowane są jednemu celowi, to znaczy udowodnieniu, że bezgranicznie kocha ojca, a zarzut o chęć zamordowania rodzica jest bezpodstawny. Nie chodzi przy tym o ocalenie własnego życia, ale o uniknięcie opinii buntownika i uzurpatora. Gdy po raz pierwszy Leon pojawia się na scenie, prosi Teodora o wstawienie się za nim u ojca i tłumaczy:

[...] nie chcę tej niesławy  
Domowi zostawiając, że kark, który schylę  
Pod miecz był ojcu krnąbrny, był piastunem głowy  
Buntowniczej na ojca, że serce to, które  
Kat wydrze z piersi, tchnęło nienawiścią ojca  
I świętokradzkie gniewu żarzyło pożary.

Nie proszę, żeby więzy moje potargane  
Były, żeby mi życia kat nie brał, to proszę  
Daj świadectwo, że Leo niewinny, że Leo  
Czci winnej ku ojcu i miłości prawa  
Nienaruszywszy ginie. Słodką będzie rana,  
Którą kat zada, sława, jeśli dochowana  
Niewinność do grobu.  
(A. 1, sc. 2)

Wypowiedzi Leona zawierają liczne wyznania miłości, deklaracje gotowości poniesienia śmierci dla ojca (np. „umrę chętnie, gdy jak wierny ojcu / Syn umrę”; „gotowem położyć i życie, / Które mniej kocham, więcej ojca”; A. 1, sc. 2 i sc. 5)<sup>89</sup>. Posłuszeństwo bohatera wynika z właściwego pojmowania przyczyn uległości synowskiej: skoro ojciec jest dawcą życia i ma „najwyższą życia [...] i śmierci władzę” (A. 2, sc. 2), to może w każdej chwili zdecydować o unicestwieniu potomka. To kategoryczne stwierdzenie budzi wątpliwości w młodszym bracie Leona, Stefanie, który zastanawia się nawet, czy osoba skazująca własne dziecko na śmierć zasługuje na miano ojca. Zostają one jednak szybko rozwiane przez Leona.

Jednym ze sposobów okazywania miłości ojcom jest czynny udział synów w życiu państwa. Leon wspomina na przykład, że wojował i zwyciężał dla rodziciela. Synowie z pozostałych tragedii również oddani są sprawom kraju. Często to właśnie oni uosabiają postawę obywatelską, podczas gdy ojcowie skupiają się na ocaleniu życia, gromadzeniu majątku itd. Dojrzałość moralna i etyczna (zgodna z toposem *puer-senex*) sprawia, że bez wahania młodzieńcy poświęcają się dla dobra władcy, rodziców (*Konstantyn Wielki*; *Niewinność zwycięża potwarzy*) oraz rezygnują z dóbr materialnych w imię wyższych wartości (*Apoloniusz*; *Aleksy, cesarz wschodni*). Taką postawę reprezentują **Juliusz i Flawiusz** z tragedii o Konstantynie Wielkim, którzy nakłonili cesarza do darowania winy rodzicom-spiskowcom. Zarówno Minerwin, jak i Metel przekonani są, iż cesarz odstąpił od wykonania na nich wyroku śmierci pod wpływem dziecięcych łez. Dopiero Artemi uświadamia ojcom, że młodzieńcy zdecydowali się zastąpić swych rodziców i przejęli ich karę:

ARTEMI  
O, którego nie zażył Konstantyn fortelu,  
Żeby od przedsięwzięcia tak śmiałego syny  
Wasze odwiódł. Bez skutku. „Śmierć rodzice nasi  
Zasłużyli bunt wznosząc na ciebie, cesarzu,  
Karanie zasłużyli – mówią. Niewinny ma prawo

---

<sup>89</sup> Taki heroizm powtarza się zresztą także w przypadku młodzieńców z pozostałych sztuk Bielskiego oraz innych dramatów jezuickich. Przykładowo, w tragedii *Filius corona patris* (Wilno 1709) siedmioletni Jakub oddaje swe życie za ojca, zaś w dramacie martyrologicznym autorstwa Ignacego Wilkinowicza, *Manus congregatorum Ioannis, Petri et Andreae* (Płock 1720), syn prosi prześladowców, by mógł ponieść śmierć wraz ze swoim rodzicem.

Za winnego umierać. Niewinni jesteśmy.  
Sprawiedliwości razem, razem i dobroci  
Dogodzisz Konstantynie, za winne umrzemy,  
Wolne rodzice puścisz? To dobroć. Występki  
Rodziców skarzesz w synach? Sprawiedliwość będzie”.  
Juli tedy i Flawi umrą, żyć będziecie.  
(A. 5, sc. 4)

Kolejna scena, w której ojcowie bezskutecznie starają się przekonać synów, by nie poświęcali życia, jawnie dowodzi dojrzałości i odwagi młodzieńców. Ich bezkompromisowość miała wzbudzić wśród uczniów podziw i zachęcić do naśladowania bohaterów.

Synowie z dramatów Bielskiego podejmują więc aktywne kroki, by obronić życie i godność rodziców. Podobną postawę reprezentuje również **Aleksy**, który na czele wojsk krzyżowców przybywa do Carogrodu, aby uwolnić więzionego tam ojca, Izaacego. Mimo wygranej potyczki ustępuje zwycięstwa i oddaje tron uzurpatorowi, by odzyskać rodzica. Świadoma degradacja własnej osoby, zrezygnowanie z zaszczytów należnych zwycięzcy i prawowitemu następcy tronu każdorazowo tłumaczone jest miłością do ojca (np. „wytoczę / Krew chętnie, byłem wolność kupił tą krwią ojcu”; „nad tron, krew i życie / Ojca więcej poważam, załóż co chcesz, ojca / Oddaj”; *Aleksy, cesarz wschodni*, A. 4, sc. 2; A. 5, sc. 3). To właśnie bezgraniczne uczucie staje się pobudką do podejmowania działań. Poruszenie bohatera widać zwłaszcza w scenach, w których król wicz rozpacza na wieść o rzekomej śmierci ojca lub z powodu niemożności spotkania się z rodzicem. Fragmenty te są tożsame z lamentacjami zrozpaczonych ojców z pozostałych tragedii Bielskiego (motyw jednej duszy dla dwu ciał<sup>90</sup>, przewidywanie swej bliskiej śmierci wobec zgonu ojca, ojciec jako szczęście, pociecha dla syna itd.).

Ostatnią z ważnych i powtarzających się cech synów z tragedii Bielskiego jest ich głęboka wiara. Niezlomność młodzieńców uwidocznia się również w licznych deklaracjach i wyznaniach wiary. Wszyscy oni są chrześcijanami<sup>91</sup>. Prawowierność i oddanie Kościołowi katolickiemu, niekiedy zaś oddanie życia w imię Chrystusa to warunki nieodzowne przy kreacji idealnego syna. Przedkładają oni miłość do Boga nad wykonywanie rozkazów rodziców, które zamykałyby im możliwość dostąpienia zbawienia (*Apoloniusz; Niewinność zwycięża potwarzy*). To jednak jedyna okoliczność, kiedy rady ojców nie są brane pod uwagę, a upór młodzieńców i ich uzasadnione nieposłuszeństwo są akceptowane. Dojrzałość i prawowierność młodych skutkują zazwyczaj nawróceniem się dorosłych.

---

<sup>90</sup> Aleksy przekonuje spiskowców, że „Syn jest częścią ojca, / Ukarcieź w synu ojca” (*Aleksy, cesarz wschodni*, A. 4, sc. 2).

<sup>91</sup> Gdy Stefan z tragedii *Niewinność zwycięża potwarzy* wątpi w dobro ojca, należy jeszcze do „sekt” Focjusza. Gdy zaś pragnie poświęcić swe życie – jest już zadeklarowanym naśladowcą Chrystusa. Dopiero wówczas spełnia wszystkie warunki idealnego syna.

Tak jak nie sposób rozpatrywać synów w oderwaniu od ich ojców, tak równie nieuzasadnione wydaje się odrębne omawianie postaci braci i przyjaciół. Funkcje, jakie pełnią ci bohaterowie w dramatach, oraz kontekst, w jakim występują, są bowiem zbieżne, a obie nazwy używane są w dramatach Bielskiego synonimicznie – brat jest określany mianem przyjaciela, a przyjaciel mianem brata (np. Leon zwraca się do brata Stefana: „Słucham, czekam, brata, / Przyjaciela rozkazów”; *Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 2, sc. 8).

Braterstwo i przyjaźń należały do wzniosłych cnót męskich propagowanych na scenach teatrów kolegialnych<sup>92</sup>. W dramatach jezuita zagadnienie przyjaźni i braterstwa dotyczy wyłącznie osób równych sobie stanem. Ukazywanie uczuć i zażyłości między bohaterami służy pogłębieniu psychologicznemu postaci oraz zbliżeniu ich do uczniowskiej publiczności. W tragediach Bielskiego obecne są liczne wyznania miłości i przywiązania do brata lub przyjaciela. Fragmenty, w których postaci oznajmiają o sile swego przywiązania, są niezwykle emocjonalne. Bohaterowie nazywają swoje uczucia, mówią o rozterkach, uzasadniają swój stan psychiczny, przerywają tok wypowiedzi, posługują się też wykrzyknieniami, zakłócają logiczny tok zdania, używają deminutiwów (np. „braciszku”). Postaci wielokrotnie powtarzają sformułowanie o „sklejeniu dusz” (*Zeyfadyń*, A. 1, sc. 2), parafrazując myśl Cycerona o jedności serc zaprzyjaźnionych osób, a także mówią o obowiązkach wynikających z tej więzi. Przyjaźń nabiera dodatkowego znaczenia w sztuce martyrologicznej o Apoloniuszu. Obaj młodzieńcy, którzy na końcu ponoszą męczeńską śmierć, tryumfują także jako „wiary towarzysze”. Wiąż **Filemona i Apoloniusza** to zatem także wspólnota duchowa, religijna. Oni sami zaś porównani są do antycznych przyjaciół Oresta i Piladesa<sup>93</sup> (A. 3, sc. 4).

We wszystkich dramatach Bielskiego powtarzają się, znane zresztą z utworów wcześniejszych<sup>94</sup>, opinie o trwałości uczucia braterskiego i przyjacielskiego oraz wynikającej z tego konieczności bezgranicznego oddania się drugiej osobie. Gdy zatem życie i zdrowie krewnych i przyjaciół jest zagrożone, bracia i przyjaciele zwykle podejmują aktywne kroki, aby uwolnić i ocalić swoich bliskich. Ich pomoc jest zawsze odrzucana przez postaci znajdujące się w stanie zagrożenia, gdyż wiąże się ze złamaniem zasad dekalogu, sprzeniewierzeniem się władcy itd. Wysuwane racje braci

<sup>92</sup> I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 94–95.

<sup>93</sup> Para antycznych bohaterów pojawia się jeszcze w tragedii o Konstancynie Wielkiej. Flawiusz deklaruje, że poświęci swe życie za Dalmacyjusza, mówi: „Wszakże słuchaj, ziemio, / Oresta i Pilada dziś przykłady wznowię” (A. 3, sc. 2).

<sup>94</sup> O sile przyjaźni gotowej do największych poświęceń pisali również inni dramaturdzy jezuitów. Spośród wielu przykładów utworów powstałych w czasie, gdy tworzył Bielski, można wymienić choćby sztukę z Głogowa *Amicus fidelis, protectio fortis* (1748), czy też lubelską tragedię *Alfons, Kongu królewic* (1748).

i przyjaciół są w zasadzie tożsame i wynikają z przywiązania, miłości i rodzinnej troski. We wszystkich dramatach Bielskiego bliscy chcący ocalić głównego bohatera powołują się na uczucie oraz zobowiązania wynikające z relacji bratersko-przyjacielskich. Rozumowanie postaci jest zawsze takie samo – skoro brat (przyjaciel) kocha, to powinien ocalić swoje życie, gdyż jego śmierć tożsama będzie z unicestwieniem powinowatego. Wzmocnieniu argumentacji służy często idea *compassio*. Ponieważ przyjaciel (brat) to „drugi ja”, dlatego jego cierpienie dotyka także bliską mu osobę. Miłość bratersko-przyjacielska to obok rozpaczyny najważniejsze uczucie, na które powołują się postaci. Powtarza się też w sztukach motyw otwarcia mieczem piersi, aby unaocznić przyjacielowi swe przywiązanie i żywione uczucie. Kolejne argumenty wysuwane przez bohaterów chcących ocalić swych najbliższych łączą się z obowiązkami względem krewnych: posłuszeństwem wobec starszego brata, zachowaniem wierności przyjacielowi, spełnieniem jego prośby o ocalenie itd.

Bohaterowie wielokrotnie wyrażają gotowość poświęcenia życia za brata lub przyjaciela, uznając to za swoją powinność<sup>95</sup>. Stanowi ona niekiedy podstawę konfliktu dramatycznego, gdy miłości do przyjaciela lub brata zostaje przeciwstawiony obowiązek wobec władcy albo gdy uczucia braterskie kolidują z przyjacielskim przywiązaniem. I tak, Zeyfadyń rozkazuje swemu poddanemu Hamedowi zabić skrycie wodza Mahometa. Powołuje się wówczas nie tyle na swą władzę królewską, ile właśnie na „wieczne przyjaźni / Dawnej przymierza” (A. 2, sc. 4, s. 19)<sup>96</sup>. Prośba ta jest haniebna, ale **Hamed** woli okryć się niesławą niż odrzucić obowiązek wiernego poddanego. Gdy spisek wychodzi na jaw, **Karyn**, brat niedoszłego zamachowca, chce ocalić Hameda. Napomina go i oczekuje posłuszeństwa: „starszy brat każe: Hamedzie / Uchodź [...]. / Musisz poniewolnie” (A. 5, sc. 2). Bohater zostaje zatem uwikłany w sytuację, w której obowiązki rodzinne kłócą się z obowiązkami obywatelskimi.

Podobnie ukształtowany został konflikt w tragedii *Aleksy, cesarz wschodni*, która rozpoczyna się od postawienia **Alcyma** w sytuacji pozornie bez wyjścia. Aby zachować posłuszeństwo wobec starszego brata, **Teopompa**, musi on zdradzić swego przyjaciela, tytułowego **Aleksego**. Sytuacja, w której „krwi [i] przyjaźni prawa / Walczą” (A. 1, sc. 6), rodzi liczne rozterki bohatera. Pytanie o to, „któreż, krwi czyli przyjaźni / przemoże prawo” (A. 1, sc. 6), przewija się we wszystkich wypowiedziach bohatera. Przez większość tragedii narzeka on na swój los i konieczność postępowania wbrew własnym odczuciom. Aby nie sprzeniewierzyć się żadnej z więzi, to znaczy,

---

<sup>95</sup> Obrazuje to choćby fragment tragedii *Konstantyn Wielki*, kiedy Dalmacyjan poruszony uwięzieniem swego przyjaciela Flawiusza deklaruje: „Nie zniosę Rufinie, nie ścierpię, / Śmiercią moją zastąpię przyjaciela stratę. [...] / Flawi, przyjaciel, gdy ginie / Nad życie śmierć mi słodsza” (A. 3, sc. 1).

<sup>96</sup> Takiemu niewłaściwemu rozumieniu obowiązków wynikających z przyjaźni przeciwstawione jest postępowanie Mahometa. Nie zgadza się on zabić przyjaciela Kaima i wybacza mu, że nastawał na jego życie. Mahomet, który „nie jest sprzedajny”, więcej ceni więzi międzyludzkie niż materialne zyski, jakie obiecywał mu tyran Soldan za zabicie Kaima (*Zeyfadyń*, A. 1, sc. 2).

by ocalić najbliższych i samemu nie złamać zasady wierności, Alcym wzorem innych braci i przyjaciół z dramatów Bielskiego deklaruje gotowość wyrzeczenia się zaszczytów oraz oddania własnego życia<sup>97</sup>. Jest to decyzja, która ukazuje bohatera jako wzór braterstwa i przyjaźni.

Sposób kreowania postaci w roli braci i przyjaciół jest w dramatach Bielskiego stereotypowy i nie odbiega od tradycji znanej z innych sztuk jezuickich. Jezuita korzysta z tych samych klisz i sposobów konstruowania postaci, a także powieli wypowiedzi bohaterów w różnych sztukach. Praktykę taką widać najwyraźniej przy porównaniu fragmentów dwóch tragedii: *Tytus Japończyk* oraz *Niewinność zwycięża potwarzy*. Co najmniej pięć większych *passusów* w dramacie o Leonie stanowi powtórzenie treści z wcześniejszego dramatu o pobożnym Japończyku. Dla zobrazowania praktyki warto przytoczyć jeden przykład, kiedy bracia i przyjaciele pragną przekonać tytułowych bohaterów, **Tytusa i Leona**, aby ocalili swe życie i odstąpili od wiary chrześcijańskiej:

*Tytus Japończyk* (1748)

TAYUDON

Bracie,

Brata czy kochasz, powiedz.

TYTUS

O gdyby-ć do serca,

Jak chciał Momus, okienko było pozwolone,

Że cię, czytałbyś, kocham.

TAYUDON

Braterska co każe

Miłość, spełniesz?

TYTUS

Bym życie położył za brata,

Każesz? W największym u mnie ta życia utrata

Zysku będzie.

TAYUDON

Żyj owszem, żebyś żył Chrystusa

Odstąp, zebrzę.

TYTUS

Stój, bracie, dowodów miłości

Innych żądaj [...]

(A. 1, sc. 5)

*Niewinność zwycięża potwarzy* (1752)

STEF[AN]

Bracie, brata czy kochasz jeszcze?

[...]

Leonie, że brata

Kochasz, dej ten dowód: uczestnictwo wiary

Z Focyjuszem dziś przyjmij, więzy ociec starga

[...]

LEON

[...]

Ach bracie najukochańszyl! Tej innych miłości

I ty innych wdzięczności dowodów żądajcie.

[...]

STEF[AN]

I tak kochasz brata?

[...]

LEO

Gdyby do serca, jak chciał Momus, było okno

Pozwolone, że kocham brata, żem Romana

Pamiętny zasług, serce dałoby świadectwo.

(A. 2, sc. 8)

Silne więzi bratersko-przyjacielskie były propagowane w teatrze jezuickim jako jeden z wielu wzorów godnych naśladowania. Bielski w swoich dramatach wpisał się w szerszą tendencję, która polegała na pokazaniu zażyłości oraz uczuć i emocji, jakie

<sup>97</sup> Podobne słowa wypowiadają też Karyn, brat Hamedy (*Zeyfadyń*), Meleand, brat Tytusa (*Tytus Japończyk*), Flawiusz, przyjaciel Juliusza (*Konstantyn Wielki*), Stefan, brat Leona (*Niewinność zwycięża potwarzy*), Alcym, brat Teopompa i Aleksy, przyjaciel Baldwina (*Aleksy, cesarz wschodni*).

więzały się z tymi relacjami. Manifestacyjna gotowość poświęcenia się dla bliskiej osoby wpisywała się w określone schematy. Tkliwość i uczuciowość wyrażane były zaś przy wykorzystaniu powtarzających się klisz, ale niewątpliwie oddziaływały emocjonalnie na odbiorcę. W dramatach Bielskiego (i w ogóle – jezuickich) nie chodziło jednak o oryginalne przedstawienie więzi łączących bliskie sobie osoby, ale raczej o zaprezentowanie określonych cnót. Przyjaźń i braterstwo pociągały ku dobremu, nakładały na bohaterów określone obowiązki, ale również inspirowały do rzeczy godnych – nawrócenia się, dostrzeżenia dóbr wyższych niż materialne. Zbieżność wieku bohaterów z wiekiem uczniów biorących udział w przedstawieniu ułatwiała proces identyfikacji, a przez to umożliwiała realizowanie zadań dydaktyczno-utilitytarnych sztuki.

W tragediach Bielskiego pozytywne przykłady braci górują nad ich negatywnymi odpowiednikami. **Antywzorce** pojawiają się dwukrotnie. Nie pełnią przy tym pierwszoplanowej roli, choć ich czyny z przedakcji warunkują przebieg akcji właściwej. Pierwszym z negatywnych bohaterów jest **Soldan**, bratobójca z tragedii *Zeyfadyn*. Przeczy on wszystkim cnotom, jakie wiąże się z ideałem braterstwa. Postać ta nie została ukazana bezpośrednio na scenie, a o dokonanym przez niego morderstwie widz (czytelnik) dowiaduje się dzięki relacjom osób postronnych. Wzmocnieniu negatywnego obrazu Soldana służy nie tylko jego charakterystyka bezpośrednia i deprecjująca go określenia, ale także opisany przez Zeyfadyna obraz rodzinnego, sielskiego szczęścia zakłócony przez gwałtowne wtargnięcie mordercy:

Słońce zaszło przezacny mężu, gdyśmy bracia  
Wraz skupieni wesołe przy wieczornej chwili  
Gry zaczęli [...]  
Aż z nagłą znać ktoś daje, że swawolne kupy  
Kołacą zamku mury. Kto, pytam, przywódzcą  
[...]

[...] Brat, braci

I ojca atakuje [...], zamyśla opanować bramy  
I życie wydrzeć tyran.  
(A. 1, sc. 1)

Sam moment dokonania zabójstwa opisany został w sposób budzący odrazę. Intensyfikacji negatywnych uczuć służyło również przeciwstawienie zapamiętane go w nienawiści tyra na niewinnym i bezbronnym braciom, którzy „nie tak odpór, jak bardziej próby gotowali, [...] / łzami tylko uzbrojeni / Samemi i rzewliwym płaczem” (A. 1, sc. 1). Dynamizm wydarzenia i bezwzględność Soldana oddaje też fragment, w którym mowa o gwałtownym „wpadnięciu” zabójcy do sali, gdzie przebywali jego bracia, a których agresor „wiąże, ślepi, morduje” (A. 1, sc. 3). Karą za czyny Soldana jest śmierć. Zostaje on zabity przez hetmana Mahometa.

Drugim przykładem złego brata jest **Angel**, którego już w spisie osób określił Bielski mianem „cesarza i tronu po bracie łupieżcy” (*Aleksy, cesarz wschodni*). Nie tylko zdetronizował on brata Izaacego, ale także oslepił go i więził przez osiem

lat. Co prawda, w samej sztuce nie podejmuje on istotnych działań, które modyfikowałyby przebieg akcji – nie jest bowiem inicjatorem spisków czy intryg – jednak wystąpienie przeciwko bratu, złamanie obowiązku wierności, lojalności oraz posłuszeństwa wobec starszego rodzeństwa zasługuje na potępienie. Okrucieństwo wymierzone Izaakowi sprawia, że Angel nie zasługuje na miano brata. Takie zdanie wypowiada Baldwin, jeden z dowódców wojsk krzyżowców, który pomaga Aleksemu w oswobodzeniu ojca:

Angelu, gdzież brat? Albo cóż brata mianuję  
Nazwisko? Twym je starleś okrucieństwem. Angel,  
Izaacy gdzie jest?  
(A. 3, sc. 4)

Warto zauważyć, że w wersji rękopiśmiennej tragedii Baldwin zwraca się do Angela nie po imieniu, ale mianując go zdrajcą, który swym postępowaniem zaprzeczył „słodkiemu brata nazwisku”.

Negatywne przykłady braci są odosobnione na tle wielu innych bohaterów, którzy pozostają w pozytywnych relacjach bratersko-przyjacielskich. Taka dysproporcja wynikać mogła z przemian w pedagogice jezuickiej. Zamiast pokazywać odstręczające osoby i na ich przykładzie pouczać i odradzać, w dramatach zaczęto eksponować wzorce pozytywne<sup>98</sup>. Naganę zastąpiła zachęta do naśladowania właściwych postaw. Zapewne dlatego Angel nie zostaje zamordowany przez triumfującego Aleksęgo. Szlachetny młodzieniec oddaje jemu oraz swemu ojcu rządy Carogrodu<sup>99</sup>. Przedstawianie wzorów rodzinnych wzmacniało także kontakt z publicznością, zarówno wśród uczniów, jak i rodziców, którzy dzięki temu łatwiej przyswajali treści dydaktyczne.

## 5. INTRYGANCY I SPISKOWCY

Opisani powyżej źli bracia nie są jedynymi negatywnymi bohaterami pojawiającymi się na kartach dramatów Bielskiego. Do tej grupy należą przede wszystkim intryganci i spiskowcy. Często, aby spotęgować pozytywny wizerunek postaci, konfrontowana była ona w tragediach Bielskiego właśnie z osobami negatywnymi. Miały one

---

<sup>98</sup> W siedemnastowiecznych sztukach jezuickich częściej występują bowiem motywy bratobójstwa (np. w lubelskiej sztuce *Infauستا parum consultae adolescentum amicitiae Consilia in Iagellone [...] filio*, 1695) i przykłady wystąpienia syna przeciwko ojcu (*Chryzoes abo długo szczęśliwe okrucieństwo na widoku sprawiedliwej pomsty synowskiej umorzzone okrucieństwem*, Poznań 1650).

<sup>99</sup> W podobny sposób kończy się także sztuka Marcina Strusińskiego *Cyrus poznany* (Płock 1762). Tytułowy bohater żywi uczucie litości dla tyrana (i jednocześnie swego dziada), który pragnął go zabić. Królewicz, motywowany miłością dla krewnego oraz szacunkiem dla powagi urzędu króla, oszczędza jednak życie zdrajcy.



kluczowe znaczenie w zawiązaniu konfliktu dramatycznego, knowaniach czy wikłaniu akcji. Przy ich konstrukcji jezuita korzystał z wypracowanych schematów. Postaci intrygantów były w większości stypizowane. Posiadały podobne cechy i podejmowały zbieżne działania, kierując się takimi samymi motywami.

Z postaciami spiskowców i intrygantów wiąże się u Bielskiego **zagadnienie zdrady**. Jest ona potępiana na każdym etapie: od zamysłu, poprzez realizację aż do ujawnienia spisku. Gdy w tragediach mowa jest o zdradzie, to widz (czytelnik) uzyskuje jednoznaczny i jasny sygnał piętnujący takie postępowanie. Intryganci, nazywani często mianem zdrajców, knuli i nie wywiązywali się ze swych obowiązków wobec władców (np. Ksymand w *Tytusie Japończyku*), oszukiwali bliskich (np. Lucil w *Apoloniuszu*), a także jawnie **sprzyjali herezjom** i występowali przeciw zasadom religii chrześcijańskiej, Kościołowi i Stolicy Apostolskiej (np. Focjusz w *Niewinność zwycięża potwarzy*). Bohaterowie ci byli więc zaprzeczeniem propagowanych w sztukach wzorów osobowych: obywatela, poddanego i dobrego chrześcijanina. Zawsze zestawiani byli z postaciami pozytywnymi na zasadzie kontrastu. Intryganci często żywili nienawiść do pozytywnych bohaterów i charakteryzowali się okrucieństwem. Przykładem jest choćby kapłan pogański Wolumn (*Konstantyn Wielki*), który w początkowym akcie sztuki wyraża wrogość wobec cesarza i podjudza Maksencjusza do zabicia synów Konstantyna. Podniesienie ręki na prawowitego władcę jest wystarczająco nagannym występkiem, lecz Bielski, by spotęgować uczucie odrazy wobec kapłana, wkłada w jego usta słowa świadczące o bestialstwie Wolumna:

O, bogów czci podporo wielka, Maksyminie!  
Złej płonki złe owoce, syny Konstantyna  
Prowadź – rękę umoczę w trzewiach i Rzymowi  
Z nich fortunniejsze będę wieszczę! powodzenia,  
Krew będę po kropelce toczył, pruł subtelne  
Żyły, a tak farbował niemowląt posoką  
Szkarałat Maksyminowi.  
(A. 1, sc. 6)

Oprócz zawiści i okrucieństwa, wszystkich spiskowców charakteryzowała dwulicowość. O ich nieszczerości świadczą zachowania i słowa samych bohaterów. Przykładem jest choćby Ksymand (*Tytus Japończyk*), który wobec nadchodzącego krewnego Tytusa przybiera fałszywe oblicze przyjaciela zatroskanego o życie wodza:

Meleanda zda mi się widzę, gniewy złożę,  
A w nową, zdrad twarz pełną, przyoblekę minę<sup>100</sup>.  
(A. 2, sc. 4)

---

<sup>100</sup> W podobny sposób przemawia też Lucil, który ujawnia swe zdradzieckie zamiary wobec Apoloniusza, ale widząc jego ojca, Sabiniusza, „opamiętuje się” i deklaruje: „Gniewy złożę, przyjaźni przybiorę posturę” (*Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, A. 2, sc. 2).

Ukazaniu **nieszczerości** postaci służą również liczne wypowiedzi „na stronie”, które ujawniają prawdziwe oblicze intrygantów, np.:

FARANDA [gdy przychodzi do niego Mancyjusz z prośbą o ratowanie Tytusa] „o, gdyby na haku / Rzekł że wisi!” (*Tytus Japończyk*, A. 3, sc. 1)

ELPIDY „Rzewne te matek łzy, płacze / Jak cieszą Elpidego! (*Konstantyn Wielki*, A. 1, sc. 8 )

TEODOR „Dały by nieba, żeby burza / Ta żalów na Leona zmierzała” (*Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 1, sc. 4)

**Obłudzie** intrygantów towarzyszy również **kłamstwo**, jako jeden ze środków wykorzystywanych przez nich przy realizacji zdradzieckich planów. Warto zwrócić uwagę, że Bielski zestawiał sceny, które unaoczniały nieszczerość postaci. Dlatego dialog intryganta z osobą sprzyjającą pozytywnemu bohaterowi następował po lub poprzedzany był monologiem bądź dialogiem ze współspiskowcem. Dodatkowym czynnikiem pogłębiającym negatywny wizerunek intrygantów było również nakłanianie innych do składania fałszywych świadectw. Dobrym przykładem jest Teopomp, który nakazuje bratu Alcymowi, by uwięził cesarza Izaaka, a następnie milczał na temat losów władcy. Pozwala to bohaterowi oskarżyć wojska krzyżowców o porwanie starca, by w ten sposób utrzymać w Carogrodzie stan chaosu. Wszystkich spiskowców charakteryzuje też desperackie dążenie do celu. Niemożność pohamowania własnych ambicji, uciekanie się do niegodnych środków oraz pewność sukcesu (np. powtarzający się motyw przebierania się w królewskie szaty) przynoszą zazwyczaj porażkę.

Omówione cechy intrygantów budowały jednoznacznie negatywny ich wizerunek. Od samego początku widz (czytelnik) nie miał wątpliwości, że służą oni złej sprawie. Nieprzypadkowo, gdy spiskowcy pojawiali się na scenie, to ujawniali plany zdradzieckich konszachtów (np. Focjusz w *Niewinność zwycięża potwarzy* czy Wolumn w *Konstantynie Wielkim*). Nie chodziło zatem o to, by wraz z rozwojem akcji zyskiwać świadomość, ale raczej, by wiedząc o niecnym planach intrygantów, wraz z ich kolejnymi działaniami potęgować w widzach negatywny wizerunek zdrajców<sup>101</sup>. Deprecjonowaniu bohaterów służy również ujawnianie motywów ich postępowania. Te są od początku jasno sformułowane i ograniczają się do trzech spraw (występujących osobno bądź razem). Pierwszym i najczęściej obecnym powodem knucia intrygi jest **żądza władzy**. Chęć przejęcia tronu staje się niezwykle kusząca zwłaszcza w sprzyjających okolicznościach: śmierci króla (*Zeyfadyń*), osłabieniu autorytetu władcy (*Konstantyn Wielki*) czy

---

<sup>101</sup> Taka praktyka stosowana była zresztą także przez innych dramaturgów jezuickich. Łączyli oni w jednym bohaterze wszystkie wady, które przeczyły propagowanym wartościom pozytywnym. Postać mogła być więc żądnym władzy synem, pozbawionym poszanowania dla rodzica, który występuje przeciwko ojcu (np. Geroldus z kaliskiej sztuki *Niebożność synowska przeciw dobroczynnemu ojcu naprzód niesławną detronizacją, potem fatalnym więzieniem skarana*, 1721) lub heretykiem, który podnosi bunt i występuje przeciwko bratu (np. Pansus z lubelskiej sztuki *Alfons, Kongu Królewic*, 1748).

niezadowoleniu ludu (*Tytus Japończyk*). Spiskowcy dążą do przejęcia tronu dla siebie lub swych krewnych. Roszczą sobie takie prawo na podstawie pokrewieństwa z władcą i wydarzeń z historii, gdy ich przodkowie stali na czele państwa. Tym właśnie uzasadnia swe postępowanie większość intrygantów, między innymi Ksymand<sup>102</sup> (*Tytus Japończyk*) i Maksencjusz<sup>103</sup> (*Konstantyn Wielki*), których motywuje „chciwa panowania żądza” (*Konstantyn Wielki*, A. 4, sc. 4). Obalenie króla, by w ten sposób intronizować swych krewnych, występuje znacznie rzadziej, bo tylko dwukrotnie. I tak, Focjusz, patriarcha Konstantynopola, chce zdobyć tron dla swego wnuka Teofana (*Niewinność zwycięża potwarzy*). Bielski dodaje jednak już w argumentie sztuki, że wynika to raczej z ambicji bohatera, aby „dom swój [...] widzieć w szczęściu świeckiego honoru” (s. 1–2). Sam Focjusz już w pierwszej scenie potwierdza to, mówiąc:

A pamiętaj, żem brat Styliana,  
Stryj Teofana, w których na tron wyniesieniu  
Imię Focyjusza wyniesione będzie  
I znizony Rzym.  
(A. 1, sc. 1; podkr. M.M.)

Drugim bohaterem Bielskiego, który pragnie przekazać władzę krewnemu, jest Teopomp z tragedii *Aleksy, cesarz wschodni*. W odróżnieniu od Focjusza zamiar bohatera nie wynika z chęci uhonorowania własnego imienia. Otrzymałą od Angela możliwość współrządzenia oddaje on bratu, którego nagradza w ten sposób za współudział w spisku przeciwko Aleksemu:

O bracie,  
[...]  
Gdy milczysz pewny prawie zwycięstwa i tronu  
Jestem: w nadgodę męstwa, że mię Angel bierze  
Za towarzysza rządów, przyrzekł. Tę nie sobie  
Godność pozyskam, ciebie wrodzonej krwi potka  
Spadkiem.  
(A. 2, sc. 9<sup>104</sup>)

---

<sup>102</sup> W jednej z początkowych scen bohater, tłumacząc Farandzie, dlaczego nienawidzi Tytusa, przywołuje bezprawne przejęcie tronu przez tyrana Tajkosamę, który

Bungu dziedziczne królestwo  
Wydarłszy Konstantemu, osadził na tronie  
Moryndona, i Itów starożytne imię  
Z ozdób królewskich złupił: krew we mnie też płynie  
[...]  
I może-ż w cudzych w rękę oko widzieć berło  
Itów, by rany serce nie czuło?  
(A. 2, sc. 2)

<sup>103</sup> Kapłan Wolumn zachęca Maksencjusza do zabójstwa synów cesarza Konstantego, aby w ten sposób odziedziczył on państwo, na czele którego stali wcześniej jego ojciec, stryj i dziad (A. 1, sc. 5).

<sup>104</sup> W rękopisie ta scena ma numer 10.

Pomijanie siebie w planach objęcia władzy jest wyjątkowe i wynika ze specyficznej konstrukcji postaci Teopompa. Wymyka się on bowiem schematycznemu ujęciu spiskowca. „Nietypowym” intrygantom w dramatach Bielskiego poświęcony zostanie końcowy fragment tego rozdziału.

Z żądzą władzy jako motywem zawiązania spisku łączy się także **niechęć intrygantów wobec króla**. Tym uczuciem kierują się Wolumn i Elpidy z tragedii o Konstantynie Wielkim, którzy szczerze nienawidzą cesarza. Dlatego pierwszy z nich pomaga Maksencjuszowi odzyskać tron, zaś drugi pragnie zabić wszystkich przeciwników i w ten sposób sam „odzierżyć” rządy Carogrodu. Elpidym kieruje równoległe **nadzieja pozyskania dóbr materialnych**. Jest to drugi z motywów aktywizujący spiskowców z dramatów Bielskiego, a który wyraźnie kontrastuje z bezinteresownością bohaterów pozytywnych i wyrażanego przez nich zdania o nietrwałości i ulotności doczesnych zaszczytów. „Łakomstwo” Elpidego i nadzieja posiadania „włości, które krwi spadek nań zleje” (A. 2, sc. 5), stoją w opozycji do honorowych zachowań młodzieńców (Juliusza i Flawiusza), gotowych zrzec się majątku i ponieść śmierć dla cesarza. Chęcią zysku kieruje się także Lucil, były chrześcijanin, spiskujący przeciwko Apoloniuszowi (*Apoloniusz, Chrystusów rycerz*). Zgodnie z rozkazem Decjusza bohater ma zostać usynowiony przez ojca młodzieńca i odziedziczyć wszystkie dobra. Lucil ucieka się więc do hańbiących metod: kłamie, donosi, knuje i podjudza, a nawet przygotowuje zatruty list, z nadzieją, że zabije on Apoloniusza<sup>105</sup>. Lucil został ukazany w sposób jednoznacznie pogardliwy. Jest zaprzeczeniem propagowanego w osobie Apoloniusza ideału wyznawcy.

Trzecim i ostatnim rodzajem motywacji działań spiskowców jest ich **niechęć do chrześcijaństwa**. Dwaj kapłani – Wolumn (*Konstantyn Wielki*) i Focjusz (*Niewinność zwycięża potwarzy*), pragną obalić prawowitych władców, aby przywrócić dawny porządek religijny. Focjusz oraz jego stronnik Teodor dążą ponadto do zabicia Leona, który jest wiernym poddanym Stolicy Apostolskiej i który przysądza prymat papieżowi, nie zaś patriarchom Konstantynopola.

**Działania** podejmowane przez spiskowców są dość podobne. Już na początku dramatów ujawniają oni swe zamiary i negatywny stosunek do głównego bohatera, panującego porządku, religii itd. Kolejne posunięcia spiskowców (nawet pozornie pozytywne) służą wyłącznie złej sprawie. Wyjątkowo postaci nastają bezpośrednio na życie pozytywnego bohatera (Hamed przygotowuje truciznę dla Mahometa, zaś

---

<sup>105</sup> Zatrute przedmioty występowały jako oręż negatywnych bohaterów w wielu wcześniejszych sztukach jezuickich. Wśród toksycznych artefaktów można by wymienić między innymi: łańcuch koronacyjny (*Flos regum Christus...*, Wilno 1685, A. 4, sc. 1), pierścień ([A. Jeleński?], *Veritas suo in Sinis oppresso hoste triumphas...*, Płock 1686, A. 1, sc. 6), klucze i zatrute wino ([J. Gralewski], *Pacis foedera hospitali super mensa ducali sanguine Volstini...*, Wilno 1688), winogrona (*Vladislaus rex Ungariae...*, Wilno 1699, A. 2, sc. 3; A. 4, sc. 2), piszczałkę ([G. Szostakowski], *Cavea incauto Bacchanali lusui et luxui parata olim Henricum...*, Warszawa 1718, A. 2, sc. 6), a nawet relikwie ([T. Ramu?], *Bellaria belluae ori erepta...*, Warszawa 1720).

Lucil zatruty list dla Apoloniusza). Zabiegi te nie są ukazane na scenie, a wyłącznie zrelacjonowane przez świadków. Najczęściej jednak intryga przeprowadzana jest stopniowo. Następujące po sobie działania spiskowców mają doprowadzić do zguby pozytywnego adwersarza. Intryganci uciekają się zatem do bezpodstawnego oskarżenia (Focjusz i Teodor – Leona; *Niewinność zwycięża potwarzy*) i skłócania osób sobie bliskich, które w ten sposób występują przeciw prawom miłości czy przyjaźni (na przykład Ksymand podburza królewicza Fidejora przeciwko Tytusowi). Postaci negatywne posługują się przy tym argumentami odwołującymi się do niskich pobudek. Podają więc w wątpliwość miłość syna wobec ojca (*Niewinność zwycięża potwarzy*), wierność przyjaciela, wzbudzają w bohaterach żądzę władzy i poczucie niesprawiedliwego traktowania (na przykład Ksymand w królewiczu Fidejorze; *Tytus Japończyk*). Niekiedy preparują fałszywe dowody, jak choćby listy wzywające obce wojska do pomocy w obaleniu władcy (*Niewinność zwycięża potwarzy*). Czasem sami podejmują działania militarne mające na celu przejęcie władzy (*Tytus Japończyk*) lub wzniesają zamieszki, wywołują powszechne niezadowolenie i utrzymują w społeczeństwie stan chaosu (*Konstantyn Wielki; Aleksy, cesarz wschodni*)<sup>106</sup>. Niekiedy zaś nakłaniają innych do zabicia pozytywnego bohatera lub skazania go na śmierć.

Ponieważ postaci z omawianej grupy wpisują się w dydaktyczny charakter sztuk, dlatego na końcu ponoszą klęskę. **Porażka** unaocznia prawdę o nieopłacalności zła<sup>107</sup>. Uświadamia też odbiorcy, że karę ponoszą ci, którzy występują przeciwko ustalonemu porządkowi i szkodzą wspólnocie. Spiskowców najczęściej dotyka śmierć. Nie była ona przy tym zaszczytna, godna, ale grzeszna – samobójcza (Lucil z *Apoloniusza*) lub przypadkowa. Incydentalność śmierci spiskowców powtórzyła się w trzech dramatach (*Tytus Japończyk, Konstantyn Wielki, Niewinność zwycięża potwarzy*). Bielski ponowił w nich rozwiązanie, kiedy to intrygant wkłada szaty królewskie i – nierozpoznany – zostaje zabity przez swojego sprzymierzeńca, któremu wcześniej wydał rozkaz zamordowania władcy<sup>108</sup>. Spiskowcy padają więc ofiarą własnych poczynań, a niektórzy z nich wypowiadają jeszcze słowa przestrogi, np. „Chrześcijańskiego lękajcie się Boga / Lękać Go się śmierć moja każe” (*Konstantyn Wielki, A. 3, sc. 11*) lub „ze mnie świecie bierz teraz nie lada / Przykład, głupia odbiera jaki profit zdrada” (*Apoloniusz, Chrystusów rycerz, A. 3, sc. 9*). Opinie takie są mocnym przekazem dydaktycznym skierowanym do publiczności (czytelników). Śmierć negatywnych bohaterów staje się również okazją dla osób postronnych do wypowiedzenia napomnienia, sentencji o zgubnej roli zdrady:

---

<sup>106</sup> Motyw listu, w którym intrygant-zdrajca prosi o posiłki wojskowe z zewnątrz, by w ten sposób obalić prawowitego władcę, pojawia się również w innych dramatach jezuickich, np. w sztuce *Libertas in vinculis ligatae eloquentiae Andreae Dandulo* (Warszawa 1725) oraz w dramacie *Excubiae heroum ad templum honoris* (wyst. Pińsk 1739).

<sup>107</sup> I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem wczesnego oświecenia*, s. 100.

<sup>108</sup> Do przypadkowego zabicia uzurpatora i późniejszego rozpoznania intryganta dochodziło także w innych sztukach jezuickich, na przykład w tragedii Marcina Strusińskiego *Cyrus poznany* (Płock 1762), w której śmierć ponosi fałszywy pretendent do tronu, udający tytułowego królewicza.

MANCJUSZ

Sam wpada,  
Innym kto dołki kopie”  
(*Tytus Japończyk*, A. 5, sc. 4)

ARTEMI

Sprawiedliwości Boska, ty sprawiasz, że zdrada  
Na głowę często samych obłudników spada  
I kto, jak mówią, dołki pod innemi knuje,  
Chcąc innych pogrześć, częściej grób sobie gotuje.  
(*Konstantyn Wielki*, A. 3, sc. 12)

Niekiedy brakuje w dramacie jednoznacznych informacji o rodzaju kary, jaka dotyka intrygantów. Jednak ich dekonspiracja oraz przyznanie się do winy i tak oznaczają klęskę spiskowców. Nawet wówczas Bielski wkłada w usta zdemaskowanych napomnienia i pouczenia dla odbiorców, na przykład:

TEODOR

Rozciąga  
Zemsta Boska swą władzą widzę i wojuje  
Tym nas mieczem, któremu podobnym, Kościoła  
Rzymskiego moc obalić chcieliśmy.  
(*Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 5, sc. 5)

Dopełnieniem negatywnego obrazu spiskowców są też **opisy zachowania i wyglądu zewnętrznego** bohaterów owładniętych chęcią zemsty. Intryganci, ogarnięci namiętnościami, które „rozum mamia”, porównywani są do lwów. „Lwia natura” spiskowców oznaczała także nieczułość na prośby i łzy pozytywnych bohaterów i ich stronników. Są oni charakteryzowani także jako „dzicy”, wydający z ust płomień, skry z oczu i pioruny z twarzy.

Większość intrygantów i spiskowców w dramatach Bielskiego to postaci jednoznacznie negatywne. Wyjątek stanowi dwóch bohaterów (Zeyfadyn i Teopomp), którzy uciekają się co prawda do metod niegodnych, ale sytuują się raczej na pograniczu między omawianą grupą a innymi wyodrębnionymi w rozdziale zbiorami. Są oni **intrygantami nietypowymi**. Dominantą konstrukcyjną w przypadku Zeyfadyna jest przede wszystkim wzór królewicza, potencjalnego następcy tronu Ormuza. Teopomp z kolei to przede wszystkim wierny poddany oraz brat (*Aleksy, cesarz wschodni*). Obie postaci postępują niegodziwie: Zeyfadyn, kierowany strachem o utratę życia, rozkazuje zabić wodza Mahometa, zaś Teopomp więzi cesarza Izaacego, by w ten sposób zmusić krzyżowców do opuszczenia Konstantynopola. Postaci te nie są jednak „z gruntu” złe. Widać w ich przypadku próbę przełamania schematu typologicznego. Zeyfadyn wydaje hańbiący rozkaz pod wpływem chwili, ale zaraz potem uświadamia sobie swój błąd i dostrzega zgubne skutki „okrutnych zamysłów”. Ma ponadto świadomość, że osoba dopuszczająca się zdrady jest niegodna korony. Zeyfadyn nie podejmuje zresztą

działań będących konsekwencją zawiązania intrygi, a które byłyby dowodem przemyślanego planu. Targany wyrzutami sumienia królewicz przełamuje strach i przyznaje się do uknuć spisku. W przypadku Teopompa jest nieco inaczej. Bohater więzi Izaacego, zmusza brata do współudziału w spisku, ale pobudką działania nie jest osobista chęć zysku czy żądza panowania, a jedynie troska o losy państwa, chęć zemsty za okupowanie przez krzyżowców Konstantynopola oraz zapewnienie cesarzowi Angelowi (swemu teściowi) dalszego sprawowania władzy. Motywacja Teopompa wynika zatem z wyższych pobudek. Inaczej niż pozostali intryganci, Teopomp przyznaje się do winy przed przeciwnikami, niczego nie ukrywa, a wręcz ujawnia oponentom swoje zamiary. Jasno określa warunki, jakie muszą spełnić krzyżowcy wraz z Aleksym, aby uwolnił Izaacego. Po ich spełnieniu gotów jest ponieść śmierć. Inaczej niż pozostali spiskowcy, Teopomp na końcu przebacza krzyżowcom, ujęty miłością brata i bezinteresownością Aleksego.

Negatywne postaci z dramatów Bielskiego były niezbędne dla przeprowadzenia intrygi, motywującej kolejne wydarzenia. Jako antytetyczne odbicie pozytywnych postaci wzmacniały one dydaktyczny wymiar sztuk. Intryganci byli postrzegani nie tylko jako czyniący zło grzesznicy (nieprzypadkowo większość z nich nie była chrześcijanami), ale również osoby, które szkodzą państwu, wspólnocie, a więc przeczą ideałowi obywatela. Bielski kreował negatywny wizerunek na kilku płaszczyznach: poczynając od cech postaci, poprzez motywację, jaką się kierowali, aż po podejmowane przez nich działania. Schematyzm i powtarzalność niektórych rozwiązań wynikają z dydaktycznego charakteru sztuk i istotnej roli egzemplifikacyjnej, jaką pełniły postaci spiskowców i intrygantów.

\*\*\*

Dobierając „osoby w scenach mówiące”, Bielski z reguły stosował zasadę sformułowaną przez Arystotelesa, a mówiącą, że tragedia wymaga osób wysokich stylowo. Jezuita przejął jednocześnie zalecenia renesansowych teoretyków (między innymi Robertella i Scaligera), którzy schemat Arystotelesa połączyli z podziałem stanowym<sup>109</sup>. Dlatego w tragediach Bielskiego wartość etyczna bohaterów łączona jest z miejscem zajmowanym przez nich w hierarchii społecznej. Wśród wykreowanych postaci jezuita odnaleźć można więc władców, „przedniejszych panów”, senatorów, lordów, dworzan krwi królewskiej, księżęta, hetmanów itd. W *Przemowie do Czytelnika* z dramatu *Zeyfadyń* Bielski przyznał, że tragedia powinna zachować należytą powagę (k. b2). Jest to jeden z głównych argumentów jezuita przeciwko zwolennikom umieszczania w sztukach **postaci kobiecych**. Niewiasty występują jedynie pośrednio, to znaczy w opowiadaniach męskich bohaterów (np. Maryna/Martyna – żona Tytusa

---

<sup>109</sup> T. Michałowska, *Między poezją a wymową*, s. 121.

Japończyka i Fausta – żona Konstantyna Wielkiego). Obok postaci wysokich stylowo w dramatach Bielskiego pojawiają się również postaci średnie (rotmistrz, nauczyciel, żołnierze) i niskie (robotnicy podmiejscy). Zgadza się to z zaleceniem Arystotelesa, który wiązał z tragedią osoby etycznie średnie, gdyż, jak pisał, ukazywanie mężów doskonałych, którzy popadają w nieszczęście, budzi nie tyle litość, ile raczej oburzenie odbiorców<sup>110</sup>. Co prawda, były to w sztuce osoby drugo- czy nawet trzeciorzędne. Wydarzenia przedstawione na scenie, zawikłania akcji lub nieszczęścia spadające na bohaterów odnosiły się przede wszystkim do osób najważniejszych.

W tragediach Bielskiego powtarza się stały katalog osób. Jezuita, wybierając *dramatis personae*, korzystał bowiem z ugruntowanych już w dramaturgii określonych modeli bohaterów. Widać to zwłaszcza, gdy jego utwory osadzi się na tle innych sztuk kolegialnych. Irena Kadulska, analizując dramaty jezuickie wczesnego oświecenia, wyodrębniła kilka powtarzających się typów bohaterów, między innymi: władcę, męczennika, wyznawcę, wodza-żołnierza, dworzanina, syna, brata i przyjaciela. Wszystkie one występują u Bielskiego. Autor chętnie korzysta z wypracowanych wcześniej schematów, choć niekiedy owe wzorce poddaje celowym modyfikacjom. Dlatego, choć postaci jako całość realizują określony wzorzec typologiczny, to w poszczególnych odsłonach i scenach uwidoczniają się pewne rozwiązania dramaturgiczne, służące przełamaniu czarno-białego sposobu kreacji. W niektórych dramatach wraz z rozwojem akcji śledzić można proces „stawania się” bohatera wzorem osobowym (Zeyfadyń, Konstantyn Wielki). Odejście od wcześniejszych schematów polegało także na pogłębieniu charakterystyki wewnętrznej czy też sięganiu przy kreacji jednej postaci do kilku wzorów typologicznych. Dzięki temu oraz uzewnętrznianiu rozterek bohatera, widz śledził jego wahania i napięcia emocjonalne.

---

<sup>110</sup> Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 35–36; zob. też T. Michałowska, *Między poezją a wymową*, s. 97. Tę myśl podjęli później jezuicy teoretycy, m.in. Maciej Kazimierz Sarbiewski oraz Gabriel François Le Jay (*Biblioteka retorów*, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1997, s. 154–163).





## IX. „Wyobrażenie sprawy”, która „ludzkie oczyszcza namiętności” – fabuła i akcja tragedii Bielskiego

Fabuła to jeden z istotniejszych elementów porządkujących świat przedstawiony w utworach literackich. W dramacie owa „pojemność zdarzeniowa”<sup>1</sup> stwarza dramatyczną i sceniczną rzeczywistość. Fabuła rozumiana jest jako sekwencja zdarzeń o charakterze celowościowym, akcja zaś – jako zespół dynamicznie zorganizowanych wydarzeń i „materia” fabuły<sup>2</sup>. Na istotną rolę wypadków i aktywności, które tworzą fabułę dramatu, zwracali uwagę zarówno dawni teoretycy, jak i sami dramaturdzy. Większość z nich, definiując gatunek tragedii, podążała za wskazówkami zawartymi w *Poetyce* Arystotelesa. Stagiryta w swoim dziele zauważył, że tragedia „nie może [...] istnieć bez akcji, może natomiast istnieć bez charakterów”. W innym zaś miejscu napisał:

Najważniejszym [...] jest układ zdarzeń. Tragedia jest bowiem naśladowaniem nie ludzi, lecz działania (akcji) i życia [...]. Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci. [...] Postacie działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakteru. Toteż celem tragedii jest bieg zdarzeń, czyli fabuła, a cel jest we wszystkim rzeczą najważniejszą<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Określenie Henryka Markiewicza. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 5 przejr. i uzup., Kraków 1980, s. 86.

<sup>2</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, wyd. 5, Warszawa 1986, s. 398; A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, wyd. 2 popr., Kraków 1994, s. 253.

<sup>3</sup> Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, BN II 209, s. 19. Zob. też M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *dz. cyt.*, s. 80; A. Kulawik, *dz. cyt.*, s. 253.

W podobny sposób o akcji, która spaja poszczególne zdarzenia tworząc fabułę, pisali autorzy jezuitów, których dzieła Bielski zapewne znał jako wieloletni nauczyciel w klasach poetyki i retoryki. Tej pewności nie ma w przypadku wcześniejszych, siedemnastowiecznych poetyk, pozostających w rękopisach<sup>4</sup>. Nawet jeśli Bielski nie widział ich bezpośrednio, to odzwierciedlały one ówczesną praktykę sceniczną, z której czerpał i do której nawiązywał autor *Apoloniusza*. Zapewne nieobca była jezuitom zawarta w traktacie *De perfecta poesi*<sup>5</sup> teoria Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, kontynuująca myśl Arystotelesa i późniejszych teoretyków renesansowych. Warto przypomnieć, że to właśnie Sarbiewski wprowadził po raz pierwszy termin *fabula* na określenie układu zdarzeń<sup>6</sup>. Tragedię zaś definiował on jako zbiór „doniosłych czynności znakomitych osób z zamiarem wzbudzenia litości lub strachu”<sup>7</sup>. Bielski ujawnił swą świadomość teoretyczną przede wszystkim w polemicznej *Przemowie do Czytelnika* z tragedii *Zeyfadyń*<sup>8</sup> (kilka ogólnych uwag zawarł również w listach dedykacyjnych<sup>9</sup>). Jezuita wielokrotnie wspomina w niej o „tragicznych regułach” i powołuje się na autorytet „nauczycieli tragedii”, mając na myśli zarówno twórców starożytnych (Seneka, Sofokles, Eurypides), jak i nowożytnych (Corneille, Metastasio, Wolter). Przywołuje też innych dramaturgów jezuitów, między innymi Jacoba Masena<sup>10</sup>, Josepha de Jouvancy’ego (Juwencjusza)<sup>11</sup> i Charlesa Gabriela Poréego<sup>12</sup>, których traktaty oraz utwory sceniczne były znane i grywane w całej Europie.

<sup>4</sup> Chodzi tu na przykład o anonimową *Poetykę praktyczną* z 1648 roku (*Poetica practica Anno Domini 1648*, dawn. rkps Załuscianum, sygn. Lat. Q. XIV. 229.). Zob. V. I. Riezanov, *K istorii russkoj dramy. Ekskurs w obsła’ teatru Jezuitow*, Nieżyn 1910, s. 302, 364; J. Lewański, *Studia nad dramatem polskiego odrodzenia*, Wrocław 1956, s. 228.

<sup>5</sup> M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954.

<sup>6</sup> T. Michałowska, *Fabula – pojęcie*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – Renesans – Barok*, red. T. Michałowska, wyd. 2 popr. i uzupeł., Wrocław 1998, s. 236, 238.

<sup>7</sup> M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 228–230.

<sup>8</sup> J. Bielski, *Przemowa do Czytelnika*, [w:] tenże, *Zeyfadyń, król Ormuzu*, Kalisz 1747.

<sup>9</sup> O gatunku tragedii, który „powszechne u wszystkich mądrych znajduje poważanie i między wszystkimi rymotwórstwa dziełami przodkowanie trzyma”, pisał Bielski w dedykacji poprzedzającej tragedię *Aleksy, cesarz wschodni* (k. nlb.).

<sup>10</sup> J. Masen (Iacobus Massenius), *Ars nova*, Coloniae 1649; tenże, *Palaestra eloquentiae ligatae dramatica. Pars 111 et ultima, quae complectitur poësin comicam, tragicam, comico-tragicam*, Coloniae 1654. W bibliotekach polskich zachowało się ponad 15 egzemplarzy każdego dzieła (*Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze – Renesans – Barok*, wstęp, wyb. i oprac. M. Cytowska i T. Michałowska, Warszawa 1999, s. 431–445).

<sup>11</sup> Książka Juwencjusza *Institutiones poeticae et rhetoricae* (pierwodruk Wenecja 1718) miała liczne wznowienia w drugiej połowie XVIII wieku. Był to powszechnie stosowany podręcznik poetyki w szkołach jezuitów. W Polsce dzieło ukazało się m.in. w Kaliszu w latach 1755, 1757–1768 i w Poznaniu w roku 1759 (zob. T. Kostkiewiczowa, *Mysł literacki polskiego oświecenia (zarys problemów badawczych)*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, Warszawa 1993, s. 7; *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce*, s. 472).

<sup>12</sup> Mowę Charlesa Poréego o teatrze (*Oratio de theatro*) opublikowano w Poznaniu w 1748 roku (zob. K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 25, Kraków 1913, s. 86). Jego komedie przerobił na język polski

Tradycja, do której nawiązywał Bielski, podążała w mniej lub bardziej wierny sposób za wskazaniami Arystotelesa<sup>13</sup>. Podając definicję tragedii, jezuita sparafrazował zresztą *passus* z *Poetyki* Stagiryty („według powszechnego za Arystotelesem zdania”). Pisał bowiem:

Tragedia [...] jest [...] wyobrażeniem sprawy jakiej, jednej, całej, prawdziwej albo przynajmniej do prawdy podobnej, i znacznej, które wierszem i śpiewaniem, nie perorując, ale udając, częścią litość, częścią bojaźń wzbudza, i tak ludzkie oczyszcza namiętności (*Przemowa do Czytelnika*, k. b2).

Zwrócił również uwagę na kluczowe znaczenie aktywności, które tworzą fabułę dramatu. To właśnie określone czynności bohaterów pozwalają osiągnąć cel tragedii, to znaczy wywoływać u publiczności „przyzwoite tragiczne afekty” (k. a2) oraz wzbudzić „litości [...] naprzód” (k. b2). Bielski wylicza przykłady działań, które powodują emocje u widzów. I tak, litość rodzą zdarzenia, w których do nieszczęścia prowadzi bohatera niewzruszona postawa obywatelska (miłość ojczyzny, wierność majestatowi), bezwzględne posłuszeństwo wobec rodziców i zachowanie wdzięczności wobec dobrodzieja. Z kolei bojaźń wzbudzają okrutne działania tyranów, surowe wyroki sędziów oraz czynności osób działających pod wpływem gniewu, zemsty i dumy (k. b2r–v).

Wybór określonych czynności bohaterów był zatem nieprzypadkowy i wynikał zarówno z podniosłego charakteru tragedii, jak też z dydaktyczno-wychowawczych celów teatru jezuickiego<sup>14</sup>. Bielski wspomina zresztą w przedmowie do *Zeyfadyna*, że tragedia powinna posiadać powagę i przedstawiać „sprawę znaczną” (k. a2, b2).

Na sposób ukształtowania materii dramatycznej w tragediach Bielskiego, w tym budowanie struktury zdarzenia dramatycznego, wpływ miała tradycja i praktyka rodzimych scen jezuickich. Nie bez znaczenia była też twórcza atmosfera panująca w kolegiach kaliskim i poznańskim<sup>15</sup>. Kształtując fabułę poszczególnych sztuk, autor *Zeyfadyna* podążał dość wiernie za wskazówkami Arystotelesa oraz jego późniejszych

---

Franciszek Bohomolec (*Figlacki, kawaler z księżycą*, Warszawa 1757, Lublin 1758, Lwów 1758; *Ojciec nieroztropny*, Warszawa 1755, Lublin 1757, Lwów 1758), zaś tragedię o Maurycjuszu – Antoni Przeradzki (*Maurycjusz, państw wschodnich cesarz*, Poznań 1754). W kolegium warszawskim dwukrotnie wystawiono dramat o męczenniku Agapitusie (*Agapitus męczennik, tragedyja chrześcijańska*, Warszawa 1755, 1762). W kolegium wileńskim i przemyskim odegrano zaś polskie przeróbki tragedii Poréeo, których bohaterami byli chrześcijański wyznawca Hermenegild (Wilno 1754, Przemysł 1761–1765) oraz cesarz Maurycjusz (Wilno 1753, Przemysł 1754).

<sup>13</sup> Jak zauważyła Teresa Michałowska, w XVI i XVII wieku pojęcie fabuły rozumiano w duchu Arystotelesa (T. Michałowska, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Wrocław 1970, s. 170).

<sup>14</sup> Według Ireny Kadulskiej, świadomość teoretyczna dramaturgów kształtowana była właśnie przez wychowawcze oddziaływanie i utylitarne rozumienie sztuki (I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974, s. 36–37).

<sup>15</sup> B. Judkowiak, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramaturgopisania w połowie XVIII wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 127–147.

jezuickich komentatorów. Toteż kierunek moich rozważań będą wyznaczać wyodrębnione w podrozdziałach cechy fabuły tragicznej, o których pisali jezuicy teoretycy. Wszyscy oni zwracali uwagę na odpowiednią wielkość i kompletność fabuły. Podnosili też argument o jej spójności i jedności. Akcentowali także doniosłą rolę czynności postaci. W traktatach powtarzał się również postulat zachowania prawdopodobieństwa przedstawionych zdarzeń. Teoretycy podsuwali też konkretne sposoby radzenia sobie z uprawdopodobnianiem ewentualnych nielogiczności. Temu służyły intrygi, zbiegi okoliczności, kontrastowanie scen oraz *miracula*. Autorzy poetyk podejmowali także kwestię stosowania zasady trzech jedności.

## 1. WIELKOŚĆ I KOMPLETNOŚĆ FABUŁY

Poczynając od Arystotelesa<sup>16</sup>, teoretycy podkreślali, że fabuła tragedii musi posiadać odpowiednią wielkość. Choć każdy z nich rozwijał owo zalecenie w nieco innych słowach, to wszyscy rozumieli je podobnie. Odpowiedniość to zatem takie dobranie wielkości sztuki, by można ją było objąć pamięcią (Arystoteles: „fabuła winna mieć długość łatwą do zapamiętania w całości”<sup>17</sup>). Niewskazana była wielowątkowość oraz następstwo zdarzeń bez związków przyczynowo-skutkowych. Sam Bielski wspominał o tych wymogach w *Przemowie do Czytelnika* z tragedii *Zeyfadyn, król Ormuzu*. Za Arystotelesem powtórzył, że tragedia ma przedstawiać „sprawę jedną” i „całą” (k. b2).

Wszystkie tragedie Bielskiego spełniają postulat odpowiedniej wielkości. Żadna z nich nie jest ani wielowątkowa, ani epizodyczna. Wszystkie skupiają się na jednej czynności postaci. Sztuki Bielskiego konsekwentnie unikają zdarzeń niepowiązanych ze sobą logicznie. Jezuita stosuje akcję zawikłaną, czyli z udziałem perypetii i rozpoznania<sup>18</sup>, łączącą się jednak w spójną całość. Co prawda, bohaterowie Bielskiego nie doświadczają w trakcie trwania akcji wyłącznie jednokrotnej zmiany sytuacji – z lepszej na gorszą lub z gorszej na lepszą. Jezuita stara się komplikować ich losy, na przykład poprzez kontrastowanie nastroju w kolejnych scenach. W tym sensie autor nie idzie wiernie za wskazaniem Arystotelesa mówiącym, że właściwą długością fabuły jest taka, „w ramach której poprzez kolejny bieg zdarzeń może [...] nastąpić przemiana losu bohatera ze szczęścia w nieszczęście bądź z nieszczęścia

---

<sup>16</sup> W *Poetyce* Arystotelesa znalazł się następujący fragment: „tragedia jest naśladowczym przedstawieniem pełnej, skończonej i posiadającej odpowiednią wielkość akcji; [...] Całością jest zaś to, co ma początek, środek i koniec” (s. 22).

<sup>17</sup> Arystoteles, *dz. cyt.*, s. 24. Sarbiewski zauważył z kolei, że fabuła powinna wystrzegać się zarówno „szczupłości”, jak i „zbytних rozmiarów”. Musi być odpowiedniej długości, aby „łatwo ją było objąć pamięcią” i by można było „uprzytomnić sobie” zarówno wydarzenia z początku akcji, jak też jej „ostateczny wynik” (M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 167–168).

<sup>18</sup> Arystoteles definiował akcję zawikłaną jako taką, „w której zmiana losu łączy się z perypetią lub rozpoznaniem, lub z jednym i drugim motywem jednocześnie” (Arystoteles, *dz. cyt.*, s. 30).

w szczęście”<sup>19</sup>. Gdy bowiem wydaje się, że losy bohatera ulegną poprawie, następuje zmiana na gorsze, by w kolejnych scenach ponownie przybrać pozytywny obrót. Wikłanie postaci w sytuacje pozornie bez wyjścia pozwalało jezuitom uwypuklić propagowaną postawę (wyznawcy, obywatela, króla, poddanego, syna itd.). Była ona stała mimo zmieniających się uwarunkowań. Dlatego Tytus i Apoloniusz pozostali wiernymi wyznawcami Chrystusa, Leon i Aleksy – posłusznymi i oddanymi synami, a Filemon i Juliusz – poddanymi gotowymi oddać życie dla cesarza. Kontrastowanie nastroju umożliwiało również ujawnianie myśli i uczuć postaci. Pozwalało też na zamieszczanie w dramatach wypowiedzi deklaracyjnych o charakterze moralizatorskim i dydaktycznym. Ostateczna zmiana losu bohatera następowała najczęściej w ostatniej scenie, wraz z rozwiązaniem fabuły.

W poetykach postulatowi odpowiedniej wielkości fabuły towarzyszyło zalecenie, by była ona kompletna, to znaczy rozwijała się według określonych faz: początku, środka i końca. W fabule wyodrębniano też: zawiązanie, rozwinięcie, perypetie i rozwiązanie. W *Przemowie do Czytelnika* z dramatu o Zeyfadynie Bielski wspominał natomiast o epitazie, katastrozie i katastrofie<sup>20</sup>. Dramaty Bielskiego nie wyróżniały się niczym szczególnym pod względem kompozycyjnym na tle innych sztuk z tego okresu. Tworzone były według znanego schematu. Pierwszy akt miał zwykle charakter zawiązania (*prothasis*), kolejne trzy budowały konflikt (*epithasis*), a poprzez perypetie piętrzyły nieporozumienia (*catastasis*), zaś piąty akt zawierał punkt kulminacyjny, który prowadził do rozwiązania (*catastrophe*). Według Bielskiego, ostatni element fabuły miał przynieść widzom „naprawę” i chodziło tu zapewne zarówno o względy moralne, jak też dążenie do wywołania katartycznego poruszenia emocjonalnego.

Począwszy od Arystotelesa, wszyscy autorzy poetyk powtarzali, iż rozpoczęcie i zakończenie fabuły nie może być przypadkowe. W tragediach Bielskiego początki sztuk często przejmują funkcję prologu. Pierwsze sceny mają charakter ekspozycji<sup>21</sup>. Obok wprowadzenia w sytuację, zrelacjonowania wypadków z przedakcji, wskazują one również dwa przeciwstawne obozy i prezentują złe zamiary spiskowców wobec głównego bohatera. Często pod koniec pierwszego aktu pojawia się również wstępne (i jedno z wielu) zawiązanie akcji. Powoduje je niespodziewane wydarzenie (nagła choroba cesarza – *Konstantyn Wielki*; zburzenie posągu Jowisza – *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*), fałszywy przedmiot (np. spreparowany, oskarżycielski list – *Niewinność zwycięża potwarzy*) lub zapowiedź zmiany (np. rozważania Zeyfadyna o zmienności Fortuny i podejrzenia Atara wobec Mahometa; zwiastun pogromu chrześcijan

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 24. Również Sarbiewski powtarza zdanie Stagiryty. Zauważa, że koniec utworu powinien przypaść tam, „gdzie los odmienia się z niepomyślnego w pomyślny lub z pomyślnego w niepomyślny. Zasada ta stosuje się bez różnicy do tragedii i do epepei” (M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 168).

<sup>20</sup> Przestrzegając czytelnika przed postaciami kobiecymi, Bielski stawiał w *Przemowie do Czytelnika* pytanie retoryczne: „Jakoż czyli przystoi kawalera, którego scena za przykład stawia, miękkimi wikłać afektami, ażeby co w katastrofie ma naprawić, w epitasim albo catastasim obalił przódy [...]?” (k. b2).

<sup>21</sup> Za taki uznał Okoń początek tragedii o Zeyfadynie (J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 232).

w tragedii o Konstantynie Wielkim; wróżebne sny matki Apoloniusza dotyczące jego przyszłości<sup>22</sup> itd.). Początkowe sceny dramatów Bielskiego zawierają także element, który silnie emocjonalnie oddziaływał na widza/czytelnika. W sztukach religijnych było to manifestacyjne wyznanie wiary (*Apoloniusz, Chrystusów rycerz*), w dramatach świeckich – konflikt między dwiema postawami, na przykład wyborem dobra własnego a poświęceniem dla ogółu (*Konstantyn Wielki*). Zwykle ekspozycja tragedii ujawniała również postawę głównego bohatera. W przypadku postaci wzorcotwórczych była ona stała i niezmienna, niekiedy zaś ulegała ewolucji w toku zdarzeń (np. w przypadku Zeyfady, który „dojrzał” do pełnienia funkcji króla).

Wbrew tradycji arystotelesowskiej, wszystkie tragedie Bielskiego wprowadzają pomyslnie rozwiązanie losów głównego bohatera<sup>23</sup>. Nadaje to inny, konstruktywny sens heroicznym postawom bohaterskich władców, męczenników i wyznawców. Tragedia optymistyczna, wcześniej sygnalizowana przez Sarbiewskiego, realizowana przez Konarskiego, kontynuowana przez Bielskiego, staje się wyrazem rozumnej akceptacji racji szlacheckich działań i słusznych intencji. W ten sposób następowało także pogłębienie i zrjonalizowanie wychowawczego przesłania inscenizacji szkolnego teatru.

Przywoływany przez Bielskiego Gabriel Le Jay w swojej poetyce odrzucał przekonanie, jakoby Stagiryta domagał się, „by teatr był stale zbroczony krwią i mordem”.

Francuski jezuita postulował wypogodzenie tragedii, argumentując:

Okrucieństwo obyczajów ludzi tamtych czasów sprawiło, że znajdowali oni przyjemność w scenach broczących krwią i uznawali, że jedynie bardzo smutne rozwiązanie akcji odróżnia tragedie od komedii. My, którzy wzdramy się przed przelewem krwi, nie uznamy tego za obce duchowi tragedii, jeśli będzie ukazywała los smutny zmieniony na szczęśliwy<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Motyw snu i objawienia był dla Sarbiewskiego jednym ze sposobów wprowadzenia epizodów dotyczących przyszłości (M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 165).

<sup>23</sup> Warto nadmienić, że pozytywne zakończenie tragedii dopuszczał w swojej poetyce już Jakub Pontanus. Wyodrębnił on bowiem gatunek „tragediokomedii” (T. Banasiowa, *W kręgu tradycji Jakuba Pontanusa i Macieja K. Sarbiewskiego*, [w:] *Jesuitica. Kolokwium naukowe z okazji 400. rocznicy urodzin Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, red. J. Malicki, P. Wilczek, Katowice 1997, s. 54). Gatunki mieszane, a wśród nich tragikomedie, opisuje też anonimowy autor *Poetyki praktycznej*. Odmienne zdanie prezentował Sarbiewski, który obstawał raczej przy tradycyjnym zakończeniu tragedii. Pomyślny finał tragedii możliwy jest jedynie wtedy, gdy łączy się ze strachem (M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 229). Jak zauważyła Teresa Banasiowa, o przynależności do gatunku tragedii decydowała więc nie tyle końcowa tragedia, ile raczej „sens, ogólna wymowa całego dzieła” (T. Banasiowa, *Jezuicy teoretycy siedemnastowieczni – M. K. Sarbiewski oraz anonimowy autor „Poetyki praktycznej” (1648) o tragedii i istocie tragiczności*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, t. 45 (2001), s. 165–166).

<sup>24</sup> G. Le Jay, *Biblioteka retorów*, przeł. E. Juzoń, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1997, s. 157. Na opinię francuskiego autora powołuje się także inny jezuita, Franz Lang w swojej *Rozprawie o scenicznym wykonaniu*. Na pytanie, „czy tragedia powinna mieć smutne zakończenie?”, odpowiada przecząco. Uznaje, że za doskonałe należy uznać także dramaty, które „nie spychają koniecznie znakomitej postaci w nieszczęśliwe przypadki” (F. Lang, *O działaniu scenicznym*, przekł. i komentarz J. Zaborowska-Musiał, wstęp B. Judkowiak, Gdańsk 2010, s. 103).

BIBLIOTHECA  
R H E T O R U M,  
PRÆCEPTA, & EXEMPLA  
COMPLECTENS,  
QUE TAM AD  
ORATORIAM  
FACULTATEM,  
QUAM  
AD POETICAM  
PERTINENT.  
DISCIPULIS PARITER AC MAGISTRIS  
PERUTILIS.  
EDITIO SEXTA.  
AUCTORE  
P. GAB. FRANC. LE JAY, e Soc. J.



*Cum Privilegio Casaræo & Facultate Super.*

MONACHII & INGOLSTADII,  
Sumptibus Ioan. Franc. Xav. Crätz, Bibliopole Acad.  
MDCCLXV.

*Vinent: Wićkiewicz*



Ilustr. 22. Gabriel François Le Jay, *Bibliotheca rhetorum, praecepta et exempla complectens quae tam ad oratoriam, Monachii et Ingolstadii* 1765 (źródło: Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona)



Wypogadzając zakończenia swych tragedii, wpisuje się Bielski zarówno w postulaty zawarte w poetykach, jak też w ówczesną praktykę teatralną (obecną także w sztukach pijarskich<sup>25</sup>). Optymistyczny finał tragedii stawał się istotny z punktu widzenia wymowy całości utworu. Jasno określał zwycięzców, wskazywał właściwe postawy, wzbudzał uczucie tkliwości (zwłaszcza w tragediach rodzinnych), odzwierciedlał pozytywną koncepcję rzeczywistości i, jak zauważyła Barbara Judkowiak, był „pożądany z punktu widzenia pedagogicznego”<sup>26</sup>.

Pozytywne rozwiązanie przychodziło po punkcie kulminacyjnym. W tragediach jezuitów był on wyraźnie zaznaczony lub rozłożony „w czasie”. W pierwszym przypadku sprowadzał się do gwałtownego przerwania jakiejś czynności prowadzącej do katastrofy. I tak, wejście Zeyfady na salę, gdzie niewinny Hamed ma wypić truciznę, zapobiega wykonaniu wyroku. Pozwala też przyznać się księciu do błędu (A. 5, sc. 8). Punktem kulminacyjnym w tragedii *Konstantyn Wielki* jest niespodziewane ujawnienie się nieobecnego do tej pory cesarza. Wchodzi on na scenę w momencie, gdy spiskowiec Elpidy wypowiada zamiar pokonania go i „poprawienia dawnych błędów” (A. 5, sc. 3). Cesarz rozkazuje uwięzić buntownika, a zgromadzonym tłumaczy swe cudowne uzdrowienie. Kolejne sceny służą pokazaniu przemiany bohatera oraz uniewinnieniu ojców, którzy w imię ocalenia swych synów wystąpili przeciwko władcy. Z przypadkiem drugim, gdy punkt kulminacyjny jest rodzajem procesu, mamy do czynienia w tragedii *Aleksy, cesarz wschodni*. Zwrotem akcji staje się tu decyzja o uwolnieniu cesarza Izaaka przez Alcyma, który był zamieszany w spisek, ale zmienił zdanie pod wpływem wyrzutów sumienia i miłości wobec Aleksego. Nie jest to, jak we wcześniejszych przykładach, gwałtowny zwrot akcji. Alcym zapowiada swój postęp, zanim oswobodzi cesarza, rozmawia z nim oraz z Aleksym, któremu obiecuje oddanie ojca. Te zabiegi wypełniają cały akt piąty. Spotkanie ojca z synem następuje dopiero w scenie 8, zaś dwie ostatnie odsłony rozwiązują akcję – ukazują pogodzenie się spiskowca Teopompa z bratem oraz decyzję Aleksego, który zrzeka się władzy na rzecz ojca i stryja.

Nieco inaczej wygląda narastanie napięcia w tragedii *Niewinność zwycięża potwarczy*. Zabiegi spiskowców, które mają na celu skazanie Leona oraz obalenie cesarza Bazylego, powodują eskalację konfliktów. Na końcu aktu czwartego doprowadzają władcę do wydania wyroku skazującego na własnego syna. Nie jest to jednak punkt

---

<sup>25</sup> Pozytywne zakończenie miały m.in. tragedie wystawiane w warszawskim kolegium pijarów: [A. Wiśniewski], *Perykles, tragedia polska* (1746) oraz P. Corneille, *Cynna, tragedia wierszem polskim* (1753). Warto przypomnieć, że Stanisław Konarski w swoich *Ordynacjach wizytacji apostolskiej dla polskiej prowincji szkół pobożnych* (zatwierdzonych ostatecznie przez kapitułę łowicką w 1752 r.), w części poświęconej metodom nauczania dla nauczycieli gramatyki i profesorów klas wyższych, zaleca czytanie na zajęciach traktatów jezuitów, m. in. Masena (*Palaestra eloquentiae*) i Juwencjusza (*Historia poetica*). Zob. *Oświeceni o literaturze*, s. 49.

<sup>26</sup> B. Judkowiak, *Teatr i dramat jezuitów*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 3, s. 38; I. Kadulka, *dz. cyt.*, s. 79, 84.

kulminacyjny, gdyż w scenie otwierającej akt piąty Bazyli dowiaduje się o niewinności syna i wyzwala go z więzów. Widz obserwuje wyłącznie skutek najważniejszego wydarzenia w tragedii, czyli cudownego przemówienia papugi stającej w obronie Leona. Takie rozwiązanie, gdy do punktu kulminacyjnego dochodzi poza sceną, kłóciło się z definicją tragedii, która miała przedstawiać działania postaci bezpośrednio przed oczami widzów. Wydaje się jednak, że tak niezwykle zdarzenie kłóciło się z zasadą prawdopodobieństwa i zapewne dlatego zostało zrelacjonowane.

Wyjątkowa na tym tle jest tragedia *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, w której brakuje punktu kulminacyjnego. Najsilniejszy akcent emocjonalny występuje w *prothesis*. Bielski stosuje chwyt anagnoryzmu, gdy Sabiniusz dowiaduje się, że młodzieńcem, który zburzył posąg Jowisza, był Apoloniusz. Kolejne zabiegi ojca podejmowane są, by ocalić syna. Od samego początku wiadomo jednak, że Apoloniusz poniesie męczeńską śmierć. Tragedia reprezentuje bowiem typ dramatu martyrologicznego, w którym nie chodziło o komplikowanie fabuły, narastanie napięcia aż do punktu kulminacyjnego, ale raczej o zaprezentowanie heroicznej postawy wyznawcy, którego los od początku jest przesądzony.

## 2. SPÓJNOŚĆ I JEDNOŚĆ AKCJI

We wszystkich tragediach Bielskiego akcja pojmowana jest jako spójna całość. O takiej koherencji pisał już Arystoteles, a potem także inni teoretycy. Wszyscy autorzy zwracali równocześnie uwagę, że czynności postaci nie muszą być prawdziwe, a tragedia może opierać się zarówno na zdarzeniach historycznych, jak też fikcyjnych. Wielu jezuickich dramaturgów z połowy XVIII stulecia w argumentach lub częściach wstępnych sygnalizowało odstępianie od źródeł faktograficznych<sup>27</sup>. Kilkakrotnie postępuje tak również Bielski. W argumencie do tragedii *Tytus Japończyk* pisze na przykład, że uzupełnianie źródeł to „poetyczny zwyczaj”, a opisane zdarzenia opierają się częściowo na prawdzie historycznej, zaś połowicznie – „na fundamencie

---

<sup>27</sup> Wśród wielu przykładów warto wymienić choćby kilka. Na przykład Rafał Hempel kończy argument sztuki *Infidelis felicitas sive Clodoaldus* (Warszawa 1748) stwierdzeniem: „Haec historiae sunt apud patrem Causinum, Societatis Jesu aliosque; caetera poesis pro suo jure adjecti”. Również Ignacy Sołtyk w dramacie *Mikador, król Kastylii* (Lublin 1750) zaznacza, że dodatkowe treści, uprawdopodobniające przebieg akcji „nad historii opisanie przydaje się”. Podobną informację zawarł Franciszek Pruszyński w *Fundamencie historycznym* do tragedii *Tymoklia* (Lublin 1751). Na końcu dodał bowiem: „Cokolwiek zaś person i ewentów nad tę relację przydaje scena, to się funduje częścią na historii o Tymoteonie, królu Koryntu [...], częścią na zwyczajnej takim pismom epizody i podobnych w sprawach ludzkich Fortuny igrzyskach”. Z kolei Wojciech Męciński, przybliżając czytelnikowi „rzec dramy” o św. Alojzym, pisze: „przydaje się tylko to, co wprawdzie nie było, ale z podobieństwa być mogło [...]”. To jednak przydaje się z taką ostrożnością, zwykłym tragedów sposobem, iż się bynajmniej św. Alojzego anielskiemu życiu nie sprzeciwia” (W. Męciński, *Drama o powołaniu św. Alojzego do zakonu Societatis Jesu*, Sandomierz 1754, wyst. kolegium w Przemysłu).

[...] w sprawach ludzkich podobności” (podkr. M.M.). We wszystkich swoich tragediach jezuita w sposób twórczy wykorzystywał podstawy źródłowe, uzupełniając je lub rozszerzając te fragmenty, które niosły potencjał dramatyczny<sup>28</sup>. Autor podążał tu zresztą wiernie za wskazaniem teoretyków, którzy kładli nacisk nie tyle na prawdę, ile raczej na prawdopodobieństwo przedstawionych działań. Gabriel Le Jay pisał na przykład, że dramaturg powinien „wstrzegać się przede wszystkim takich sytuacji, które pozbawione byłyby wiarygodności”<sup>29</sup>.

To zalecenie wiązało się z kolejnym wymogiem stawianym przed fabułą tragedii już od czasów Arystotelesa, a mianowicie takim uporządkowaniem aktywności postaci, by zdarzenia tworzyły ciągi przyczynowo-skutkowe. Ten postulat powtarzali polscy i obcy teoretycy jezuicki. Sarbiewski uważał na przykład, że fabuła powinna być spójna i wewnętrznie powiązana<sup>30</sup>. Jego prawdopodobny następca w Akademii Wileńskiej, autor anonimowej *Poetyki praktycznej (Poetica practica Anno Domini 1648)*, wyrażał podobne przekonanie. Dodawał, że logiczne następstwo wydarzeń powoduje zadowolenie intelektualne widza<sup>31</sup>. Na konieczność prawdopodobieństwa akcji zwrócił też uwagę autor wykładu *Compendium humaniorum litterarum*, którego fragment znalazł się w notatniku ucznia kolegium poznańskiego z roku 1691<sup>32</sup>. Z kolei Gabriel Le Jay położył nacisk na to, by tragedia naśladowała akcję całkowitą i skończoną. Powtórzył za Arystotelesem, że sztuka powinna być tak ułożona, aby uniemożliwić przestawienie lub usunięcie jakiegokolwiek elementu bez jednoczesnego załamania się spójności kompozycyjnej<sup>33</sup>.

Bielski w swoich tragediach starał się przestrzegać wymogu spójności i logicznego wynikania. Wydarzenia łączył zatem w porządku konsekwentnym<sup>34</sup>. Korzystał

---

<sup>28</sup> Szerzej pisałam o tym w rozdziale V, *Źródła dramatów*.

<sup>29</sup> G. Le Jay, *dz. cyt.*, s. 159.

<sup>30</sup> M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 171.

<sup>31</sup> T. Banasiowa, *W kręgu tradycji Jakuba Pontanusa i Macieja K. Sarbiewskiego*, s. 57.

<sup>32</sup> *Compendium humaniorum litterarum, scilicet artis grammaticae, poeticae ac rhetoricae*, Poznań 1691, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 557. Stanisław Windakiewicz przypisał autorstwo notatki Łukaszowi Ligoickiemu, który w późniejszych latach (1715–1716) miał pełnić obowiązki nauczyciela retoryki w Kaliszu (S. Windakiewicz, *Teatr kolegów jezuickich w dawnej Polsce*, Kraków 1922, s. 5). Na błędne odczytanie nazwiska (powinno być „Lgocki”), a tym samym mylną hipotezę co do autorstwa notatki, wskazał natomiast Jan Okoń. Warto dodać, że Łukasz Lgocki był w późniejszym czasie autorem dramatów wystawianych na scenie szkolnej (J. Okoń, *Rękopiśmienne teatralia staropolskie w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 1970, s. 115).

<sup>33</sup> G. Le Jay, *dz. cyt.*, s. 158. Arystoteles w *Poetyce* radził: „tworzące fabułę zdarzenia powinny być w taki sposób zespolone, aby po przestawieniu lub usunięciu nawet jednego z nich uległa naruszeniu i rozpadła się również całość” (Arystoteles, *dz. cyt.* s. 26).

<sup>34</sup> Spajanie zdarzeń w obrębie akcji w sposób konsekwentny polegało na łączeniu ich w ciągi przyczynowo-skutkowe na podstawie logicznych przesłanek. Drugim sposobem organizowania fabuły był sposób konsekwentny, tzn. umieszczanie zdarzeń w ciągu chronologicznym, bez zwracania uwagi na „logiczną więź między kolejnymi faktami” (T. Michałowska, *Fabula – pojęcie*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 239).

przy tym z określonych, powtarzających się schematów. Konkretnie czynności bohaterów, niezależnie od podejmowanej tematyki, wywoływały określony skutek. Postać pozytywna (wzorcotwórcza) podejmowała aktywność, która jawnie kłóciła się z przyjętym porządkiem i uznawana była powszechnie za nieaprobowaną. Wywoływało to gwałtowną reakcję ze strony oponentów (groźby utraty życia, uwięzienie). Zachęcało też spiskowców do zawiązania intrygi lub przygotowania buntu, zaś bohaterów sprzyjających głównej personie do podjęcia działań mających doprowadzić do zmiany sytuacji na lepszą. Poniższe schematy przebiegu akcji kilku wybranych sztuk Bielskiego unaoczniają łączenie przez autora zdarzeń w ciągi przyczynowo-skutkowe:

Zeyfadyń każe zamordować Mahometa → wykorzystuje do tego Hameda → Hamed przejmuje rolę postaci, której czyny są nieaprobowane → Mahomet wydaje na Hameda wyrok śmierci → równolegle Karyn próbuje powstrzymać hetmana przed sformulowaniem wyroku i oferuje własne życie za życie brata (*Zeyfadyń, król Ormuzu*);

Tytus oddaje cześć Bogu chrześcijańskiemu (przedakcja) → budzi to zgorzelenie i nienawiść w pogańskich kapłanach → podburzają oni króla Moryndona do zabicia Tytusa → król ulega podszeptom i z każdą kolejną sceną wzmacnia środki represji (więzi Tytusa, kolejnych członków jego rodziny) → krewni Tytusa podejmują próbę obalenia króla → równolegle spiskowcy podejmują działania, by zabić Tytusa, Moryndona i przejąć władzę (*Tytus Japończyk*);

Focjusz oskarża Leona o chęć zabicia ojca → zwolennicy Focjusza rozpowszechniają kłamliwe pomówienia → cesarz Bazyl po licznych wahaniach podejmuje decyzję o zabiciu syna → młodszy królewicz Stefan stara się ocalić Leona → Stefan nawraca się na wiarę katolicką → równolegle intryganci doprowadzają do wybuchu buntu przeciwko Bazylemu → cesarz skazuje swych synów na śmierć (Leon) i uwięzienie (Stefan) (*Niewinność, zwycięża potwarzy*).

Na pytanie, czy w tragediach Bielskiego występują zdarzenia nieumotywowane, należy odpowiedzieć przecząco. Każda czynność postaci (także deklaracja słowna) przynosi bowiem określony skutek. Widać to dobrze na przykładzie aktywności intrygantów. Podejmowane przez nich działania mają charakter dynamiczny i zawsze są dobrze umotywowane. Postaci te nie tylko oskarżają bezpodstawnie, namawiają inne osoby do niecnych czynów i starają się skłócić tych bohaterów, którzy zwracają się do nich o pomoc, lecz także preparują dowody i podejmują akcje zbrojne. Często ujawniają przy tym dokładny plan działań militarnych, np.:

FARANDA

Idę, idź razem; zamek królewski od wschodu  
Z Tajudonem kołaczcie, mnie w zachodniej bramie  
Gdy dam sygnał, Meleand niech posiłki niesie.

[...]

KSYMAND

Czasu zwłoki

Odetnijmy najmniejsze: wierne i przebrane  
Mężę gromadźmy. Zamek od wschodu ściśnięcie,  
Od zachodu Faranda: wierne, dzielnie, mężnie.

(*Tytus Japończyk*, A. 2, sc. 1; sc. 6)

Większość działań bohaterów jest motywowana przez okoliczności zewnętrzne (choroba, zamach stanu itd.) lub wewnętrzne (poruszenie, rozpacz czy strach postaci). Gdy na przykład ojcowie z tragedii Bielskiego dowiadują się o zagrożeniu życia swych synów, to zanim podejmą decyzję o buncie wobec władcy, najpierw wypowiadają swoje żale lub wygłaszają emocjonalne oskarżenia, które uprawdopodobniają ich późniejszą aktywność:

METEL

[...] Darmo, Julii [...]

[...] ta łez burza

Nie gasi, żarzy zemstę i miłość ku tobie,

W gniewy uzbrają serce.

[...]

Niech się lęka,

Drży, truchleje, kto moim oprze się zamysłem,

By cesarz, by najwyższy kapłan, miecz niech poźre

Lub ogień, okrutniki srogie, pałac, kościół,

Ołtarz, kapłany, bogi w popioły dziś grzebię.

(*Konstantyn Wielki*, A. 2, sc. 3)

Logicznemu spojeniu wypadków służą również liczne relacje o wydarzeniach z przedakcji oraz tych dziejących się równolegle. Informacje o wypadkach z przeszłości pojawiają się zazwyczaj w początkowych scenach, wprowadzają widza w sytuację i służą zawiązaniu akcji. Prezentują również określone postawy oraz sygnalizują istnienie różnych stronnictw i obozów. Zdarzenia z ekspozycji motywują sceniczną aktywność postaci oglądaną bezpośrednio na scenie. Gdy na przykład Zeyfadyń opowiada zgromadzonym o mordzie na braciach i rodzicach dokonanym przez tyrana Soldanusa, a następnie o pokonaniu agresora przez hetmana Mahometa, to uprawdopodobnia tym samym swoje dążenia do objęcia tronu Ormuzu. Z kolei relacje o zdarzeniach równoległych do przebiegu akcji zastępują sceny, które ze względów formalnych nie byłyby możliwe do bezpośredniego odegrania (np. zbiorowe walki, bunt ludności, morderstwa itd.). Relacje te przynoszą też zwykle zmianę nastroju i wikłają fabułę. To właśnie na podstawie przytaczanych, lecz często nieprawdziwych, zdarzeń bohaterowie podejmują działania i niekiedy zgubne decyzje. Zeyfadyń każe więc Hamedowi zamordować Mahometa, gdy słyszy o popularności wodza wśród wojska, senatorów i ludu. Królewicz uwierzył w pomówienia, jakoby hetman czyhał na jego życie (*Zeyfadyń, król Ormuzu*, A. 2, sc. 2). Z kolei cesarz Bazyli podejmuje decyzję o zabiciu swego syna Leona po relacji o buncie w mieście (*Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 4, sc. 7). Błędne wnioski wysnute na podstawie słów osób postronnych podejmują też Minerwin i Metel – ojcowie z tragedii *Konstantyn Wielki*. Wieść o uleczeniu cesarza z trądu wywołuje w nich bowiem przekonanie, że władca wyzdrowiał dzięki kąpieli z krwi ich synów. Przyspiesza to decyzję o buncie przeciwko Konstantynowi i uwięzieniu jego synowca. Relacje w dramatach Bielskiego w istotny sposób dopełniały zatem całość fabuły i wpływały na jej przebieg.

### 3. DZIAŁANIA POSTACI

Cała tragedia, zdaniem Arystotelesa oraz jego następców, powinna zasadzać się na czynnościach postaci. To właśnie aktywność bohaterów, a nie ich cechy stwarzają sceniczną rzeczywistość. Postaci dramatu nie mogą być oczywiście przypadkowe. Na przykład zdaniem Sarbiewskiego, idealny bohater tragedii to taki, który swą doskonałość wyraża „w pewnej określonej cnocie”. Ujawnia się ona właśnie w działaniu, w czynności, którą należy przedstawić tak „jak mogłaby zostać najdoskonalej zrealizowana”. Sam Sarbiewski dodaje, że ten sposób aktywności wyraża się najlepiej w utworach o męczennikach<sup>35</sup>. Podobne zdanie formułuje nieco później Gabriel Le Jay. Według niego, konieczne jest, by tragedia przedstawiała jedną czynność „znakomitej osoby”. W konsekwencji autor *Biblioteki retorów* postuluje jednolitość akcji, która skupia się na wybranej aktywności. To z niej wynikają inne działania i wydarzenia<sup>36</sup>.

Ważne decyzje i czynności, które „zawijają” akcję, Bielski umieszcza często w przedakcji tragedii lub „poza sceną”. Uzupełnia w ten sposób świat przedstawiony i stwarza warunki do zrozumienia wypadków odgrywanych już bezpośrednio na scenie<sup>37</sup>. I tak, zabicie Soldanusa, które w początkowej odsonie relacjonuje Zeyfadyń, umożliwia księciu objęcie tronu (*Zeyfadyń, król Ormuzu*). Z kolei wyznanie wiary przez tytułowego bohatera w ekspozycji tragedii *Tytus Japończyk* skutkuje jego uwięzieniem, rosnącymi prześladowaniami wobec Tytusa i jego rodziny. Prowokuje też przyjaciół i krewnych bohatera do spiskowania przeciwko niesprawiedliwej decyzji władcy. Innym władcą, który sprowokował wystąpienie najbliższych przeciwko sobie, jest Bazyli. W przedakcji podjął on bowiem decyzję o wydaniu wyroku śmierci na niewinnego syna Leona (*Niewinność zwycięża potwarzy*). Również w tragedii *Aleksy, cesarz wschodni* rozgrywane na scenie zdarzenia są skutkiem wcześniejszej decyzji o uwięzieniu Izaaka. Tytułowy bohater podejmuje działania mające na celu uwolnienie ojca. Nieco inaczej rzecz wygląda w tragedii *Konstantyn Wielki*. Decyzja Konstantyna, aby przygotować dla niego leczniczą kąpiel z krwi młodzieńców, podjęta zostaje „poza sceną”. Wywołuje jednak kolejne zdarzenia: zawiązanie spisku przeciwko tyranowi, utworzenie dwóch stronnictw – wiernych i buntowników oraz finalne nawrócenie się cesarza i przyjęcie przez niego chrztu. Podobnie rzecz wygląda w sztuce *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*. Początkową nadzieję awansu

---

<sup>35</sup> M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 50.

<sup>36</sup> G. F. Le Jay, *dz. cyt.*, s. 160.

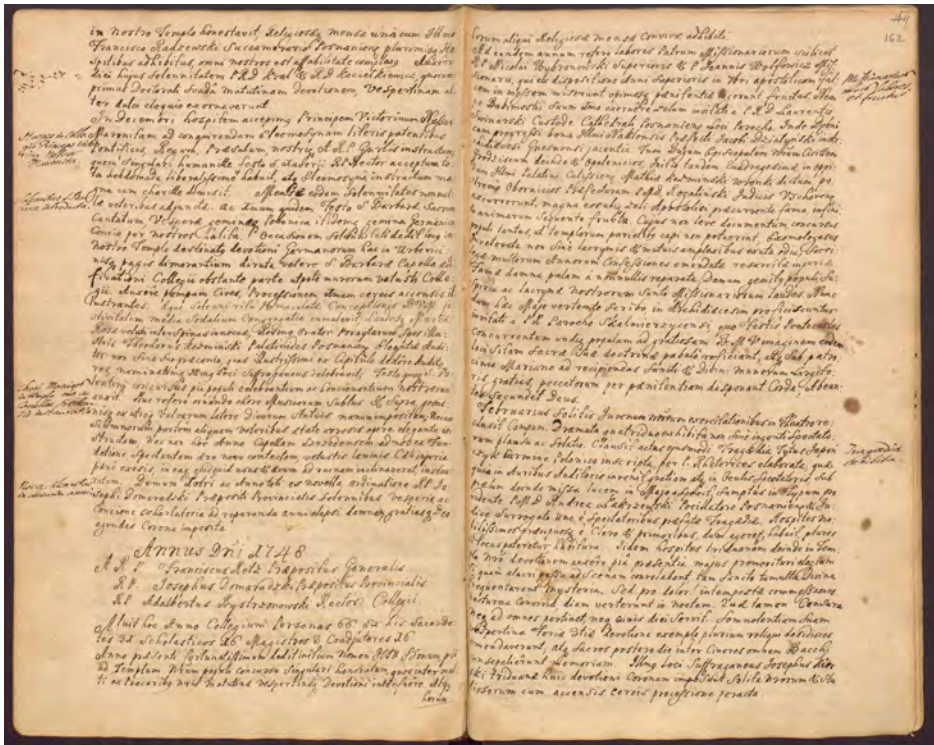
<sup>37</sup> Już Arystoteles w *Poetyce* pisał: „Na »zawijanie« składają się zdarzenia, które często mają miejsce poza samym utworem i pewne wchodzące w jego ramy” (Arystoteles, *dz. cyt.*, s. 54). Podobne zdanie powtórzył zresztą w XX wieku Roman Ingarden. Według niego, przedakcja umożliwia osiągnąć w zdarzeniach bezpośrednio ukazywanych na scenie „pełnię życia i konkretność, bez których nie byłoby w utworze teatralnym pełnych ludzi i zdarzeń” (R. Ingarden, *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, [w:] tenże, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 480).

i powodzenia burzy w Sabiniuszu przyniesiona w scenie drugiej wieść o młodzieńcu powalającym posąg Jowisza. Bluźnierczy czyn, którego dopuścił się Apoloniusz, nastąpił więc nie tyle w przedakcji, ile raczej równoległe do zdarzeń oglądanych bezpośrednio na scenie. Jest to jednak różnica pozorna. Zburzenie posągu nie zostało unaocznione i tak jak wypadki z ekspozycji w innych tragediach, miało charakter konfliktotwórczy.

Łączenie w początkowych scenach relacji o wcześniejszych działaniach z opisami zdarzeń rozgrywających się równoległe do przebiegu akcji, ale „poza oczami” widza, to rozwiązanie zastosowane przez Bielskiego także w pozostałych dramatach. Spajało ono przeszłe i unaoczniane wydarzenia w ciąg przyczynowo-skutkowy. Dlatego na przykład w początkowych scenach dramatu *Zeyfadyń* oprócz relacji o „przeszłym” zabiciu tyrana Soldanusa przez wodza Mahometa pojawia się szczegółowy opis „teraźniejszego”, entuzjastycznego przyjęcia wodza przez lud, senat oraz wojsko. Uprawdopodobnia to późniejsze podejrzenia bohaterów, że Mahomet pragnie przejąć władzę i odsunąć od tronu młodego księcia.

We wszystkich tragediach Bielskiego siłą sprawczą, posuwającą akcję naprzód, są główni bohaterowie. Warto zilustrować to kilkoma przykładami. W tragedii *Zeyfadyń* prośba tytułowej postaci, by Hamed zabił Mahometa, uruchamia kolejne zdarzenia. Złapany niedoszły skrytobójca nie chce wydać zleceniodawcy. Rodzi to kolejne podejrzenia, rzucane na postronne osoby. Mahomet skazuje Hameda na śmierć, a to z kolei aktywizuje jego przyjaciół do podjęcia działań w obronie niewinnego. Z kolei w dramacie *Aleksy, cesarz wschodni* uwięzienie cesarza Izaaka przez jego brata skłania tytułowego bohatera, syna uwięzionego, by zwrócić się o zbrojną pomoc do krzyżowców i wraz z nimi oblegać Jerozolimę. Tak śmiałe wystąpienie pobudza uzurpatora i jego stronników do snucia intryg i spisków przeciwko Aleksemu. Również tytułowy bohater dramatu *Konstantyn Wielki*, który „działa” poza sceną, inspiruje wypadki bezpośrednio unaocznione widzom. O jego postępowaniu i decyzjach wiadomo jedynie na podstawie relacji osób postronnych. To właśnie one informują o zamordowaniu przez cesarza żony i synowca, o chorobie Konstantyna i decyzji władcy, by urządzić kąpiel z krwi młodzieńców. Pojawienie się bohatera na scenie następuje w punkcie kulminacyjnym tragedii, gdy ozdrowiały cesarz demaskuje spiskowców.

Przywołane egzemplifikacje uwidoczniają jeszcze jedną zależność, a mianowicie, że działania postaci pobocznych wynikały bezpośrednio z decyzji tytułowych bohaterów. W tej grupie sytuowałiby się wszyscy przyjaciele niewinnie skazanych, podejrzanych czy uwięzionych postaci. Zwykle ich aktywności ograniczały się do zawiązania spisku oraz do podjęcia czynności mających na celu uwolnienie lub uniewinnienie głównego protagonisty. Gdy na przykład Moryndon wydaje wyrok śmierci na Tytusa, to krewni skazańca najpierw szukają pomocy wśród najbliższych króla, a następnie, wobec nieugiętości monarchy, podejmują kroki, by zabić władcę (*Tytus Japończyk*).



Ilustr. 23. Fragment kroniki poznańskiej zakonu jezuitów  
Na karcie 162r informacja o wystawieniu tragedii J. Bielskiego *Tytus Japończyk*  
*Historiarum Collegii Posnaniensis Societatis Jesu tomus II (1669–1771)*, (rkps BJ, sygn. 5198)  
(źródło: Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa)

Korzystają z oferty spiskowca Ksymanda, dwulicowego poddanego, który nie myśli o uwolnieniu niewinnego chrześcijanina, lecz o przejęciu władzy i skonfliktowaniu ze sobą przeciwników. W dwóch innych tragediach bardzo podobne działania podejmują ojcowie, których dzieci mają ponieść śmierć na skutek wyroku władcy (Minerwin i Metel z dramatu *Konstantyn Wielki* oraz Sabinusz z utworu *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*). Początkowo rodzice ograniczają się do prób o ułaskawienie, ale wobec uporu władcy i determinacji dzieci, by umrzeć, przygotowują zbrojny przewrót. Aktywność osób działających w obronie głównych bohaterów prowadzi ich najczęściej do decyzji o poświęceniu własnego życia w zamian za życie brata, przyjaciela czy syna. Takie heroiczne deklaracje są skutkiem szeregu czynności, które nie przyniosły oczekiwanego efektu (bohater skazany na śmierć nie chce ustąpić, wyrzec się wiary, odstąpić od wyznawanych wartości itd.), albo następstwem inspirującego przykładu pierwszoplanowych osób (częsty motyw nawrócenia się na wiarę chrześcijańską, np. Stefan pod wpływem Leona, *Niewinność zwycięzca potwarzy*; Filemon za sprawą Apoloniusza, *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*).



Nieco inaczej motywowana jest aktywność bohaterów negatywnych. Wiąże się ona ściśle z niepowodzeniem, w jakie popadają osoby pozytywne. Nieszczęście, spadające na bohaterów wzorcotwórczych, prowokuje spiskowców do działania. Intryganci wykorzystują nadarzącą się sytuację i podejmują czynności prowadzące do przejęcia władzy, zabicia przeciwnika czy też osadzenia na tronie własnego krewnego. Taką sposobnością była na przykład choroba cesarza Konstantyna, którą postanowili wykorzystać poganie – Wolumn i Maksymin. Sytuacja jest nieco inna tylko w tragedii *Niewinność zwycięża potwarzy*. To spiskowcy, Focjusz wraz z Teopompem, decydują o niepowodzeniu Leona. Radzą bowiem królewiczowi, by zabrał na polowanie sztylet (zdarzenia z przedakcji), a następnie oskarżają go przed ojcem – cesarzem Bazylim o rzekomą chęć zabicia go. Ten splot wypadków powoduje uwięzienie młodzieńca oraz wydanie nań wyroku śmierci. Dopiero od tego momentu działania intrygantów stają się typowe, to znaczy wynikają z decyzji podejmowanych przez Leona i jego ojca. Focjusz i Teopomp dostosowują swoje postępowanie do sytuacji – wykorzystują nieszczęście królewicza, by nieustannie podburzać ojca przeciwko synowi. Dostarczają też fałszywy list, w którym młodzieniec wzywa rzekomo na pomoc obce wojska.

#### 4. UPRAWDOPODOBNIANIE NIEPRAWDOPODOBNEGO

Wzorem innych tragedii jezuickich z połowy XVIII wieku, Bielski umieszcza w swych dramatach wypadki nieprawdopodobne. Czyni tak, by sprostać zasadzie jedności fabuły, a jednocześnie zawrzeć w dramatach wiele działań i zdarzeń. Wydaje się, że to rozwiązanie powinno stać w sprzeczności z nakazem prawdopodobieństwa akcji<sup>38</sup>. Niektórzy teoretycy (np. Sarbiewski) występowali zdecydowanie przeciwko takiemu postępowaniu<sup>39</sup>. Praktyka dramaturgiczna była jednak inna i akceptowała uatrakcyjnianie fabuły zdarzeniami nieprawdopodobnymi. W ten sposób postępowali zarówno poprzednicy Bielskiego (w większości sztuk barokowych), jak też dramaturdzy jemu współcześni<sup>40</sup>. Również w siedemnastowiecznej dramaturgii francuskiej,

---

<sup>38</sup> Choć już Arystoteles zauważył, że „jest prawdopodobne, że wiele rzeczy dzieje się nawet wbrew prawdopodobieństwu” (Arystoteles, *dz. cyt.*, s. 58).

<sup>39</sup> Sarbiewski podaje sposoby uprawdopodobnienia fabuły, m.in. możliwości bierne (to, co musiało się stać w ramach czynności bohatera lub to, co nie musiało, ale mogło się stać), czynne (to, co odnosi się do możliwości działającego bohatera i jest zależne od niego lub osób go wspierających, albo zależne od czynników zwyczajnych), nadzwyczajne i bohaterskie, zależne od przyrody lub od Boga (M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 31–35).

<sup>40</sup> Motywy cudownościowe obecne są zwłaszcza w dramatach o świętych. Przykładowo, w przemyskiej tragedii *Św. Melior, książę Kornubii* (1758) występują zdarzenia typowe dla sztuk hagiograficznych – tytułowy bohater słynie z cudów, zaś po śmierci jego odcięta głowa powoduje najpierw ślepotę, a potem śmierć oprawcy, który roztopia się jak wosk. Również w innej przemyskiej tragedii, *Hermenegild* (1761–1765), od ciała postaci męczennika bije światło, które sprawia, że niewierzący dotąd król gocki nawraca się na wiarę. Z kolei w dramacie *Daniel* (Kroże 1759) tytułowy prorok unika w cudowny sposób pożarcia przez dzikie lwy.

która dla jezuitów z tzw. pokolenia „prześciowego” stanowiła wzór i stały punkt odniesienia, obecne były sytuacje nieprawdopodobne<sup>41</sup>. Trzeba od razu zastrzec, że tego typu rozwiązań jest w dramatach Bielskiego niewiele. Zazwyczaj mają one na celu uprawdopodobnienie przebiegu akcji, połączenie w węzeł przyczynowo-skutkowy wydarzeń pozornie odległych lub opuszczenie motywacji zdarzeń<sup>42</sup>. W swoich dramatach jezuita stosuje więc intrygi, zbiegi okoliczności, przypadki, niespodzianki oraz elementy cudownościowe. Wszystkie wymienione narzędzia wikłały fabułę tragedii, potęgowały zainteresowanie u widza, trzymały go w napięciu, niekiedy zaś budziły przerażenie, litość, współczucie czy też wzruszenie<sup>43</sup>.

## INTRYGI

Ten sposób wikłania fabuły występował we wszystkich tragediach Bielskiego i ściśle łączył się z postaciami spiskowców, omówionymi we wcześniejszym rozdziale. Naganne z moralnego punktu widzenia działania intrygantów wiązały się z zasadą sformułowaną przez Arystotelesa, a mówiącą, że aktywność postaci winna być dostosowana do ich rangi. W dramatach Bielskiego nie chodziło jednak o pozycję społeczną bohaterów – tę określały reguły gatunkowe tragedii. Niegodne postępowanie łączyło się w utworach jezuita raczej z niskością etyczną postaci<sup>44</sup>. Wbrew zaleceniom Sarbiewskiego, ale zgodnie z praktyką dramaturgiczną, w sztukach Bielskiego nawet osoby wysokie stylowo dopuszczały się czynów haniebnych (Zeyfadyń spiskował przeciwko Mahometowi, cesarz Bazyli wydał wyrok śmierci na swego syna Leona, Konstantyn Wielki zamordował żonę i synowca itd.).

Zawiązanie intrygi następuje najczęściej w początkowych scenach dramatu. Jedynie w sztuce *Niewinność zwycięża potwarzy* spisek ma miejsce w przedakcji i dowiadujemy się o nim w początkowej scenie z rozmowy intrygantów. W momencie rozpoczęcia sztuki Leon jest już zatem więźniem oskarżonym o zamiar zabicia własnego ojca. W pierwszej odsonie Focjusz i Teodor nie tylko opisują „bieżącą” sytuację, ale też informują o swoich zamiarach mających doprowadzić do zabicia Leona lub zmuszenia go do odejścia z Kościoła katolickiego. Fakt zawiązania spisku nie był jednak w sztukach Bielskiego najistotniejszy. Ważniejsza stawała się bowiem realizacja intrygi

---

<sup>41</sup> Ewa Rzadkowska, we wstępie do antologii *Teorie dramatyczne oświecenia francuskiego*, zwróciła uwagę, że „dramaturgia klasyczna uświęciła mnóstwo niekonsekwencji, wpływających ze ścisłego przestrzegania reguł”. W sztukach obecne będą nieprawdopodobne sytuacje, kondensacja czasowa, cudowność i magia. Zdaniem badaczki, oznaczało to „kapitulację wobec atrakcyjnej siły baroku” (E. Rzadkowska, *Wstęp*, [w:] *Teorie dramatyczne oświecenia francuskiego*, przeł. i oprac. E. Rzadkowska, Wrocław 1958, s. 20).

<sup>42</sup> Według Kadulskiej, taka praktyka, choć nie przeczyła zasadzie prawdopodobieństwa, to nawiązywała raczej do barokowej wielozdarzeniowości (I. Kadulska, *dz. cyt.*, s. 105).

<sup>43</sup> Właśnie takie skutki perypetii wymienił M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 219–220.

<sup>44</sup> T. Michałowska, *Fabula – pojęcie*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 236–238; też, *Między poezją a wymową*, s. 159.

i kolejne, dość schematyczne układy zdarzeń<sup>45</sup>. Knowania spiskowców konstruowały węzeł sztuki, wklewały przebieg akcji, zaś postać pozytywną wplątywały w walkę dwóch stronnictw. Wywoływały też wśród widzów (czytelników) emocje<sup>46</sup>.

W większości dramatów Bielskiego przebieg intrygi podporządkowany jest rozwojowi wypadków. Przykładowo, Teopomp więzi cesarza Izaaka, gdy na Konstantinopol najeżdża Aleksy wraz z krzyżowcami (*Aleksy, cesarz wschodni*). Bohater wciąga w swój plan brata Alcyma. Kiedy bitwa rozstrzyga się na rzecz łacinników, Teopomp modyfikuje swój spisek – zamierza zabić Izaaka i żąda śmierci dowódcy krzyżowców. Jego plan nie zostaje zrealizowany, ponieważ targany wyrzutami sumienia Alcym oswobadza Izaaka.

Działania intrygantów przebiegają też często „dwutorowo”. Spiskowcy ukrywają prawdziwy cel (np. przejęcie władzy) i sprzyjają rzekomo każdej ze stron konfliktu. Przykładem takiego postępowania jest Ksymand z tragedii *Tytus Japończyk*, który pragnie poróżnić krewnych tytułowego chrześcijanina z królem Moryndonem i jednocześnie wywołać poczucie zagrożenia ze strony Tytusa i jego bliskich w stronnikach władcy. Innym dwulicowym spiskowcem jest Elpidyusz z dramatu *Konstantyn Wielki*, rzekomo sprzyjający buntownikom, a naprawdę dążący do unicestwienia cesarza. Taki sposób działania doskonale oddaje naturę spiskowców i zgadza się z zaleceniami teoretyków dramatu, aby aktywność postaci wynikała z ich charakteru<sup>47</sup>. Jednocześnie dwulicowość intrygantów pozwala w pełni ukazać niewinność i dobro postaci wzorcotwórczych oraz docenić ich heroiczne zmagania. Jak pisał Le Jay, pozytywni bohaterowie tragedii muszą być dręczeni przez „podstępnych niegodziwców”, gdyż widzów najbardziej wzrusza godność i szlachetność tych, którzy doświadczą przemocy<sup>48</sup>. Dodawał jednak, że niebezpieczeństwa, na jakie narażani są dobrzy bohate-

---

<sup>45</sup> Kadulska omówiła układy zdarzeń w tragediach „rodzinnych”, do których zaliczyła także sztukę Bielskiego o niewinnym Leonie. W wyniku działań intrygantów, dążących do zagłady ojca i syna, zostaje zawiązana intryga i dochodzi do nieporozumienia między najbliższymi. Niewinny potomek cierpliwie znosi wszelkie oskarżenia oraz posłusznie przyjmuje decyzję rodzica. Jednocześnie nie zgadza się na bunt przeciwko ojcu. Takiemu układowi zdarzeń towarzyszą liczne perypetie i odmiana losów syna. W momencie, gdy życie młodzieńca jest zagrożone, następuje poznanie prawdy i powrót do miłości rodzinnej, a więc stanu harmonii (I. Kadulska, *dz. cyt.*, s. 79–80, 104–105). Jako przykłady sztuk realizujących ten schemat można przywołać dramaty Rafała Hempela *Maiestas asserta, sive Darius* (Warszawa 1749), czy też Jędrzeja Filipeckiego *Leo Filozof, cesarz wschodni* (Lwów 1754).

<sup>46</sup> Już Arystoteles uznał, że należy dla tragedii poszukiwać konfliktów między członkami rodziny (Arystoteles, *dz. cyt.*, s. 39). Podobne przekonanie wyraził później Gabriel Le Jay. Jego zdaniem, „wstrząsająca akcja wśród przyjaciół lub osób ze sobą spokrewnionych” buduje „piękność i doskonałość akcji tragicznej” (G. Le Jay, *dz. cyt.*, s. 156).

<sup>47</sup> Arystoteles pisał: „Charakter i »właściwości myślenia« są więc dwoma naturalnymi źródłami działania postaci, od którego zależy ich powodzenie lub nieszczęście” (Arystoteles, *dz. cyt.*, s. 18). Zdanie to powtórzył Le Jay, który uznał, że akcję tragedii tworzą „charakter i myśl”. O ile cechy charakteru postaci tworzą akcję, o tyle myślenie akcję rozwija oraz wyjaśnia i motywuje postępowanie bohaterów (G. Le Jay, *dz. cyt.*, s. 158).

<sup>48</sup> G. Le Jay, *dz. cyt.*, s. 156, 162.

rowie, powinny ich ostatecznie ominąć i spaść na intrygantów<sup>49</sup>. Wikłanie przebiegu akcji poprzez działania spiskowców wspomagało dydaktyczną wymowę dramatów i było pożądane z punktu widzenia pedagogicznego (zwłaszcza w połączeniu z końcowym wy pogodzeniem tragedii)<sup>50</sup>. Niegodziwi intryganci zawsze doznawali klęski. Była ona tym bardziej wymowna, gdy spiskowiec ponosił przypadkową śmierć z rąk swego współtowarzysza (Minerwin zabija Maksymina, *Konstantyn Wielki*, A. 3, sc. 11) lub spotykał go los podobny do tego, jakiego życzył pozytywnemu bohaterowi (np. przebrany w szaty królewskie wnuk Focjusza, Teofan, zostaje pomyłkowo zamordowany wbrew nadziejom dziada, że to Leon poniesie śmierć, *Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 5, sc. 3).

#### KONTRASTOWANIE SCEN

Aby różnicować uczuciową atmosferę sztuki, podtrzymywać napięcie i uwagę widzów oraz wywołać uczucie litości i trwogi, dramaturdzy chętnie wprowadzali zbiegi okoliczności, niespodzianki i przypadki. Wykorzystywali do tego kontrastowanie scen<sup>51</sup>. Była to praktyka stosowana również dość często w tragediach Bielskiego. Jezuita różnicuje nastrój scen bezpośrednio następujących po sobie. Gdy sytuacja bohatera wydaje się zmierzać w pozytywnym kierunku, nadchodzi posłaniec, który przynosi wieści o czyjejs zdradzie, śmierci, buncie, najeździe wojska, zmianie decyzji itd. Takie różnicowanie nastroju ilustruje dobrze fragment sztuki *Niewinność zwycięża potwarzy*. Akt czwarty kończy się sceną, w której do cesarza Bazylego dochodzi wieść o buncie w mieście. Panowie domagają się uwolnienia królewicza Leona. Pod wpływem intrygantów władca rozkazuje zabić syna, który, jego zdaniem, dopuścił się zdrady i dąży do przejęcia tronu. Widz (czytelnik) pozostaje w niepewności co do rozwoju sytuacji aż do początku kolejnego aktu. Przynosi on jednak zupełnie odmienny nastrój. W pierwszej scenie cesarz wyraża bowiem przekonanie o niewinności Leona, w kolejnej zaś uzasadnia swe zdanie, prezentując fałszywy list napisany rzekomo przez królewicza (sc. 2). Rozkazuje więc przyprowadzić syna. W kolejnej odsłonie atmosfera uspokojenia ponownie zostaje jednak zaburzona. Posłaniec donosi, że Leon, zgodnie z wcześniejszym poleceniem cesarza, został zamordowany (sc. 3). Rozpaczy Bazylego towarzyszy radość Focjusza, który cieszy się z perspektywy obalenia władcy i wywyższenia swojego wnuka (sc. 4). Euforia spiskowca zmienia się w żal w kolejnej scenie, gdy okazuje się, że zamordowaną osobą jest Teofan, wnuk Focjusza. Został on zabity przez pomyłkę, gdy ubrany w szkarłat biegł do kościoła, aby się koronować. Uświadomienie błędu następuje wówczas, gdy do cesarza przyniesione zostają zakrwawione szaty (sc. 5).

---

<sup>49</sup> Tamże, s. 156.

<sup>50</sup> B. Judkowiak, *Teatr i dramat jezuitów*, s. 38.

<sup>51</sup> I. Kadulska, *dz. cyt.*, s. 61.

Kontrastowanie scen służyło wyeksponowaniu zmagania pozytywnego bohatera z siłami przeciwnymi. Zdarzało się, że w odsłonie poprzedzającej zmianę następowała jej zapowiedź. Przybierała ona najczęściej formę uogólnionych rozmyślań, przeczuć lub proroczych snów. Ów zwiastun był tajemniczy i wyjaśniał się dopiero w kolejnej scenie. I tak, Zeyfadyń w monologu kończącym akt pierwszy mówi o zmienności losu („O, jakieś Fortuno / Niedościgła w twych radach i sztuczna w obrocie”; A. 1, sc. 6). Odnosi ją do wcześniejszego unicestwienia tyrana Soldanusa i swojej rychłej koronacji. Słowa bohatera są jednak również zapowiedzią zmiany, jaka następuje w początkowej scenie aktu drugiego, gdy szczęście królewiczki zostaje zakłócone wieścią o rzekomej chęci przejęcia władzy przez Mahometa. Podobne przeczucia towarzyszą Sabiniuszowi, ojcu tytułowego bohatera tragedii *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*. Gdy w pierwszym akcie dowiaduje się on o zuchwałym czynie młodzieńca, który zburzył posąg Jowisza, gotowy jest wypełnić rozkaz Decjusza i zaostriżyć represje wobec chrześcijan. Nieco później w krótkim monologu wypowiada jednak odmienne zdanie:

... ale, ach!, trętwieje  
Ręka, litość się w serce wkrada, stygną gniewy,  
Które na chrześcijany w sercu tym niedawno  
Rzażyłem, poniewolnie prawie łaskawości  
Miejsce daję [...].  
(A. 1, sc. 5)

W kolejnej odsłonie bohater uzyskuje pełnię świadomości, gdy dowiaduje się od naocznego świadka, Flawiusza, że tajemniczym bluźniercą był Apoloniusz. Od tego momentu działania Sabiniusza podporządkowane zostają jednemu celowi – uwolnieniu syna.

Chwył anagnoryzmu, chętnie stosowany przez Bielskiego, wiązał się najczęściej z motywem przypadkowego, pomyłkowego zabójstwa. Takie rozwiązanie wystąpiło w kilku dramatach jezuitów i przynosiło, jak postulował Arystoteles, „zwrot od nieświadomości ku poznaniu”<sup>52</sup>. W przypadkowy sposób ginęli spiskowcy: przebrany w szaty królewskie Ksymand (*Tytus Japończyk*, A. 5, sc. 4), odziany w purpurę Maksencjusz (*Konstantyn Wielki*, A. 3, sc. 11), czy wspomniany już Teofan, wnuk Focjusza (*Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 5, sc. 3). Anagnoryzm zawsze łączył się w sztukach Bielskiego z perypetią, czyli zmianą biegu zdarzeń na przeciwny wobec zamierzeń postaci. Jeden raz rozpoznanie nastąpiło dzięki przedmiotowi – zakrwawionej szacie, którą nosił na sobie Teofan w chwili zabójstwa<sup>53</sup>. Tego typu zdarzenia budziły zainteresowanie widza<sup>54</sup> i jednocześnie prowadziły stopniowo do rozwiązania akcji.

---

<sup>52</sup> Arystoteles, *dz. cyt.*, s. 32.

<sup>53</sup> O tego typu rozpoznananiu wspomina również Arystoteles (tamże, s. 32).

<sup>54</sup> Sarbiewski przypomniał za Stagirytą, że gdy anagnoryzm dotyczy pozytywnego bohatera, to oprócz zainteresowania wzbudza on również trwogę i litość. Emocje te prowadzą z kolei do wzruszenia, współczucia i płaczu (M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 219–220).

Nagromadzenie w jednej sztuce tak wielu odmian nastroju, choć niemożliwe z logicznego punktu widzenia, odpowiadało zaleceniom urozmaicenia i przemienności fabuły (sformułowanym np. przez Sarbiewskiego<sup>55</sup>). Bielski podążał równocześnie za wskazówkami teoretyków mówiącymi, że wszystkie czynności powinny mieć wcześniej swą przyczynę. Dlatego niespodziewane wypadki w sztukach jezuitów wynikają z innych zdarzeń lub są umotywowane osobistymi pobudkami bohaterów (np. wierność zasadom, chęć zemsty, poczucie krzywdy itd.)<sup>56</sup>. Tylko w trzech dramatach (*Konstantyn Wielki*, *Niewinność zwycięża potwarzy* i *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*) logiczne uzasadnienie wypadków zastąpił autor elementami cudownościowymi. Jest to kolejny dowód na odchodzenie przez Bielskiego od siedemnastowiecznej praktyki dramatopisarskiej. W przeważającej liczbie sztuk barokowych *miracula* stanowiły bowiem jeden z chętniej wykorzystywanych budulców fabuły<sup>57</sup>. Autor *Zeyfady*na zdaje się podążać za wskazówkami Arystotelesa (powtórzonymi później chociażby przez Sarbiewskiego), że cudowność, choć dopuszczana w tragedii, jest lepsza dla eposu. Tragedia, która przedstawia wydarzenia bezpośrednio za pomocą działań postaci, by zachować logiczną i spójną strukturę, musiałaby prezentować również owe niezwykłości. To zaś, jak przyznawali teoretycy, byłoby absurdalne i sprzeczne z rozsądkiem<sup>58</sup>. Wydaje się, że właśnie dlatego wydarzenia wykraczające poza granice rozumowego poznania nie są w dramatach Bielskiego przedstawiane bezpośrednio. Informacje o nich zawsze pojawiają się w relacjach. W ten sposób widz dowiaduje się o nagłej chorobie cesarza Konstantyna oraz o jego cudownym uzdrowieniu z trądu. Przyczynę swego wyleczenia objaśnia zresztą na końcu tragedii sam cesarz na wyraźną prośbę zgromadzonych. Choć niezwykle wyleczenie wymyka się rozumowemu poznaniu, to zostaje uzasadnione na gruncie wiary („Biorę i chrzest, chrztu skutek widzicie: spędzony / Trąd, zdrowie przywrócone pierwsze”; A. 5, sc. 6). Podobne wytłumaczenie ocalenia pojawia się w tragedii o Apoloniuszu. Mimo iż bierze on do rąk list nasączony jadem,

<sup>55</sup> Tamże, s. 212.

<sup>56</sup> Według Arystotelesa, „perypetia i rozpoznanie powinny [...] wyrastać na zasadzie konieczności lub prawdopodobieństwa z samego układu fabuły jako wynik poprzednich zdarzeń. Ogromna to przecież różnica, czy jedno zdarzenie są wynikiem innych, czy tylko po nich następują” (Arystoteles, *dz. cyt.*, s. 30).

<sup>57</sup> Zob. np. J. Okoń, *Poetyka Sarbiewskiego a niektóre problemy baroku w dramacie szkolnym jezuitów w Polsce wieku XVII*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace historycznoliterackie” 1968, nr 168, z. 14, s. 41–66; tenże, *Dramat i teatr szkolny, passim*; tenże, *Barokowy dramat i teatr w Polsce wśród zadań publicznych i religijnych*, [w:] *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska i M. B. Stykowska, Lublin 1990, s. 7–26.

<sup>58</sup> Zdaniem Stagiryty: „Interwencją bogów należy się posługiwać raczej przy przedstawianiu zdarzeń nie wchodzących w zakres samej akcji dramatycznej [...]. Wewnątrz samej akcji nie powinno być miejsca na pierwiastek irracjonalny; może on wystąpić tylko poza osnową tragedii [...]” (Arystoteles, *dz. cyt.*, s. 45; zob. też M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 212–213).

to jednak pozostaje przy zdrowiu. Gdy bowiem konający bohater kieruje pełne rozpaczy słowa do Chrystusa, że nie umiera dla Niego jako męczennik, lecz przypadkowo, zostaje ocalony. Jak tłumaczy potem przyjacielowi:

[...] czyli świętą pokrzepiony myślą  
Czyli, co bardziej sędzę, Boską umocniony  
Skrycie siłą, powstaję z łóżka, suknie biorę,  
Lekarzom się wydzieram, biegnę, przed Decego  
Stawam.  
(A. 3, sc. 4)

Ostatni przykład posłużenia się przez jezuitę niezwykłym zdarzeniem, by w ten sposób rozwikłać akcję, pojawił się w tragedii *Niewinność zwycięzca potwarzy*. O papudze przemawiającej ludzkim głosem w obronie królewicza Leona opowiada Focjuszowi Bazyli. Cesarz usłyszał o cudzie od dostojników, których zaprosił na ucztę<sup>59</sup>. Inaczej niż we wcześniejszych przypadkach, mamy tu więc do czynienia z relacją „z drugiej ręki”<sup>60</sup>. Być może motyw przemawiającego ptaka, który jako jedyny lituje się nad niewinnym Leonem, zbyt daleko odbiegał od logiki. Sposobem na uwiarygodnienie owego cudownego zdarzenia jest przekonanie o ingerencji Boga. Cesarz Bazyli wyraża przekonanie, iż:

Jakoż niewinny być musi  
Leo, którego niebo takim cudem broni,  
W usta kładąc papugi nieuczonej słowa  
Litości pełne.  
(A. 5, sc. 2; podkr. M.M.)

Udział cudów w konstruowaniu zdarzenia dramatycznego jest w tragediach Bielskiego niewielki. Jezuita posłużył się nimi tylko trzykrotnie. W pozostałych przypadkach kolejne zdarzenia znajdują zawsze racjonalne umotywowanie. Warto zauważyć, iż dramaturg nie posługuje się wypadkami niezwykłymi tylko po to, by uatrakcyjnić przebieg akcji. Jeśli je zamieszcza, to zawsze uzasadnia ich wystąpienie na płaszczyźnie wiary chrześcijańskiej. Zatem nawet brak logicznej, rozumowej motywacji zdarzeń nie rozbija spójności akcji.

---

<sup>59</sup> Z treści sztuki wynika, że cesarz nie był świadkiem cudownego zdarzenia. Panowie obecni na ucztę zrelacjonowali władcy nieprawdopodobne zdarzenie:

[panowie; M.M.] od stołu wstawają  
Razem, łzami zalani do mnie biegną, Boski  
Ten dziw opowiadają, proszą o wolność Leona.

W rękopisie z Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego słowo „opowiadają” zastąpiono czasownikiem „tłumacza”.

<sup>60</sup> Na konieczność podporządkowania inwencji twórczej intelektualnym rygorom zwracali też uwagę siedemnastowieczni dramaturdzy francuscy, na których często powoływali się jezuitcy autorzy sztuki (E. Rządowska, *Wstęp*, [w:] *Teorie dramatyczne oświecenia francuskiego*, s. 17–18).

## 5. ZASADA TRZECH JEDNOŚCI

W XVII stuleciu jezuicy dramaturdzy stosowali w swoich sztukach wyłącznie zasadę jedności akcji, nie respektując dwóch pozostałych (czasu i miejsca)<sup>61</sup>. Sytuacja uległa zmianie od połowy XVII wieku. W zreformowanych tragediach jezuickich unikano barokowej wieloznaczności i symboliki, simultanicznego traktowania przestrzeni i czasu przedstawienia oraz alegoryzacji miejsc akcji. Konieczność zachowania jedności i prawdopodobieństwa wymagała większej dyscypliny formalnej. Respektowanie zasady jedności miejsca, czasu i akcji stało się bowiem jednym z kryteriów oceny fabuły sztuk<sup>62</sup>.

Choć Bielski w swoich dramatach starał się przestrzegać zasady trzech jedności, to wzorem współczesnych sobie twórców mocno ją naginał. Zdaniem Kadulskiej, obecność w tragediach jezuita intryg, przypadków, perypetii i niespodzianek nawiązywała do barokowej wielozdarzeniowości, a to przeczyło jedności akcji<sup>63</sup>. Stwierdzenie to wydaje się jednak zbyt jednoznaczne. Często występujące w tragediach Bielskiego nagromadzenie wypadków i kondensacja czasowa nie kłóciły się z zaleceniami teoretyków. Sarbiewski pisząc o jedności fabuły, zaznaczył na przykład, że powinna się ona składać z jednej czynności bohatera. Wszystkie inne aktywności muszą z niej wynikać i z nią się łączyć. Jeśli zaś w utworze mowa o jakichś innych zdarzeniach, to winny się one pojawiać w epizodach. Sposobem zachowania jedności w fabule wieloepizodycznej są też relacje bohaterów<sup>64</sup>. Właśnie w ten sposób postępuje w swych tragediach Bielski, choć ich fabuła nie ma charakteru epizodycznego. Aby zamknąć akcję w obrębie dwudziestu czterech godzin, jezuita zagęszcza liczbę wydarzeń zarówno rozgrywających się bezpośrednio przed oczami widza, jak i tych relacjonowanych, które dzieją się równolegle poza sceną. Fabuła każdej tragedii obraca się wokół jednej czynności lub decyzji bohatera. To z niej wynikają kolejne perypetie i na niej opierają się zawikłania akcji. W przypadku sztuki o Zeyfadyńce taką czynnością jest wydanie przez królewicza haniebnego wyroku na hetmana Mahometa. W sztuce o Tytusie czynnikiem

---

<sup>61</sup> Autor *Poetyki praktycznej* z 1648 roku postuluje na przykład, by akcji nie rozszerzać na trzy dni. Daje tym samym dowód, iż respektowanie dyscypliny czasowej nie było w dramatach praktykowane (J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 223). Od zasady trzech jedności wyraźnie zdystansował się też Jacob Masen w podręczniku dobrego stylu (*Palaestra Eloquentiae Ligatae Novam ac facilem tam concipiendi, quam scribendi quovis Stylo poetico methodum ac rationem complectitur*, pierwodruk Köln 1654–1657). Jego zdaniem, najważniejsza była jedność akcji („przedstawia się akcję, nie czas”). Jezuita proponował również częste zmiany miejsca (A. Dąbrówka, *Czas, który widać na scenie*, [w:] *Retoryka Towarzystwa Jezusowego i jej konteksty*, red. Ł. Cybulski, K. Koehler, Warszawa 2014, s. 80–81).

<sup>62</sup> Zdaniem Gabriela Le Jaya, obok przestrzegania zasady trzech jedności, na ocenę fabuły dramatu wpływ miały również prawdopodobieństwo oraz tzw. kryterium osobliwości, na które składają się nieoczekiwane zwroty wydarzeń, zmienność losu i rozpoznanie (G. Le Jay, *dz. cyt.*, s. 160, 162).

<sup>63</sup> I. Kadulska, *dz. cyt.*, s. 105.

<sup>64</sup> M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 156–159.



konfliktotwórczym staje się deklaracja wiary tytułowego bohatera. Z kolei w dramacie *Niewinność zwycięża potwarzy* następujące po sobie czynności wynikają z intrygi uknutej przeciwko Leonowi przez jego przeciwników jeszcze w przedakcji. Podobnie w tragedii *Konstantyn Wielki* cała akcja bierze swój początek ze zbrodni popełnionej przez cesarza, której konsekwencją staje się jego choroba i pomysł urządzenia „krwawej łaźni”. Także zburzenie posągu Jowisza przez tytułowego bohatera sztuki *Apoloniusz, Chrystusów rycerz* pociąga za sobą kolejne aktywności. W ostatniej tragedii Bielskiego (*Aleksy, cesarz wschodni*) zdarzeniem, wokół którego skupiła się akcja i kolejne wypadki, jest zaś obalenie i uwięzienie cesarza Izaaka przez jego brata. Zamach stanu doprowadza do oblężenia Konstantynopola przez Aleksego i wojska krzyżowców. Widać zatem, że jezuita dążył do ujednoczenia wielozdarzeniowości. Spajał kolejne wypadki wokół jednej czynności postaci. Relacjonował zdarzenia, które rozgrywały się w ekspozycji lub równolegle. Dążył więc do przestrzegania zasady jedności akcji.

W większości tragedii Bielski przestrzega również zasady jedności miejsca. Przy spisie osób lub po argumentie widnieje zwykle krótka informacja o lokalizacji, np. „scena Londini” (*Vandamorillus*), „scena w ogrodach, przy mieście, blisko obozu i wojskowych namiotów” (*Zeyfadyń, król Ormuzu*), „scena w Carogrodzie” (*Niewinność zwycięża potwarzy; Aleksy, cesarz wschodni*), „scena na pałacu cesarza” Decjusza, a więc w Rzymie (*Apoloniusz, Chrystusów rycerz*). Wątpliwości budzi jedynie dramat o Konstantynie Wielkim. Sztuka rozpoczyna się „w gaju Jowiszowi poświęconym”, zaś w scenie 7 aktu 1 Elpidy, widząc Sozję, pyta: „Cóż go za sam przeciwny wiatr z Egiptu do Rzymu / Przyniósł?”. Być może po scenie pierwszej, która miała charakter muzyczno-pantomimiczny, nastąpiła zmiana scenografii przy wykorzystaniu systemu telari. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że w późniejszej o trzy lata tragedii *Niewinność zwycięża potwarzy* (1753), w didaskalium do *Interludium 1* wyraźnie zaznaczono „theatrum odmianę”<sup>65</sup>. W przypadku międzyaktów trudno niekiedy jednoznacznie określić miejsce akcji. Intermedia mają w większości charakter alegoryczny, niekiedy stanowią rodzaj żywego obrazu, w którym zdarzenia i dialog pełniły zapewne rolę drugorzędą<sup>66</sup>. Komentowały na płaszczyźnie symbolicznej przebieg akcji. Tylko pierwsze intermedium z tragedii o Tytusie Japończyku precyzuje miejsce. Przedstawia bowiem chrześcijan „między lasy przed prześladowaniem uchodzących” (po A. 1). Kolejne interscena (zarówno z dramatu *Tytus Japończyk*, jak i z pozostałych tragedii) są pod tym względem niejasne, gdyż „symbolicznie wyrażają” materię poszczególnych aktów. We wszystkich tragediach Bielskiego, w których

---

<sup>65</sup> *Niewinność zwycięża potwarzy*, Poznań 1753, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 16–17. W rękopisie VUB interludium nie zostało zapisane.

<sup>66</sup> Przykładem takiego intermedium-obrazu jest międzyakt po akcie czwartym ze sztuki *Zeyfadyń, król Ormuzu*, w którym „Zdrada nad Miłością tryumfuje, której Wierność na pomoc przychodzi. Zdradę wiążą, i włożywszy na nią kajdany, z Proteuszem do skały przykwywają” (s. 47).

wystąpiły intermedia lub, częściej, ich streszczenia, międzyakty wiązały się z główną akcją sztuki i rozszerzały ją o problemy ogólne<sup>67</sup>. Kontynuowały w ten sposób funkcję komentującego chóru.

Zasada jedności czasu w dramatach Bielskiego przestrzegana była wyłącznie formalnie<sup>68</sup>. Jezuita zazwyczaj nie sygnalizował w sztukach czasu trwania akcji. Nie przekraczała ona jednak granicy jednej doby. Jeśli bohaterowie odnosili się do zdarzeń wcześniejszych, to posługiwali się relacjami. Czterokrotnie Bielski włożył w usta postaci informacje o czasie akcji. Sygnalizował w ten sposób zachowanie granicy dwudziestu czterech godzin. I tak, Zeyfadyń rozpoczyna relację o zabiciu jego rodziny przez tyrana Soldanusa i pokonaniu agresora przez Mahometa słowami „l e d w i e n i e g o d z i n a / Jedna całe sołtana wytępiła plemię / I z ojcem wraz dziewięciu synów pogrzebała” (A. 1, sc. 1; podkr. M.M.). Z kolei Teodor z tragedii *Niewinność zwycięża potwarzy* deklaruje, że Leon zginie jeszcze „dziś” (A. 2, sc. 4), a Bazyle rozpacza: „imię / Bazylego nieszczęsne, jak nagle w d n i u j e d n y m / Wytępionym zostajesz?” (A. 4, sc. 6; podkr. M.M.). Natomiast Alcym z dramatu *Aleksy, cesarz wschodni* mówi do tytułowego bohatera: „tron, życie, / Angła z rąk wydarte zwycięstwo, j e d n e g o / D n i a strata” (A. 5, sc. 3; podkr. M.M.). Zachowując dyscyplinę czasową, jezuita gromadzi jednak w obrębie „jednego dnia” ogromną liczbę zdarzeń. Przeczy to oczywiście prawdopodobieństwu. Bielski nie był jednak w takim postępowaniu odosobniony. Większość dramaturgów z przełomu XVIII wieku „zagęszczała” zdarzenia w obrębie jednej doby. Aby dostosować tak liczne wypadki do postulatu spójności i prawdopodobieństwa przedstawienia, autorzy sztuk chętnie posługiwali się relacjami, licznymi zwrotami akcji oraz perypetiami. Aby unaocznić omawianą praktykę kondensowania wydarzeń, warto rozpisać wybraną tragedię Bielskiego pod kątem jej zawartości zdarzeniowej. W ostatnim drukowanym dramacie jezuitę (*Aleksy, cesarz wschodni*) w kolejnych scenach mają miejsce następujące wypadki:

#### Akt 1

uwięzienie cesarza Izaaka (przedakcja); Alcym, przyjaciel Aleksego wprowadza w sytuację; wojska krzyżowców oblegają Konstantynopol (zdarzenie relacjonowane, równoległe); zabiegi zwolenników Izaaka, by uwolnić cesarza (prośby do Alcyma o uwolnienie Izaaka, działania zbrojne krzyżowców); zawarcie rozejmu z krzyżowcami; dążenie Teopompa do zerwania rozejmu; nakaz Teopompa, by brat, Alcym, pomógł mu w przeprowadzeniu intrygi i uwięził Izaaka; ukazanie wewnętrznych rozterek Alcyma: konieczność opowiedzenia się po stronie przyjaciela lub zachowanie posłuszeństwa bratu („dzianie się” wewnętrzne, emocjonalne); radość mieszkańców miasta z powodu zakończenia najazdu (zdarzenie relacjonowane).

<sup>67</sup> I. Kadulska, *dz. cyt.*, s. 56, 59. Zalecenie, by akcję główną, która winna być całkowita i zamknięta, rozszerzać właśnie w intermediach, znalazło się też w poetyce Masena (A. Dąbrówka, *dz. cyt.*, s. 80).

<sup>68</sup> Problem jedności czasu w nieprecyzyjny sposób podejmowany był również w jezuitckich poetykach. Jacob Masen przyznawał prymat akcji, nie zaś czasowi (tamże, s. 80). Z kolei autor siedemnastowiecznej *Poetica practica 1648* pisał, że akcja tragedii może objąć nawet trzy dni (T. Banasiowa, *W kręgu tradycji Jakuba Pontanusa i Macieja K. Sarbiewskiego*, s. 53).

#### Akt 2

Uwolnienie i radość Izaaka; przypomnienie przeszłego zamachu stanu, w wyniku którego Izaak stracił władzę (retrospekcja); relacja zdarzeń z pola walki (Teopomp zabiera Izaaka na mury miasta, aby go zabić; decyzja Aleksego o zrzeczeniu się roszczeń do tronu (zastosowana retrospekcja i relacja); rozterki Alcyma, niewykonanie polecenia brata; zabiegi mające odwieść Teopompa od ponownego uwięzienia Izaaka; groźby Teopompa wobec Izaaka; pertraktacje z krzyżowcami; zerwanie pertraktacji (rzekome porwanie Izaaka); Angel wzywa wojska greckie do mobilizacji przeciwko krzyżowcom; plany militarne Teopompa; szturm krzyżowców na Konstantynopol.

[Między aktem 2 a 3 rozgrywa się bitwa między Grekami a krzyżowcami; zwyciężają wojska krzyżowców]

#### Akt 3

Szczegółowa relacja Baldwina o zwycięskiej bitwie (retrospekcja: rozproszenie wojsk greckich, obalenie murów Konstantynopola, przedarcie się wojsk krzyżowców do miasta, zabezpieczenie przez dowódców bram miasta, uwięzienie Angela; pościg za Teopompem, poddanie się wojsk greckich); odrzucenie przez Aleksego tronu; uwięzienie Izaaka przez Greków (działanie równoległe); zabiegi Aleksego, by odzyskać ojca; przyznanie się Teopompa do uwięzienia Izaaka; zabiegi, by Aleksy odstąpił od krzyżowców; uwięzienie Teopompa.

#### Akt 4

Plany zgładzenia Angela; poddanie się przez Aleksego w ręce Teopompa; oddanie się Baldwina w ręce Teopompa; zaniechany zamach na Angela (relacja); osąd nad Angelem i Teopompem; rzekoma śmierć Angela; decyzja Alcyma o poświęceniu swego życia za życie Izaaka.

#### Akt 5

Uwolnienie Izaaka przez Alcyma; wyrok Aleksego na Teopompa; odłożenie wykonania wyroku na Teopompa; fałszywa wieść o zabiciu Izaaka; uwięzienie Komena, stronnika Teopompa; ukazanie tłumowi uwolnionego Izaaka; zatarg między braćmi: Alcymem i Teopompem; Alcym wystawia się na sztych Teopompa; poruszony Aleksy rzeka się władzy na rzecz ojca i stryja, godzi zwaśnionych braci.

Streszczenie zdarzeń odsłania mechanizm realizacji zasady jedności czasu. Bielski stosował liczne relacje o działaniach równoległych oraz umieszczał znaczące zdarzenie (bitwę) w czasie pomiędzy aktami. Podązał tu zresztą za wskazaniem poetyki Le Jaya, który choć nie narzucał dramaturgom rygorów czasowych jednej doby, to jednak wyraźnie zachęcał twórców, by zamykali całość wypadków w krótkim odstępie czasu. Dodawał też, że zdarzenia, które wymagałyby przedstawienia w dłuższej perspektywie, powinny „toczyć się jak gdyby w przerwach między aktami”<sup>69</sup>. Stosunek czasookresu fabuły i czasokresu bezpośrednio przedstawionego nie jest więc u Bielskiego różny. Rozszerzając ramy czasowe o wydarzenia z przedakcji bądź też działania równoległe i nie określając wyraźnie ram chronologicznych, jezuita unikał sprzeczności i nielogiczności fabuły.

---

<sup>69</sup> G. Le Jay, *dz. cyt.*, s. 161.

Przy kształtowaniu akcji i fabuły swoich tragedii Bielski nie odbiegał od zaleceń poetyki arystotelesowskiej oraz wskazówek zawartych w późniejszych traktatach kontynuatorów myśli Stagiryty. Był wierny zasadzie, że tragedia to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej, o określonej wielkości. Budują ją działania postaci biorących udział w przebiegu akcji. We wcześniejszym rozdziale o bohaterach zwrócono już uwagę na to, iż nie ograniczają się oni do deklaracji słownych, ale podejmują konkretne kroki, aby mieć wpływ na przedstawioną rzeczywistość. Nie tylko zatem prowokują kolejne wydarzenia, ale też poprzez gwałtowne czyny modyfikują sytuację zastaną lub zmieniają bieg wypadków.

Mimo licznych zwrotów akcji i wielości przedstawianych wypadków jezuita dbał, by wszystkie zdarzenia były logicznie umotywowane i połączone w ciągi przyczynowo-skutkowe. Pozwalało to bez szkody dla zasady jedności akcji zamieszczać w sztukach liczne działania bohaterów oraz towarzyszące temu wydarzenia. Jezuita chętnie posługiwał się relacjami. Dotyczyły one zarówno wydarzeń z przedakcji, jak też informowały o wypadkach rozgrywających się równolegle. Uprawdopodobniały przebieg akcji i dopełniały fabułę jako spójną całość o określonej, właściwej wielkości. Również pod względem kompozycyjnym autor w większości przestrzegał, by kolejne fazy akcji rozwijały się w określonym porządku. Po wprowadzającej w całość ekspozycji, następowały epitaza i katastaza, a po nich, nie zawsze pokazany bezpośrednio, punkt kulminacyjny, który prowadził do rozwiązania. „Wstrząs moralny” (czyli katharsis), wiążący się z emocjonalnym odbiorem sztuki dramatycznej, był pożądanym z punktu widzenia wychowawczych zadań teatru. Podobnym celem służyło wypogadzenie zakończenia tragedii. Wbrew zaleceniom Arystotelesa, ale zgodnie z praktyką sobie współczesną, Bielski stosował pomyślnie rozwiązania dla bohatera pozytywnego. W ten sposób nie tylko propagował określoną postawę, która tryumfowała, ale też wprowadzał pierwiastek uczuciowy. Ponieważ akcja tragedii Bielskiego stanowi transpozycję źródłowej fabularnej narracji epickiej, dlatego układ zdarzeń ma niekiedy charakter zbliżony do wielowątkowej narracji fabularnej. Z tego zapewne powodu zdarzenia tragiczne mają najczęściej charakter „relacjonowany”, a dzięki temu złagodzony, zaś finał sztuk jest pomyślny dla strony reprezentującej słuszną rację. Odpowiednie ukształtowanie fabuły (np. kontrastowanie sąsiadujących ze sobą scen) pozwalało autorowi wzbudzać w odbiorcach emocje („tragiczne afekty”). Tragedie Bielskiego, parafrazując myśl Le Jaya, pokazywały zło i jego konsekwencje, ale jednocześnie zachęcały do dobrego zachowania i kielznania złych namiętności<sup>70</sup>. Pod tym względem realizowały postulaty unowocześnionej pedagogiki jezuitki.

---

<sup>70</sup> G. Le Jay, *dz. cyt.*, s. 163. Warto dodać, że podobne rozumienie zadań tragedii zostanie we wczesnym okresie Oświecenia rozwinięte również na łamach „Monitora”.



# Rozdział X. „Tragedyja na widok dana” – o wybranych aspektach realizacji teatralnej

Arystoteles wśród sześciu komponentów tragedii wymieniał jej naoczne wykonanie („widowisko”)<sup>1</sup>. Jego późniejsi naśladowcy również podkreślali, że sceniczna realizacja to integralny składnik dramatu. Co prawda, w kolegiach jezuickich przez długi czas łączono zadania aktora z celami mówcy (jezuicki teoretycy wzorowali się na przykład na wskazaniach Cycerona, zawartych zwłaszcza w dialogu *O mówcy*, na *Retoryce dla Herenniusza* oraz na zaleceniach Kwintyliana z *Kształcenia mówcy*). Od XVI wieku dramat był wykorzystywany jako praktyczny środek służący wykształceniu przyszłych oratorów<sup>2</sup>. Z czasem jednak zaczęto odróżniać *pronuntiatio* od *actio*<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Arystoteles pisał: „Skoro naśladowanie dokonuje się w tragedii za pośrednictwem postaci działających, jednym z jej składników musi być widowisko [...]” (Arystoteles, *Poetyka*, przekł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 17; zob. też H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przekł., oprac. i wstęp A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, § 1187).

<sup>2</sup> Jan Okoń zwrócił uwagę, że „rozdzielenie pomiędzy grą aktorską a sztuką retoryczną (oratorską) musiało należeć do spraw skądinąd oczywistych, skoro zadanie owych szkół sprowadzało się w głównej mierze do kształcenia właśnie mówców” (J. Okoń, *O aktorach i sztuce aktorskiej w staropolskim teatrze szkolnym jezuitów*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1998, z. 5, s. 51).

<sup>3</sup> Według Kwintyliana: „Sztuka oratorska [...] polega wszak na oratorskim wygłoszeniu mowy, a nie na naśladownictwie” (M. F. Kwintylian, *Institutio oratoria*, ks. XI 3, wyd. S. Śnieżewski, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 2014, s. 143; wcześniejsze tłumaczenie Kwintylianowego rozdziału znalazło się w aneksie do artykułu Jacka Lipińskiego, *Planeta Luna. Wstęp do historii sztuki aktorskiej w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1971, z. 2, s. 203–210; w pracy korzystam z tłumaczenia Stanisława Śnieżewskiego). Z kolei jezuicki teoretyk, Cyprian Soares, w końcowej części swojej rozprawy *De arte rhetorica* (wydanej w Coimbrze w 1560 roku) zamieścił wskazówki co do wygłaszania mowy. Choć większość informacji powtórzył za Kwintylianem, to jednak wyraźnie oddzielił *pronuntiatio* od *actio*. Pierwsze

łącząc pierwsze z mową (wygłoszeniem), zaś drugie – z pozasłownymi środkami wyrazu. Maciej Kazimierz Sarbiewski pisał na przykład, że tragedia to naśladowanie poprzez gest i głos, a także poprzez ruchy, muzykę, maszyny i „wystawę”<sup>4</sup>. Jezuicki teoretyk postrzegał zatem tragedię nie tylko jako gatunek literacki, ale również jako twór pisany z myślą o wystawieniu scenicznym. Także wszystkie tragedie Jana Bielskiego powstały pierwotnie jako utwory przeznaczone na scenę. Dopiero wraz z utrwaleniem ich w formie druku zyskały dodatkowego adresata – czytelnika i mogły być przyswajane także w odbiorze lekturowym. Był to jednak zabieg wtórny<sup>5</sup>. Tragedie nadal posiadały cechy „teatralności”, np. formułę tytułową informującą o wystawieniu, obecność aktów i scen, formalny podział na tekst główny i poboczny itd. Uzasadnione wydaje się zatem przyjrzenie się dramatom Bielskiego jako zjawiskom teatrologicznym, a więc sztukom, które zostały zainscenizowane w określonym miejscu i czasie, przed konkretną publicznością. Wobec braku wiadomości na temat realizacji i przebiegu przedstawienia (nie licząc lakonicznych i typowych zapisków z rękopiśmiennej historii kolegium poznańskiego<sup>6</sup>), podstawą analizy będą teksty rękopiśmienne, drukowane oraz jeden program teatralny tragedii *Zeyfadyn* (wyst. w Wilnie w 1762). Można z nich wyczytać informacje na temat wyglądu sceny, organizacji przestrzeni scenicznej oraz wysnuć hipotezy na temat gry młodych aktorów. Niewiele wnoszą poprawki w rękopiśmiennych wersjach dramatów. Mają one najczęściej charakter stylistyczny, choć np. w kaliskiej tragedii *Vandamorillus*<sup>7</sup> wykreślone zostały duże partie sceny piątej z aktu trzeciego. Pomocne przy analizie teatrologicznej staną się również źródła pośrednie – zapiski w rękopiśmiennej historii kolegium poznańskiego, traktaty poświęcone sztuce aktorskiej oraz pozostałe sztuki wystawiane ówczesnie w Kaliszu i Poznaniu, które poświadczają obecność rozwiązań technicznych umożliwiających osiągnięcie na scenie określonych „efektów”.

Większość dramatów jezuity (drukowanych i rękopiśmiennych) na karcie tytułowej zawiera formułę poświadczającą fakt ich inscenizacji („tragedia [...] exhibitata”, „tragedyja [...] na widok dana” lub „tragedyja [...] wyprawiona”). W tytulaturnie

---

z nich dotyczyło głosu (słów), drugie zaś – gestów. Podobne rozróżnienie znalazło się później w drugiej księdze rozprawy Juwencjusza *Magistris scholarum inferiorum societatis Jesu de ratione discendi et docendi*, Florentiae 1703 (zob. J. Zaborowska-Musiał, *Komentarz*, [w:] F. Lang, *O działaniu scenicznym*, przekł. taż, wstęp B. Judkowiak, Gdańsk 2010, s. 193–194. Warto zauważyć, że tytuły książki i rozprawy Langa nie są w tej edycji tożsame. Praca monachijskiego profesora zatytułowana została *Rozprawa o scenicznym wykonaniu*. W rozdziale będę się posługiwać właśnie tą nazwą. Tytuł książki pojawi się wyłącznie tam, gdzie będę powoływać się na uwagi ze wstępu lub z komentarza do edycji).

<sup>4</sup> M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s. 231.

<sup>5</sup> O literackiej i teatralnej teorii dramatu pisali autorzy *Zarysu teorii literatury*. Zwrócili oni uwagę, że „właściwą formą istnienia dramatu jest [...] jego realizacja sceniczna” (M. Głowiński, A. Okopień-Stawińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, wyd. 5, Warszawa 1986, s. 391).

<sup>6</sup> *Historiarum Collegii Posnaniensis Soc. Jesu*, t. 2, rkps BJ, sygn. 5198.

<sup>7</sup> [J. Bielski], *Vandamorillus*, rkps VUB, sygn. IV 11651/7.

znajdują się również informacje o miejscu wystawienia – na „publicznych salach” szkolnych, czyli w aulach. Prawie wszystkie karty tytułowe przekazują również wiadomości o dziennej dacie inscenizacji oraz o wykonawcach. Imiona i nazwiska głównych aktorów znalazły się tylko w wileńskim programie *Zeyfadyńa*<sup>8</sup>. W pozostałych przypadkach wiadomo jedynie, że udział w sztuce brali uczniowie najwyższej klasy retoryki, co było zwyczajem powszechnie praktykowanym przy publicznych inscenizacjach<sup>9</sup>. Na tle wszystkich tragedii wyjątek stanowi sztuka *Aleksy, cesarz wschodni* (Poznań 1764), która pozbawiona jest tych informacji. Na karcie tytułowej zasygnalizowano jedynie, że została ona wydrukowana z okazji ślubu Koźmińskich. O fakcie wcześniejszego wystawienia świadczy natomiast fragment dedykacji, w której Bielski napisał, że dramat był „niegdyś wy[dany na] oko” (k. [3]v). Zapewne ową pierwotną wersją tragedii, którą oglądała poznańska publiczność, była ta zapisana w manuskrypcie przechowywanym dziś w Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego<sup>10</sup>.

Z lektury dramatów Bielskiego można wyczytać informacje na temat co najmniej kilku komponentów realizacji scenicznej: organizacji przestrzeni, obecnych dekoracji, elementów scenografii, efektów scenicznych oraz gry aktorskiej. Konieczne jest poczynienie oczywistego zastrzeżenia. Badanie kształtu teatralnego dawnych sztuk to jedynie intuicyjne poruszanie się wśród śladów obecnych w tekstach. Owe „znaki” sugerują, jak mogła wyglądać realizacja przedstawienia, ale nie dają pewnych odpowiedzi.

Rozważania rozpisane zostaną na dwa podrozdziały, z których pierwszy podejmie problematykę sceny, zaś drugi – sztuki aktorskiej. Wątpliwości budzić może zwłaszcza próba odwzorowania *actio scenica*. Teksty tragedii sugerują, jak mógł wyglądać ruch sceniczny uczniów-aktorów, strona gestyczna, intonacja głosu i sposób wypowiedzania danej kwestii. Pamiętając o niemożności jednoznacznego opisu badanej materii<sup>11</sup>,

---

<sup>8</sup> Karol Estreicher podejrzewał co prawda, że Antoni Goliński i Jakub Godlewski, czyli uczniowie, których nazwiska znalazły się pod stemmatem dołączonym do wydania tragedii z 1747 roku, brali udział w kaliskim przedstawieniu jako aktorzy (K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 13, Kraków 1894, s. 81). W inscenizacji z 1762 roku wystąpili natomiast: Cyprian Odyniec, Joachim Klikowicz, Bonifacy Antuta, Kazimierz Horain, Franciszek i Kazimierz de Raes (grali braci Hameda i Karyna) oraz Jan Dauksza. Próbę ustalenia szczegółów biograficznych podjął Jan Okoń; zob. J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 54–55, przyp. 112.

<sup>9</sup> Karty tytułowe informowały o wykonawcach w następujący sposób: „a perillustris facultatis oratoriae auditoribus” (*Vandamorillus*); „od prześwietnej młodzi ćwiczącej się w nauce krasomówskiej i historycznej”, „od prześwietnej młodzi Akademii wileńskiej” (*Zeyfadyń*); „od prześwietnej szkoły krasomówskiej młodzi” (*Konstantyn Wielki, Niewinność zwycięża potwarzy*); „od prześwietnej krasomówskiej młodzi” (*Apoloniusz, Chrystusów rycerz*). Jak pisał Okoń, role samodzielne najczęściej przydzielano uczniom dwóch najstarszych klas retoryki. Spośród nich wybierano studentów najzdolniejszych (J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 296; tenże, *O aktorach i sztuce aktorskiej w staropolskim teatrze szkolnym jezuitów*, s. 58).

<sup>10</sup> *Aleksy, wschodni cesarz, tragedia*, [b.m. i r.], rkps VUB, sygn. IV 11651/5.

<sup>11</sup> Na trudności w badaniu dawnych sztuk pod kątem rekonstrukcji ich inscenizacji zwracali uwagę liczni historycy teatru. Jacek Lipiński pisał, że „[n]ie jest możliwy ani opis, ani naukowa analiza sztuki aktorskiej czasów minionych, tzn. takiej, której »współczesności« nie utrwalono i która przeminęła na zawsze i bezpowrotnie”. W innym miejscu zwrócił zaś uwagę na niebezpieczeństwo przenoszenia doświadczeń



teksty sztuk Bielskiego potraktowane zostaną jako „twory modelowe”. Oczywiście nie sposób ustalić, czy wszystkie elementy zasygnalizowane w dramatach faktycznie zostały zrealizowane podczas przedstawień (ze względu na warunki, kompetencje wykonawców, ich cechy jednostkowe itd.). Rozważania zamieszczone w rozdziale przypominać będą więc raczej rekonstrukcję, a formułowane sądy muszą pozostać w sferze domysłów. Jednak to właśnie teksty są często jedynym dowodem inscenizacji, a więc faktu teatralnego, i dlatego to one będą podstawą moich rozważań o wybranych aspektach realizacji teatralnej tragedii Jana Bielskiego.

## 1. W PRZESTRZENI SCENY

Wszystkie tragedie Bielskiego zostały wystawione na „publicznych salach”, czyli w aulach kolegiów: kaliskiego, poznańskiego, wileńskiego i, być może, lubelskiego<sup>12</sup>. Dla badacza to sygnał, że owe inscenizacje miały miejsce w salach teatralnych wyposażonych w dekoracje i maszyny oraz miejsca dla publiczności z zewnątrz. Stanowiły więc nie tyle wydarzenie wewnątrzszkolne (takim było zapewne *Vocatio Divina*, określone w podtytule „actio oratoria”<sup>13</sup>), ile publiczne, obliczone na oddziaływanie na szerszą grupę odbiorców (rodziców, dostojników, pozostałych uczniów). Obecność czcigodnych gości na przedstawieniu *Tytusa Japończyka* poświadcza historia kolegium poznańskiego, odnotowując jednocześnie zadowolenie spektatorów i ich aplauz wywołany widowiskiem<sup>14</sup>. O pozytywnym odbiorze *Apoloniusza* pisał zaś sam Bielski w liście z 1755 roku do Józefa Andrzeja Załuskiego („smak jaki i aprobacyję znalazł”<sup>15</sup>).

---

widza współczesnego na „czasy dawne i nieznanne” (J. Lipiński, *dz. cyt.*, s. 162–163). Z kolei Jarosław Maciejewski słusznie zauważył, że wszelkie badania historyków teatru muszą pozostawać w sferze domysłów i rekonstrukcji. Badacz dodał jednocześnie, że „trudno jest tutaj o stwierdzenia katygoryczne, a tym bardziej unikać trzeba stwierdzeń zaprzeczających, wykluczających czy też blokujących możliwości innego ukształtowania rekonstruowanego obrazu” (J. Maciejewski, *Teatry poznańskie w latach panowania króla Stanisława Augusta*, Warszawa–Poznań 1986, s. 63).

<sup>12</sup> W tytułaturze poszczególnych sztuk znalazły się następujące formułki: „in publico Calissiensis theatro” (*Vandamorillus*); „na publicznej sali szkolnej kolegium kaliskiego Societatis Jesu”, „na publicznej [wileńskiej] Akademii sali” (*Zeyfadyń*); „na publicznej szkolnej sali kolegium poznańskiego Societatis Jesu” (*Konstantyn Wielki*); „na sali kolegium poznańskiego” (*Niewinność zwycięża potwarz*); „na publicznej sali szkół poznańskich Societatis Jesu” (*Apoloniusz, Chrystusów rycerz*). W Lublinie w 1750 roku miały zostać wystawione w lubelskim kolegium tragedie o Zeyfadyń i Tytusie Japończyku (zob. J. A. Załuski, *Bibliotheca poetarum Polonorum qui patrio sermone scripserunt*, Varsoviae 1754, s. 16; K. Estreicher, *dz. cyt.*, t. 13, s. 80–81).

<sup>13</sup> [J. Bielski?], *Vocatio Divina*, [po 1751?], rkps VUB, sygn. IV 11651/6.

<sup>14</sup> „Dramata quadriduo exhibita non sine ingenti spectantium plausu ac solatione clausit actus ejusmodi tragedia *Tytus Japończyk* carmine Polonico inscripta” (*Historiarum Collegii Posnaniensis Soc. Jesu*, k. 162r).

<sup>15</sup> List z 28 lutego 1755 roku (zob. Korespondencja Józefa Andrzeja Załuskiego z roku 1755, t. 1, rkps BN, sygn. III 3255, k. 16).

16

Jedak Jan  
Jemita

Illustrissime Reverendissime Domine

Nie mogę ia sobie obiecywać szczęścia tyle, azęby  
w delikatnym y z czytania ustawicznego dosko-  
nałych dzieł wprawionym JW WPana Dobrodzie-  
cia guście, Apolloniusz Rycerz Chrystusowi, którego  
na dawno na widok publiczny dał, smak iaki y ap-  
robacyą znalazł, osobliwie że z tych ozdób obmazo-  
ny przed nim stała, które mu stara y akcja da-  
wała. Odważnie nie bym go wypytał, gdyż na tej kar-  
cie z pod prasy wyprzedzę, tak może mogł, iak wsta-  
nie. Teraz gdy mu na tej okrasie zehad w dobroci  
sobie JW WPana Dobrodziecia wiele zakłada, że go  
zwykłego doskonałości tworey ludzkości przybnie-  
y radca. Wszak tego przedstawia karte ta ma-  
przypomnienia siebie Jankiemu republikani, y ma-  
pionowania najwyższej adoracyi, przez którą wraz apol-  
niusza y siebie zakładam przy stopach dobroczynnych

Jamie Wroczmo znego WPana  
Dobrodziecia  
Najwiszey podnosze  
A. Jan Prętki  
s.1.

Wpisanie 2755. 29. lutego.

Ilustr. 24. List Jana Bielskiego do Józefa Andrzeja Załuskiego z 28 lutego 1755 roku (rkps BN, sygn. III 3255, k. 16) (źródło: Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona)

Wówczas, gdy inscenizowano tragedie Bielskiego, teatry szkolne w Kaliszu, Wilnie i zwłaszcza w Poznaniu (gdzie wystawiono najwięcej dramatów jezuitów) były jednymi z nowocześniejszych w dawnej Rzeczypospolitej. Wystawiane w nich sztuki dowodzą, że były to sceny sukcesywne. Posługiwano się w nich techniką kulisową

(choć w Lublinie jeszcze w XVIII wieku wykorzystywano równolegle system telari<sup>16</sup>), a w spektaklach, wbrew zalecanej przez przepisy skromności, stosowano różne efekty pirotechniczne (ogniska) i maszynierię (wyciągi i podnośniki oraz zapadnie)<sup>17</sup>. Obecne były też muzyka, taniec i śpiew, a w finałach przedstawień – tryumfalne koncerty<sup>18</sup>. Również w tragediach Bielskiego wykorzystywano „aparat sceniczny”, aby uatrakcyjnić wystawienie i dostosować je do gustów widowni (często jeszcze odpowiadających estetyce barokowej). Nieprzypadkowo w historii kolegium poznańskiego odnotowano, że spektakl *Tytus Japończyk* sprawił publiczności radość nie tylko poprzez to, co usłyszeli (słowa), ale także poprzez to, co zobaczyli, a więc wystawę sceniczną („tragedia [...] quaequia in auribus auditoris invenit gratiam atque in oculis spectatoris”, k. 162 r). Sam dramaturg pośrednio potwierdził w *Argumentie i prologu* do jednego z ćwiczeń krasomówskich (*Kapłan trzech synów od śmierci wybawiciel*), że podczas przedstawień używano „aparatu scenicznego”. Bielski zwrócił się bowiem do słuchacza: „Pozwól [...] nie tak ciekawego oka, bo nie używamy okazałości, jak łaskawego, które niedoskonałością wymowy martwiemy, ucha”<sup>19</sup>. Zewnętrzna widowiskowość dotyczyła zwłaszcza intermediów z początkowych tragedii Bielskiego. W sztukach właściwych zapewne ją ograniczano, choć jeszcze w roku 1755, posyłając Józefowi Andrzejowi Załuskiemu tragedię o Apoloniuszu, Bielski pisał, że bohater „z tych ozdób obnażony [...] stawa [przed biskupem – M.M.], które mu scena i akcja dawała”<sup>20</sup>.

Z tragedii jezuita wyczytać można kilka ciekawych informacji związanych ze sceną, jej organizacją i wyglądem. O elementach scenografii zawiadomiamą najczęściej krótkie zdania zamieszczone po argumentach lub po spisie postaci dramatycznych. Na podstawie tych informacji wiadomo, że były to najpewniej malowane, płaskie perspektywy, wyobrażające miejsca dość konwencjonalne: wnętrze pałacu („Scena na pałacu króla

---

<sup>16</sup> W. Kwiatkowski, *Teatr szkolny kolegium jezuickiego w Kaliszu*, Kalisz 1936, s. 21; Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955, s. 17; B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki – Dekoracje – Kostiumy*, Warszawa 1971, s. 65; I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974, s. 162–163.

<sup>17</sup> W poetyce Sarbiewskiego pojawiło się napomnienie, by nie nadużywać aparatu scenicznego. Jezuita przestrzegał: „w pogoni za maszynami wykonującymi zgubne czynności łatwo popada się w nieprawdopodobieństwo, ów grzech śmiertelny poezji” (M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 230). Z kolei Franciszek Lang zauważył, że „efekty widowiskowe” są konieczne, lecz należy używać ich z umiarem i każdorazowo zastanowić się, czy służą one osiągnięciu jakiegoś celu czy też są „celem samym w sobie” (F. Lang, *Rozprawa o scenicznym wykonaniu*, s. 116).

<sup>18</sup> I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 157–165; też, *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. też, Gdańsk 1997, s. 42–43; J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 245–246, 249–250, 252–254.

<sup>19</sup> J. Bielski, *Kapłan trzech synów od śmierci wybawiciel*, [w:] tenże, *Ćwiczenia krasomówsko-prawnego [...] księga I*, Poznań 1757, s. 2 (podkr. M.M.).

<sup>20</sup> List z 28 lutego 1755 roku (Korespondencja Józefa Andrzeja Załuskiego z roku 1755, t. 1, rkps BN, sygn. III 3255, k. 16).

Moryndona”, *Tytus Japończyk*; „Na pałacu cesarza”, *Apoloniusz*), okolice pałacu lub miasto („Scena Londini”, *Vandamorillus*<sup>21</sup>; „Scena w Carogrodzie”, *Niewinność zwycięża potwarzy*). Czasem lakoniczny komunikat bywał rozbudowywany. Wiadomo na przykład, że scenografia do tragedii *Zeyfadyń* musiała przedstawiać co najmniej kilka „widoków”. Główny z nich imitował (popularną w barokowych sztukach<sup>22</sup>) otwartą przestrzeń ogrodu, zaś boczne – miasto oraz obóz wojskowy: „Scena w ogrodach [miejsce główne, gdzie rozgrywa się akcja; M.M.], przy mieście Ormuzie [pierwszy widok boczny; M.M.], blisko obozu i wojskowych namiotów [drugi widok boczny; M.M.]”<sup>23</sup>. Dramat o królewiczu Ormuzie oraz inne, wystawiane wówczas na kaliskiej scenie (np. *Jonatas* Stanisława Jaworskiego, Kalisz 1746), wymagały co najmniej kilku kompletów dekoracji i sprawnych zmian scenografii. Podobne „odmiany sceny” odnotowują poznańskie tragedie Bielskiego (np. w intermediach do *Tytusa Japończyka* oraz *Apoloniusza*). To świadczyłoby o wykorzystaniu w nich techniki telari<sup>24</sup>.

O scenografii oraz organizacji przestrzeni scenicznej informują jednak nie tylko lakoniczne dopiski na początku sztuk, ale także didaskalia oraz teksty. W tragedii *Tytus Japończyk* Mancjusz najpierw „za proscenium mówi”, a dopiero później „wypada na teatrum”, przynosząc złe wieści (s. 12). Najbardziej szczegółowe informacje znalazły się w didaskaliach poprzedzających początkową scenę aktu pierwszego z dramatu *Konstantyn Wielki*. Poznański spektakl rozpoczynała scena z monumentalną

---

<sup>21</sup> Pierwotna, skreślona potem zapiska informowała, że scenografia przedstawia część miasta lub podmiejski krajobraz („ex urbis parte”). Być może malowane dekoracje ukazywały fragment architektury miejskiej. Tego typu scenografia była znana i stosowana w Polsce już od czasów renesansu, dzięki pracom Sebastiana Serlio i Andrea Pallavicino.

<sup>22</sup> K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982, s. 101.

<sup>23</sup> Również początkowe didaskalium z tragedii Stanisława Jaworskiego *Jonatas* (Kalisz 1746) informuje, że miejscem akcji jest obóz wojskowy (korzystam z edycji: S. Jaworski, *Jonatas*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 136–137). Być może przy wystawianiu obu sztuk wykorzystano ten sam komplet dekoracji. Podobne przypuszczenie można wysnuć w przypadku lubelskiej inscenizacji tragedii o *Zeyfadyń* (1750). Gdyby przyjąć hipotezę Żaluskiego i Estreichera o wystawieniu sztuki, to zastosowana w niej scenografia (wojskowy obóz) została zapewne wyzyskana także w wystawionej rok później sztuce *Mikador, król Kastylii*. Miejscem akcji dramatu był bowiem także obóz wojskowy w okolicy miasta Toledo.

<sup>24</sup> Opis telari pojawił się w poetyce Sarbiewskiego (*dz. cyt.*, s. 232). W Poznaniu najwcześniejsze świadectwo mówiące o zamontowaniu telari pochodzi z roku 1676 (Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, s. 19; tenże, *Scena teatru staropolskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1953, z. 1, s. 226). Ciekawy opis szybkiej zmiany dekoracji scenicznej pozostawił poznański profesor Józef Rogaliński w trzeciej księdze podręcznika *Doświadczenia skutków rzeczy pod zmysły podpadających* (Poznań 1770): „Na widowiskach porządnych dziwujemy się pierwszy raz, że w jednym prawie mgnieniu oka cała ozdoba sali odmienia się, jedne wyrażenia, na przykład miasta jakiego, nikną, a w tymże samym czasie drugie się pokazują, na przykład lasu czy ogrodu. Wszystko to jednak wykonywa się utajonym w niższej części sali, a łatwym rzemieniem, gdzie pod podłogą jedna oś [...] mająca na sobie osadzone walce [...] różnej grubości, gdy się obróci wkoło przez ciężar z jednej strony przydany, albo przez drąg siłą ludzką popchnięte [...] natychmiast na środek sali wyciąga w szparach w podłodze powyrzynanych ramy spodnie [...], na których są osadzone prosto do góry różne malowania i widoki” (s. 18–19).

dekoracją, w której wykorzystano zapewne system podnośników (ukazujący się ołtarz) i efekty pirotechniczne (płonące ognisko i wzbijający się w górę dym ofiarny). Całość wzbogacono o elementy śpiewu i tańca:

Zaczyna się w gaju Jowiszowi poświęconym, gdzie się na perspektywę między wielkościami drzewami ołtarz Jowisza ukazuje. Przed nim pogańscy kapłani przy wielkim ogniu i wzbijającym się w górę wonnym dymie<sup>25</sup> skaczą i śpiewają w przytomności Maksymina, syna Maksencyjusowego, i Wolumna, najwyższego pogańskiego kapłana.

Taki drobniagowy (i wyjątkowy w tragediach Bielskiego) opis wynika z charakteru pierwszej sceny, która ma charakter pantomimiczno-wokalny. Podobne deskrypcje pojawiają się w dramatach jezuita wyłącznie w przypadku alegorycznych intermedii. Co ciekawe, kolejne sceny tragedii o Konstancynie rozgrywają się już na innym tle. Elpidy, widząc nadchodzącego Sozycję, zwraca się bowiem do Wolumna z pytaniem: „Cóż go za sam przeciwny wiatr z Egiptu do Rzymu / Przyniósł?” (A. 1, sc. 7; podkr. M.M.). Pierwotna sceneria „gaju Jowiszowego” musiała zatem zostać zmieniona na widok miasta, być może przy wykorzystaniu ruchomych prospektów lub periaktów. Wiadomo, że w kolegium poznańskim, z którym najdłużej związany był Bielski, obecny był system kulisowy. Co prawda, pierwszy opis tego rozwiązania pojawił się dopiero w 1770 roku, ale kilkanaście lat wcześniej, w tragedii *Apoloniusz, Chrystusów rycerz* znalazło się didaskalium sugerujące obecność właśnie takiej sceny. W sztuce tej Flawiusz zwraca się bowiem do nieobecnego na scenie Sewera „pobocznego więzienia nieco drzwi uchyliwszy” (A. 3, sc. 4)<sup>26</sup>.

Pisząc swoje tragedie, Bielski brał zapewne pod uwagę techniczne zaplecze sceny, na której miała odbyć się inscenizacja. Dlatego w intermediach z wczesnych dramatów, wystawianych w Kaliszu i Poznaniu (*Zeyfadyn, Tytus Japończyk, Niewinność zwycięża potwarczy*), znajdują się alegoryczne intermedia, które nawiązują do estetyki barokowej. Do ich inscenizacji potrzebny był „aparatus sceniczny”, podnoszący widowiskowość i okazałość przedstawienia<sup>27</sup>. Rękopiśmienna tragedia *Vandamorillus* sygnalizuje jedynie obecność międzyaktów. Wystawiony kilka miesięcy później *Zeyfa-*

---

<sup>25</sup> Podobną sceną rozpoczynała się tragedia Jaworskiego, *Jonatas*. Miała ona charakter pantomimiczny. Usytuowana została w ogromnym namiocie, pod którym płonęło ognisko, wzbijał się w górę wonny dym ofiarny, a kapłani wykonywali czynności związane ze „starozakonnym losów zażywaniem”. W tej scenie obecna była także muzyka („przy powszechnym pomieszaniu i milczeniu prócz odzywających się z nabożeństwem zwyczajnych niegdyś w Starym Zakonie instrumentów”). Być może konstruując pierwszą scenę z tragedii *Konstancyna Wielki*, Bielski miał w pamięci otwarcie dramatu Jaworskiego, który zapewne oglądał w 1746 roku, gdy przebywał jeszcze w kolegium kaliskim (S. Jaworski, *Jonatas*, s. 136).

<sup>26</sup> Zdaniem Raszewskiego, didaskalium to dowodziło obecności w Poznaniu sceny kulisowej (Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, s. 19–21).

<sup>27</sup> Irena Kadulka, omawiając techniczne możliwości sceny poznańskiej, zauważyła nawet, że Bielski „lubował się w częstych zmianach dekoracji podczas przedstawienia” (I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 165).

*dyn* zawiera już dokładny opis tych wstawek. Międzyakty wymagały szybkich zmian scenografii i nowych dekoracji. Ożywiały w ten sposób stałe miejsce akcji głównej<sup>28</sup>. Tragedia o *Zeyfadyńie* rozgrywa się „w ogrodach przy mieście Ormuz”. W dołączonych do sztuki intermediach scenografia została zaś zmodyfikowana. Wszystkie one symbolicznie komentowały materię poszczególnych aktów. Pierwszy – ukazywał mitologiczną opowieść o Kadmusie i jego synach zrodzonych z zębów węża, którzy następnie „od spólnego oręża giną”. Była to zapewne scenka pantomimiczna, być może z użyciem latarni magicznej. Scena zmieniała się także w międzyakcie drugim, gdy upersonifikowany Żal „pobitym Kadmusa synom [...] powszechny nadgrobek kładzie”<sup>29</sup>. Następnie Geniusz Wierności „zwycięski kolos wyprowadza”. Niewykluczone, że wykorzystano tu dekoracje bryłowe (nagrobek, kolos), które mogły się pojawić na scenie dzięki systemowi podnośników<sup>30</sup>. Być może maszyny te zostały użyte także w międzyakcie trzecim, gdy widzowie oglądali osoby kujące „w wysokiej skale”, która następnie zawałała się na nich. Intermedium obrazowało przysłowie „kto dołki pod drugimi kopie, sam w nie wpada”<sup>31</sup>. Warto przypomnieć, że rok wcześniej tę samą prawdę („kto dumnie pod kim dołki kopie, sam w nie wpada”) ukazywało interscenium czwarte ze sztuki Stanisława Jaworskiego *Jonatas*. Być może Bielski powielił tu pewne rozwiązania zastosowane w dramacie swego kaliskiego współbrata. Możliwe również, że podobne intermedium zamieścił Bielski na końcu aktu 3 w poznańskiej tragedii *Konstantyn Wielki*. Choć w rękopisie pojawia się wyłącznie nazwa gatunkowa sygnalizująca fakt odegrania międzyaktów, to pewnych informacji dostarcza poprzedzająca je wypowiedź Artemiego:

Sprawiedliwości Boska, ty sprawiasz, że zdrada  
Na głowę często samych obłudników spada  
I kto, jak mówią, dołki pod innemi knuje,  
Chcąc innych pogrześć, częściej grób sobie gotuje.  
(A. 3, sc. 12)

Trudno oczywiście o jednoznaczne wnioski. Być może obraz walącej się skały w tragedii o *Zeyfadyńie* wyświetlono przy wykorzystaniu latarni magicznej lub skorzystano z obecnego na scenie kaliskiej systemu zapadni. Wydaje się mało prawdopodobne, aby wbrew nakazom o nieurazanie smaku widzów, zainscenizowano scenę zbiorowego unicestwienia grupy osób. Element scenografii bryłowej mógł być natomiast wykorzystany w intermedium czwartym, w którym upersonifikowana Zdrada

<sup>28</sup> Tamże, s. 164.

<sup>29</sup> Motyw budowania lub obalania występował dość powszechnie w osiemnastowiecznych międzyaktach jezuickich (M. Mieszek, *Intermedium polskie XVI–XVIII w. (Teatry szkolne)*, Kraków 2007, s. 422–423).

<sup>30</sup> Fakt użycia podnośników i obecność dekoracji bryłowych na scenie kolegium kaliskiego potwierdzały także wcześniejsza o trzy lata sztuka *Inconstantior fortuna* (1744). W dołączonym do niej intermedium drugim Miłość Ojczyzny i Wolność są przykuwane do skał Kaukazu (zapewne dekoracja bryłowa).

<sup>31</sup> O inscenizowaniu przysłów pisał Jan Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 133.

zostaje przykuta do skały przez Miłość i Proteusza. Nie sposób orzec jednoznacznie, na jakim tle rozgrywały się poszczególne międzyakty i czy „ogrody Ormuzu” zostały zastąpione inną dekoracją (kolegium w Kaliszu posiadało komplet kilku malowanych prospektów, między innymi ze scenerią leśną i morską<sup>32</sup>). Takie szczegóły uzyskujemy natomiast w tragedii *Tytus Japończyk*, rozpoczynającej poznańską działalność dramaturpisty. O fakcie zmiany dekoracji informuje zapiska z początku sztuki: „intermedia odmianę proporcjonalną rzeczy mają”. Główne miejsce akcji (pałac królewski) zostaje zamienione na przykład na scenię leśną w międzyakcie pierwszym, gdy chór Japończyków ucieka w puszczańskie zastępy przed prześladowaniem. Niewiele wiadomo o scenografii pozostałych intermediiów, które „symbolicznie wyrażają” treść poszczególnych aktów. Zapewne zostały w nich wykorzystane systemy podnośników i zapadni, na przykład w interscenium piątym, w którym Geniusz wiary buduje sobie „kolos tryumfalny”. „Odmiana teatrum” miała miejsce także w intermedium pierwszym, w jednej z rękopiśmiennych wersji tragedii *Niewinność zwycięża potwarzy*<sup>33</sup>. Jest to odosobniony u Bielskiego przypadek, gdy zmiana scenografii następuje nie tyle przed czy po zakończonej scenie, ale w trakcie jej trwania. Polegała ona przy tym nie na całkowitej modyfikacji scenografii, ale na uzupełnieniu przestrzeni scenicznej o dodatkowe elementy. W pierwszej części rozmowy między upersonifikowanym Pochlebstwem i Wiernością widoczny jest portret Szczęścia, który zostaje zamieniony na całun. Międzyakt ilustruje niestałość fortuny, o czym zresztą wyraźnie wspominają rozmówcy:

POCHLEBSTWO

[...]

Odmian pogróżka lub szczęścia odmiana

Płonna po[do]bno i niespodziewana.

*Tu zachodzi teatrum odmiana*

WIERNOŚĆ

Przebóg, wznies oko, twoja już znikła fortuna,

Gdzie się S[z]częście śmiało nie widzisz całuna?

Dla porządku należy dodać, że modyfikacje przestrzeni w trakcie trwania sceny obecne były także w innych intermediach jezuickich<sup>34</sup>. Być może taka odmiana następowała również w pozostałych tragediach Bielskiego, w których obecność intermediiów była jedynie sygnalizowana. Tak mogło być chociażby w tragedii o Apoloniuszu, w której wśród „osób intermedia wydających” znaleźli się faunowie. Scena, na której wystąpili, zmieniała się zapewne w las. Jak przypuszczał Zbigniew Raszewski, inter-

---

<sup>32</sup> Tamże, s. 245.

<sup>33</sup> *Niewinność zwycięża potwarzy*, Poznań 1753, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 16–17. Omawiane intermedium nie znalazło się w wersji sztuki zapisanej w rękopisie z VUB (sygn. IV 11651/4).

<sup>34</sup> M. Mieszek, *dz. cyt.*, s. 422–423.

medium to mogło mieć charakter taneczny. Jeśli zgodzić się z tą hipotezą, to postaci musiały poruszać się blisko publiczności, w miejscu, gdzie znajdowała się przeznaczona do tańców „orchestra”<sup>35</sup>. Wobec braku materiału źródłowego nie sposób jednak stwierdzić, jaki charakter miały owe wtręty, ani czy i w jaki sposób dokonywano w międzyaktach ewentualnych zmian scenografii.

Obecne w intermediach Bielskiego elementy taneczne i wokalne nawiązywały do estetyki barokowej. Bytność chóru zaznaczono w streszczeniach międzyaktów trzeciego i piątego z tragedii *Tytus Japończyk*. Z kolei w akcie czwartym pojawili się na scenie śpiewający bonzjuszowie, którzy potem „powtarzają śpiewanie” (s. 37–38). Sztukę kończyły zaś „wesołe okrzyki”. Trudno orzec, czy były one rodzajem wykonania wokalnego czy też ograniczały się do wiwatującego skandowania na cześć obecnego na przedstawieniu dostojnika.

Śpiew i „skoki” rozpoczynały też dramat o Konstancynie Wielkiej. Łacińska pieśń kapłanów pogańskich wychwalała Jowisza. Muzyka, jaka towarzyszyła wokalnemu wykonaniu, była zapewne podniosła i patetyczna. W przypadku innych tragedii nic nie wiadomo na temat ewentualnego wzbogacania ich o elementy muzyczne.

Choć omówione fragmenty sztuk Bielskiego wyraźnie kontynuują barokowe upodobanie do widowiskowości, to jednak błędem byłoby przyznanie prymatu tego typu elementom w dramatach jezuitów. Aparat sceniczny wyraźnie traci w nich wartość podmiotową<sup>36</sup>. W głównym tekście sztuk widoczny jest bowiem wyraźny i dominujący wpływ poetyki klasycystycznej. Ujawnia się on także na płaszczyźnie inscenizatorskiej. Spójność fabuły i przestrzeganie zasady trzech jedności skutkuje niezmiennością miejsca akcji. Zgadzało się to zresztą z zaleceniami praktyków dawnej sztuki reżyserskiej, na przykład Franciszka Langa, który przestrzegał przed zmianą dekoracji w trakcie trwania aktu<sup>37</sup>.

Tym, co mogło uatrakcyjniać przestrzeń sceniczną w dramatach Bielskiego, były dekoracje. Co prawda, teksty nie zawsze udzielają tu jednoznacznej odpowiedzi. W tragedii o Tytusie Japończyku w scenie 3 aktu 4 bonzjuszowie wnoszą na przykład posąg Jowisza, który następnie tytułowy chrześcijanin chce zniszczyć. Z kolei początkowe didaskalium do dramatu *Konstancyna Wielka* wyraźnie zaznacza obecność ołtarza ofiarnego. W tragediach, które rozgrywały się „na pałacu” władców, obecne było, być może, siedzisko oznaczające tron. Byłoby to uzasadnione zwłaszcza w scenach konfrontacji bohaterów z cesarzami, którzy wydawali wyroki na niewinnych chrześcijan,

---

<sup>35</sup> Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, s. 20; J. Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 199.

<sup>36</sup> O zmianach w kształcie scenicznym dramatów z XVIII wieku pisał Julian Lewański. Badacz uznał, że maszyny teatralne przestały być „przedmiotem artystycznej admiracji” i stały się wyłącznie „ułatwieniem technicznym”. Zdaniem autora, był to wyraz nowego porządku estetycznego (J. Lewański, *Teatry szkolne w czasach poprzedzających początek działalności Teatru Narodowego*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, Wrocław 1967, s. 163–164).

<sup>37</sup> F. Lang, *dz. cyt.*, s. 115.



zasiadając na tronie. Biorąc jednak pod uwagę umowność miejsca akcji, która zapewne ograniczała liczbę użytych dekoracji, trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy i jakie elementy współtworzyły przestrzeń sceniczną w tragediach Bielskiego. Wydaje się, że do właściwej identyfikacji miejsca wystarczały malowane prospekty oraz, niekiedy, informacje zawarte w dialogach.

W sferze domysłów pozostaje również kwestia iluminacji sceny. Zarówno Sarbiewski, jak i Lang wskazywali na istotną funkcję współtworzenia nastroju sztuki poprzez odpowiednie oświetlenie. W dobrze wyposażonych salach teatralnych, w których inscenizowano dramaty Bielskiego, można było z powodzeniem zastosować rozwiązania opisane przez Sarbiewskiego, a polegające na zmniejszaniu natężenia światła w scenach smutnych, zaś zwiększaniu – w radosnych<sup>38</sup>. Wobec braku sygnałów zawartych w tekstach tragedii, tego typu przypuszczenia pozostają jednak w sferze domysłów.

Nieco więcej można natomiast wywnioskować na temat rekwizytów, jakimi posługiwali się uczniowie-aktorzy w sztukach Bielskiego. Informowały o nich zarówno didaskalia, jak i tekst główny (w większości przypadków). Postaci nazywały przedmioty, jakie posiadały, np.:

*Vandamorillus:*

AMORILLUS

F e r i, trucida, victimam maetam Stygi!

[Żelaza [miecza], zabiję! Zabierz ofiarę, Styksie!]

(A. 1, sc. 3)

*Zeyfadyn, król Ormuzu:*

HAMED

[...] m i e c z podaję, jeszcze

W moich piersiach obaczysz wolne miejsce ranie.

(A. 2, sc. 4)

MAHOMET

[...] Rullu, z Nordyna rąk c u k r y zaprawne

Trucizną.

(A. 5, sc. 7)

*Tytus Japończyk:*

FARANDA

[...] ta wnętrzości s z a b l a

Moich nie porze?

(A. 2, sc. 1)

MORYNDON

Uwolnienia znak, p i e r ś c i e ń daję.

(A. 5, sc. 5)

---

<sup>38</sup> M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 231.

*Niewinność zwycięża potwarzy:*

LEO

List ten, kto-ć oddaje,  
Kto pisze?  
(A. 1, sc. 5)

Koronę, berło z jednej strony, z drugiej **więzy i miecz** żołnierze przynoszą<sup>39</sup>  
(A. 3, sc. 6)

*Apoloniusz, Chrystusów rycerz:*

SABINIUSZ

[...] miecz daję

Flawi.

(A. 3, sc. 7)

Rekwizyty były mało zróżnicowane i dość nieliczne. Podobnie jak w sztukach wcześniejszych i współczesnych Bielskiemu, najczęściej występującym przedmiotem w tragediach jezuitów była broń. Postaci posługiwały się zazwyczaj mieczem i jeden raz – szpadą (*Tytus Japończyk*). Ta dominacja oręża pokazuje, że praktyka teatralna i zalecenia przełożonych, by „rozbroić młodzież”<sup>40</sup>, nie zawsze szły w parze.

Posiadane przez uczniów-aktorów przedmioty stanowiły nie tylko element pomocniczy (broń), ale także mogły symbolizować dodatkowe treści. Berło i korona oznaczały władzę, a więzy – niewolę. Z kolei szkarłatny płaszcz zbroczony krwią był widowym znakiem śmierci (*Niewinność zwycięża potwarzy*). Rekwizyt pozwalał uniknąć pokazywania na scenie zwłok uzurpatora, by nie razić dobrego smaku widowni. O takim wykorzystaniu zakrwawionej szaty pisał w tym samym czasie Wojciech Mokronowski w przedmowie *Do Czytelnika* ze swojej tragedii *Śmierć Cezara* (Warszawa 1755)<sup>41</sup>. Wcześniej także Stanisław Jaworski w dramacie *Jonatas* posłużył się zakrwawioną szablą, która sygnalizowała śmierć bohatera<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> To didaskalium zapisane zostało w egzemplarzu tragedii przechowywanym obecnie w Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego. Nie ma go natomiast w wersji tragedii wpisanej do oficjalnej *liber drammatum* kolegium poznańskiego (rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729). Tekst poboczny poświadcza nie tylko, jakie rekwizyty przyniesione zostały na scenę (to znajduje potwierdzenie także w wypowiedziach bohaterów), ale też sygnalizuje, że żołnierze niosący koronę i berło nadeszli z przeciwnych stron.

<sup>40</sup> Już w 1633 roku prowincjał Hincza apelował, by nie używać broni w szkolnych przedstawieniach (J. Poplatek, *dz. cyt.*, s. 33). O niestosowaniu się do „urzędowych poetyk” i kierowaniu się przez profesorów retoryki „tradycją zawodową” pisał też wcześniej Stanisław Winkiewicz (S. Winkiewicz, *Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce*, Kraków 1922, s. 7).

<sup>41</sup> Mokronowski tłumacząc czytelnikom, jakie zmiany wprowadził do swojej tragedii w stosunku do oryginału autorstwa Woltera, pisze: „Wprowadza Imć Pan Voltaire na teatr trupa Cezara zabitego [...]. Ja, pamiętając na ustawy tragedów nie pozwalające nic takiego na teatr ukazywać, co by przytomnym jaką obmierzłość przyniosło, [...] płaszcz zamiast trupa ukazuję i mniemam, że ten widok i bardziej jest przytomny i nie mniej do wzbudzenia litości w patrzących sposobny” (W. Mokronowski, *Do Czytelnika*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 267–268).

<sup>42</sup> Melchis „z szablą skrwawioną” przemawia do króla Saula: „Królewska krew nasza, którą ojcze / Wylać pragnął, już ziemię napoiła całą. / Miecz ten we krwi zbroczony, krwi i śmierci drogę / Pokazał, otworzywszy szyćchem piersi brata” (S. Jaworski, *Jonatas*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 198).

## 2. AKTOR

Choć, jak słusznie zauważył Jan Okoń, o dawnej sztuce aktorskiej wiemy najmniej<sup>43</sup>, to jednak z tekstów tragedii Bielskiego mimo wszystko wyczytać można informacje na temat gry wykonawców. Dzięki przyznaniu prymatu słowu, to właśnie wypowiadający je uczeń-aktor stawał się centralnym elementem działalności scenicznej. Nie był on już znakiem, symbolizującym określoną cechę, cnotę czy występki (jak w wielu barokowych przedstawieniach). Nie można jednak uznać, iż stwarzał swą grą indywidualną kreację aktorską. Wynikało to z kilku przyczyn. Na scenach jezuickich występowali uczniowie-amatorzy, a sposób odegrania ról był nierówny i zależał od predyspozycji jednostkowych. Teatr jezuicki został podporządkowany określonym regułom i miał charakter dydaktyczno-uitylitarny. Nie posiadał ambicji wykształcenia aktorów, lecz raczej służył przygotowaniu młodzieży do późniejszej działalności publicznej. Dlatego gra aktorska miała charakter odtwórczy, co wynikało też z młodego wieku wykonawców<sup>44</sup>.

Co tydzień w kolegiach jezuickich urządzano deklamacje bez udziału widzów. To one ćwiczyły, jak występować publicznie oraz w jaki sposób przemawiać, by przekonać odbiorców do swoich racji. Deklamacje, które dominowały nad występami *stricte* teatralnymi, przygotowywały jednocześnie uczniów do gry aktorskiej. Młodzieńcy musieli pogodzić codzienne obowiązki szkolne z przygotowaniem roli, a praca profesorów-reżyserów ze zróżnicowaną grupą uczniów (pod względem wieku oraz uzdolnień) była zapewne mozolna i ciężka<sup>45</sup>. Dla uczniów okazja do publicznego zaprezentowania się na scenie musiała być atrakcyjna. Odpowiadała naturalnym skłonnościom młodzieży do pochwalenia się zdobytymi umiejętnościami. Tę prawdę poświadczają zresztą słowa innego jezuitę, Jana Puttkamera, zamieszczone w przedmowie do czytelnika, poprzedzającej jego sztukę *Abdalomin* (Sandomierz 1754). Autor wyjaśnił, iż wprowadzone do tekstu zmiany wynikały m.in. z prośb samych uczniów, którzy „z równą ochotą do mówienia i sposobnością do udania, ubiegając wzajemnie, wymogli to na mnie, że chcąc ich pomieścić jak najwięcej, miałem przydać osób mówiących” (k. nlb.).

Związki dramatu ze sztuką retoryczną (np. w zakresie sposobu przemawiania, obecności niektórych środków stylistycznych itp.) skutkowały wykorzystywaniem przez profesorów w swojej „reżyserkiej” pracy dzieł przeznaczonych dla mówców (m.in. Cycerona i Kwintyliana)<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> J. Okoń, *O aktorach i sztuce aktorskiej w staropolskim teatrze szkolnym jezuitów*, s. 49.

<sup>44</sup> I. Kadulska, *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 44.

<sup>45</sup> J. Okoń, *O aktorach i sztuce aktorskiej w staropolskim teatrze szkolnym jezuitów*, s. 58–59.

<sup>46</sup> W tym kontekście warto przywołać zdanie Leszka Sosnowskiego, który zauważył, że późnoantyczna retoryka „miała charakter aktorski”, bo tylko w ten sposób unikała beznamiętnej deklamacji i przybliżała się do homerowskiego ideału „malowania słowem” (L. Sosnowski, *Sztuka. Retoryka. Fizjognomika. Studium z filozofii ekspresji*, Kraków 2010, s. 49–50).

wydany w r. 1747.

**Z E Y F A D Y N**  
K R O L O R M U Z U  
**T R A G E D Y A**

Od Przeświałney Młodzi Akademii Wileńskiej Soc: JESU na publiczney teatrze Akademii Sali

W Y P R A W I O N A,  
Roku 1762. Miesiąca April. 30. 32835 I.  
A R G U M E N T.

**M** Achometowi (nie temu, co sprofnością życia i lekty, częśc świata znaczna zaraził, ale iednemu z naysprzedniczych Sołtana Ormuzu faworytów) mężnemu, wiernemu, i łaskawemu wodzowi, urodzeniem w państwach Joannis Presbyteri zacnemu, cnotą szlachetnemu, godnością, na którą podwyższony od Sołtana Ormuzu, pierwszemu, życia reguła Chrześcianinowi, drogę niegdys do tronu Ormuzkiego, pierworodnego Sołtanowego Syna okrucieństwo otworzyło, przy dawney iednak poddańskiej szarzy zatrzymała wierność. Gdy bowiem pomieniony pierworodny Syn (Soldanes tak w Scenie nazwany) z zazdrości panowania, Oycy, i z dziesięciu Braći dziewięciu zabił; Kaima towarzysza Machometowego zdradą zgubił, i równą Machometowi zgotował zgubę, i z życia i z Królestwa sam wyzuty, osierocony Tron zostawił; na który, gdy sławę zwycięstw, i cnot, Pospółstwo, rady, i woyska zniewolone, Machomet podwyższały, wierny Państwu i Panu wódz młodzieuchnego Zeyfadyna z iedenastu Sołtana Synów pozostałego iedynaka, do Oczyszczenia Tronu wezwał, więcej sobie wierność przy poddaństwie, niż przy wiarołomstwie Koronę poważając. *Stangel. in Exempl. l. 2. c. 4.*

**OSOBY**      **WW. Ichmościów PP.**

	Zeyfadyn Król Ormuzu	Cyprjan Odyniec Szołniewicz Brast:
	Machomet Wódz i Xże Ormuzu	Joachim Klikowicz Strażnik; Starod:
Przednieysy Ormuzu	(Atar - - - - -)	Bonifacy Ancuta Woylek; Czerń:
	(Sebalt - - - - -)	Kazimierz Horain Piłarzo; Wileń:
Panowie	(Hamed - - - - -)	Franciszek De-Raes (Podw: Troc:
	(Karyn - - - - -)	Kazimierz De-Raes (Podw: Troc:
	Rullus Rotmistrz z Żołnierzami	Jan Daukfta Moławnicz; Witko:
	Kaplani, Rady.	

*Scena w ogrodach przy Mieście Ormuzie blisko obozu i woyskowych Na miotów.*

Ilustr. 25. Spis wykonawców w wileńskim przedstawieniu tragedii o Zeyfadynie [Jan Bielski], *Zeyfadyn, król Ormuzu, tragedia od przeświałney młodzi Akademii Wileńskiej Soc[ietatis] Jesu na publiczney teatrze Akademii sali wyprawiona roku 1762. miesiąca April. 30, Wilno 1762* (starodruk BJ, sygn. 32835 I)

Także w jezuickich podręcznikach znajdowały się fragmenty poświęcone raczej sztuce deklamacji niż grze aktorskiej. Bielski korzystał zapewne z dzieła Juwencjusza (*Christianis litterarum magistris De ratione discendi et docendi*, Paris 1691), które zostało

zatwierdzone do użytku powszechnego w kolegiach podczas XIV kongregacji generalnej zakonu (1696–1697). Na egzemplarzu wydrukowanym w Lublinie w 1746 roku znalazła się zapiska o przeznaczeniu podręcznika dla uczniów klasy retoryki z kolegium wielkopolskiego. Niewykluczone, że mogły to być szkoły w Kaliszu lub Poznaniu<sup>47</sup>. Innym przełomowym dziełem z zakresu sztuki aktorskiej był podręcznik niemieckiego jezuita Franciszka Langa, *Dissertatio de actione scenica* (Ingolstadii 1727)<sup>48</sup>. Swoje rozważania oparł autor na kilkunastoletniej praktyce reżyserskiej<sup>49</sup>. Trudno stwierdzić, czy Bielski korzystał z książki Langa, gdyż, jak pisała Justyna Golińska, rozprawa ta nie stała się podręcznikiem mimo zamierzeń jej twórcy<sup>50</sup>. Autor *Zeyfadyma* tak jak jego monachijski poprzednik kierował się zapewne własnym doświadczeniem, które zdobył w pisaniu i reżyserowaniu sztuk w ciągu kilkunastu lat. Niewątpliwie jezuitcy profesorowie, także Bielski, wiedzę o wykonaniu scenicznym czerpali z podręczników do kształcenia retorycznego, ale przede wszystkim z praktyki teatralnej<sup>51</sup>.

Na podstawie tekstów tragedii Bielskiego można wnioskować, że uczniowie podczas odgrywania sztuk wzbogacali umiejętności deklamacji także innymi środkami wyrazu artystycznego<sup>52</sup>: ruchem scenicznym, gestykulacją, odpowiednią intonacją głosu

---

<sup>47</sup> J. Okoń, *O aktorach i sztuce aktorskiej w staropolskim teatrze szkolnym jezuitów*, s. 61. Inna edycja ukazała się w Warszawie w 1756 roku (zob. K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 18, Kraków 1901, s. 696; J. Zaborowska-Musiał, *Komentarz*, [w:] F. Lang, *O działaniu scenicznym*, przyp. 43, s. 194).

<sup>48</sup> Tak podręcznik Langa określił Jan Okoń (J. Okoń, *O aktorach i sztuce aktorskiej w staropolskim teatrze szkolnym jezuitów*, s. 65). Krystyna Nowak-Wolna nazwała dzieło monachijskiego profesora podsumowaniem doświadczeń jezuitów w prowadzeniu teatru szkolnego (K. Nowak-Wolna, *Dzieje sztuki recytatorskiej w Polsce*, Opole 1999, s. 41). Z kolei Barbara Judkowiak w przedmowie do najnowszego wydania podręcznika Langa zauważyła, iż jest on „sumą powszechnego doświadczenia europejskiego (zatem i polskiego) zdobywanego w [...] teatrze szkolnym”. Dodała jednocześnie, że dla teatrologa traktat jest podstawą do tego, by „z większą odwagą próbować interpretacji przedstawień jezuickich” (B. Judkowiak, *O nobilitacji sztuki teatru i aktora*, [w:] F. Lang, *O działaniu scenicznym*, s. 9, 31); zob. też I. Kadulska, *Między sztuką wymowy a sztuką aktorską (o podręczniku Franciszka Langa SI)*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 244–258.

<sup>49</sup> W *Rozprawie o scenicznym wykonaniu* jezuita przyznawał: „postanowiłem zebrać zaoszczędzone ułamki godzin i ku pożytkowi tych, co gorliwie oddają się sztuce scenicznej [...], przedstawić zasady scenicznego wykonania. Doszedłem do nich po części dzięki przykładom innych znawców rzeczy, po części dzięki własnym studiom oraz wieloletniemu praktycznemu doświadczeniu” (F. Lang, *dz. cyt.*, s. 43).

<sup>50</sup> Autorka wyraziła wątpliwość, by jacyś reżyserzy-choragowie korzystali z podręcznika Langa (J. Golińska, *Komentarz od Redakcji*, [w:] F. Lang SJ, *Rozprawa o sztuce scenicznej*, przeł. taż, „Dialog” 2001, nr 8, s. 168).

<sup>51</sup> B. Judkowiak, *O nobilitacji sztuki teatru i aktora*, s. 10.

<sup>52</sup> To właśnie różniło *actio* od *pronuntiatio*. Zdawał sobie z tego sprawę Sarbiewski, który wyraźnie kontrastował cele i narzędzia mówcy oraz aktora. Pisał bowiem: „tragedia wymaga, zwłaszcza w dalszych aktach, czwartym i piątym, gestykulacji swobodnej, poważnej, energicznej; musi się ona różnić także zewnętrznymi cechami od sposobu przemawiania mówców i zwykłych ludzi, skoro różni się od niego celem. Przy wyrażaniu gwałtownych uczuć można bowiem rękę podnosić powyżej ramion, a nawet powyżej głowy. Znamienny jest też dla tragedii sposób chodzenia, prawdziwie koturnowy, tj. z wysoka, połączony z niejakim, byle nie przesadnym zwrotem całego ciała, raz jednym, raz drugim

i sposobem wygłaszania danej kwestii oraz ukostiumowaniem. To wszystko świadczy, że inscenizacje dramatów Bielskiego musiały być dynamiczne pod względem wykonania aktorskiego. Aktywność polegałaby przy tym nie tyle na przewadze gwałtownych czynności wykonywanych przez uczniów i na obecności ożywionego ruchu (jak na przykład w dramatycznych intermediach), ile raczej na żywotności i intensywności uczuć, jakie targały postaciami, oraz sposobach pokazania na scenie owych poruszeń emocjonalnych.

## RUCH SCENICZNY

Stefania Skwarczyńska zdefiniowała ruch sceniczny jako „całokształt widocznych dla odbiorcy czynników motorycznych, uplastyczniających zmienność zdarzeniowości dramatycznej”. Do ruchu scenicznego zaliczyła takie środki jak wchodzenie i schodzenie oraz zmianę ugrupowań osób na scenie, a także „gestykę, a może nawet po części i mimikę aktora”<sup>53</sup>. Dwóm ostatnim elementom zostanie poświęcona uwaga w osobnym podrozdziale.

Najprostszym i najczęściej poświadczanym w dramatach jezuitów rodzajem ruchu scenicznego są wejścia i zejścia aktorów. Co istotne, następują one w większości na początku lub na końcu danej sceny i dotyczą postaci pierwszo- lub drugoplanowych. Jest to zresztą tożsame z zaleceniem Sarbiewskiego, dla którego tego typu ruch był sygnałem delimitacyjnym, oddzielającym od siebie poszczególne części dramatu<sup>54</sup>. Fakt wejścia lub zejścia aktora był sygnalizowany najczęściej w tekście głównym, rzadziej w didaskaliach, na przykład: „Ale Fidejor oto”, „ale król nadchodzi”, „Mancjusza głos słyszę” (*Tytus Japończyk*); „znidź trochę”, „ustępuję, idę”, „zdrów zostań” (*Konstantyn Wielki*); „odchodzi”, „znidź z oczu” (*Niewinność zwycięża potwarzy*); Decjusz odchodzi, „stój, panie” (*Apoloniusz*) itd. Przytoczone formuły powtarzają się dość regularnie we wszystkich tragediach Bielskiego. Jeden raz o odejściu bohatera powiadamia równocześnie tekst oraz didaskaliaum:

SABINIUSZ

[...] Decy, panie!

*Decjusz odchodzi.*

Odszedł!

(*Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, A. 3, sc. 3)

Słowne ekwiwalenty ruchu dotyczą nie tylko osób przemawiających, ale także tych, do których kierowana jest dana kwestia (np. „dokąd Zeyfadynie tak spieszno?”, *Zeyfadyn*, A. 2, sc. 2). Nieco inaczej rzecz ma się z aktorami, którzy odgrywali rolę

---

bokiem naprzód; nadto głos dźwięczny, pełny, mocny, z wytwornym i majestatycznym akcentowaniem poszczególnych słów” (M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 235).

<sup>53</sup> S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *taż*, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 109.

<sup>54</sup> M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 235.

poboczne (np. milczących żołnierzy). Mogli oni schodzić ze sceny również w trakcie jej trwania. Ich przemieszczenie inicjowane było zawsze przez postaci główne (i w ten sposób potwierdzało hierarchiczność ról w teatrze jezuickim<sup>55</sup>):

MAHOMET

Ustąpcie, zostanie

Sam Hamed

*Rullus z żołnierzami odchodzi.*

[...]

Stąd prędzej Hameda,

Swym uporem miękkiego serca niech nie dręczy,

*Żołnierze z Hamedem schodzą.*

Sam Rullu zostań [...].

*(Zeyfadyń, A. 4, sc. 5 i 6)*

Określenia sugerujące obecność ruchu scenicznego są zróżnicowane. Mogą zapowiadać zarówno zamiar przemieszczenia się postaci („idź, przygotuj”, *Niewinność zwycięża potwarzy*), towarzyszyć poruszaniu się bohatera w danym momencie („Tajudonie, dokąd? Mancy, dokąd?”, *Tytus Japończyk*) lub informować o ruchu, który się już dokonał („Artemi! Odszedł dawno”, *Konstantyn Wielki*). Zdarza się, że teksty tragedii ujawniają sposób wykonania danego ruchu. Można sobie na przykład wyobrazić, że aktor grający Zeyfadyńa w sposób gwałtowny wchodził na scenę w momencie, gdy Hamed miał połknąć truciznę. Bohater powstrzymywał niewinnego przyjaciela słowami: „Stój, stój, przebóg, Hamedzie!” (A. 5, sc. 8). Wileński program tej samej sztuki formułuje już wprost, że „Zeyfadyń w p a d a na miejsce egzekucji dekretu, z rąk Hameda cukiery wytrąca” (cz. 5, sc. 8; podkr. M.M.). Podobnie dynamicznie musiał odchodzić zagniewany Metel, do którego Juliusz zwracał się słowami: „Stój, ojcze! Słowa tracę, nie słucha!” (*Konstantyn Wielki*, A. 2, sc. 4). To jednak wyłącznie domysły. Tylko w nielicznych przypadkach w dramatach Bielskiego znajdują się informacje o sposobie pojawienia się lub zejścia aktora, np.: Mancjusz „w y p a d a na teatrum” (*Tytus Japończyk*; A. 1, sc. 6; podkr. M.M.), zaś Elpidy deklaruje: „B i e g n ę, zbieram żołnierze” (*Konstantyn Wielki*, A. 3, sc. 8; podkr. M.M.). Ruch oddawał więc emocje postaci.

Wejścia i zejścia aktorów były w większości przypadków umotywowane i zapowiedziane<sup>56</sup>. Gdy na scenie pojawiał się nowy bohater, to był on identyfikowany przez innych. Wymieniano jego imię, ułatwiając widzom rozpoznanie postaci: „Sebast oto”, „lecz Moryndon oto nadchodzi”, „ale Tytusa widzę” itp. Zdarzało się również, że tego typu formułki poszerzane były o informacje dodatkowe, na przykład dotyczące nastroju, w jakim znajdowała się persona wchodząca na scenę:

---

<sup>55</sup> Główne role w publicznych występach odgrywali zdolniejsi uczniowie. Statystami byli zaś młodzieńcy gorzej przygotowani (J. Okoń, *O aktorach i sztuce aktorskiej w staropolskim teatrze szkolnym jezuitów*, s. 58).

<sup>56</sup> Najwięcej nieuzasadnionych i niezapowiedzianych wejść i zejść aktorów pojawiło się w dwóch rękopiśmiennych tragediach Bielskiego: *Konstantyn Wielki* i *Niewinność zwycięża potwarzy*.

SEBAST „ale zmieszana w Karynie / Coś smutnego twarz znaczy” (*Zeyfadyń*, A. 3, sc. 1)  
MINERWIN „Cesarz wraca / Wesoly” (*Konstantyn Wielki*, A. 4, sc. 8)  
TEODOR „Leo nadchodzi, z twarzy czytam, że litości / Żebrze”; „Ale / Cesarza widzę, gniew z twarzy czytam i pioruny / Z oczu” (*Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 1, sc. 1; A. 5, sc. 5)  
SABINIUSZ „lecz oto Kamil, pomieszana warzy / Twarz, żal z gniewem” (*Apoloniusz*, A. 1, sc. 1)  
„Hamed wierność Mahometa w podejrzenie wprawuje przed Zeyfadyńem, za co zgromiony z gniewem odchodzi” (*Zeyfadyń*, cz. 1, pkt 3; Wilno 1762)

Było to zbieżne z praktyką stosowaną w teatrach jezuickich, którą poświadczył Lang. Aktor pojawiał się bowiem na scenie z twarzą zwróconą w stronę widzów. W ten sposób mogli oni odczytać „w jakim nastroju przyszedł”<sup>57</sup>.

Oddaniu emocji postaci służył też bardziej skomplikowany ruch, gdy bohater schodził ze sceny, ale zaraz na nią wracał lub chciał odejść, lecz był powstrzymywany przez kogoś innego, np.:

KONSTANTYN „Żołnierze, katala... albo stójcie. (*Konstantyn Wielki*, A. 4, sc. 7)

*Nazad go* [tj. Lucilla – M.M.] *chcąc cofnąć zabiega się* [tj. Sabiniusz – M.M.] *i znowu wraca.*  
FLAWIUSZ [...] idź... ścigaj Lucilla / Przestrzeż, zatrzymaj... albo [...] / stój.  
(*Apoloniusz*, A. 2, sc. 6; A. 3, sc. 6)

Złożone sekwencje ruchów dotyczyły też zapewne grup postaci. Opisy takiego przemieszczania się nie są jednak poświadczone w tekstach. Można jedynie domniemywać, że gdy na scenie obecne były osoby milczące, grające role drugoplanowe, lub uczniowie-statyści, to musieli oni podporządkować się wykonawcom głównych ról<sup>58</sup>. Być może uczniowie poruszali się zgodnie z opisanym i przez Sarbiewskiego, i przez Langa, tak zwanym krzyżem scenicznym (*crux scenica*), a więc wzdłuż przecinających się poziomych linii<sup>59</sup>. Taki ruch był postrzegany jako elegancki i idealny sposób przemieszczania się aktorów i opierał się na dworskiej kulturze gestu<sup>60</sup>. Specyficzne poruszanie się po scenie wynikało też z obecności widzów, do których, jak uzasadniał Lang, nie należało się odwracać tyłem, lecz kierować w ich stronę tors oraz twarz i wzrok. Tego wymagało uszanowanie spektatorów i cele, które swą grą miał osiągnąć aktor – wywołanie przyjemności i wzruszenia. To, czy wykonawcy tragedii Bielskiego poruszali się korzystając z „krzyża scenicznego”, musi pozostać w sferze domysłów, gdyż same teksty nie dają wprost odpowiedzi na to pytanie.

<sup>57</sup> F. Lang, *Rozprawa o scenicznym wykonaniu*, s. 69.

<sup>58</sup> Franciszek Lang zwracał uwagę, by w scenach zbiorowych wykonawcy nie zabierali innym przestrzeni scenicznej. Wyjątkiem była sytuacja, gdy uczeń grał postać ogarniętą „gwałtownym afektem”. Wówczas, jak pisał jezuita, „należy mu pozwolić na nieco więcej” (F. Lang, *Rozprawa o scenicznym wykonaniu*, s. 55).

<sup>59</sup> M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 232; F. Lang, *Rozprawa o scenicznym wykonaniu*, s. 53–55.

<sup>60</sup> J. Golińska, *Komentarz od Redakcji*, [w:] F. Lang SJ, *Rozprawa o sztuce scenicznej*, s. 169.



Ruch sceniczny polegający na wejściach czy zejściach wykonawców nie był w dramatach Bielskiego odosobniony. Towarzyszyły mu bowiem zróżnicowane gesty. Wykonywane były one przez aktorów nie tylko na początku i na końcu poszczególnych scen, ale także w trakcie ich trwania. W analizowanych dramatach strona gestyczna była urozmaicona, choć w każdym z nich powtarzał się pewien stały zestaw określonych ruchów. Wszystkie gesty, zgodnie z zaleceniami teoretyków, musiały być „przystojne” i odpowiadać powadze gatunku tragedii. Takie też były w dramatach Bielskiego. Sarbiewski radził na przykład, by poruszenia ciała i rąk były swobodne, poważne i energiczne<sup>61</sup>. Także pozostali teoretycy jezuitcy, podążając za wskazówkami autorów starożytnych<sup>62</sup>, zwracali uwagę na istotną rolę gestykulacji wspomagającej ustną wypowiedź. Uwagi na temat strony gestycznej zawierał między innymi podręcznik Juwencjusza. Francuski jezuita zwracał uwagę na konieczność pracy nad gestem oraz na to, by wykonawcy mieli wyprostowaną postawę, prosto trzymali głowę i nie poruszali nogami podczas przemawiania<sup>63</sup>. Dużo więcej szczegółowych opisów znalazło się w podręczniku Langa. Autor świadomy trudności opisanego słowem gestu, oparł się na swoich wieloletnich doświadczeniach. Nawet jeśli Bielski nie czytał rozprawy monachijskiego profesora, to lektura tragedii autora *Apoloniusza* sugeruje obecność podobnych rozwiązań. Wynika to ze zbieżnego wykształcenia, pozostawania w tej samej formacji oraz „retorycznego zakorzenienia” obu jezuitów<sup>64</sup>. Obserwacje Langa są podsumowaniem europejskiego doświadczenia zdobytego w teatrze szkolnym<sup>65</sup> i dlatego warto przywołać jego poglądy na temat strony gestycznej. Według monachijskiego jezuitę, gest stanowi integralny i konieczny składnik scenicznego wykonania.

<sup>61</sup> M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 235.

<sup>62</sup> Na wagę gestykulacji wskazywał już Cynceron w rozprawie *O mówcy*. Uznał on, że gest powinien wspierać wyrażanie uczuć za pomocą odpowiedniej modulacji głosu. Wyraźnie jednak odróżnił gestykulację wykonywaną przez mówcę od poruszenia ciała prezentowanego przez aktorów. Mówca „wskazuje na ogólną myśl”, aktor zaś – wyraźnie ją pokazuje. Ruchy rąk oratora powinny być bardziej powściągliwe od tych, które prezentuje aktor (M. T. Cynceron, *O mówcy*, przekł., wstęp i komentarz B. Awianowicz, Kęty 2010, s. 681). Również Kwintylian uznał, iż gestykulacja powinna „zgadzać się z głosem”. O wadze gestu świadczyło, według autora, że wiele rzeczy da się wyrazić wyłącznie poruszeniem ciała, bez wypowiedzania słów (M. F. Kwintylian, *dz. cyt.*, s. 125).

<sup>63</sup> J. Okoń, *O aktorach i sztuce aktorskiej w staropolskim teatrze szkolnym jezuitów*, s. 63; J. Zaborowska-Musiał, *Komentarz*, [w:] F. Lang, *O działaniu scenicznym*, s. 194; K. Nowak-Wolna, *dz. cyt.*, s. 38.

<sup>64</sup> W kolegiach jezuitkich czytano utwór Cyncerona *O mówcy* (przede wszystkim rozdział trzeci *De pronuntiatione*) oraz dzieło Kwintyliana, który przekazał opisy gestów przydatnych oratorowi. Obaj starożytni autorzy postulowali, by słowem i namietnościami wyrażanym przez przemawiającego towarzyszyły odpowiednie gesty i postawa. Cynceron pisał na przykład: „Wszelkie bowiem wzruszenie w pewien naturalny sposób przejawia się w wyrazie twarzy, głosie i gestach” (M. T. Cynceron, *dz. cyt.*, s. 667; zob. też J. Lipiński, *Sztuka aktorska w Polsce 1500–1633*, Warszawa 1974, s. 174–175).

<sup>65</sup> B. Judkowiak, *O nobilitacji sztuki teatru i aktora*, s. 9.

Obejmuje ono między innymi umiejętne panowanie nad ciałem, właściwe ruchy oraz odpowiednie pozy<sup>66</sup>. Gest, jak pisał autor, zawsze powinien poprzedzać wypowiedź ustną. Aktor musi odpowiednim poruszeniem rąk i ciała zapowiedzieć wypowiadane słowa. Jest to konieczne z punktu widzenia komunikacji między wykonawcą a widzem. Na podstawie gestu widz powinien bowiem zrozumieć zamiar aktora. Gest w podręczniku Langa nie jest więc elementem samodzielnym, ale, jak pisała Barbara Judkowiak, „towarzyszy pojęciom w roli dowodu i pełni nadto funkcję kontrolera obrazów”<sup>67</sup>. Musi on być wykonywany również ze względu na postać interlokutora. Gesty należy kierować właśnie do rozmówcy, choć twarz powinna być w tym samym czasie zwrócona do widowni<sup>68</sup>. Ciekawe w podręczniku Langa są zwłaszcza opisy poszczególnych poruszeń ciała, służących wyrażeniu konkretnych stanów emocjonalnych (np. złości, wzdrygnięcia, usilnej prośby, strachu, cierpienia, smutku itd.). Nie sposób zweryfikować, czy wykonawcy tragedii Bielskiego wykonywali podobne gesty podczas odgrywania swoich ról. Wydaje się natomiast, że obaj jezuici rozumieli gestykulację podobnie, nie tylko jako poruszenie rąk, ale jako ruch całego ciała.

O gestach wykonywanych przez aktorów w tragediach Bielskiego można wnioskować przede wszystkim na podstawie tekstu głównego, rzadziej – pobocznego. Bardzo często wypowiedzi postaci zawierają słowne ekwiwalenty gestu (np. „rękę niech przynajmniej ojca / Ucałuję”; *Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 1, sc. 5). Nieco mniej o poruszeniu ciała informują zaś didaskalia (np. „Miecz Tytowi żołnierze biorą”; *Tytus Japończyk*, A. 4, sc. 3; „Minerwin umdlewa”; Juliusz i Flawiusz „do nóg [się] ścielą”<sup>69</sup>; *Konstantyn Wielki*, A. 2, sc. 7; A. 5, sc. 5).

Fragmentów świadczących o wykonywanym geście jest w sztukach Bielskiego stosunkowo dużo. Zdecydowanie przeważają one nad *passusami*, które sygnalizują wyłącznie wejścia lub zejścia. Oczywiście te dwa zakresy ściśle się ze sobą łączą. Wydaje się, iż pojawiająca się lub schodząca ze sceny postać oprócz zwykłego przemieszczania

---

<sup>66</sup> F. Lang, *Rozprawa o scenicznym wykonaniu*, s. 45.

<sup>67</sup> B. Judkowiak, *O nobilitacji sztuki teatru i aktora*, s. 17. Autorka pisząc o pierwszeństwie gestu wobec słowa, przypomniała zasadę sformułowaną przez Zbigniewa Raszewskiego – *nihil in gestu nisi in verbis* (w skrócie NiG). Na podstawie analizy *Fircyka w zalotach* Raszewski doszedł do wniosku, że w tekście Zabłockiego bez trudu można zrekonstruować stronę gestyczną. Pozwalają na to słowa wypowiadane przez poszczególne postaci, które opisują wygląd innych bohaterów, ich mimikę oraz sposób poruszania. Badacz doszedł do wniosku, że gdy Zabłockiemu zależy, by aktor wykonał na scenie konkretny gest, to zamieszcza w tekście słowne ekwiwalenty ruchu. Raszewski konkluduje, że najważniejszym środkiem wypowiedzi jest u Zabłockiego słowo, ale strona gestyczna zawsze mu towarzyszy (Z. Raszewski, *Zasada NiG*, [w:] tenże, *Trudny rebus*, Wrocław 1990, s. 103–105).

<sup>68</sup> F. Lang, *Rozprawa o scenicznym wykonaniu*, s. 74.

<sup>69</sup> Oba didaskalia z tragedii *Konstantyn Wielki* zostały dopisane w rękopisie inną ręką. O ile pierwsze znajduje swoje potwierdzenie w tekście tragedii (Elpidyusz mówi: „Cóż ja widzę? /Blednieje, Minerwinie, i leci z nóg cały”), o tyle drugie już nie. Tekst nie wskazuje na wykonanie gestu upadania synów do nóg ojców. Późniejszy dopisek precyzuje więc w tym wypadku ruch sceniczny, jaki w danym momencie mieli wykonać aktorzy.

się mogła niekiedy wykonywać jakiś dodatkowy ruch, na przykład zachęcający innych do podążania za nią („Za mną!”; *Apoloniusz*), powstrzymujący kogoś przed wyjściem, związany z pytaniem i zdziwieniem („Dokąd, Tajudonie?”; *Tytus Japończyk*), wyprowadzający kogoś na siłę („Karyn z Atarem Hamedą niechającego uchodzić z więzienia, gwałtem wyprowadzić usiłują”; *Zeyfadyń*, cz. 5, pkt 2, Wilno 1762) itd.

Wielość gestów w tragediach jezuita nie przekłada się jednak na ich zróżnicowanie. Najprostsze i budzące najmniej wątpliwości są gesty deiktyczne i autodeiktyczne<sup>70</sup>. Pierwsze wskazują i tym samym identyfikują jakąś postać, przedmiot lub wyznaczają dane miejsce, zaś drugie – odnoszą się do ruchu aktora w kierunku własnego ciała, np.:

MAHOMET „Zeyfadowi, / Żem wierny, żem niewinny, ta pokaże ręką” (*Zeyfadyń*, A. 3, sc. 3)

MAHOMET „Rullu, tu rady, wojska, panowie, książęta; / Tu niechaj Hamed stawa” (*Zeyfadyń*, A. 5, sc. 5)

FARANDA „Lecz ta ręką / Wojować bogi, ten miecz ma bronić Tytusa?” (*Tytus Japończyk*, A. 2, sc. 1)

DALMACY „Artemi, ja jestem Dalmacym, / Ten Flawim” (*Konstantyn Wielki*, A. 3, sc. 4)

KONSTANTYN „Ty, Sozjo, / Słuchaj [...]” (*Konstantyn Wielki*, A. 4, sc. 4)

BAZYLI „Cóż to?” [...] LEO „List ten, kto-ć oddaje, / Kto pisze?” (*Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 1, sc. 5)

TEOPOMP „Myłysz się tyranie, / W tych piersiach zakopałem ten sekret, bierz życie, / Sekretu nie odkryją usta” (*Aleksy, cesarz wschodni*, A. 4, sc. 7)

DECJUSZ „ten miecz twój przekona / Upór” (*Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, A. 4, sc. 2; podkr. M.M.)

Jak widać, gesty deiktyczne wiązały się najczęściej z jakimś rekwizytem (zazwyczaj bronią). Niektóre rodzaje ruchów nawiązywały do dawnej obyczajowości. Postać kłaniała się lub oddawała miecz w geście poddaństwa<sup>71</sup>, pochylała głowę lub wystawiała się na cios i w ten sposób wyrażała gotowość poniesienia kary albo poświęcenia<sup>72</sup>, całowała rękę, by uszanować swego rozmówcę<sup>73</sup>, kłękła, by wyra-

---

<sup>70</sup> Tego rodzaju gestom poświęcił fragment Lang, gdy pisał: „Można niekiedy wyciągnąć prawą rękę swobodniej [...] chyba że trzeba zwrócić uwagę na coś szczególnego” oraz: „Dobrze czyni aktor, że dotyka piersi, kiedy mówi o sobie samym, albo jeżeli nie dotyka, to przynajmniej wskazuje gestem” (F. Lang, *Rozprawa o scenicznym wykonaniu*, s. 60, 64). Ponownie uwidocznił się tu wpływ autorów starożytnych, którzy w podobny sposób doradzali mówcy. Kwintylijan dopuszczał, by orator wyciągnął rękę w stronę swojego ciała, gdy mówi o sobie samym, zaś kiedy wskazuje na kogoś innego, powinien „wskazywać palcem tego, do którego czyni aluzję”. Autor wysuwał tu zresztą podobieństwo między oratorem a aktorem, którego gesty są „przystosowane bardziej do myśli niż do słów” (M. F. Kwintylijan, *dz. cyt.*, s. 127–128). O rodzajach gestów w dawnej sztuce aktorskiej pisał J. Lipiński, *Sztuka aktorska w Polsce 1500–1633, passim*.

<sup>71</sup> LEO: „Miecz oddaję na rozkaz ojcowski i życie / Gotowem łożyć” (*Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 2, sc. 3).

<sup>72</sup> TYTUS: „kark schylam, miecz top dla Chrystusa” (*Tytus Japończyk*, A. 4, sc. 1); MINERWIN: „Utop miecz w piersiach, proszę”; „Dobądź miecza, ducha / Okrutnego z tych piersi wypądz” (*Konstantyn Wielki*, A. 3, sc. 12; A. 5, sc. 4).

<sup>73</sup> LEO (do brata Stefana): „Pierwszy-ć jak królowi / Cześć daję i ostatnie ręki całowanie” (*Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 4, sc. 2).

zić hołd władcy<sup>74</sup> lub zanieść do niego prośbę<sup>75</sup>, darowywała komuś miecz na znak ułaskawienia<sup>76</sup> itd. Zapewne określone gesty towarzyszyły również powitaniom i pożegnaniom bohaterów. Bielski odnosił się w ten sposób do pewnego kodu znaków, doskonale rozpoznawalnego przez osiemnastowiecznego odbiorcę. Gesty w tym wypadku nie zastępowały werbalizacji, lecz na pewno ułatwiały komunikację i odpowiadały upodobaniom szlacheckiej widowni<sup>77</sup>.

Ponieważ broń była najczęściej występującym w tragediach Bielskiego rekwizytem, znaczna liczba gestów dotyczy właśnie oręża. Co ciekawe, w większości są to ruchy związane nie tyle z obroną, ile raczej z kapitulacją. Oddaniu miecza przeciwnikowi zazwyczaj towarzyszy inny gest bohatera – wystawienia się na cios. Świadczyło to o heroizmie postaci i gotowości poniesienia śmierci w imię wyższych wartości. Jednocześnie odpowiadało zaleceniom zakonu, by w sztukach unikać przemocy. Oczywiście w dramatach zdarzały się sceny, w których bohaterowie stawali do walki i grozili przeciwnikowi, dobywając miecza. Wydaje się, że oprócz czynności polegającej wyłącznie na wyciągnięciu broni i, być może, skierowaniu jej w stronę interlokutora, sceny takie składały się zapewne z sekwencji kilku gestów oraz określonego ruchu. Zwielokrotnienie gestykulacji pojawiło się w scenie walki Sebasta z Hamedem (*Zeyfadyń*, A. 3, sc. 5)<sup>78</sup>. Pierwszy atakuje zrezygnowanego i gotowego poddać się drugiego bohatera. W sporze bierze też udział Atar, który powstrzymuje zaciekłego w gniewie Sebasta. Również w opisie tej sceny w późniejszym o kilkanaście lat wileńskim sumariuszu uwidoczni się duży potencjał gestyczny: „Sebast [...] napotkanego zdrajcę mieczem przeszyć usiłuje. Atar niewczesną zemstę Sebasta wstrzymując, wymierzony sztych odbija” (cz. 3, pkt 5). Podobnie bogate w ruch i gesty były trzy sceny z tragedii o Tytusie. Gdy tytułowy bohater ma złożyć przysięgę japońskim bogom, wniesiony zostaje posążek Ksaki oraz miecz. Tytus nie tylko odwraca oczy i zatyka uszy („Odwróć oczy, niechaj straszdyła nie widzę. / Bluźnierskich, zatkam uszy, niech nie słyszę pieśni”, s. 38), ale chwilę potem porywa się do broni, aby zniszczyć posąg. Żołnierze wrywają chrześcijaninowi miecz, przekazują go królowi, który następnie wygraża nim nad klęczącym Tytusem. Gdy napięcie osiąga szczytowy moment, Moryndon ujęty pokorą i wiarą Tytusa, odkłada jednak wykonanie kary. Opis utarczki słownej, w której postaci grożą użyciem broni, znajduje się także w dramacie *Konstantyn Wielki*. Rufin zapobiega

---

<sup>74</sup> MANCY: „Niżli dzięki / Tytus odda, dziękuję, klękam”; TYTUS: „Do twoich Moryndonie nóg Tytus przypada” (*Tytus Japończyk*, A. 5, sc. 5; A. 5, sc. 6).

<sup>75</sup> ARIBA: „Panie, na kolana pada / Ariba, łzami nogi skrapia [...] / skuteczną daj w zgubie / Ostatniej pomoc” (*Aleksy, cesarz wschodni*, A. 1, sc. 2).

<sup>76</sup> KONSTANTYN: „Bierz miecz Metelu, bierz miecz Minerwinie [...] Dla obrony / Bierzcie wierniejszej państwa, cesarza, Chrystusa” (*Konstantyn Wielki*, A. 5, sc. 6).

<sup>77</sup> O zastępowaniu słów gestami w dawnej kulturze staropolskiej pisała H. Dziechcińska, *Gest w staropolskim systemie komunikacji*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, s. 54.

<sup>78</sup> Nawarstwianie się gestów we wspomnianej scenie zauważył J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 66.

wyprowadzeniu na śmierć swego podwładnego, Dalmacego, przez intryganta Elpidyjusza. Po gwałtownej wymianie zdań dochodzi do starcia między postaciami:

ELPIDYJUSZ

Jeśli się upierasz  
Dłużej Rufinie, moje zamysły do skutku  
Mieczem przywodzę.

RUFIN

Bronię Dalmacego mieczem  
I mieczem równie bronię mego nad Dalmacym  
Prawa, które mi nadał Delmacyjan stary,  
Które stwierdził Konstantyn.  
(A. 3, sc. 7)

Napiętą sytuację rozładowuje nadchodzący Artemiusz, który radzi bohaterom, by zamiast prowadzić „niewieście swary”, pomogli rozgromić bunt przeciw cesarzowi.

Zupełnie wyjątkowo zdarzają się też sceny, w których postaci godzą na swoje życie, wykorzystując w tym celu broń. Zwykle są oni jednak powstrzymywani przez innych bohaterów, na przykład:

FARANDA

Pogodzi  
Ten miecz, którego Ksymand na obronę Tyta  
Zażyć każe, przyjaźni bogów wraz prawi.  
Nim wnętrzości...

Scena 2

KSYMAND

Co czynisz, stój Farando!  
(*Tytus Japończyk*, A. 2, sc. 1–2)

Nawet jeśli śmierć samobójcza odnosi skutek, a dzieje się tak tylko w jednej tragedii Bielskiego (*Apoloniusz, Chrystusów rycerz*), to sam moment targnięcia się na własne życie nie zostaje ukazany bezpośrednio. Dlatego intrygant Lucil zgodnie z didaskaliami zostaje wniesiony „zraniony na rękę żołnierzy”, wypowiada przestrożę, a następnie umiera. Wówczas jego ciało zostaje wyniesione na polecenie cesarza (DECJUSZ: „wy trupa / Z oczu niech zranionego nie rozjątrza serca”, A. 5, sc. 6).

Również pozostałe rekwizyty pojawiające się w dramatach Bielskiego prowokowały określone gesty. I tak, kostka zatrutego cukru była najpierw podawana Hamedowi, który następnie usiłował ją połknąć, by na koniec utracić ją z rąk wytrąconą przez Zeyfadyne (*Zeyfadyne*, A. 5, sc. 7–8)<sup>79</sup>. Z kolei fałszywy list dostarczony

---

<sup>79</sup> Tę sekwencję ruchów przekazuje także wileński program sztuki o Zeyfadyne: „Hamed [...] zaprawione jadem cukry mający wraz pożywać z rąk bierze Nordyna kapłana” (cz. 5, sc. 7) i „Zeyfadyne wpada na miejsce egzekucji, z rąk Hameda cukry wytrąca, przyznaje się sam do winy” (cz. 5, sc. 8).

cesarzowi Bazylemu był przez niego odbierany, a następnie czytany (*Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 1, sc. 5). Podobnie zasłona na twarz, którą założył dla niepoznaki Filemon, była po jakimś czasie przez bohatera zdejmowana, na co wskazywały didaskalia: „[z] twarzą zaslonioną wychodzi” i „twarz odkrywa” (*Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, A. 3, sc. 5).

Warto zauważyć, że we fragmentach tragedii Bielskiego, które zawierają duży potencjał gestyczny, poszczególne ruchy nie są szczegółowo „rozpisane” ani w didaskaliach, ani w tekście głównym. Trudno zatem jednoznacznie stwierdzić, jak mogły wyglądać owe sceniczne potyczki. Jednocześnie nieuprawnione byłoby zakładanie, że dramatopisarz (i w większości „reżyser”) dopuszczał tu jakąś uczniowską improwizację. Niosłaby ona ryzyko nie tylko fizyczne (np. możliwość zranienia), ale też niebezpieczeństwo urażenia oglądającej występ publiczności.

#### SPOSÓB WYGŁASZANIA

Choć gest miał poprzedzać słowo, to jednak w teatrze jezuickim najważniejszy element gry scenicznej stanowiły wypowiedzi uczniów-aktorów<sup>80</sup>. Sceny kolegialne miały za zadanie przygotować młodzież do przyszłych publicznych występów. Jezuicy profesorowie wyraźnie rozróżniali jednak sztukę oratorską od aktorskiej – mówca przemawiał w swoim imieniu, zaś aktor wcielał się w zupełnie inną osobę<sup>81</sup>. Wykonawcy, odgrywając role przed publicznością, korzystali więc z elementów sztuki deklamacji (*pronuntiatio*), ale jednocześnie posługiwali się dodatkowymi narzędziami, charakterystycznymi dla sztuki aktorskiej (*actio*). Już Kwintyliusz uznał, że słowa mają być wypowiedziane „w całości, a nie połykane bądź opuszczane”<sup>82</sup>. Zdanie autora traktatu *Institutio oratoria* powtórzył Sarbiewski, pisząc o różnicach między mówcą a aktorem. Radził, by głos wykonawcy był „dźwięczny, pełny, mocny, z wytwornym i majestatycznym akcentowaniem poszczególnych słów”<sup>83</sup>. Na podobne cechy wypowiedzi i konieczność pracy nad głosem zwracał również uwagę Juwencjusz. Według niego, aktor powinien mówić w sposób donośny, tak by był słyszany z daleka. Jezuita przestrzegał wykonawców przed monotonią wypowiedzi. Zalecał, by zmieniali oni głos w zależności od poruszenia emocjonalnego bohatera oraz by zwracali uwagę na znaki

---

<sup>80</sup> Autorzy popularnego podręcznika *Zarys teorii literatury* piszą, że język ma duży wpływ na realizację teatralną dramatu: „Typ wypowiedzi bohaterów, sposób ich zwracania się do partnerów, rodzaj składni, jaką się posługują, intonacje, jakie nadają swym zdaniom – wszystko to jest istotnym sygnałem ich zachowania, które w przypadku wystawienia utworu na scenie wyraźnie oddziaływa na kształtowanie innych tworzyw, składających się na dzieło teatralne. [...] zadaniem języka w dramacie jest [...] także projektowanie składającego się z wielu tworzyw przedstawienia teatralnego” (M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, s. 404).

<sup>81</sup> J. Okoń, *O aktorach i sztuce aktorskiej w staropolskim teatrze szkolnym jezuitów*, s. 51.

<sup>82</sup> M. F. Kwintyliusz, *dz. cyt.*, s. 120.

<sup>83</sup> M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 235.

przestankowe<sup>84</sup>. Radził też, aby nie robić pauz w połowie zdania i wymawiać starannie końcowe sylaby słów. Najwięcej szczegółów związanych ze sposobem przemawiania ucznia-aktora zostało zawartych w rozprawie Langa. Powtórzył on wcześniejsze uwagi o odpowiedniej sile (natężeniu) głosu oraz zmiennej modulacji (tonacji) dla wyrażenia określonego uczucia<sup>85</sup>. Zwrócił również uwagę, iż dobrym sposobem na oddanie poruszenia postaci jest stosowanie słów niepełnych, niedokładnych i „urywanych”, a także przerywanie wypowiedzi milczeniem lub dłuższym westchnieniem. Jednocześnie postulował, by wygłaszanie roli było naturalne. Można to osiągnąć dzięki początkowej pracy z tekstem, mającej na celu dokładne zrozumienie tego, co będzie się wypowiadać na scenie<sup>86</sup>.

Wymienione zalecenia były zapewne realizowane przez wykonawców tragedii Bielskiego. Oczywiście, mowa tu o pewnym potencjale, który tkwi w tekstach i który można odczytać ze sposobu ukształtowania wypowiedzi bohaterów.

Didaskalia informują często, do kogo kierowana jest dana kwestia (np. „na stronie cicho mówią wzajemnie”, „na stronie do Sabiniego mów”, *Apoloniusz*, s. 27, 44). Być może uczniowie-aktorzy występujący w tragediach Bielskiego realizowali zalecenie, które pojawiło się też w rozprawie Langa, aby grając na scenie, wchodzić ze sobą w interakcje<sup>87</sup>.

Jezuita podążał za wskazówkami teoretyków również, jeśli chodzi o unikanie monotonii wypowiedzi<sup>88</sup>. Teksty sugerują lub wskazują wprost, dzięki informacjom zawartym w didaskaliach, że Bielski urozmaicał intonację<sup>89</sup>. Wypowiedzi bohaterów

---

<sup>84</sup> Teoretyk powtórzył tu zresztą opinię Kwintyliana, według którego „[p]oprawna interpunkcja może wydawać się mało istotna, bez niej jednak wszystkie inne zalety sztuki oratorskiej są bezwartościowe” (M. F. Kwintylian, *dz. cyt.*, s. 121).

<sup>85</sup> Warto dodać, że już Cyceon w rozprawie *O mówcy* postulował konieczność posługiwania się zmiennym tonem głosu dla wyrażenia różnych uczuć: gniewu, współczucia, strachu, siły, rozkoszy i zmartwienia (M. T. Cyceon, *dz. cyt.*, 677–681). Podobnie Kwintylian w *Kształceniu mówcy* przyznawał, że wypowiedź zyskuje na efektywności także dzięki zmiennej tonacji głosu oratora (M. F. Kwintylian, *dz. cyt.*, s. 121).

<sup>86</sup> F. Lang, *Rozprawa o scenicznym wykonaniu*, s. 45, 47, 80, 84.

<sup>87</sup> Monachijski profesor uznał, iż błędem jest wypowiadanie przez aktora kwestii, a dopiero po jej skończeniu „dostrzeżenie” swego rozmówcy (tamże, s. 72).

<sup>88</sup> Lang zalecał na przykład, by dla wyrażenia poruszenia emocjonalnego przemawiać łamanym i żalonym głosem, milknąć albo płakać oraz głośno wzdychać. Z kolei przy odgrywaniu osoby zagniewanej można zaciskać usta, mówić pospiesznie, przerywać lub zakłócać tok wypowiedzi. Aby wyrazić wzgardę, trzeba przybrać ton obelżywy i ironiczny, a przy podziwieniu – pełen zdumienia i przerywany (tamże, s. 77–78, 80–87).

<sup>89</sup> O różnicowaniu intonacji w tej samej tragedii mogą świadczyć dwie wersje dramatu o Aleksym. W manuskrypcie znajduje się wypowiedź Komena, której brak w wersji drukowanej. Pierwotnie bohater zastanawiał się, kto stoi za niepowodzeniem przedsięwzięcia: „ludzi nas szczęście, albo cudza / Nas gubi zdrada, n i e w i e m” (podkr. M.M.). Po poprawkach naniesionych inną ręką postać nabierała pewności, że to inni odpowiadają za nielojalność. Autor poprawek (być może Bielski) zastosował przerzutnię i słowo „cudza” przeniósł na początek wersu (dzięki temu było ono akcentowane) oraz skreślił formułę „nie

zawierają liczne pytania (niekiedy ciągi pytań retorycznych), wykrzyknienia, czy też wtrącenia, przerywające naturalny tok zdania. Wiele z tych środków pojawia się w jednej kwestii. W ten sposób zyskuje ona emocjonalny charakter:

JULIUSZ: „Ale, ach, podnosi / Ojciec bunt na cesarza powiem?” (*Konstantyn Wielki*, A. 2, sc. 5);

DECJUSZ: „O nieba! To cierpię? / Cesarz? Obronca bogów? Na najwyższe owszem / Sabiniego godności dźwigam?” (*Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, A. 2, sc. 1);

ZEYFADYN: „Co? Mahomet królem? / Biada mnie!” (*Zeyfadyn, król Ormuzu*, A. 2, sc. 1);

„Żołnierze słysząc głos Hameda wołającego [...] na ratunek przybywają” (*Zeyfadyn, król Ormuzu*, Wilno 1762, cz. 5, sc. 3);

ALCYM: „Ale, ach!, któż pogodzi bym równie i ile / Brat zwyciężył, i ile przyjaciel!” (*Aleksy, cesarz wschodni*, A. 1, sc. 1).

W didaskaliach informacje na temat intonacji ograniczają się najczęściej do stwierdzenia, że postać wypowiada daną kwestię cicho i zwykle „na boku” („cicho mówi”, „na stronie cicho mówi”, „do ucha i cicho mówi” itp.). Wyjątkowo teksty poboczne wskazują na inny sposób artykulacji, na przykład Flawiusz zapewne nieco głośniej „woła Sewera”, a Filemon „w głos i z wrzaskiem” wzywa żołnierzy na pomoc (*Apoloniusz*, s. 31, 45).

Modulacja głosu aktorów następowała, być może, w relacjach, kiedy bohaterowie przywoływali słowa innych w mowie niezależnej. Niekiedy przytoczenia oddawały silne poruszenie emocjonalne, na przykład:

SEBAST

Mahmet szabli

Jąwszy się rzeźwo: „Zdrajco bezbożny – zawoła –  
[...]

Ach, zdrajco! w przyjacielską larwę ustrojony,  
Mniemasz, że twe są tajne zdrady? Ten miecz słuszną  
Z ciebie dziś zemstę weźmie i wiecznej bezbożnie  
Potargane przyjaźni obowiązki skarże”.

(*Zeyfadyn*, A. 1, sc. 2)

SOZYJA

Łzy rzewne widzę, słyszę jęczenia, przyczyny  
Badam. „Któżby nie ryczał od żalu” – poblizsza  
Rzecz niewiasta – „Syny nasze srogi bierze  
Od piersi żołnierza”.

(*Konstantyn Wielki*, A. 1, sc. 8)

KAMIL

[...] stawia młodzieniec: „Nieme – o zuchwalstwo!  
Także, zawoła, czcicie bałwany?”

(*Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, A. 1, sc. 2).

---

wiem”. Niewykluczone zatem, że pierwotnie wąpiący ton Komena został, dzięki poprawkom, zmieniony w zdecydowany i pewny. Ostatecznie omawiana kwestia wyglądała następująco: „ludzi nami szczęście, albo / Cudza nas gubi zdrada” (A. 2, sc. 5).



Niekiedy relacjonowane fragmenty były rymowane. Użycie mowy związanej na pewno wymuszało na wykonawcach inny sposób artykulacji. Takie przytoczenia pojawiały się zwłaszcza w początkowych tragediach Bielskiego.

Być może modulacja głosu następowała też, gdy postaci wyrażały swój strach, lęk czy radość (np.: „Humana qui simul superb [...] fura, excis”, *Vandamorillus*, A. 1, sc. 3; „trętwieje język”, *Tytus Japończyk*, s. 47; „lękam się”, „słowa więzną”, „zimny czoło pot skrapia”, *Aleksy, cesarz wschodni* [rkps], A. 2, sc. 5; A. 2, sc. 8). Czasem bohaterowie określali również ton wypowiedzi swoich interlokutorów, np.:

ARIBA

Za cóż Alcymie smutnie wyrzekasz? Skąd żale?

[...]

TEOPOMP

Pyszna Tankreda mowę uważałeś? Swoje

Jak chełpliwie zwycięstwo głosił?

(*Aleksy, cesarz wschodni*, A. 1, sc. 7; A. 2, sc. 5; podkr. M.M.)

Bardzo często jezuita oddawał poruszenie emocjonalne postaci za pomocą krótkich zdań, niekiedy przerywanych wykrzyknieniami. Postaci Bielskiego wielokrotnie „urywały” słowa, celowo zaprzestawały wypowiadania dalszej treści, by wyrazić wzruszenie, strach, rozterki lub obawę przed wydaniem jakiejś tajemnicy, np.:

KARYN

Dosyć Mahomecie,

Atarze dość, serceście zwyciężyli... ale...

Co za sroga, ach, czuję walkę... usta wiąże,

Słowa cofa...

(rozpacz Karyna, któremu nie udało się przekonać Mahometa, by ocalił jego brata; *Zeyfadym*, A. 5, sc. 5)

KAMIL

Bogowie... słowa... cofa bojaźń..., strach okowy

Ustom kładzie: bogowie pokruszeniu leżą.

(bohater obawia się poinformować Decjusza o bluźnierczym czynie Apoloniusza; *Apoloniusz*, A. 1, sc. 2)

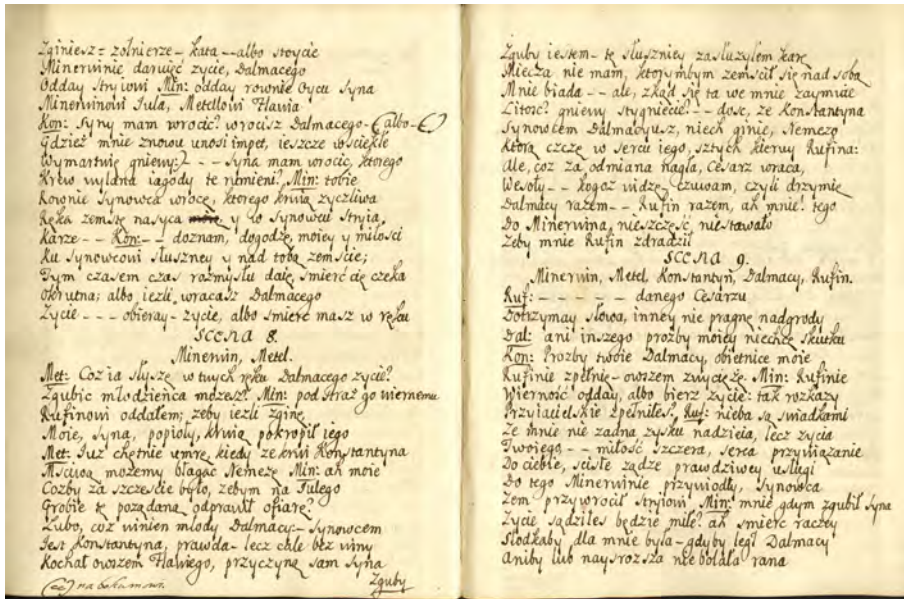
ALCYM

Sprzyjam, ale...

Ach! Wierność... miłość... więcej mówić zakazują.

(postać trwoży się wyjawić informacje o spisku, który uknuł jego brat; *Aleksy, cesarz wschodni*, A. 1, sc. 7)

W przytoczonych fragmentach uwidoczni się jeszcze jeden środek stosowany, aby oddać poruszenie postaci, tzn. pauzy.



Ilustr. 26. Fragment aktu 4 sztuki *Konstantyn Wielki*. W rękopisie zaznaczone pauzy oraz dopiski i skreślenia dokonane zapewne ręką Bielskiego  
Jan Bielski, *Konstantyn Wielki, pierwszy chrześcijański cesarz, tragedia*,  
od prześwietnej szkoły krasomówskiej młodzi na publicznej szkolnej sali kolegium poznańskiego  
*Soc[ietatis] Jesu na widok dana dnia 20 lutego roku 1751* (rkps VUB, sygn. IV 11651/6)

Zarówno w rękopisach, jak i w drukach zaznaczano je za pomocą poziomych kresek. W jednym miejscu występowało ich od kilku do kilkunastu. Czy był to wyłącznie sposób zapisu, czy też ich liczba odzwierciedlała długość trwania pauzy – trudno jednoznacznie stwierdzić (choć warto przypomnieć, że staropolska interpunkcja miała w XVI wieku charakter intonacyjny<sup>90</sup>). Istotne wydaje się natomiast to, że milczenie miało w tragediach Bielskiego swój ciężar semantyczny. O braku reakcji swoich interlokutorów informowali sami bohaterowie. Zadawali oni dość podobne pytanie: „mieszasz się, milczysz?”, niekiedy uzupełniane informacjami o prawdopodobnie wykonywanych gestach, np. „czy odwracasz, milczysz, sumienie cię bodzie?” czy „bledniesz, mieszasz się?” lub „to cię miesza? Czy odwracasz?” albo „odwracasz twarz, chmurzysz czoło?” itd. Być może takie opisy sygnalizowały zastosowanie odpowiedniej mimiki. Poruszenia twarzy stanowiły bowiem integralny i ważny składnik wykonania scenicznego<sup>91</sup>. Przywołane deskrypcje milczących

<sup>90</sup> J. Okoń, *O aktorach i sztuce aktorskiej w staropolskim teatrze szkolnym jezuitów*, s. 61–62.

<sup>91</sup> Ciceron zwracał uwagę na istotną rolę wzroku, który doskonale potrafi oddać konkretne emocje i ich zmiany (M. T. Ciceron, *dz. cyt.*, s. 683). O istotnej roli mimiki pisał Kwintyliusz, który radził nawet oratorowi, by czerpał wzory z aktorów przedstawiających uczucia za pomocą odpowiedniego wyrazu twarzy

postaci sugerują, iż twarz wykonawcy mogła przybierać odpowiedni wyraz, aby oglądający wiedział, iż bohater ma wątpliwości, waha się, skrywa jakąś tajemnicę itd. W nielicznych przypadkach postaci mówią wprost o uczuciach „wyczytanych” z twarzy swojego rozmówcy, np.:

STEFAN: „Darmo się krwi wyrzekasz ojcze twojej (z twarzy / Żal wewnętrzny tającej czytam), że jest twoja” (*Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 2, sc. 6<sup>92</sup>)

ALCYM „[...] lecz jeśli o sercu / Z twarzy wieszczkę brać będę<sup>93</sup>, żal w nim górę bierze / I zwycięzcę zwycięża” (*Aleksy, cesarz wschodni*, A. 1, sc. 5)

Niekiedy sami bohaterowie zapowiadają, iż „przybiorą twarz”, to znaczy będą prowadzić podwójną grę. Tak na przykład postępuje Atar, który „udaje gniewy” przed Hamedem, aby dowiedzieć się, czy godził on na życie Zeyfadyna (A. 3, sc. 5). Podobnie postępuje Lucil, intrygant, który cieszy się z uwięzienia Apoloniusza, ale na widok nadchodzącego ojca bohatera, postuluje: „Gniewy złożę, przyjaźni przybiorę posturę” (*Apoloniusz*, A. 2, sc. 2).

Ukazaniu dwulicowości bohaterów służyły też wypowiedzi „na stronie”. Wiązały się one zapewne z odpowiednim odegraniem, np. odwróceniem głowy, ściszeniem głosu, być może inną intonacją, sygnalizującą prawdziwe oblicze i stan emocjonalny postaci. O tego typu rozwiązaniach informowały w tragediach Bielskiego didaskalia lub znaki graficzne w tekście. Kwestia mówiona „na boku” wzięta była w nawias. W rękopiśmiennych tragediach *Konstantyn Wielki* i *Niewinność zwycięża potwarzy* (ale wyłącznie w manuskrypcie znajdującym się w Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego) tego typu didaskalia zostały dopisane inną ręką. Wypowiedzi „na stronie”, wzbogacające funkcję widowiska scenicznego<sup>94</sup>, pełniły w dramatach jezuitów kilka dość typowych funkcji. Najczęściej uwypuklały prawdziwy rys postaci, zaś w przypadku

---

(zwłaszcza wzroku, ale też brwi, nozdrzy, warg), zob. M. F. Kwintylian, *dz. cyt.*, s. 127. Podobne uwagi znalazły się w rozprawie Langa. Pisał on, że dzięki mimice aktora odbiorca może wyczytać „poruszenie duszy”. Postulował zresztą, aby wykonawca przybierał określoną minę jeszcze zanim wejdzie na scenę, a po skończeniu kwestii, by nie zaprzestawał ukazywania danego uczucia (F. Lang, *Rozprawa o scenicznym wykonaniu*, s. 68, 70, 76).

<sup>92</sup> Choć w obu wersjach rękopiśmiennych brzmienie tekstu jest identyczne, to nawias w wypowiedzi Stefana został dopisany wyłącznie w manuskrypcie z Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego. W kodeksie poznańskim III w tym miejscu nie pojawiają się nawet żadne znaki interpunkcyjne (zob. rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 17).

<sup>93</sup> Także nieco odmienna od drukowanej, pierwotna wersja rękopiśmienna sygnalizuje, iż twarz Teodora przybrała inny wyraz pod wpływem uczuć: „lecz jeśli o sercu / Z twarzy brać będę miarę, żal w nim górę bierze / I zwycięzcę zwycięża” (A. 1, sc. 5, rkps VUB, sygn. IV 11651/5).

<sup>94</sup> O takiej roli wypowiedzi na stronie pisał Tadeusz Sivert. Badacz dodawał, że „stwarzają [one – M.M.] pewne nowe wartości sceniczne świadczące o pogłębieniu przez autora psychologii bohaterów występujących na scenie” (T. Sivert, *Związki utworu dramatycznego ze sceną w teatrze staropolskim*, [w:] *Odrodzenie w Polsce*, t. 4: *Historia literatury*, red. J. Ziomek, Warszawa 1956, s. 449).

intrygantów – sygnalizowały ich dwulicowość i nieszczerłość<sup>95</sup>. Zawierały złorzeczenia przeciwko rozmówcy lub sądy na jego temat (negatywne lub pozytywne)<sup>96</sup>. Były sposobem na ujawnienie swoich prawdziwych uczuć i rozterek<sup>97</sup>. W wypowiedziach postronnych postaci dopowiadały często informacje, które z różnych względów nie mogły być przekazane interlokutorowi<sup>98</sup>. Zdarzało się także, iż bohaterowie kielniali swoje emocje, „hamowali się”, by nie zdradzić ich przed adwersarzem<sup>99</sup>.

## KOSTIUM

W dramatach Bielskiego ten aspekt realizacji teatralnej poświadczony jest bardzo zdawkowo. Nie znaczy to oczywiście, że uczniowie występowali bez odpowiednich strojów. Warto przypomnieć, że na scenach jezuickich kostiumy obecne były już w XVI wieku, zwłaszcza w sztukach wystawianych publicznie. Kilka kolegiów jezuickich miało nawet własne garderoby teatralne, choć w wielu szkołach ze względu na ubóstwo uczniowie sami musieli zapewnić sobie odpowiednie stroje<sup>100</sup>. Sytuacja uległa zmianie od drugiej połowy XVII i w XVIII wieku. W kolegiach zaczęły się wówczas pojawiać przebrania na wzór tych, jakie nosili wykonawcy w teatrach królewskich i magnackich<sup>101</sup>.

Uwagi o istotnej roli kostiumów znalazły się też w teoretycznych traktatach, na przykład w trzecim rozdziale rękopiśmiennego *Compendium humaniorum litterarum* (1691)<sup>102</sup>. Również Sarbiewski zauważał, że kostiumy w tragedii powinny być okazałe

---

<sup>95</sup> FARANDA: Bronić Tytusa każesz? Miecz dawno gotowy. / Idę, z hardego karku nieprzyjazne głowy / Składam; legnie Moryndon *odwróciwszy się na stronę mówi* (Lecz i Tytus razem / By legł Moryndon, Ksymand, by Tytusa płazem / Nie poszły zbrodnie, Kamus zagniewany każe)” (*Tytus Japończyk*, A. 3, sc. 1).

<sup>96</sup> ATAR: „Śmierci żądasz? (śmierci / Jest prawda Hamed godzien, lecz życzliwe serce / Hamedowi, Hameda broni, i że wierny / Zeyfadowi, przestrzega [...] / okrutna / Śmierć cię czeka” (*Zeyfadyn*, A. 3, sc. 5).

<sup>97</sup> BAZYLI: Stój jeszcze (o nieba! / Syn wiary nie odstąpi rzymskiej, Focyjusza / Uczestnictwa nie przyjmie, syn zginie? To znieś / Ojcowskie serce?), przecież niż miecz w piersiach syna / Utopisz, przódź uściskaj syna, miejsce ranie / Naznacz” (*Niewinność zwycięża potwarzy*, A. 3, sc. 2).

<sup>98</sup> JULIUSZ: „Zguba moja i bliskie krwi wylanie, ojca... / (Buntownicze zamysły wyjawiam, co czynię? / Przebóg, żeby zatrzymał ojca, proszę? ... głupia / Prośbo! Zatrzyma razem i zgubi)” (*Konstantyn Wielki*, A. 2, sc. 5).

<sup>99</sup> HAMED: (Wytrzymam i dawną / Mojej wierności krzywdę milczeniem ukarzę) / [...] (Ach, jako słów dzielnością zniewala Hameda / Zeyfadyn: gniew chcę udać... lecz darmo... nie mogę) / [...] / (Już dłuższego nie cierpi milczenia, / Ale gwałtem życzliwych targa ust okowy / Serce miłości pełne) Panie...” (*Zeyfadyn*, A. 2, sc. 4).

<sup>100</sup> Być może dlatego Stanisław Windakiewicz, analizując jezuickie sztuki z XVI i początku XVII wieku, napisał, że „[k]ostiumy na teatrach jezuickich nie były naturalnie szczególnie wykwintne” (S. Windakiewicz, *Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce*, s. 9).

<sup>101</sup> B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki – Dekoracje – Kostiumy*, s. 187–188.

<sup>102</sup> *Compendium humaniorum litterarum, scilicet artis grammaticae, poeticae ac rhetoricae*, Poznań 1691, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 557.

i wystawne<sup>103</sup>. Na konieczność dostosowania ubioru aktora do danej postaci zwracał też uwagę Lang. Autor wzbogacił swoją rozprawę o osiem sztychów przedstawiających ukostiumowane osoby w określonych pozach scenicznych. Według monachijskiego profesora, kostiumy nie mogą być pospolite i niestosowne. Każdy z wykonawców powinien być nadto ubrany zgodnie z „duchem i zwyczajami” epoki oraz posiadać jakiś charakterystyczny atrybut, który ułatwiłby widzom rozpoznanie postaci, jaką odgrywa<sup>104</sup>. Było to istotne zwłaszcza w przypadku bohaterów alegorycznych. Ci występowali u Bielskiego w intermediach. Można przypuszczać, że odgrywający je aktorzy musieli być odpowiednio ukostiumowani. Swoim wyglądem mogli nawiązywać do wyobrażeń znanych z barokowej emblematyki i ikonologii<sup>105</sup>. Wśród intermedialnych bohaterów Bielskiego pojawiły się personifikacje pojęć: Żal, Miłość, Zdrada (*Zeyfadyn*), Pochlebstwo i Wierność (*Apoloniusz*), tzw. postaci sygnitywne: Geniusz Wierności (*Zeyfadyn*), Geniusz Sławy, Geniusz Wiary, Geniusz Miłości (*Apoloniusz*) oraz persony znane z mitologii: Kadmus (*Zeyfadyn*), Niobe z synami, Apollo i leśni faunowie (*Apoloniusz*)<sup>106</sup>. Rola odpowiedniego ukostiumowania uczniów odgrywających owych alegorycznych bohaterów była tym większa, ponieważ możliwości wykonawcze i narzędzia gry aktorskiej w ich przypadku zostały zapewne mocno ograniczone. Postaci te miały statyczny charakter, były znakami lub figurami<sup>107</sup>. Ich

---

<sup>103</sup> M. K. Sarbiewski, *dz. cyt.*, s. 230.

<sup>104</sup> Jak pisała Justyna Golińska w *Komentarzu od Redakcji*, ukostiumowane personifikacje z rozprawy Langa wpisywały się „w typowo barokową alegoryczność formy i środków wyrazu, skrywając treści symboliczne, mając za zadanie pouczyć niewidzialnym za pomocą widzialnego”. Autorka zwróciła również uwagę na „wielopiętrowość” obrazu scenicznego, kiedy alegoryczna postać mogła trzymać np. tarczę z kolejnym symbolicznym wyobrażeniem (J. Golińska, *Komentarz od Redakcji*, [w:] F. Lang SJ, *Rozprawa o sztuce scenicznej*, s. 119, 185, 187).

<sup>105</sup> Jan Okoń zwrócił uwagę, że nawiązujący do emblematyki kostium postaci alegorycznych łącznie z odpowiednimi rekwizytami był jednym ze sposobów artykułowania myśli nieobecnych w tekście (J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 265–267). Z kolei według Janusza Pelca, „postaci z dramatów jezuickich były stylizowane zgodnie ze wzorcami z ikonologii i emblematyki”. Czasem twórcy dramatów poszukiwali wzorów ukostiumowania w rycinach emblematycznych (J. Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 293–294).

<sup>106</sup> Większość z wymienionych personifikacji opisana została w *Ikonologii* Ripy oraz w późniejszych zbiorach ikonograficznych i emblematycznych. Niektóre z nich występują także w *Wizerunkach postaci symbolicznych przystosowanych do przedstawienia na scenie oraz w dekoracji teatralnej*, dołączonych do rozprawy Langa. Por. C. Ripa, *Ikonologia*, wyd. 2, przeł. I. Kania, Kraków 2002, s. 426 (Zdrada), s. 435 (Żal). F. Lang, *Rozprawa o scenicznym wykonaniu*, s. 124 (Pochlebstwo), s. 125 (Miłość), s. 137 (Wierność, Wiara), s. 139 (Zdrada), s. 162 (Miłość).

<sup>107</sup> Stefania Skwarczyńska uznała, iż postaci alegoryczne są obce dramатовi scenicznemu i przynależą raczej literaturze. Aktor nie odgrywa roli, ale prezentuje wyabstrahowaną cechę, pojęcie. Badaczka konstatuje: „porozumieniem staje się więc tu nie tyle sztuka aktorska, ale konwencja, umowność. [...] Właściwe tworzywo, aktor ze swoją grą, zostaje pominięty; dramaturg posługuje się nim tylko jako nosicielem imienia lub kostiumu” (S. Skwarczyńska, *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu (tzw. typ i tzw. charakter)*, „Prace Polonistyczne”, Ser. 8: 1950, s. 308–309). O postaciach alegorycznych w jezuickich intermediach staropolskich zob. też M. Mieszek, *Intermedium polskie XVI–XVIII w.*, s. 290–294.

rola sprowadzała się do oznaczania jakiejś przenośnej treści. Międzyakty z tragedii Bielskiego to w większości nieme scenki, niekiedy zapewne również wstawki quasi-baletowe (jak w *Apoloniuszu*<sup>108</sup>). Aktorzy pozbawieni zostali zatem najważniejszego elementu ekspresji – słowa. Symboliczne gesty i kostiumy pełniły więc w intermedialach kluczową rolę. Nie przekazując informacji o wyglądzie aktorów, Bielski wpiasywał się w ogólniejszą tendencję. W międzyaktach alegorycznych z XVIII wieku brakowało bowiem szczegółów związanych z ukostiumowaniem postaci, być może ze względu na powszechną znajomość wyobrażeń ikonograficznych.

Zupełnie wyjątkowo w tragediach Bielskiego pojawiają się informacje na temat kostiumu postaci realnych, występujących w sztuce właściwej. Tekst główny lub poboczny czterech dramatów przekazuje informacje o stroju wykonawców. Jak pisał Okoń, w przypadku postaci realnych ujawnia się tendencja do werystycznego, naturalistycznego odtworzenia przebrań i rekwizytów<sup>109</sup>. Podobnie mogło wyglądać ukostiumowanie uczniów występujących w sztukach Bielskiego. Elementem stroju uczniów odgrywających władców mogły być choćby korona i berło, choć nie wiadomo, czy były one noszone podczas całego przedstawienia. W niektórych sztukach insygnia przynoszono bowiem na scenę w danym momencie. Z kolei jeden z bohaterów tragedii *Vandamorillus* (Cambridius występujący w sztuce pod znaczącym imieniem „Fraudialdus”) w pewnej chwili wchodzi na scenę przebrany za pustelnika. Informacja taka została zapisana dwukrotnie – w początkowym wykazie osób uczestniczących w poszczególnych odsłonach („Cambridius in peresona eremita”) oraz w nagłówku sceny 2 z aktu 2 („Fraudialdus in habitu eremita”). Z kolei w dramacie o Konstancynie Wielkiej jeden z bohaterów informuje o nadejściu swego syna ubranego w białą szatę:

METEL

[...] Ale któż nadchodzi?

O, gdyby cesarz! Miecz bym w srogim topił sercu...

Żołnierzy widzę: z temi w białej kogoś szacie...

Mnie biada... syn jest.

(A. 2, sc. 1; podkr. M.M.)

Nieco później Flawiusz, który ma razem z Juliuszem ponieść śmierć, objaśnia, że biel symbolizuje szatę ofiarną („Widzisz równie od ojca na mnie zgotowany / Do ofiar strój włożony”, A. 3, sc. 4; podkr. M.M.). W tej samej rozmowie Dalmacy, który pragnie być pojmany zamiast Flawiusza, stara się przekonać żołnierza

---

<sup>108</sup> Jak przypuszczała Kadulska, międzyakty, których treść nie została podana, przypominały widowiska quasi-baletowe, w których „pląsali [...] leśni faunowie, dalej pantomimicznie odtworzono scenę, kiedy Apollo raził Niobitów grotami śmierci” (I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, s. 172).

<sup>109</sup> J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 268.

o swojej tożsamości, powołując się na element stroju: „Dalmacy jestem, widzisz żałobę po ojcu” (A. 3, sc. 4). Być może zatem bohater nosił ubranie w odpowiednim kolorze lub posiadał jakiś element świadczący o przeżywanym żalu.

Szczegół związany z ukostiumowaniem postaci występuje też w dramacie o Apoloniuszu. Filemon, który pragnie oszczędzić przyjaciela, przebiera się za niego i, aby nie zostać rozpoznanym, zakrywa twarz. Chwilę potem zdejmuje zasłonę. Informują o tym zarówno didaskalia, jak i tekst główny:

FLAWIUSZ

[z] twarzą zasłonioną wychodzi.

SABINIUSZ

Synu, czemuż ojcu smutny, bierze

Kir twarzy twej widzenie? Złóż zasłonę [...].

FLAWIUSZ

Ojciec...

*Twarz odkrywa.*

(A. 3, sc. 5)

Ostatnią tragedią, której tekst przekazuje informacje na temat stroju, jest *Aleksy, cesarz wschodni*. Aryba posiada znaczący element kostiumu, który oznacza, iż jest on sprzymierzeńcem „łacinników”. Teopomp tłumaczy swemu bratu:

Ścisła przyjaźń Aryby z Izaacym skarży

Na Arybę i Greki że zdradza, krew, którą

Od łacinników bierze, wiary rzymskiej spólność,

D a w n y s u k n i k r ó j, świadczy.

(A. 2, sc. 7; podkr. M.M.)

Jak konkretnie wyglądała suknia uszyta według „dawnego kroju”, trudno dziś jednoznacznie stwierdzić. Postać musiała w jakiś sposób odróżniać się od pozostałych aktorów.

Informacje na temat ukostiumowania wykonawców z tragedii Bielskiego są, jak widać, szczątkowe. Utrudnia to wysnucie jakichkolwiek wniosków i odtworzenie realizacji scenicznej. Postaci intermedialne nawiązywały do wyobrażeń ikonologicznych i emblematycznych, tak popularnych w edukacji jezuickiej już od XVI wieku. Były to mocno spetryfikowane obrazy ułatwiające widzom ich odczytanie. Postaci ze sztuk właściwych ukostiumowane były zapewne realistycznie. Jeśli przyjąć założenia wynikające z przepisów i sugestii zawartych w traktatach, to stroje musiały być również „przystojne”. Niewykluczone, że przebrania posiadały jakiś element, który nawiązywał do epoki lub miejsca, które reprezentowały (np. realia japońskie w *Tytusie* lub wczesnochrześcijańskie w *Apoloniuszu*). Trudno kusić się jednak o jednoznaczne wnioski, gdyż ta strona realizacji scenicznej w dramatach jezuitów sygnalizowana jest szczątkowo.

Tragedie Bielskiego, podobnie jak inne dramaty jezuickie, pisane były z myślą o scenicznym wystawieniu. Ten fakt niewątpliwie wpłynął na ich formę, język, sposób przedstawienia postaci i ukształtowania fabuły. Wszystkie utwory jezuita zostały odegrane podczas jego bytności w kolegiach rawskim (nieznana bliżej sztuka, o której wspominał w liście do biskupa Załuskiego), kaliskim i poznańskim, a być może także w szkole w Lublinie. Wobec braku szczegółowych opisów inscenizacji, to właśnie teksty i program podsuwają badaczowi pewne zagadnienia<sup>110</sup> oraz inspirują do dalszych poszukiwań. Z dramatów Bielskiego można wyczytać szczegóły związane z wyglądem sceny, organizacją przestrzeni scenicznej oraz grą młodych aktorów. Oczywiście, formułowanie jednoznacznych wniosków byłoby nieuprawnione. Odżegnywanie się więc od kategoriycznych stwierdzeń nie wynika ze zbytnej ostrożności piszącej te słowa. Ma raczej swoje źródło w charakterze badanego materiału.

To, że Bielski należy do „przejściowego” pokolenia jezuitów polskich, wpłynęło zapewne na sposób inscenizacji jego utworów. W dramatach Bielskiego uwidocznia się wpływ estetyki barokowej oraz jednoczesne dążenie do przestrzegania założeń klasykistycznego teatru. Ujawniało się to zapewne także w sposobie inscenizacji tragedii, na przykład w organizowaniu przestrzeni scenicznej. Ścieranie się dwóch tendencji wynikało z jednej strony z chęci dostosowania przedstawienia do gustów publiczności i podnoszenia widowiskowej strony spektaklu, z drugiej zaś z czerpania wzorów z nowoczesnej dramaturgii. W intermediach dominuje więc barokowy sposób odtwarzania rzeczywistości. Jezuita nawiązuje w nich do emblematyki i ikonologii. Postaci działające na scenie (lub może wyświetlane za pomocą latarni magicznej) stają się znakiem wyższej rzeczywistości, komentują na płaszczyźnie symbolicznej materię poszczególnych aktów. W intersceniach widać tak typowe dla baroku zwielokrotnienie środków wyrazu artystycznego (efekty osiągnięte dzięki maszynierii, symboliczne ukostiumowanie postaci, obecność śpiewu i tańca). W dramacie właściwym natomiast Bielski unika zewnętrznej widowiskowości. Prymat przyznaje słowu wypowiedzanemu przez ucznia-aktora. Ogranicza również liczbę rekwizytów. Wyraźnie różni to jego sztuki (oraz innych współczesnych mu jezuickich dramaturgów) od wcześniejszych przedstawień barokowych. W tragediach Bielskiego wzrasta bowiem rola wykonawcy, który właśnie słowem, gestem oraz ruchem stwarza iluzję sceniczną oraz przekazuje odpowiednie treści ideowe.

Także ruch sceniczny w analizowanych dramatach jest raczej ograniczony. Wydaje się, że wykonawcy tragedii Bielskiego poruszali się według określonych schematów, przestrzegając zasady, by nie naruszać powagi i dostojności odgrywanych przez nich postaci tragicznych. Równie istotne było, aby grą sceniczną nie urazić godności

---

<sup>110</sup> W. Korotaj, *Z problematyki staropolskich programów teatralnych*, [w:] *Wrocławskie spotkanie teatralne*, red. W. Roszkowska, Wrocław 1967, s. 108–109.



i uczuć widzów (pisał o tym zarówno Sarbiewski, jak i Lang). Dlatego w tragediach jezuita nie ma czynności związanych z zajęciami dnia codziennego (te występowały w intermediach dramatycznych). Najważniejszą rolą gestów jest towarzyszenie słowu, uzupełnianie i potwierdzanie ruchem wypowiedzanych kwestii. Oczywiście, gestykulacja podnosiła dynamikę przedstawienia. Repertuar gestyczny był jednak stały, powtarzalny, a przez to dość schematyczny.

Tragedie jezuita są mocno zakorzenione w retoryce. Jezuita korzysta z wielu środków stylistycznych i perswazyjnych, a gdy chce przekazać jakąś ważną prawdę, to wypowiedzi bohaterów przypominają dłuższe tyrady. Powaga poruszanych zagadnień wpływa zatem na długość kwestii postaci. Wypowiedzi deklaratywne nie dominują jednak w sztukach Bielskiego. Kwestie bohaterów są różnicowane zarówno pod względem długości, jak też sposobu ukształtowania.

Teksty tragedii Bielskiego kryją duży potencjał wykonawczy w zakresie sposobu wypowiedzania danej kwestii. Wysokość głosu, jego modulacja, a także mimika wyrażająca określone emocje, bez wątpienia dynamizowały grę uczniów-aktorów. Bielski unikał monotonii, starał się uatrakcyjnić sztuki od strony wykonawczej. Podążał tu zresztą zarówno za wskazaniami teoretyków, jak i praktyką widoczną w innych sztukach jezuita z tego okresu. Sposób przemawiania wykonawców tragedii połączony został umiejętnie z ruchem scenicznym i gestykulacją. Widać jednak wyraźnie, że to wypowiedzane słowo pełniło rolę nadrzędną, a sposób, w jaki było artykułowane, przyczyniał się do zwiększenia perswazyjności sztuk i ich uatrakcyjnienia<sup>111</sup>. W liście do Józefa Andrzeja Załuskiego Bielski żałował, że posłana biskupowi tragedia o Apoloniuszu w odbiorze lekturowym pozbawiona jest tych pociągających środków aktorskich. Dramaturg pisał:

Odważnie [...] bym go wysyłał, gdyby na tej karcie spod prasy wyszedłszy, tak mówić mógł, jak w scenie. Teraz gdy mu na tej okrasie schodzi w dobroci sobie jaśnie wielmożnego pana dobrodzieja wiele zakłada, że go zwykłą doskonałości swojej ludzkością przyjmiesz i zalecisz<sup>112</sup>.

Wydaje się, że Bielski świadomie kształtował materię swoich dzieł tak, by wystawione na scenie wzbudzały przyjemność i wywoływały wzruszenie. Całokształt elementów składających się na realizację teatralną wyraźnie to potwierdza.

---

<sup>111</sup> Rękopiśmienna historia kolegium poznańskiego odnotowuje fakt odegrania nienazwanej tragedii w lutym 1751 roku. Być może chodzi o dramat Bielskiego o *Konstantynie Wielkim*, który wystawiony został 20 lutego 1751 roku. Gdyby przyjąć, że kronikarz zakonny miał na myśli ową tragedię, to interesująca jest uwaga, że aplauz publiczności wzbudziła nadzwyczajna gra uczniów („egregia actione”; *Historiarum Collegii Posnaniensis Societatis*). *Jesu*, t. 2, rkps BJ, sygn. 5198, k. 171r).

<sup>112</sup> List z 22 lutego 1755 roku (Korespondencja Józefa Andrzeja Załuskiego z roku 1755, t. 1, rkps BN, sygn. III 3255, k. 16; podkr. M.M).

# Zakończenie

Już na początku XX wieku Stanisław Windakiewicz zauważył, że połowa XVIII stulecia to w dramaturgii jezuickiej czas „interesujący”, kiedy teatr „nabiera znaczenia w historii tragedii i komedii polskiej”<sup>1</sup>. Podobne zdanie wyrażali w kolejnych latach także inni historycy teatru i dramatu, dodając, iż temat ten jest „wdzięcznym zadaniem” dla badaczy<sup>2</sup> i czeka na wnikliwe opracowanie monograficzne<sup>3</sup>. Niniejsza książka nie jest, co prawda, całościowym omówieniem dramaturgii tego okresu (za taką uchodzić może praca Ireny Kadulskiej o dramacie jezuickim wczesnego oświecenia), lecz spojrzeniem na twórczość jednego z czołowych reprezentantów owej „epoki przejściowej”. Stanowi niewielki wkład w tworzenie obrazu zreformowanego teatru jezuickiego. Po raz pierwszy jednak zbiera, porządkuje i systematyzuje wiedzę na temat autora *Zeyfady*na.

Dramaturgia Jana Bielskiego odzwierciedla przemiany, jakie zachodziły w szkolnictwie (a w jego ramach – w teatrze) jezuickim. Autor nobilituje gatunek tragedii, powraca do tradycyjnej pięcioaktowej budowy sztuk, rezygnuje z inkrustowania dramatów nadmierną liczbą części dodatkowych (intermediów, prologów, antyprologów, epilogów itd.), kładzie nacisk na programowe posługiwanie się językiem polskim oraz przekształca tradycyjne wątki i tematy, aby uwypuklić treści nowe, np. obywatelskie. Umiejętnie dostosowuje więc prezentowaną materię dramatyczną do zmieniających się gustów odbiorców. Równocześnie w dramatach Bielskiego (głównie w intermediach) odnaleźć można nawiązania do estetyki siedemnastowiecznej i rozwiązania, które wykorzystywali jego poprzednicy (obecność alegorii, podnoszenie widowiskowości przez

---

<sup>1</sup> S. Windakiewicz, *Teatr kolegów jezuickich w dawnej Polsce*, Kraków 1922, s. 14.

<sup>2</sup> T. Grabowski, *Ze studiów nad teatrem jezuickim we Francji i w Polsce w wiekach XVI–XVIII*, Poznań 1963, s. 7.

<sup>3</sup> T. Bieńkowski, *Motywy antyczne i ich funkcja w jezuickim dramacie szkolnym w Polsce*, „Meander” 1961, z. 3, s. 149.

udział śpiewu, tańca, wykorzystanie latarni magicznej itp.). Takie współlistnienie elementów tradycji barokowej z estetyką klasycystyczną występuje również w dramatach pozostałych jezuickich autorów z połowy XVIII wieku. Wszyscy oni byli członkami zgromadzenia, które od początku swej działalności w Rzeczypospolitej postrzegało teatr jako ważne narzędzie pedagogiczne. Osiemnastowieczni dramaturdzy, w tym także Bielski, korzystali z wypracowanych rozwiązań treściowych, warsztatowych i ideowych. Owo współlistnienie elementów „starych” i „nowych” Autorka niniejszego opracowania starała się pokazać w rozdziale o przemianach w dramaturgii jezuickiej.

Zakorzenie w tradycji widać też w fragmentach okazjonalnych, poprzedzających tragedie Bielskiego. Pisząc dedykacje, komponując stemmaty czy fragmenty o charakterze epitalamijnym, Bielski korzystał z określonych schematów. Sposób prezentacji osoby dostojnika wiązał się ściśle z zagadnieniem panegirycznej amplifikacji. Jezuita znał zasady komponowania elementów „ramy wydawniczej”. Powtarzają się w nich treści stereotypowe, określone klisze pochwały. Bielski posługuje się kilkoma rodzajami wypowiedzi oraz różnymi językami (polski, łacina, francuski), co świadczy o dużej elokwencji i sprawności warsztatowej autora. Unowocześnione zaplecze lekturowe jezuita odzwierciedla natomiast polemiczna *Przemowa do Czytelnika*, poprzedzająca tragedię o Zeyfadyńie (Kalisz 1746). Przywołuje w niej Bielski dzieła autorów starożytnych oraz nowożytnych – zakonnych i świeckich, reprezentujących nowy kierunek w dramaturgii. Zna on twórczość Corneille’a, Racine’a, Woltera i Metastasia, ceni ich sztukę oraz „wyborną myśl”. Mimo obeznania z nowoczesną dramaturgią zachodnioeuropejską Bielski opowiada się po stronie tradycji, gdy z pasją broni racji jezuitów, którzy nie dopuszczali na scenę bohaterów kobiecych. Jego wypowiedź ma charakter deklaratywny i wyraźnie wyróżnia się na tle podobnych tego typu uwag, zawartych w krótkich zwrotach do czytelników czy przedmowach do dzieł innych dramaturgów<sup>4</sup>. Bielski szeroko i szczegółowo uzasadnia, dlaczego w tragediach szkolnych nie powinny występować kobiety i „niewieście afekta”. Swoje racje popiera licznymi przykładami. O wadze wypowiedzi Bielskiego świadczy powtórzenie czternaście lat później większości jego argumentów przez anonimowego autora komedii *Arlekin, dziki Amerykanin* ([Wilno 1760]). Dwa lata po wystawieniu tej sztuki w Wilnie odegrano tam zresztą po raz wtóry tragedię o Zeyfadyńie. Fakt ten zdaje się potwierdzać istotne miejsce Bielskiego wśród dramaturgów jezuickich z drugiej połowy XVIII stulecia.

Współlistnienie tradycji i nowoczesności uwidocznia się również w sposobie wykorzystywania przez Bielskiego podstaw źródłowych. Jezuita wybierał kompendia, dzieła o charakterze historycznym i hagiograficznym, m.in. autorstwa swoich konfratrów (Baroniusza, Skargi). Pod tym względem nie różnił się znacząco od pozosta-

---

<sup>4</sup> Piszę o tym w artykule: *Postaci kobiece w sztukach jezuickich od połowy XVIII wieku – na wybranych przykładach*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2019, z. 2, s. 231–258.

tych dramaturgów jezuickich. Twórcze podejście Bielskiego ujawniło się natomiast w sposobach transpozycji narracji epickiej na zdarzeniowość dramatu. Autor wybierał bowiem ze źródeł epizody historyczne, które uwiarygodniały przedstawiane na scenie wypadki i podnosiły ich walor dydaktyczno-moralny. Wyłonione fragmenty posiadały ponadto duży potencjał dramatyczny. To pozwalało Bielskiemu nie tylko udramatyzować przebieg akcji, ale także wzbogacić kreację postaci o warstwę emocjonalną. Sposób przekształcania materiałów źródłowych jest niewątpliwie jedną z właściwości autorskich przynależnych dramaturgii Jana Bielskiego.

Modyfikacje, jakich dokonuje na źródłach, polegają też na uwypuklaniu lub dodawaniu kwestii obywatelskich. Trzeba oczywiście zaznaczyć, że akcentowanie zagadnień związanych z szeroko rozumianą obywatelnością było charakterystyczne także dla innych zreformowanych tragedii. Bohaterowie sztuk Bielskiego natomiast wyróżniają się tym, że posiadają świadomość ustrojową, znają mechanizmy decydujące o powodzeniu lub porażce wspólnoty. Wielokrotnie mówią o ojczyźnie, powinnościach obywateli, obowiązkach poddanych względem króla oraz monarchy wobec społeczeństwa. Młodzi bohaterowie z tragedii Bielskiego troszczą się o jedność oraz bezpieczeństwo wspólnoty, są gotowi poświęcić życie w imię wyższych wartości i to właśnie oni, a nie ich ojcowie, stanowią wzór postaw obywatelskich. Postaci te nie pouczają pozostałych, wygłaszając dydaktyczne monologi, lecz raczej podejmują konkretne działania, które dowodzą ich obywatelkości. Patriotyzm bohaterów ma zatem charakter czynny. Długie tyrady zastępuje Bielski dialogami, w których zestawia na zasadzie kontrastu dwie postawy – aprobowaną i odrzucaną.

Nieprzypadkowo wszyscy pozytywni bohaterowie w sztukach jezuitów są chrześcijanami. Wynika to najczęściej z poruszanej w tragediach Bielskiego tematyki religijnej, która dominowała w sztukach jezuickich od początku działalności tych teatrów. Autor podejmuje co prawda wątki znane z siedemnastowiecznych sztuk, czerpie z tych samych źródeł, lecz traktuje materię dramatyczną nieco inaczej niż jego poprzednicy. Spaja bowiem tematykę religijną z historyczną i jednocześnie akcentuje w sztukach zagadnienia obywatelskie. Dlatego właśnie bohaterowie Bielskiego łączą cnoty religijne z patriotycznymi. Jezuita wzbogaca zatem dotychczasowe sposoby konstruowania postaci. Korzysta on ze stałego i powtarzającego się katalogu bohaterów, którzy nadal są mocno stypizowani. Tym, co łączy poszczególne osoby i determinuje zakres ich działania, jest ich rola publiczna (pełnione funkcje i sprawowane urzędy) oraz prywatna (miejsce w rodzinie). W sposobie przedstawienia postaci widać jednocześnie próbę wzbogacenia owych klisz konstrukcyjnych. Bohaterowie łączą dwie płaszczyzny – publiczną i prywatną. Są zatem jednocześnie ojcem i monarchą, synem i wyznawcą, bratem i wodzem itd. Często staje się to przyczyną konfliktu, gdy np. król, aby spełnić obowiązki na nim spoczywające, musi wyzbyć się miłości ojcowskiej i skazać syna na śmierć lub gdy brat, zachowując posłuszeństwo wobec starszego rodzeństwa, występuje przeciwko swemu przyjacielowi. W takich sytuacjach bohaterowie mówią o swoich rozterkach i nazywają targające nimi emocje. Dzięki temu ich działanie, czasem

nielogiczne z racjonalnego punktu widzenia, staje się dla widza (czytelnika) jasne. Ma on też możliwość śledzenia wewnętrznej przemiany bohaterów. Pogłębiając rys wewnętrzny przedstawianych postaci, Bielski zbliża je do odbiorców, a dzięki temu zwiększa siłę oddziaływania dydaktycznego i zachęca do naśladowania wzorcotwórczych postaw. Jest to wyraz nowej tendencji w dydaktyce jezuickiej, czyli uczenia przez aprobatę, nie zaś przez krytykę.

Działania bohaterów z tragedii Bielskiego warunkują przebieg akcji. W toku analizy ukazano, iż jezuita podążał za zaleceniami starożytnych i nowożytnych teoretyków w zakresie konstruowania akcji i fabuły dramatów (np. w kwestii przestrzegania zasady trzech jedności). Kolejne zdarzenia stanowią spójną i logiczną całość. Nie burzy tego wielość i kondensacja przedstawionych wydarzeń. Aby zachować zasadę jedności akcji, Bielski chętnie stosuje chwyt relacjonowania. Postaci opowiadają o wydarzeniach rozgrywających się wcześniej lub równoległe do czasu przedstawienia. Równie często dramaturg wykorzystuje intrygi oraz zbiegi okoliczności. Oprócz uprawdopodobnienia przebiegu akcji, pozwalają one na skonstruowanie scen, a tym samym zwiększenie emocji u widza (czytelnika). Bielski odchodzi natomiast od nadużywania w tragediach zdarzeń cudownościowych. Występują one jedynie trzy razy. *Miracula* nie zostają też ukazane bezpośrednio. Relacjonują je postaci postronne. Autor rezygnuje z praktykowanego często w sztukach barokowych warunkowania przebiegu akcji wydarzeniami nadprzyrodzonymi.

Podążając za praktyką stosowaną przez jezuickich dramaturgów francuskich, Bielski „wypogadza” zakończenia swoich sztuk. W ten sam sposób postępują zresztą współcześni mu dramaturdzy zakonni. Tragedia, która nie kończy się katastrofą, lecz tryumfem postawy aprobowanej, staje się zachętą dla widzów (czytelników) do naśladowania.

Zwrot ku klasycyzmowi, przy jednoczesnym korzystaniu z rozwiązań charakterystycznych dla baroku, uwidocznił się też w tragediach Bielskiego na gruncie inscenyjnym. W rozdziale, w którym podjęta została próba odwzorowania kształtu scenicznego dramatów poznańskiego profesora, ukazano współlistnienie obu tendencji. Elementy barokowe (obecność alegorii, zwielokrotnienie środków wyrazu artystycznego, by tym samym zwiększyć „widowiskowość”) wystąpiły wyłącznie w intermediach dołączonych do wczesnych dramatów jezuitów. Analiza tekstów sztuk przyniosła natomiast obserwację, iż zmiany znacznie bardziej niż strony widowiskowej dotyczyły udziału wykonawców. To wypowiedianym przez nich słowom przyznał Bielski najważniejszą rolę. Teksty sztuk jezuitów kryją duży potencjał w zakresie modulacji głosu, mimiki, ruchu scenicznego i strony gestycznej. Przy rekonstrukcji scenicznego wykonania przydatne okazały się traktaty z zakresu retoryki (wskazania dla mówców), poetyki i sztuki aktorskiej.

Dostępny dziś dorobek twórczy Jana Bielskiego jest bogaty, choć na pewno niekompletny. Jego dramaty stanowią jedynie część zróżnicowanej twórczości, która odzwierciedla gruntowne i nowoczesne wykształcenie autora. Jednocześnie w jego tra-

gediach uwidoczniają się nieliczne elementy świadczące o zakorzenieniu w tradycji i chęci sięgania po rozwiązania stosowane przez wcześniejszych dramaturgów. Bielski był przecież przedstawicielem zakonu z dwóchsetletnim doświadczeniem pedagogicznym, literackim i teatralnym. Ścieranie się dwóch tendencji ujawnia się w tragediach Bielskiego na wielu płaszczyznach. Dowodzi to raz jeszcze owej „przełomowości”, „stania na granicy”, a równolegle odzwierciedla ówczesne przemiany, jakim podlegała jezuicka dramaturgia. Bez uprzedzeń, jakie obecne były w dawniejszej literaturze przedmiotu, ale też nadmiernie nie przeceniając teatralnego dorobku Bielskiego, w książce tej starano się ukazać, że jego tragedie – wystawiane w kolegiach w ciągu ponad dwudziestu lat – w znacznym stopniu przyczyniły się do ugruntowania nowej dramaturgii. Stała się ona w efekcie podglebieniem dla późniejszej działalności teatrów oświeceniowych.



# Bibliografia

## I. BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

### I. UTWORY JANA BIELSKIEGO<sup>1</sup>

#### Źródła rękopiśmienne

- [Bielski Jan], *Aleksy, wschodni cesarz tragedycja*, [b.m. i r.; Poznań? przed 1764], rkps VUB, sygn. IV 11651/5
- [Bielski Jan], *Archidamus, cura fornensis* (sąd prawny), rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 44–49
- [Bielski Jan], *Hetman od syna wyzwany, sąd prawny*, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 49–55. Edycja sądu *Hetman od syna wyzwany*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulska, Gdańsk 1997, s. 303–312
- [Bielski Jan], *Konstantyn Wielki, pierwszy chrześcijański cesarz, tragedycja, od prześwietnej szkoły krasomówskiej młodzie na publicznej szkolnej sali kolegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu na widok dana dnia 20 lutego roku 1751*, rkps VUB, sygn. IV 11651/6
- [Bielski Jan], *Kościół Cerery nieczeń, sąd prawny*, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 146–154
- [Bielski Jan], *Melamp, ateński lekarz, sąd prawny*, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 154–161
- [Bielski Jan], *Niewinność zwycięża potwary, czyli Leo 5 cesarz, od prześwietnej szkoły krasomówskiej młodzie na widok dana, na sali kolegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu, roku 1753, dnia lutego 3*, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 4–37
- [Bielski Jan], *Niewinność zwycięża potwary, czyli Leo 6 cesarz, tragedycja od prześwietnej szkoły krasomówskiej młodzie na widok dana, na sali kolegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu, roku 1753, dnia lutego 3*, rkps VUB, sygn. IV 11651/4
- Bielski Jan, *Oratio in solita studiorum instauratione habita... 1754*, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 220–223

---

<sup>1</sup> W wykazie uwzględniono także utwory o autorstwie niepewnym.



- [Bielski Jan], *Pauper impensis divitiis disertus, causa forensis*, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 338–344
- [Bielski Jan], *Poświęcenie kościoła w Atenach przez Aleksandra wystawionego, sąd prawny*, s. 162–170
- [Bielski Jan], *Vandamorillus, tragoedia, in publico Calissiensi theatro exhibita, anno Domini 1747. die ... martii, a perillustri facultatis oratoriae auditoribus*, rkps VUB, sygn. IV 11651/7
- [Bielski Jan?], *Vocatio Divina, actio oratoria*, [b.m. i r.; Poznań? po 1751?], rkps VUB, sygn. IV 11651/6
- [Bielski Jan], *Wyznaczenie summy z zapisu ostatniej woli pana między wyzwolenie (sąd prawny)*, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 38–44
- [Bielski Jan?], *[Z okoliczności Tymandra], [Przez wezwanych od Geniusza Czasu], [w:] Mizopon komedyja, Poznań 1755*, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 267 (przedruk w: I. Kadulska, *Formy intermediów sceny szkolnej połowy XVIII wieku*, [w:] *Miscellanea z doby oświecenia*, t. 6, red. Z. Goliński, Wrocław 1982, s. 35)

### Źródła drukowane

- Bielski Jan, *Aleksy, cesarz wschodni, tragedia, czyli miłości przedziwnej i wierności śliczny dowód, na dniu ślubnego związku z druku na światło publiczne dana*, Poznań 1764
- Bielski Jan, *Apoloniusz, Chrystusów rycerz, tragedia, prześwietnym Jaśnie Wielmożnego J. M. pana Teodora hrabi z Iwanowic Kozmińskiego wojewodzica kaliskiego na Swarzędzu, Dubinie, Jutrosinie etc. pana imieniem zaszczycona, od prześwietnej krasomówskiej młodzi na publicznej sali szkół poznańskich Soc[ietatis] Jesu na widok dana roku 1755. dnia 8. lutego za dozwoleńiem starszych*, Poznań 1755
- Bielski Jan, *Ćwiczenia krasomówsko-prawnego przez prześwietną młodź krasomówską kolegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu wyprawionego księga I*, Poznań 1757
- [Bielski Jan?], *Divus Stanislaus Kostka, parvus juvenis magnus sanctus seu panegyricus in laudem et honorem Sancti Stanislai Kostka Soc. Jesu ab Illustrissimo et Excellentissimo Josepho Comite de Tenczyn et in Ossolin Ossoliński<sup>2</sup> Curiae Regni Vexiliferi, Sandomiriensis, Chmielnicensis Capitanei Magnae expectationis filio dicatus in Templo PP. Soc[ietatis] Jesu Collegii Posnaniensis*, Poznań 1756
- Bielski Jan, *Gratulatio Illustrissimo ac Reverendissimo Domino Domino Andreae Stanislao Kostka Młodzieźowski Posnaniensi ac Varsaviensi Antistiti, supremo Majoris Regni Sigilli praefecto*, Poznań 1768
- Bielski Jan, *Kazanie na pogrzebie W. JMC. P. Józefa hr. Lipskiego kasztelana łęczyckiego miane w Lublinie d. 30. czerwca 1753 (zag.)*
- [Bielski Jan], *Laudes et Lacrymae Czarnkovia Fascia Colligatae seu Laudatio Funeris Illustrissimi, Excellentissimi Domini Francisci de Bnin Radzewski Succamerarii Posnaniensis, Patriae Conjugis cognatarum Familiarum, omnium damno e vivis erepti, a devinctissimo Maecenatis sui Nomini, Collegio Posnaniensi Soc[ietatis] Jesu Proposita*, Posnaniae 1748
- Bielski Jan, *Mowa na pochwałę zmarłej Maryi Józefy królowej polskiej miana w Poznaniu*, Poznań 1757 (zag.)
- Bielski Jan, [Mowa o wolności polskiej] (zag.)
- Bielski Jan, *Pochwała pogrzebna nieśmiertelnej pamięci Jaśnie Wielmożnego pana Jego Mci Pana Jakuba z Kościelca na Działyniu Działynskiego wojewody malborskiego, kawalera Orderu Orła białego, kieszoborskiego, murzynowskiego starosty, którą w archikatedralnym gnieźnieńskim kościele miał ks. Jan Bielski Soc[ietatis] Jesu. roku 1757. dnia 15 lutego a za dozwoleńiem urzędu duchownego i starszych do druku podał*, Poznań 1757

<sup>2</sup> Druk jest przykładem tego, gdy tekst napisany przez profesora (w tym przypadku Bielskiego) został wydany pod nazwiskiem jego ucznia (Józefa Ossolińskiego, starosty chmielnickiego, wojewodzica wołyńskiego).

- Bielski Jan, [Powitanie Franciszka Lanckorońskiego na starostwo rawskie wjeżdżającego] (zag.)
- Bielski Jan, *Pro institutione Grammatica Emmanuelis Alvari Oratio, in recurrente post ferias Augusti studiorum instauratione, habita Calissii*, Kalisz 1746
- Bielski Jan, *Pro scholis publicis studiorumque; in illis ratione oratio, in recurrente post ferias Augusti studiorum instauratione, habita Posnaniae*, Poznań 1747
- Bielski Jan, *Stanislai I. Poloniae Regis Magni Ducis Lithuaniae etc. etc. Lotharingiae et Barri Principis Benefici Laudatio funebris habita Posnaniae in templo PP. Societatis Jesu inter justa exequialia eidem persoluta. Stanisława I. polskiego króla, Wielkiego księcia Litewskiego etc. etc. Lotaryńskiego i Barskiego księcia dobroczynnego pogrzebowa pochwała miana w Poznaniu, w kościele ks[ięży] jezuitów, przy obchodzie pogrzebowym za tegoż króla JMCi*, Poznań [1766]; tekst polski wyd.: J. Bielski, *Stanisława I pogrzebowa pochwała*, [w:] *Kazania funeralne*, wyd. i oprac. K. Panuś i M. Skwara, Kraków 2014, s. 313–385
- Bielski Jan, *Tytus Japończyk, tragedia, prześwietnym Wielmożnych Jmciów państwa Jędrzeja i Maryjanny Wysogotów Zakrzewskich, podczaszych i surogatorów poznańskich imieniem zaszczycona. Od prześwietniej krasomówskiej młodzi na publicznej sali szkół poznańskich Soc[ietatis] Jesu na widok dana roku 1748. dnia 24 lutego za dozwoleciem starszych*, Poznań 1748
- Bielski Jan, *Widok Królestwa Polskiego ze wszystkimi województwami, księstwami i ziemiami, monarchiami i monarchiniami, jako też monarchów tychże i monarchiń prawami, Rzeczypospolitej stanami i tychże stanów urzędami, i uroczystemi sejmików, sejmów, senatu rad, związków, okazywań, pospolitego ruszenia, sądów, skarbu, wojsk, w pokoju i wojnie zabawami. W krótkim zgola, a rzeczywistym duchownego i świeckiego rządu opisie, rodowitym językiem polskim, szkolnej polskiej szlachetnej młodzi wystawiony*, t. 1, ks. 1–2, t. 2, ks. 3–4, Poznań 1763
- Bielski Jan, *Zeyfadyń, król Ormuzu, tragedia, gdy Jasnie Wielmożnego JMści Pana Władysława z Szoldr Szoldrskiego generała Wielkopolskiego, pierwszy raz po objęciu generalskiego urzędu szkoły kaliskie witały, na widok dana, od prześwietniej młodzi ćwiczącej się w nauce krasomówskiej i historycznej, na publicznej sali szkolnej kolegium kaliskiego Soc[ietatis] Jesu roku 1747. dnia 24. lipca za dozwoleciem starszych*, Kalisz 1747
- [Bielski Jan], *Zeyfadyń, król Ormuzu, tragedia od prześwietniej młodzi Akademii Wileńskiej Soc[ietatis] Jesu na publicznej tejeż Akademii sali wyprawiona roku 1762. miesiąca April. 30*, Wilno 1762 (sumariusz sztuki)
- Bielski Jan, [Żywot Stanisława Karnkowskiego Arcybiskupa Gnieźnieńskiego] (zag.)

## 2. DRAMATY TEATRÓW SZKOLNYCH W POLSCE

### Jezuici

#### XVI w.

*De pace*, dialog wyst. 4 II 1582 r. Wilno (informacja za: J. Poplatek SJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 138–140)

*Intermedium, czyli rozmowa dwóch Satyrów*, [w:] *Jephte, tragedia*, Pułtusk 1599, kodeks pułtuski, zaginiony (streszczenie w: ks. A. Załęski, *Wiadomość o rękopiśmie z XVI wieku*, s. 328–329)

#### XVII w.

### Źródła rękopiśmienne

*Ambitio luxu medio scelerum author in Selymo Baiazetis filio*, wyst. Brześć 1697, rkps BJ, sygn. 2384 (tzw. kodeks jagielloński I), k. 151–154

*Antithemius seu Mors peccatoris*, rkps Bibl. Uppsal., sygn. R. 380, Poznań 1618–1624 (toż wyd. *Antithemiusz. Jezuicki dramat szkolny*, wyd. J. Dürr-Durski, Warszawa 1957)

*Iudicium Dei horribile in proregem Indiae, obstinatum ad poenitentiam ad libram pietatis Xaverianae*,  
wyst. Lublin 1699, rkps BJ, sygn. 2384 (tzw. kodeks jagielloński I), k. 70–79

## Źródła drukowane

*Akt tryumfalny, albo tryumf zakonu Societ[atis] Jesu z Europy i z Nowego Świata temu to Najświętszemu Imieniu Jezus zholdowanego, Najwyższemu Monarsze Bogu, w Kaliszu wystawiony. Na uroczystość jubileuszową Soc. Jezu 6 Aug. 1640*, Kalisz 1640

*Antithea studiorum Iuliani et ss. Basili et Gregorii Nazianzeni academicorum Atheniensium*, Pułtusk 1687

*Arbor Vitae seu Crux meliorem vitam Antonio Japoni donans, lugubri Passionis Dominicae hebdomada a perillustri et praenobili iuventute Academiae Vilnensis S.I. in scenam data*, Wilno 1691

Caussinus Nicolas, *Felicitas*, [w:] tenże, *Tragoediae sacrae*, Parisiis 1620, s. 151–238

Cellotius Ludovici [właśc. Cellot Louis], *Tragoedia S. Adrianus Martyr*, [w:] tenże, *Opera poetica*, Parisiis 1630, s. 1–100

*China humanarum scientiarum occasione, Divinae Sapientiae cognitione illustrata in Vanhi supremi Sinarum monarchae filio, a perillustri ac magnifica iuventute almae Academiae Vilnensis S.I. ludis gymnasticis in scenam data anno 1695 kalendis Augusti*, Wilno 1695

*Chryzoes abo długo szczęśliwe okrucieństwo na widoku sprawiedliwej pomsty synowskiej umorzone okrucieństwem*, Poznań 1650

*Constantinus Magnus, imperator Romanorum*, [Wilno 1688]

*Constantinus Minorennis cognomento Porphyrogenitus relictum sibi a patre Leone Philosopho Orientis imperatore regnum sapientiae e manibus rebellium vindicavit*, Wilno 1679

*Flos regum Christus in Florino Lusitaniae principe coronatus*, Wilno 1685

*Fortuna Palladi foederata, ignaviae adversa, in Xunchio Chinarum imperatore et lama eiusdem imperii, profligatissimo tyranno, orbi universo exhibita*, Płock 1698

[Freindt Jan?], *Bacchus sanguine et nece potus sive Odoacer Herulorum rex a Theodorico Gotthorum tyranno regno ac vita exutus ab iuventute Radiviliani Nesvisiensis Coll[egium] S.I. in scenam datus anno 1698 8 Februarii*, [Wilno? 1698]

[Gralewski Jakub], *Pacis foedera hospitali super mensa ducali sanguine Volstinici magni ducis Lituaniae olim conscripta et morte consignata a Leone Vlodimiriae principe sub auspiciis Fortunati Zamoyski ludis antecineralibus*, Wilno 1688

[Hołown Ignacy?], *Regnum Phraatis innocuo sanguine paratum Orodis regis Persarum*, Wilno 1698

*Infauستا parum consultae adolescentum amicitiae consilia in Jagellone Magni Ducis Lithuaniae filio*, Lublin 1695

[Jeleński Aleksander], *Veritas suo in Sinis oppresso hoste triumphans*, [Warszawa? 1686], wyst. Płock 1686  
*Kłęska turecka*, Brześć Litewski 1694

*Krwawa zapłata niewdzięczności, Philippus cesarz, Gordiana zabójca*, Poznań 1682

Le Jay, Gabriel François, *Josephus Aegypto praefectus*, Parisiis 1699

Le Jay, Gabriel François, *Josephus fratres agnoscens*, Parisiis 1695

Le Jay, Gabriel François, *Josephus venditus a fratibus*, Parisiis 1698

[Makowski Stefan?], *Promotio ad martyrii lauream ex Academia Aretina sanctorum Pergentini et Laurentini fratrum*, Warszawa 1690

*Philomenus, amoris in patrem victima*, Warszawa 1685

*Pogrzeb żywego pijaństwa abo Zeno Konstantinopolski cesarz, żywym ale pijanym będąc w grób schowany*,  
Toruń 1669 (przedr. w: K. W. Wójcicki, *Teatr starożytny w Polsce*, t. 2, Warszawa 1841, s. 221–224)

*Triumphus fidei Catholicae olim in Oriente fuse relatus*, Warszawa 1688

*Ultio ex animo eliminata Ludovici Duodecimi, Galliarum regis*, Warszawa [1687] (wyst. Łomża)

*Vladislaus rex Ungariae fraternis sanguinis sitiens*, Wilno 1699  
Wąsowski Bartłomiej, *Ludi Saeculares Apollinis*, Jarosław 1674

## XVIII w.

### Źródła rękopiśmienne

- Borowski Franciszek, *Temistokles, tragedia*, wyst. ok. 1762, Winnica(?), rkps Archiw. Prow. Małop. TJ Kraków, sygn. 443, s. 39–76
- Constantia coronata in judicio regis Bungi gentilis*, wyst. Lwów 1701, rkps BJ, sygn. 2384 (tzw. kodeks jagielloński I), k. 104–111
- Crux Christi salus gentium in filiis duobus regis Ceilani insulae orientalia*, wyst. Lwów 1702, rkps BJ, sygn. 2384 (tzw. kodeks jagielloński I), k. 127–135
- Decennium Xavierianum*, Kalisz 1713/1714, rkps BJ, sygn. 182 (tzw. kodeks jagielloński IV), k. 79
- Działowski M. Jan, *Leo cesarz, tragedia*, wyst. Grudziądz po 1755, rkps dawn. Bibl. Bawor., sygn. 322, k. 255a–267b
- Gloriosor Aleksandro utriusque dominator orbis Xavierius*, Grudziądz 1731, rkps NAN, sygn. Bawor. 297, s. 16–21
- Haczyński Michał, *Protazjusz, król Arymy*, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 92–115
- Intermedium: [Wyrażenie symboliczne]*, *Intermedium: [Skala pokazuje się]*, [w:] A. Strachwitz, *Syngareda paszkwilant, komedia*, Poznań 1757, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 428, 440 (wyd. I. Kadulska, *Formy intermediów sceny szkolnej połowy XVIII wieku*, [w:] *Miscellanea z doby oświecenia*, t. 6, red. Z. Goliński, Wrocław 1982, s. 38)
- Kodrús, tragedia*, Sambor 1761, rkps. Ossol., sygn. II 6274
- Novus Mercurius ex ligno Japonensi in quo crux Dei facti reperta*, Sandomierz 1701, rkps BJ, sygn. 2384 (tzw. kodeks jagielloński I), k. 112–119
- Santarym, tragedia*, [b.m. i r.], rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 267–294
- Tribunal Bajazetis, Turcarum imperatoris*, [b.m. i r.], rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 243–249
- Victima fidei. Theophilus Japon in scenam productus*, [b.m. i r.], rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 233–243
- Vir orbe maior S. Franciscus Xavierius*, Grudziądz 1736, rkps NAN, sygn. Bawor. 297, s. 149–159

### Źródła drukowane

- Agapitus męczennik, tragedia chrześcijańska od młodzi szkół warszawskich Soc[ietatis] Jesu w publicznej tychże szkół sali na widok dana*, Warszawa 1755
- Agapitus męczennik, tragedia wyprawiona w sali publicznej od młodzi ćwiczącej się w naukach w szkołach Coll[egium] warszawskiego Soc[ietatis] Jesu*, Warszawa 1762
- Alfons, Kongu królewic, wiary świętej gorliwy obrońca, tragedia*, Lublin 1748
- Amicus fidelis, protectio fortis. Eccl. 6. V. 14. in Jonatha olim Davidi contra insidias Saulis*, Głogów 1748
- Arbor Vitae crux Christi, meliorem vitam Simoni Keyzaiemoni donans, olim in arida Fabiani Neophyti ficulnea reperta*, Braniewo 1723
- [Berzański Michał], *Flaminia inversae Romae amoris scilicet divini triumphantium inter flammas Christi athletarum Pauli, Ignatii et Xavierii magnis olim patefacta triumphis, Celeri eorundem calcaneo superata, nunc vero intere tristes, extincti, in Ara Crucis Ignis consumentis ferias*, Wilno 1723
- Bohomolec Franciszek, *Cezar w Egipcie, tragedia* (wyst. Warszawa 1753), [w:] tenże, *Zabawki poetyckie niektórych kawalerów Akademii Szlacheckiej Warszawskiej Soc[ietatis] Jesu*, Warszawa 1758, s. 185–300

- Bohomolec Franciszek, *Figlacki, kawaler z księżycy*, [w:] tenże, *Komedyje*, t. 3, Warszawa 1757, s. 361–318 (inne wyd.: tenże, *Komedyje*, t. 3, Lublin 1758, s. 307–366; tenże, *Komedyje*, t. 3, Lwów 1758, s. 252–299; tenże, *Komedie*, t. 1: *Komedie konwiktowe*, oprac. J. Kott, Warszawa 1959, s. 167–210)
- Bohomolec Franciszek, *Filozof panujący. Komedyja V*, [w:] tenże, *Komedyje*, t. 2, Warszawa 1756, s. 390–452 (inne wyd.: tenże, *Komedyje*, t. 2, Lublin 1757, s. 444–511; tenże, *Komedyje*, t. 2, Lwów 1758, s. 358–417)
- Bohomolec Franciszek, *Kłopoty panów*, [w:] tenże, *Komedyje*, t. 5, Warszawa 1760, s. 185–279
- Bohomolec Franciszek, *Mysliwy*, [w:] tenże, *Komedyje*, t. 5, Warszawa 1760, s. 1–100
- Bohomolec Franciszek, *Ojciec nieroztropny*, [w:] tenże, *Komedyje*, t. 1, Warszawa 1755, s. 437–508 (inne wyd.: tenże, *Komedyje*, t. 1, Lublin 1757, s. 389–472; tenże, *Komedyje*, t. 1, Lwów 1758, s. 324–397)
- Bohomolec Franciszek, *Rada skuteczna*, [w:] tenże, *Komedyje*, t. 3, Warszawa 1755, s. 319–382 (inne wyd.: tenże, *Komedyje*, t. 3, Lublin 1758, s. 367–442; tenże, *Komedyje*, t. 3, Lwów 1758, s. 300–358; tenże, *Komedyje*, Warszawa 1773, s. 367–441)
- Borowski Franciszek, *Dobra żona Zenobija*, [w:] *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. 6, Warszawa 1963, s. 593–650
- Brutus, tragedia*, Wilno 1753
- Chodźko Ignacy, *Wzór szczerzej przyjaźni Damon i Fincyja, tragedia*, Warszawa 1757
- Christianae exemplar Constantiae seu Titi Japonis in quaterna Polis suae caede Recano simulata infractus in christiana religione animus, incruenta martyrii laurea olim decoratus*, Wrocław 1720
- Cnota i mądrość ukoronowana w najjaśniejszym i najpotężniejszym Stanisławie Augustcie, królu polskim, Muzy polskiej pieniem ogłoszona i za przykład młodzi podana*, Warszawa 1764
- Conviva dolus, ad laetas Bacchi mensa tristiore meri letho tractatus, in Morindono Japoniae imperatore doloso, in cratere Bugendono fata propinante, olim Japonum terries a nemesi divina propositus*, Braniewo 1723
- Conviva sapiens ad ebrietatem, Soldanus Orientis imperator dum alienus per tyrannidem sapuit, proprius et pocula condivit sanguis*, Pułtusk 1703
- Daniel, tragedia*, Kroże 1759
- [Dauksza Władysław?], *Conviva dolus ad geniales Bacchi mensas tristi mortis mero tractatus in Abdulgano Syndae principe doloso, in cratere alteri fata propinante, olim Indiarum orbi, a Nemesi divina propositus*, Wilno 1709
- Dies cinerum inter hilares Liberi patris ferias coronatosque craters perfici quondam solis Hesperriani Persarum principiis fatali eclipse clarus*, Kowno 1730
- Do czytelnika*, [w:] *Komedyja z francuskiego tłumaczona, pod tytułem „Arlekin, dziki Amerykanin”*, [Wilno 1760] (sumariusz sztuki)<sup>3</sup>
- Dziwne rozrządzenie Mądrości Boskiej, Kulikana króla Persji z pasterza na królestwo wynoszące*, Lwów 1742
- Excubiae heroum ad templum honoris, olim ab Helvio, suffragio Palladis et Gradivi, ad coronam imperii promoti peractae*, [Wilno 1739] (wyst. Pińsk)
- Felicitas constantiae comes, seu Titus, tragedia*, Wilno 1749
- Felix amicitia*, Warszawa 1755

<sup>3</sup> Ta sama komedia, ale bez przedmowy, została wystawiona nieco później: *Arlekin, dziki Amerykanin, komedyja wyprawiona w Wilnie przez JJ. PP. Kawalerów Collegii Nobilium Soc[ietatis] Jesu, roku 1765. 12 maja* (sumariusz sztuki).

- Filipecki Jędrzej, *Leo Filozof, cesarz wschodni, tragedia*, Lwów 1754
- Filipecki Józef, *Seila, wyrażenie Mesjasza, ludzkiego narodu Zbawiciela, drama*, Sandomierz 1754
- Filius corona patris in Iacobo septenni puero, parentis loco ad martyria provolante coronam sacris coronae et coronatoris martyrum Christi patientis*, Wilno 1709
- Gordon Antoni, *Miłość dwóch braci w związku swoim nierozzerwana*, Poznań 1760
- Hempel Rafał, *Infidelis felicitas fides felix, sive Clodoaldus, Daniae princeps, tragoedia*, Warszawa 1748
- Hempel Rafał, *Maiestas asserta, sive Darius, tragoedia*, Warszawa 1749; toż, [b.m.] 1750
- Hermenegild, męczennik, tragedia*, Wilno 1754
- Hermenegild, tragedia*, Przemyśl [1761–1765]
- Idvell Fridericus, *Clementia nobile ultionis genus sive Octavius Augustus*, Grodno 1752
- Immortalitas famae morte comparata seu Menoeceus, tragoedia*, [Warszawa] 1748
- Jaworski Stanisław, *Jonatas, tragedia święta*, Kalisz 1746 (wyd. w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulska, Gdańsk 1997, s. 133–221)
- [Kiełpsz Michał], *Sedecjusz, tragedia*, [Warszawa 1752]
- [Kiełpsz Michał], *Sedecjusz, tragedia*, [Warszawa 1760]
- Le Jay, Gabriel François, *Joseph vendu par ses freres*, Parisiis 1704
- Liber passus ligatae olim in Canasango Tangi rege vinculis sapientiae, per depressa ignorantiae capita ab angusto carcere ad Basilicum regiae dignitatis augustale a Palladia facultate concessus*, Wilno 1738
- Liber Regum, coronatis distinctus capitibus, primum ac principale ad regni diadema continens caput Vusioium Chaensis imperii principem...*, Wilno 1722
- Libertas in vinculis ligatae eloquentiae ad supremos honorum ascensus expeditor, Andreae Dandulo, poeticis pedibus ad liberae Reipublicae Venetae tendenti solium prodroma ad terminum annuo scholastici decursus*, Warszawa 1725
- [Łuskina Stefan], *Virtus Amore et timore fortior, sive Titus, tragoedia*, Warszawa 1750
- Maurycyusz cesarz, surowej sprawiedliwości Boskiej przykład*, Wilno 1753
- Maurycyusz wschodni cesarz, tragedia*, Przemyśl 1754
- Męciński Wojciech, *Drama o powołaniu św. Ałojzego do zakonu Societatis Jesu*, Sandomierz 1754
- Męciński Wojciech, *Drama o powołaniu św. Stanisława Kostki do zakonu Societatis Jesu*, Przemyśl 1755
- Mokronowski Wojciech, *Śmierć Cezara, tragedia*, Warszawa 1755
- Moykowski Kazimierz, *Izaak, tragedia*, [Warszawa] 1763
- Niezbożność synowska przeciw dobroczynnemu ojcu naprzód niesławną detronizacją, potem fatalnym więzieniem skarana*, Kalisz [1721]
- Pietas imperio potior, sive Alexius, tragoedia*, [Wilno 1748]
- Prawdziwy patriota abo Kodrus, tragedia*, Łowicz [1761] (wyst. Płock)
- Prima Aprilis mensis Neroniani cum pia fraude paternus amor tyrannum Neronem simulavit, in Alphonso principe Carteiaae*, [Warszawa] 1702
- Pruszyński Franciszek, *Tymoklia, tragedia jasnie oświeconemu Janowi Kajetanowi na księstwie Ostrogskim Berezowskiemu [...] i jasnie wielmożnej Annie z Hrabioń S. R. J. na Kodniu Sapiehów [...] na aplauz maryjażu pożadanego europejskim tronem w trybucie ofiarowana [...]*, Lublin 1751
- Przeradzki Antoni, *Maurycyusz państw wschodnich cesarz, tragedia prześwietnym wielmożnego JMci pana Mauryczego Kitnowskiego chorążycza pomorskiego imieniem zaszczycona, od prześwietnej młodzi ćwiczącej się w naukach poetycznych i geograficznych, na publicznej sali szkół poznańskich Soc[ietatis] Jesu na widok dana*, Poznań 1754
- Puttkamer Jan, *Abdalomin, drama*, Sandomierz 1754

Puttkamer Jan, *Pan wieśniakiem albo Abdalomin, drama*, Sandomierz 1753  
 [Ramult Teodat?], *Bellaria belluae ori erepta, seu Leo*, Warszawa 1720

Sadowski Stanisław, *Peomer, król meseński, tragedia*, Lublin 1751 (wyd. S. Sadowski, *Peomer, król meseński*, wprowadzenie i oprac. M. Mieszek, Lublin 2020, Lubelska Biblioteka Staropolska, Series Nova, t. 3)

*Societas Loiolana virtutis et sapientiae in Balthasare [?] Loyola iuvene, principe Africano, dimissa Mahometismi et cum parente regnandi societate, Societatem Jesu ingrediente*, [Wilno 1708]

*Solitudo popularis solitaria caelestis Academi Universitas sub laureato Japoniae capite mnorenni Constantio*, Warszawa [1713]

Sołtyk Ignacy, *Mikador, król Kastylii, tragedia*, Lublin 1750

*Spiritus procellarum, e cella vinaria inter spumantes massico calices tyranico furore excitus a Cambyse Persarum monarcha*, Nieśwież 1730

Strusiński Marcin, *Cyrus poznany, tragedia*, Warszawa [1762] (wyst. Płock)

[Szostakowski Grzegorz], *Cavea incauto Bacchanali lusui et luxui parata olim Henricum duces Legnicensem ex Sarmaticis regalibus aquilis porphyrogenitum includens*, [Warszawa 1718]

Szumanczewski (Szymanczewski) Andrzej, *Recens constantiae christianae prodigium*, Kalisz 1714

Ś[więty] *Melior, książę Kornubii, drama*, Przemyśl 1758

*Trophaeum innocentiae, cum innocente Christo per crucem triumphantis, in Ludovico septenni adolescentulo*, [Braniewo 1717]

*Victor et victus ex fulminatore Jove, Jupiter in feretro Feretrius Nabunanga Japoniae imperator*, [Wilno 1741]

*Wet za wet chrześcijańskie*, Wilno 1704 (wyd. w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulka, Gdańsk 1997, s. 107–113)

Wichert Jan, *Teodor, tragedia*, Pińsk 1764

[Wilkinowicz Ignacy], *Manus congregatorum Ioannis, Petri et Andreae, ad matryrii lauream extensa*, Płock 1720

*Witus chrześcijanin w wierze świętej stateczny*, [Wilno 1752]

*Wolność i powaga kościołów i duchownych abo św. Eutropiusz*, Wilno 1754

## Pijarzy

*Codrus Atheniensium princeps, vtae propriae contemptor, verus patriae amator*, [b.m. 1702] (wyst. Waręż)

Corneille Pierre, *Polieukt męczennik, tragedia chrześcijańska*, [Warszawa 1751]

*Dies triumphalis amoris, nuper a Numa Pompilio in religion, a Bruto in patriae conservation, ab Aenea in praestita patri pietate, ab Orpheo in mortuae coniugis resuscitation celebratus*, [b.m. 1698] (wyst. Rzeszów)

*Fascia Rychłowsiorum Domus*, [Warszawa 1725] (wyst. Piotrków)

[Konarski Stanisław], *Argument*, [w:] tenże, *Otto, tragedia*, Warszawa 1744

[Konarski Stanisław], *Epaminondas, tragedia*, Warszawa 1759

Metastasio Pietro, *Themistocles tragedia*, [Warszawa 1759]

*Mutius heroicus quondam ausibus Romam*, Warszawa [1692] (wyst. Łowicz)

Piotrowski Gracjan, *Adrian, tragedia*, Szczuczyn 1760

*Verus amator suae patriae, Curtius Romanus et Boguslaus Jaxa Polonus, uterque pro patriae integritate vitam impendis*, Warszawa [1688] (wyst. Łowicz)

[Wiśniewski Antoni], *Perykles, tragedia polska*, [Warszawa 1746]

## Bazylianie

*Bazyli, cesarz wschodni*, wyst. Żyrowice ok. 1750, rkps NAN, dawn. Bibl. Bawor., sygn. 7268

## Gimnazjum Nowodworskiego

Minocki Franciszek Józef, *Amor erga genus humanum Christi Salvatoris sub allegoria Codri regis Atheniensium*, Kraków [1755]

[Sucharzewski Jan Kanty Nepomucen], *Aspectus sapientiae a Telemaco Ulyssis filio nimium dilectae*, Kraków [1758]

Ślęczkowski Andrzej, *Miłość ojczyzny z sprawiedliwością złączona*, Kraków [1761]

## Teatyni

Metastasio Pietro, *Themistocles, tragoedia*, Warszawa [1743]

## Pozostałe

Corneille Pierre, *Cymna, tragedia wierszem polskim*, Warszawa 1753

Corneille Pierre, *Théodore, vierge et martyre*, Paris 1646

Łopaciński Ignacy Stanisław, *Temistokles, tragedia*, [w:] tenże, *Publiusza Korneliusza Scypiona, także Stylikona i Temistoklesa, tragedyje*, Wilno 1751, s. 1–77

Metastasio Pietro, *Drama tragiczne: Łaskawość Tytusa*, przeł. K. Skrzetuski, Warszawa 1779

Racine Jean Baptiste, *Andromacha, Berenika, Fedra*, przeł. M. Wroncka i in., Wrocław 1997, BN II 242

## II. BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

### 1. ŹRÓDŁA

#### Źródła rękopiśmienne

*Annales Collegii Posnaniensis Societatis Iesu, tomus I* (1570–1663), rkps BJ, sygn. 5198; wersja on-line: [http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=317687&from=&dirids=180&ver\\_id=&lp=1&QI=](http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=317687&from=&dirids=180&ver_id=&lp=1&QI=) (toż wyd. *Kronika jezuitów poznańskich (młodsza)*, t. 1. 1570–1653, oprac. J. Wiesiołowski, Poznań 2004)

*Compendium humaniorum litterarum, scilicet artis grammaticae, poeticae ac rhetoricae*, Poznań 1691, rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 557

*Discursus [...] de fonte atque effectu praesentium dissidentiorum, de conciliorum publicorum corruptela...*, Lublin 1670, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 528

*Discursus de electione Polonorum regum arbitrans...*, Kalisz 1674, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 528

*Historiarum Collegii Posnaniensis Soc[ietatis] Jesu tomus II* (1669–1771), rkps BJ, sygn. 5198, wersja on-line: [http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=317688&from=&dirids=180&ver\\_id=&lp=2&QI=](http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=317688&from=&dirids=180&ver_id=&lp=2&QI=)

*Institutio ad litteras humaniores*, dawny rkps Uniwersytetu Lwowskiego, sygn. 488

*Poetica practica Anno Domini 1648*, dawn. rkps Załuscianum, sygn. Lat. Q. XIV. 229



Załużski Józef Andrzej, Korespondencja z roku 1745, rkps BN sygn. III 3245, t. 1; Korespondencja z roku 1746, rkps BN sygn. III 3246, t. 1; Korespondencja z roku 1748, rkps BN sygn. III 3248, t. 1; Korespondencja z roku 1755, rkps BN sygn. III 3255, t. 1

## Źródła drukowane

- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, BN II 209
- Beyerlinck Laurentius, *Magnum theatrum vitae humanae*, t. 3, Lugduni 1665, s. 128–137
- Bohomolec Franciszek, *Rozmowa o języku polskim najprzód po łacinie napisana... , teraz z przydatkiem i odmianą na polski język przełożona przez Ksawerego Leskiego, chorążycza malborskiego*, [w:] *Zabawki poetyckie niektórych kawalerów akademii szlacheckiej warszawskiej Soc. Jesu w krasomówskiej sztuce ćwiczących się*, Warszawa 1758, s. 384–433
- Boym Michał Piotr, *Flora sinensis*, Wiedeń 1656
- Brietius Philippus, *Annales Mundi sive chronicon Universale*, t. 6, lib. 13, cap. 1, Viennae 1727
- Brunon z Kwerfurtu, *Świętego Wojciecha Żywot Drugi*, [w:] *Piśmiennictwo czasów Bolesława Chrobrego*, wstęp i komentarze J. Karwasińska, tłum. K. Abgarowicz, Warszawa 1966, s. 87–154
- Bystrzonowski Wojciech, *Polak, sensat w liście, w komplemencie polityk, humanista w dyskursie, w mowach statysta*, Kraków 1739
- Cicero Marcus Tullius, *Leliusz o przyjaźni*, przeł. W. Kornatowski, Warszawa 1963, *Pisma filozoficzne*, t. 4
- Cyceron Marcus Tullius, *O mówcy*, przekł., wstęp i komentarz B. Awianowicz, Kęty 2010
- Danejkowicz Ostrowski Jan, *Swada polska i łacińska, albo miscellanea oratorskie, sejmowe, weselne, kancelaryjne, listowne, kaznodziejские, pogrzebowe, statystyczne, panegiryczne, elogiarne, inskrypcyjne i inne różne, w oboim języku, prozą i wierszem*, Lublin 1745
- Doctrina ss. Patrum de comoedia et spectaculis*, [w:] Armand de Bourbon Conti, *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'Eglise tirée des Conciles et des Saints Pères*, Parisiis 1667
- Drużbicki Kasper, *Szkartatna róża boskiego rajy, to jest żywot i śmierć świętobliwej pamięci ks. Wojciecha Męczińskiego*, Kraków 1672 (wyd. nast. Kraków 1699)
- Dufrené Maksymilian, *Rudimenta historiarii*, Kalisz 1745
- Golański Filip Neriusz, *O wymowie i poezji*, wyd. 2 rozszerz., Wilno 1788 (pierwodr. 1786)
- Jabłonowski Józef Aleksander, *Museum Polonum, seu collectionem in Regno Poloniae et Magno Ducatu Lithuaniae scriptorum, editorum et edendorum opus bipartitum*, Lwów 1752; wyd. 2, Elbląg [1766]
- Janicki Klemens, *Vitae Regum Polonorum*, Antwerpia 1563
- Janocki Jan Daniel, *Lexicon derer itztlebenden Gelehrten in Polen*, cz. 1, Breslau 1754, s. 11
- Janocki Jan Daniel, *Polonia litterata nostri temporis*, cz. 1, Vratislaviae 1750, s. 7–8
- Jarric, du Pierre (Jaricius), *Histoire des choses plus mémorables advenues tant ès Indes Orientales*, cz. 1–3, Bordeaux 1608–1610 (jeśli nie zaznaczone inaczej, to w pracy korzystam z wyd. 2, Toulouse 1611)
- Jaworski Stanisław, *Pierwszy grunt łacińskiego języka do ugruntowania pamięci młodych na rozumne pojęcie początków tego powszechnego języka założony*, Lwów 1779
- Jaworski Stanisław, *Specimina Literaria laborum in Reipublicae Orthodoxae atque Ecclesiae obsequia susceptorum*, Varsaviae 1767
- [Jouvancy, de Joseph], *Historia prześladowania wiary Chrześcijańskiej w Japonii... od Józefa Juwencjusza tegoż zakonu*, tłum. F. Rzepnicki, Poznań 1763
- Jouvancy, de Josphe (Juwencjusz), *Institutiones poeticae et rhetoricae* (lib. 3, cap. 11), Wilno 1752 (pierwodruk Wenecja 1718)

- Konarski Stanisław, *Mowa o kształtowaniu człowieka uczciwego i dobrego obywatela*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, oprac. J. Nowak-Dłużewski, wstęp Z. Libera, t. 2, Warszawa 1955, s. 105–158
- Konarski Stanisław, *Ordynacje wizytacji apostołskiej dla polskiej prowincji szkół pobożnych*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, Warszawa 1993, s. 42–54
- Korona polska przy złotej wolności [...] podana przez ks. Kaspra Niesieckiego...*, t. 3, Lwów 1740
- Kwiatkiewicz Jan, *Phoenix rhetorum*, Kalisz 1682
- Kwiatkiewicz Jan, *Suada civilis*, Kalisz 1672
- Kwintylian Marek Fabiusz, *Institutio oratoria*, ks. 11 3, wyd. S. Śnieżewski, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae”, t. 24: 2014, nr 1, s. 119–144; toż, [w:] Lipiński Jacek, *Planeta Luna. Wstęp do historii sztuki aktorskiej w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1971, z. 2, s. 203–210
- Lang Franz, *O działaniu scenicznym*, przekł. i komentarz J. Zaborowska-Musiał, wstęp B. Judkowiak, Gdańsk 2010, Theatroteka, t. 18
- Lang Franciscus SJ (Lang Franz), *Rozprawa o sztuce sceniczej*, przeł. J. Golińska, „Dialog” 2001, nr 8, s. 167–175
- Lang Franciszek (Lang Franz), *Sylwetki symboliczne przysposobione do teatralnych strojów i występów [Imagines symbolicae adaptatae exhibitioni et vestitui theatrali]*, do druku podała I. Kadulska, przeł. M. Szlachcikowska, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1998, z. 5, s. 185–209
- Le Jay, Gabriel François, *Biblioteka retorów*, przeł. Ewa Juzoń, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1997, s. 154–170
- Lippomano Aloysio, *Historia de vitis sanctorum*, t. 5, Roma 1551–1560
- Listy różne ku chwalebnej ciekawości i chrześcijańskiemu zbudowaniu służące z Azji, Afryki, Ameryki...*, tłum. M. Juniewicz, F. Bohomolec, cz. 1–2, Warszawa 1765; cz. 4–6, Warszawa 1767
- Lohner Tobias, *Instructissima bibliotheca manualis concionatoria*, wyd. 6, t. 1, Dilingae 1732
- Łubieński Władysław, *Świat we wszystkich swoich częściach ... określony*, t. 1, Wrocław 1740
- Masen Jacob (Massenius Iacobus), *Ars nova*, Coloniae 1649
- Masen Jacob (Massenius Iacobus), *Palaestra Eloquentiae Ligatae Dramatica. Pars 111 et ultima, quae complectitur poësin comicam, tragicam, comico-tragicam*, Coloniae 1654
- Masen Jacob (Massenius Iacobus), *Palestra Eloquentiae Ligatae Nova mac facilem tam concipiendi, quam scribendi quovis Stylo poetico methodum ac rationem complectitur*, Coloniae 1657
- Niesiecki Kasper, *Korona Polska przy złotej wolności starożytnemi rycerstwa polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego klejnotami, najwyzszemi honorami, heroicznym męstwem [...] ozdobiona. Potomnym zaś wiekom na zaszczyt i nieśmiertelną sławę pamiętnych w tej ojczyźnie synów podana*, t. 3, Lwów 1740
- Opisanie chwalebego męczeństwa dziewięciu chrześcijan Japońskich podjętego dla wiary chrześcijańskiej w królestwach tamecznych, w Fingu, Sussamie i Firandzie...*, tłum. Sz. Wysocki, Kraków 1612
- Owidiusz, *Fasti. Kalendarz poetycki*, przeł. i oprac. E. Wesołowska, Wrocław 2008, BN II 256
- [Paulin z Noli, św.], *S. Pontii Merowi Paulini Nolani Opera*, pars 2: *Carmina*, indicesvol. 29 et 30, et. F. Tempsky, G. Freitag, Pragae–Vindobonae–Lipsiae 1894
- Porée Charles, *Discours sur les spectacles*, Paris 1733
- Porée Charles, *Oratio de theatro*, Poznań 1748
- Porée Charles, *Oratio V theatrum sit ne, vel esse possit schola informandis moribus idonea*, [w:] tenże, *Orationes*, Moguntiae 1756
- Poszakowski Jan, *Kalendarz jezuitski większy na rok przestępny 1740*, Wilno 1740

- 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
- Rapin René, *Réflexions sur La Poétique d'Aristote*, Paris 1674
- Ratio atque institutio studiorum SJ*, czyli *Ustawa szkolna Towarzystwa Jezusowego (1599)*, wstęp i oprac. K. Bartnicka i T. Bieńkowski, Warszawa 2000
- Rinaldi (Raynaldi) Odorico, *Annales ecclesiastici*, t. 2, Lucae 1747
- Ripa Cesare, *Ikonomia*, przeł. I. Kania, wyd. 2, Kraków 2002
- Rogaliński Józef, *Doświadczenia skutków rzeczy pod zmysły podpadających...*, ks. 3, Poznań 1770
- Sarbiewski Maciej Kazimierz, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, BPP, ser. B, nr 4
- Sarbiewski Maciej Kazimierz, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958, BPP, ser. B, nr 5
- Skarga Piotr, *Roczne dzieje kościelne od narodzenia Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa*, Kraków 1603
- Stengel Georg (Stengelius), *Exemplorum libri tres, lib. 2: Exempla in septem capitalium vitiorum detestationem, per quacragesimam an. 1646 narrata*, Ingolstadt [Ingolstadii] 1649
- Surius Laurentius, *De probatis Sanctorum historiis ab Al. Lipomano olim conscriptis nunc primum a Laur. Surio emendatis et auctis*, t. 6, Köln 1575
- Świrczyński Antoni SJ, *Droga do zbawienia przez rozumne rozporządzenie życia doczesnego wedle oświecenia i powołania Boskiego wyprostowana wszystkim zbawienia swego szczerze szukającym*, wyd. 2, Lublin 1746
- Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulka, Gdańsk 1997
- Teki Dworzaczka (Inskrypcje kaliskie, nr 204/205 z roku 1763, [w:] [http://teki.bkpan.poznan.pl/index\\_regesty.html](http://teki.bkpan.poznan.pl/index_regesty.html) [online] [dostęp 3.03.2019]; Metrykalia katolickie, cz. 1, nr 110, Czemiń, [w:] [http://teki.bkpan.poznan.pl/index\\_regesty.html](http://teki.bkpan.poznan.pl/index_regesty.html) [online] [dostęp 3.03.2019])*
- Tasso Torquato, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, przekł. P. Kochanowski, wyd. 3, oprac. R. Pollak, Wrocław 1951, BN II 4
- Tromler Karl Heinrich, *De polonis latine doctis diatribe*, Varsaviae et Lipsiae 1776
- Vita et Mors Gloriose suscepta, R. P. Alberti Męciński, Poloni e Societate Iesu*, Cracoviae 1661 (wyd. nast. Metz 1858)
- Widok stateczności japońskiej, przez którą sto osiemnaście zacnych męczenników... korony chwały nieśmiertelnej dostąpili roku 1622*, Poznań 1625
- Załuski Józef Andrzej, *Biblioteka historyków, prawników, polityków i innych autorów polskich*, przypisy J. E. Minasowicz, wyd. J. Muczkowski, Kraków 1832
- Załuski Józef Andrzej, *Bibliotheca poetarum Polonorum qui patro sermone scripserunt*, Varsaviae 1754

## 2. OPRACOWANIA

### Bibliografie, encyklopedie, katalogi, słowniki

- Aleksandrowska Elżbieta, *Bielski Jan*, [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, red. R. Loth, t. 1, Warszawa 2000, s. 64–65
- Backer, de Augustin, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, t. 1, Liège–Paris 1869
- Bednarski Stanisław TJ, *Bielski Jan*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 2, Kraków 1936, s. 60–61

- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”, t. 1–3: Piśmiennictwo staropolskie*, oprac. zespół pod kierownictwem R. Pollaka, Warszawa 1963–1965; t. 4: *Oświecenie*, oprac. E. Aleksandrowska z zespołem, Warszawa 1966
- Bielski Jan*, [w:] *Historia nauki polskiej*, t. 2, wstęp i red. B. Suchodolski, Wrocław 1970, s. 368
- Bielski Jan*, [w:] *Historia nauki polskiej*, t. 6, oprac. L. Hajdukiewicz, Wrocław 1974, s. 39
- Brown Józef, *Biblioteka pisarzy asystency polskiej Towarzystwa Jezusowego*, przekł. W. Klejnowski, Poznań 1862
- Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 1: *Teksty dramatyczne drukami wydane do r. 1765*, oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, Wrocław 1965; t. 2: *Programy drukami wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1976; cz. 2: *Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1978, seria: Książka w Dawnej Kulturze Polskiej.
- Encyklopedia katolicka*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, t. 2, Lublin 1985 (hasła: Grzebień Ludwik SJ, *Bielski Jan*, szp. 536–537; Kłoczowski Jerzy, *Baronius Cesare*, szp. 61–62)
- Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, oprac. L. Grzebień SJ przy współpracy zespołu jezuitów, wyd. 2, Kraków 2004 (hasła: *Bielski Jan*, s. 46; *Teatr jezuicki*, s. 685–687)
- Estreicher Karol, *Bibliografia polska*, cz. 1: *Stulecie XIX*, t. 1, Kraków 1870; tenże, *Bibliografia polska. Spis chronologiczny*, t. 9, Kraków 1888; tenże, *Bibliografia polska*, cz. 3, t. 13, t. 15, Kraków 1894; t. 25, Kraków 1913; tenże, *Bibliografia polska*, cz. 1, wyd. 2, Kraków 1966
- Kronika poznańskich Karmelitów Bosych*, oprac. P. F. Neumann, Poznań 2001
- Kronika rezydencji karmelitów trzewickich w Poznaniu przy kościele Najświętszej Krwi Pana Jezusa na ul. Żydowskiej*, oprac. J. Wiesiołowski, Poznań 2005
- Katalog rękopisów AU w Krakowie*, oprac. J. Czubek, Kraków 1906
- Linde Bogumił Samuel, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1807; t. 3, Warszawa 1809
- Pułaski Franciszek, *Opis 815 rękopisów Biblioteki Ordynacji Krasieńskich*, Warszawa 1920
- Rutkowska Maria, *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*, Poznań 2007
- Simon Ludwik, *Dykcjonarz teatrów czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*, Warszawa 1935
- Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, Warszawa 1978
- Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, wyd. 3, Wrocław 2002 (hasła: Kostkiewiczowa Teresa, *Bohater literacki*, s. 36–42)
- Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – renesans – barok*, red. T. Michałowska, wyd. 2 popr. i uzup., Wrocław 1998 (hasła: Dziechcińska Hanna, *Panegiryk*, s. 613–616; Lancholc Teresa, *Ars epistolandi*, s. 61–65; Majewska Barbara, *Wschód w kulturze i piśmiennictwie*, s. 1035–1055; Michałowska Teresa, *Bohater literacki – pojęcie*, s. 123–131; Michałowska Teresa, *Fabula – pojęcie*, s. 236–241; Michałowska Teresa, *Kompozycja utworu – teoria*, s. 386–389; Mroczek Katarzyna, *Epitalamium*, s. 218–222; Ociecek Renarda, *Rama utworu*, s. 775–779)
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 popr. i poszerz., Wrocław 2000 (hasła: Sławiński Janusz: *Idea*, s. 207; *Ideologia w dziele literackim*, s. 207–208; *Temat*, s. 577; *Zawartość ideowa*, s. 636; Kostkiewiczowa Teresa, *Stemma*, s. 522)
- Sobieszczański Franciszek Maksymilian, *Bielski Jan*, [w:] *Encyklopedia powszechna (Orgelbranda)*, t. 3, Warszawa 1860, s. 529
- Tauer Antoni, *Bielski Jan*, [w:] *Podręczna encyklopedia kościelna*, t. 3–4, Warszawa 1904, s. 377
- Topolska Maria B., *Bielski Jan*, [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, Warszawa–Poznań 1981, s. 54–55

## Książki i artykuły

- Abramowska Janina, *Gatunek i temat*, [w:] też, *Rekonstrukcje i konstrukcje. Studia literackie*, Poznań 2003, s. 67–79
- Axer Jerzy, *Polski teatr jezuicki jako teatr polityczny*, [w:] *Jezuici a kultura polska: materiały sympozjum z okazji Jubileuszu 500-lecia urodzin Ignacego Loyoli (1491–1991) i 450-lecia powstania Towarzystwa Jezusowego (1540–1990), Kraków, 15–17 lutego 1991 r.*, red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993, s. 11–22
- Axer Jerzy, *Żołnierz samochwał spod Smoleńska. Echa wydarzeń aktualnych na XVII-wiecznej scenie jezuickiej*, „Pamiętnik Teatralny” 1978, z. 3, s. 409–429
- Baczewski Sławomir, *Szlachectwo. Studium z dziejów idei w piśmiennictwie polskim (druga połowa XVI wieku–XVII wiek)*, Lublin 2009
- Badyna Piotr, *Model człowieka w polskim piśmiennictwie parenetycznym XVIII w. (do 1773 r.)*, Warszawa 2004
- Banasiowa Teresa, *Jezuicy teoretycy siedemnastowieczni – M. K. Sarbiewski oraz anonimowy autor „Poetyki praktycznej” (1648) o tragedii i istocie tragiczności*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, t. 45 (2001), s. 155–168
- Banasiowa Teresa, *W kręgu tradycji Jakuba Pontanusa i Macieja K. Sarbiewskiego*, [w:] *Jesuitica. Kollokwium naukowe z okazji 400. rocznicy urodzin Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, red. J. Malicki, P. Wilczek, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” 1997, nr 1624, s. 49–60
- Baranowski Bohdan, *Znajomość Wschodu w Polsce. Do XVIII wieku*, Łódź 1950
- Barokowy dramat i teatr w Polsce wśród zadań publicznych i religijnych*, [w:] *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska i M. B. Stykowska, Lublin 1990, s. 7–26
- Bartnicka Krystyna, *Wychowanie patriotyczne w szkołach Komisji Edukacji Narodowej*, wyd. 2, Warszawa 1998
- Bednarski Stanisław TJ, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933 (reprint, Kraków 2003)
- Bernacki Ludwik, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 2: *Notatki i studia*, Lwów 1925
- Bierkowska Barbara, Bierkowski Tadeusz, *Kierunki recepcji nowożytnej myśli naukowej w szkołach polskich (1600–1773)*, cz. 2: *Humanistyka*, Warszawa 1976
- Bierkowski Tadeusz, *Dzieje ojczyste w jezuickim teatrze szkolnym w Polsce*, [w:] *Kultura staropolska – kultura europejska. Prace ofiarowane Januszowi Tazbirowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. S. Bylina, Warszawa 1997, s. 315–318
- Bierkowski Tadeusz, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*, Wrocław 1967
- Bierkowski Tadeusz, *Motywy antyczne i ich funkcja w jezuickim dramacie szkolnym w Polsce*, „Meander” 1961, z. 1, s. 26–43; z. 2, s. 99–148; z. 3, s. 149–165
- Bierkowski Tadeusz, *Na przełomie epok: edukacja na ziemiach polskich w latach 1720–1740*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty”, t. 37 (1996), s. 51–67
- Bierkowski Tadeusz, *Prooemium (antyczna teoria wstępu do mowy)*, „Meander” 1965, z. 1, s. 12–34
- Bierkowski Tadeusz, *Szkolne wykształcenie retoryczne wobec wymogów praktyki (uwagi o funkcji retoryki w Polsce w XVI i XVII w.)*, [w:] *Retoryka a literatura*, red. B. Otwinowska, Wrocław 1984, s. 211–216
- Binko Katarzyna, *Wzorce świętości w „Fortecy duchownej Królestwa Polskiego” Piotra Hiacynta Pruszcza*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 62: 2014, z. 2, s. 29–50
- Boniecki Adam, *Herbarz polski*, t. 2, Warszawa 1908
- Braun Kazimierz, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982

- Brodnicki Mariusz, *Hermeneutyczny model pijarskiego teatru szkolnego w koncepcji Stanisława Konarskiego na przykładzie tragedii „Otto” Corneille’a*, „Rocznik Gdański”, t. 65 (2005), z. 1/2, s. 137–149
- Brodnicki Mariusz, *Idee moralne w programie wychowania obywatelskiego w koncepcji Stanisława Konarskiego*, [w:] *Staropolski etos wychowania*, red. E. J. Kryńska, Białystok 2006, s. 99–110
- Broggi-Bercoff Giovanna, „Teatralność” *dziejopisarstwa renesansu i baroku*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa–Łódź 1985, s. 187–203
- Bromirski Andrzej, *Filozofia obyczajów do wszystkich rzeczy, które pod rozum ludzki podpadają w wybranych uwagach, służące*, Warszawa 1762
- Bruchnalski Wilhelm, *Epistolografia jako źródło literatury renesansowej w Polsce*, [w:] *tenże, Między średniowieczem a romantyzmem*, wybór i oprac. J. Starnawski, Warszawa 1975, s. 117–122
- Buchwald-Pelcowa Paulina, *Cenzura w dawnej Polsce. Między prasą drukarską a stosem*, Warszawa 1997
- Buchwald-Pelcowa Paulina, *Historia literatury i historia książki*, Kraków 2005
- Buchwald-Pelcowa Paulina, *Na pograniczu emblematów i stemmatów*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Nieborów, 29 września–1 października 1977 r.*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 73–95
- Buchwald-Pelcowa Paulina, „Stare” i „nowe” w *czasach saskich*, [w:] *tenże, Historia literatury i historia książki*, Kraków 2005, s. 523–573
- Buszewicz Elwira, *Klasycyzm w liryce staropolskiej*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – Doktryna literacka – Antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009, Ser. Humanizm. Idee, nurty i paradygmaty w kulturze polskiej. Syntezy, red. A. Nowicka-Jeżowa, t. 6, s. 59–99
- Chadwick Henry, *Historia rozłamu Kościoła Wschodniego i Zachodniego*, przeł. P. Sajdek, Kraków 2009
- Chomętowski Władysław, *Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 roku*, Warszawa 1870
- Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 2009
- Cybulski Marek, *Obyczaje językowe dawnych Polaków: formuły werbalne w dobie średniopolskiej*, Łódź 2003
- Czaplejewicz Eugeniusz, *Panegiryzm a literatura*, „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 1, s. 1–20
- Czekajewska Anna, *O listach dedykacyjnych w polskiej książce XVI wieku*, „Roczniki Biblioteczne” 1962, z. 1–2, s. 21–55
- Dąbrowski Roman, „Otto” Stanisława Konarskiego a „Otton” Pierre’a Corneille’a, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie”, z. 97/98 (2002/2003), s. 7–21
- Dąbrowski Stanisław, *O panegiryku*, „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 3, s. 101–110
- Dąbrowski Stanisław, *Z problematyki panegiryku. Szkice*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 3, s. 43–55
- Dąbrówka Andrzej, *Czas, który widać na scenie*, [w:] *Retoryka Towarzystwa Jezusowego i jej konteksty*, red. Ł. Cybulski, K. Koehler, Warszawa 2014, s. 77–98
- Dąbrówka Andrzej, *Polish Saint Plays, of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, [w:] *The Dramatic Tradition of the Middle Ages*, ed. C. Davidson, New York 2005, s. 216–244
- Dembowski Edward, *Piśmiennictwo polskie w zarysie*, Poznań 1845
- Dębowski Marek, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie Oświecenia*, Kraków 2001
- Dolański Dariusz, *Trzy cesarstwa. Wiedza i wyobrażenia o Niemczech, Turcji i Rosji w Polsce w XVIII wieku*, Zielona Góra 2013
- Drączkowski Franciszek, *Patrologia*, Pelplin 1998
- Drozd K. W., *Schul- und Ordens theater S.J. am Collegium Klagenfurt (1604–1773)*, Klagenfurt 1965
- Dunin-Borkowski Jerzy Seweryn Teofil, *Genealogie żyjących utytułowanych rodów polskich*, Lwów 1895

- Dunin-Borkowski Jerzy Seweryn Teofil, *Rocznik szlachty polskiej*, t. 2, Lwów 1883
- Dziechcińska Hanna, *Gest w staropolskim systemie komunikacji*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. taż, Warszawa 1989, s. 39–55
- [Estreicher Karol] Oe, *Rys ogólny piśmiennictwa dramatycznego polskiego od r. 1750 do 1800*, „Dziennik Literacki” 1853, nr 39, s. 305–307
- Falińska Maria, *Przeszłość a teraźniejszość. Studium z dziejów świadomości historycznej społeczeństwa staropolskiego*, Warszawa 1986
- Flaga Jerzy, *Z problematyki szkolnictwa publicznego zakonów w Rzeczypospolitej w drugiej połowie XVIII wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 2000, z. 2, s. 133–144
- Gieysztor Aleksander, *Dobrowolne ubóstwo, ucieczka od świata i średniowieczny kult św. Aleksego*, [w:] *Polska w świecie. Szkice z dziejów kultury polskiej*, Warszawa 1972, s. 21–40
- Głowiński Michał, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Zarys teorii literatury*, wyd. 5, Warszawa 1986
- Golińska Justyna, *Wstęp*, [w:] F. Lang SJ, *Rozprawa o sztuce scenicznej*, „Dialog” 2001, nr 8, s. 165–170
- Grabowski Tadeusz, *Ze studiów nad teatrem jezuickim we Francji i w Polsce w wiekach XVI–XVIII*, Poznań 1963
- Graciotti Sante, *Patriotyzm i wartości uniwersalne w literaturze polskiej*, przeł. W. Jekiel, [w:] *Od Renesansu do Oświecenia*, t. 1, Warszawa 1991, s. 11–23
- Grzebień Ludwik SJ, *Biblioteki jezuickie w Krakowie*, [w:] *Librorum Amatori. Księga pamiątkowa ofiarowana ks. Czesławowi Michalunio SJ na 50-lecie ofiarnej pracy w Bibliotece Filozoficznej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie*, red. A. Bieś, Kraków 2004, s. 29–55
- Grzebień Ludwik SJ, *Czy Stanisław Konarski SP był natchnieniem dla jezuitów w reformie szkolnictwa XVIII wieku?*, „Analecta” 2001, z. 2, s. 53–66
- Grzebień Ludwik SJ, *J. A. Zaluski i jezuita*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, t. 30 (1994), z. 4, s. 55–70
- Grzebień Ludwik SJ, *Kontakty braci Zaluskich z jezuitami*, [w:] *Bracia Zaluscy. Ich epoka i dzieło*, red. D. Dukwicz, Warszawa 2011, s. 95–110
- Grzebień Ludwik SJ, *Organizacja bibliotek jezuickich w Polsce od XVI do XVIII wieku*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, t. 30: 1975, s. 223–278
- Grześkowiak Radosław, *Jan Kochanowski – klasyk i klasykista. Rzecz czarnoleska jako rzecz pospolita poetów początku baroku*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009, s. 175–192
- Grześkowiak-Krwawicz Anna, *Regina libertas. Wolność w polskiej myśli politycznej XVIII wieku*, Gdańsk 2006
- Herbarz polski Kaspra Niesieckiego SJ*, wyd. J. N. Bobrowicz, t. 5, Lipsk 1840; t. 8, Lipsk 1841
- Ibbett Katherine, *The Politics of Conservation in Corneille’s “Théodore”: Dramatic Action and Reason of State*, „Romance Studies”, vol. 25: 2007, no. 3, s. 163–173
- Imańska Iwona, *Druk jako wielofunkcyjny środek przekazu w czasach saskich*, Toruń 2000
- Ingarden Roman, *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, [w:] tenże, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 459–585
- Jaszowski Stanisław, *Dzieje krótkie teatrów polskich*, „Czasopism Naukowy Księgozbioru Publicznego imienia Ossolińskich”, R. 3: 1830, z. 2, s. 112–132
- Jedynak Barbara, *„Aby potomkowie byli Polakami” – z historii refleksji nad obyczajem w oświeceniu (S. Konarski, J. J. Rousseau, S. Staszic)*, Lublin 2001
- Judkowiak Barbara, *Kilka uwag na temat teatru poznańskich szkół jezuickich w kontekście ich starań o prawną uniwersytecką*, [w:] *Wokół jezuickiej fundacji uniwersytetu z 1611 roku*, red. D. Żołądz-Strzelczyk, R. Witkowski, Poznań 2011, s. 159–172

- Judkowiak Barbara, *Klasycyzm w dramacie polskim XVI–XVIII wieku*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009, s. 127–143
- J[udkowiak] B[arbara], *Komentarz od Redakcji*, [w:] F. Lang SJ, *Sylwetki symboliczne przysposobione do teatralnych strojów i występów [Imagines symbolicae adaptatae exhibitioni et vestitui theatri]*, do druku podała I. Kadulska, przeł. M. Szlachcikowska, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1998, z. 5, s. 185–190
- Judkowiak Barbara, *O nobilitacji sztuki teatru i aktora*, [w:] Franz Lang, *O działaniu scenicznym*, przekł. i komentarz J. Zaborowska-Musiał, wstęp B. Judkowiak, Gdańsk 2010, Theatroteka, t. 18, s. 5–33
- Judkowiak Barbara, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatopisania w połowie XVIII wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 127–147
- Judkowiak Barbara, *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
- Judkowiak Barbara, *Teatr i dramaty jezuitów*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 3, s. 22–42
- Judkowiak Barbara, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007
- Kadulska Irena, *Formy intermedii sceny szkolnej połowy XVIII wieku*, [w:] *Miscellanea z doby oświecenia*, t. 6, red. Z. Goliński, Wrocław 1982, s. 5–59
- Kadulska Irena, *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII w.*, Wrocław 1993
- Kadulska Irena, *Miejsce Franciszka Bohomolca w osiągnięciach teatru jezuickiego*, [w:] *Jezuici a kultura polska: materiały sympozjum z okazji Jubileuszu 500-lecia urodzin Ignacego Loyoli (1491–1991) i 450-lecia powstania Towarzystwa Jezusowego (1540–1990)*, Kraków, 15–17 lutego 1991 r., red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993, s. 113–120
- Kadulska Irena, *Między sztuką wymowy a sztuką aktorską (o podręczniku Franciszka Langa SI)*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 244–258
- Kadulska Irena, *Nota edytorska*, [w:] F. Lang SJ, *Sylwetki symboliczne przysposobione do teatralnych strojów i występów [Imagines symbolicae adaptatae exhibitioni et vestitui theatri]*, do druku podała I. Kadulska, przeł. M. Szlachcikowska, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1998, z. 5, s. 190–192
- Kadulska Irena, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego w XVIII wieku. W kręgu reguł, norm i praktyki*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa–Łódź 1985, s. 95–115
- Kadulska Irena, *Wstęp*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. też, Gdańsk 1997, s. 7–45
- Kadulska Irena, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974
- Kaliszewski Wojciech, *Kto królem będzie, czy Polak i który? Wiersze elekcyjne ostatniego bezkrólewia 1763–1764*, Warszawa 2003
- Kaliszewski Wojciech, *O grzeczności w dedykacjach czasów stanisławowskich*, „Napis”, Ser. 10: 2004, s. 97–107
- Karasowski Maurycy, *Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Warszawa 1859
- Karasowski Maurycy, *Studia nad muzyką dramatyczną, czyli operą*, „Biblioteka Warszawska” 1857, t. 4, s. 207–228, 752–773
- Kaszyński Stanisław, *Teatr*, [w:] *Dzieje Kalisza*, red. W. Rusiński, Poznań 1977, s. 270–272



- Kazańczuk Mariusz, *Staropolskie herbarze: herby – historia – religia*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 3, s. 37–57
- Kąkol Piotr, Reglińska-Jemioł Anna, *Chinoiserie w sztukach widowiskowych w Polsce XVIII wieku*, [w:] *Początki wiedzy o Chinach w Polsce*, red. I. Kadulska, J. Włodarski, Gdańsk 2008, s. 51–71
- Kiszkowiak Katarzyna, *W kręgu topiki hagiograficznej. „Żywoty świętych” Piotra Skargi*, Kraków 2008, Biblioteka Tradycji, nr 81
- Klimowicz Mieczysław, *Oświecenie*, wyd. 8, Warszawa 2002
- Kolb Frank, *Ideał późnoantycznego władcy. Ideologia i autoprezentacja*, przeł. A. Gierlińska, Poznań 2008
- Korotaj Władysław, *Z problematyki staropolskich programów teatralnych*, [w:] *Wrocławskie spotkania teatralne*, red. W. Roszkowska, Wrocław 1967, s. 81–109
- Kosiński Adam Amilkar, *Przewodnik heraldyczny. Monografie kilkudziesięciu znakomitszych rodzin, spis rodzin senatorskich i tytuły honorowe posiadających*, cz. 2, Warszawa 1880
- Kostkiewiczowa Teresa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975
- Kostkiewiczowa Teresa, *Mysł literacka polskiego Oświecenia (zarys problemów badawczych)*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 7–34
- Kostkiewiczowa Teresa, *Przedmowa jako wypowiedź krytycznoliteracka*, [w:] *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, red. E. Sarnowska-Temierusz, T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1990, s. 190–221
- Kostkiewiczowa Teresa, *Tendencje klasycystyczne w literaturze polskiej lat 1740–1765*, [w:] *Studien zur polnischen Literatur-, Sprach- und Kulturgeschichte im 18. Jahrhundert. Vorträge der 3. Deutsch-Polnischen Polonistenkonferenz, Tübingen, April 1991*, ed. I. Kunert, Köln 1993, s. 187–203
- Kozłowska Wiktoria, *„Otto” Corneille’a w adaptacji Konarskiego*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie”, nr 8–9 (1985), Studia nad Oświeceniem, s. 5–19
- Kozłowski Jan, *Szkice o dziejach Biblioteki Żałuskich*, Wrocław 1986
- Krawczuk Aleksander, *Ród Konstancyjna*, Warszawa 1972
- Król-Kaczorowska Barbara, *Teatr dawnej Polski. Budynki – Dekoracje – Kostiumy*, Warszawa 1971
- Kruczyński Andrzej, *Teatr religijny w Polsce w XVIII w.*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 99–133
- Krzywy Roman, *Aspekt panegiryczny twórczości Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzywny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 99–131
- Krzywy Roman, *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej. Wprowadzenie do problematyki*, Warszawa 2014
- Krzywy Roman, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Epitalamia*, oprac. R. Krzywy, Warszawa 2007, s. 5–23
- Kubiszewska-Krasowska Elżbieta, *Postawa męczenników wobec państwa i władzy państwowej według Teruliana*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 2014, z. 2, s. 137–147
- Kulawik Adam, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, wyd. 2 popr., Kraków 1994
- Künstler-Langner Danuta, *Od zachwyty do pochwały. O staropolskich postawach panegirycznych*, [w:] *Kłamstwo w literaturze*, red. Z. Wójcicka, P. Urbański, Kielce 1996, s. 20–31
- Kuran Michał, *Etos wodza w twórczości Samuela Twardowskiego*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2005, z. 7, s. 65–96
- Kwiatkowski Władysław, *Teatr szkolny kolegium jezuickiego w Kaliszu*, Kalisz 1936

- Kwietniewska Monika, *Wiedza o Chinach w polskim Oświeceniu. Krótkie wprowadzenie*, [w:] *Początki wiedzy o Chinach w Polsce*, red. I. Kadulska, J. Włodarski, Gdańsk 2008, s. 37–49
- Lasocińska Estera, *Starożytne teorie przyjaźni i ich renesans w literackich tekstach dawnej Polski*, [w:] *Przyjaźń w kulturze staropolskiej*, red. A. Czechowicz, M. Trębska, Lublin 2013, s. 45–56
- Lausberg Heinrich, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przekł., oprac. i wstęp A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002
- Legomska Julia, *Państwo – naród – ojczyzna w dawnej polszczyźnie. Leksykalno-semantyczny opis pojęć*, Katowice 2010
- Leszczyński Rafał, *Z repertuaru teatru pijarskiego*, „Prace Polonistyczne”, Seria 19 (1965), s. 75–106
- Lewański Julian, *Studia nad dramatem polskiego odrodzenia*, Wrocław 1956
- Lewański Julian, *Teatry szkolne w czasach poprzedzających początek działalności Teatru Narodowego*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, Wrocław 1967, s. 158–172
- Lewański Julian, *W teatrach staropolskich*, [w:] *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. 1, Warszawa 1959, s. 7–92
- Lichański Jakub, *Retoryka w Polsce. Studia o historii, nauczaniu i teorii w czasach I Rzeczypospolitej*, Warszawa 2003
- Lipiński Jacek, *Planeta Luna. Wstęp do historii sztuki aktorskiej w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1971, z. 2, s. 161–210
- Lipiński Jacek, *Sztuka aktorska w Polsce 1500–1633*, Warszawa 1974
- Maciejewski Janusz, *Oświecenie polskie. Początki formacji, jej stratyfikacja, przebieg procesu historycznoliterackiego*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu oświecenia*, Seria 2, t. 2, red. Z. Goliński, Wrocław 1977, s. 5–128
- Maciejewski Jarosław, *Teatry poznańskie w latach panowania króla Stanisława Augusta*, Warszawa–Poznań 1986
- Magryś Roman, *Bohater literacki powieści stanisławowskiej. Poszukiwanie współczesnej interpretacji artystycznego fenotypu*, Rzeszów 2007
- Maliszewski Dariusz Cezary, *Alegorie Rzeczypospolitej w literaturze polskiej XVI–XVIII wieku*, [w:] tenże, *Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej*, Poznań 2002, s. 149–169
- Markiewicz Henryk, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 5 przejr. i uzupeł., Kraków 1980
- Markiewicz Henryk, *Ideologia a dzieło literackie*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz i J. Sławiński, Kraków 1976, s. 131–144
- Maslauskaitė-Mažylienė Sigita, *Dzieje wizerunku św. Kazimierza od XVI do XVIII wieku. Między ikonografią a tekstem*, przekł. K. Korzeniewska, Wilno 2013
- Mazurkowska Bożena, *Literacka rama wydawnicza dzieł Franciszka Dionizego Książnina (na tle porównawczym)*, Katowice 1993
- Michałowska Teresa, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Wrocław 1970, *Studia Staropolskie*, t. 27
- Michałowska Teresa, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974
- Mieszek Małgorzata, „Carmen nuptiale” Jana Bielskiego jako przykład jezuickiej twórczości o charakterze okolicznościowym, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2, s. 12–26
- Mieszek Małgorzata, *Dramaturgia Jana Bielskiego na tle przemian w teatrze jezuickim w XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 3, s. 119–143
- Mieszek Małgorzata, *Dzieciobójstwo w dawnych dramatach szkolnych*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2014, z. 3, s. 227–239
- Mieszek Małgorzata, *Intermedium polskie XVI–XVIII w. (Teatry szkolne)*, Kraków 2007

- Mieszek Małgorzata, „*Od miękkich niewieścich afektów daleki umysł*”, czyli Jan Bielski wobec Stanisława Konarskiego, [w:] *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej*, red. M. Kuran, K. Kaczor-Scheitler, M. Kuran, Łódź 2013, s. 308–315
- Mieszek Małgorzata, *Postaci kobiece w sztukach jezuickich od połowy XVIII wieku – na wybranych przykładach*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, z. 2, s. 231–258
- Mieszek Małgorzata, *Postaci władców w wybranych utworach dramatycznych Jana Bielskiego*, [w:] *Władca, władza. Literackie doświadczenia Europejczyków od antyku po wiek XIX*, red. M. Szymor-Rólczak, przy współudziale M. Poradeckiego, Łódź 2011, s. 83–98
- Mieszek Małgorzata, „*Rodowitym rytmem pracy Janickiego dopełniam*” – „*Vitae Regum Polonorum*” *Kle-mensa Janickiego w przekładzie Jana Bielskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria” 2014, z. 3, s. 241–256
- Mieszek Małgorzata, *Teksty poboczne w zreformowanych dramatach jezuickich (od połowy XVIII wieku)*, [w:] *Metateksty i parateksty teatru i dramatu. Od antyku do współczesności*, red. J. Czerwińska, K. Chiżyńska, M. Budzowska, Łódź 2017, s. 85–100
- Mieszek Małgorzata, *Tematyka religijna w dramacie jezuickim z połowy XVIII wieku (na przykładzie twórczości Jana Bielskiego)*, „Tematy i Konteksty” 2016, s. 225–237
- Mieszek Małgorzata, *Wyznawca-obywatel w sztukach jezuickich od połowy XVIII wieku*, [w:] *Świat teatru – świat wartości. Wychowanie obywatelskie w teatrze szkolnym jezuitów w Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, red. J. Okoń, Kraków 2017, s. 169–182
- Mieszek Małgorzata, *Złote łańcuchy, wieńce, Godziny i Czasy – o „jednobarwności” w sztukach z warszawskiego kolegium ojców pijarów?*, [w:] *Kolor w kulturze*, red. Z. Mocarska-Tycowa, J. Bielska-Krawczyk, Toruń 2010, s. 107–118
- Między barokiem a oświeceniem. Sarmacki konterfekt*, red. S. Achremczyk, Olsztyn 2002
- Miszalska Jadwiga, *Strategie polskich tłumaczy włoskich librett w XVIII wieku*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2013, t. 22, s. 11–25
- Montusiewicz Ryszard, *Kultura retoryczna kolegów w XVII i połowie XVIII wieku. Rekonesans materiałowy*, [w:] *Retoryka a literatura*, red. B. Otwinowska, Wrocław 1984, s. 193–210
- Mroczek Katarzyna, *Epitalamium staropolskie. Między tradycją literacką a obrzędem weselnym*, Wrocław 1989
- Mroczek Katarzyna, *Tytułatura w korespondencji staropolskiej jako problem stosunku między nadawcą a odbiorcą*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2, s. 127–148
- Narloch Oskar, *Językowy obraz ojczyzny w poezji okolicznościowej czasów stanisławowskich*, „Rozprawy Komisji Językowej”, t. 52: 2007, s. 159–167
- Nawrot Janusz, *Przyjaźń domaga się rezygnacji. Kilka aspektów relacji między przyjaciółmi poruszonych w Biblii*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, t. 17 (2010), s. 11–31
- Nawrot Janusz, *Przyjaźń w „Etykach” Arystotelesa, w pismach mądrościowych Septuaginty oraz w Nowym Testamencie*, Poznań 2004
- Nguyen Duc Ha, *Polscy misjonarze na Dalekim Wschodzie w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 2006
- Nieciukowska Małgorzata, *Teatr jezuicki w Wilnie w 2 połowie XVIII w.*, [w:] *Wilno teatralne*, red. M. Kozłowska, Warszawa 1998, s. 38–46
- Niedźwiedź Jakub, *Nieśmiertelne teatru sławy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVII–XVIII w.*, Kraków 2003
- Niedźwiedź Jakub, *Szesnastowieczne epitalamium łacińskie w Polsce*, [w:] *Szesnastowieczne epitalamia łacińskie w Polsce*, przeł. M. Brożek, oprac. J. Niedźwiedź, Kraków 1999, s. 11–58
- Nieznanowski Stefan, *Barokowa poezja polityczna. Propozycje badawcze*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, Seria 3, Wrocław 1978, s. 295–317

- Nowak Katarzyna, *Kulturalne i literackie kontakty polsko-japońskie w epoce staropolskiej*, [w:] *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne. Materiały z forum dyskusyjnego*, red. i wstęp D. Kalinowski, Słupsk 2000, s. 29–49
- Nowak-Wolna Krystyna, *Dzieje sztuki recytatorskiej w Polsce*, Opole 1999
- Nowicka-Struska Anna, *Kształtowanie wyobrażeń o Dalekim Wschodzie w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XVII wieku*, [w:] *Proza staropolska*, red. K. Płachcińska, M. Bauer, Łódź 2011, s. 211–226
- Obirek Stanisław SJ, *Wizja Kościoła i państwa w kazaniach ks. Piotra Skargi*, Kraków 1994
- Obirek Stanisław, *Wizja państwa w nauczaniu jezuitów polskich w latach 1564–1668*, Kraków 1995
- Obremski Krzysztof, *Panegiryczna sztuka postaciowania: August II Mocny (J. K. Rubinkowski, „Promienie cnót królewskich...”)*, Toruń 2003
- Ocieczek Renarda, *O cenzorach staropolskich uwag kilka*, [w:] *Autor – tekst – cenzura. Prace na kongres slawistów w Krakowie w roku 1998*, red. J. Pelc i M. Prejs, Warszawa 1998, s. 140–151
- Ocieczek Renarda, *O listach dedykacyjnych literatów polskich XVII wieku (wprowadzenie do badań)*, „Ruch Literacki” 1977, z. 6, s. 447–459
- Ocieczek Renarda, *O przedmowach w polskich ksiązkach barokowych*, [w:] *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ocieczek, R. Ryba, Katowice 2002, s. 102–116
- Ocieczek Renarda, *O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w ksiązkach dawnych*, [w:] *O literackiej ramie wydawniczej w ksiązkach dawnych*, red. R. Ocieczek, Katowice 1990, s. 7–19
- Ocieczek Renarda, *O staropolskich tekstach dedykacyjnych. Uwagi wstępne*, [w:] *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ocieczek, A. Sitkowska, Katowice 2006, s. 7–10
- Ocieczek Renarda, *Studia o dawnej książce*, Katowice 2002
- Okoń Jan, *Autorzy tekstów dramatycznych w rękopisie 182 Biblioteki Jagiellońskiej*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 1971, s. 105–133
- Okoń Jan, *Barokowy dramat i teatr w Polsce. Wśród zadań publicznych i religijnych*, [w:] *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, M. B. Stykowska, Lublin 1990, s. 7–26; toż, [w:] *tenże, Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)*, Warszawa 2006, s. 77–98
- Okoń Jan, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970
- Okoń Jan, *Intermedium polskie XVII wieku. Próba typologii*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1, s. 101–138
- Okoń Jan, *Jezuicka scena religijna w Polsce*, [w:] *tenże, Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)*, Warszawa 2006, s. 99–120
- Okoń Jan, *Kompendium – czy tylko wiedzy? Wstęp do typologii gatunku*, [w:] *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I. M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Warszawa 2009, s. 9–33
- Okoń Jan, *O aktorach i sztuce aktorskiej w staropolskim teatrze szkolnym jezuitów*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1998, z. 5, s. 49–65
- Okoń Jan, *Odsiecz wiedeńska Jana III w staropolskim teatrze szkolnym*, „Pamiętnik Teatralny” 1984, z. 1–2, s. 103–116
- Okoń Jan, *Poetyka Sarbiewskiego a niektóre problemy baroku w dramacie szkolnym jezuitów w Polsce wieku XVII*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace historycznoliterackie” 1968, nr 168, z. 14, s. 41–66
- Okoń Jan, *Rękopiśmienne teatralia staropolskie w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 1970, s. 89–131
- Okoń Jan, *Teatr jezuicki w Polsce: pomiędzy swojskością a cudzoziemszczyzną*, [w:] *tenże, Jezuici a kultura polska: materiały sympozjum z okazji Jubileuszu 500-lecia urodzin Ignacego Loyoli (1491–1991) i 450-lecia powstania Towarzystwa Jezusowego (1540–1990), Kraków, 15–17 lutego 1991 r.*, red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993, s. 227–241; przedruk w: *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)*, Warszawa 2006, s. 51–62

- Okoń Jan, *Teatralia w zbiorze Adama Wolańskiego i nieznanne materiały do dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 3, s. 167–178
- Okoń Jan, *W sprawie autorstwa kodeksu dramatycznego jagiellońskiego 2384*, „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 1, s. 185–204
- Okoń Jan, *Wschód na Zachodzie? (Obraz Orientu w teatrze szkolnym doby baroku)*, [w:] *Unia brzeska. Geneza, dzieje i konsekwencje w kulturze narodów słowiańskich*, red. R. Łużny, F. Ziejka, A. Kępiński, Kraków 1994, s. 200–217
- Okoń Jan, *Wychowanie do społeczeństwa w teatrach szkolnych jezuitów w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Kraków 2018
- Opaliński Edward, *Szlachta polska wobec króla jako instytucji w latach 1587–1648. Próba postawienia problematyki*, „Kwartalnik Historyczny” 1983, nr 4, s. 791–808
- Ostaszewska Danuta, *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski: obrazy – konwencje – stereotypy*, Katowice 2001
- Paluszkiwicz Felicjan SJ, *Szkolnictwo jezuickie w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, „Przegląd Powszechny” 1998, nr 9, s. 236–245
- Paprocki Henryk, *Focjusz*, Kraków 2004
- Pawłowiczowa Janina, *Teoria i krytyka*, [w:] *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, Warszawa 1967, s. 69–330
- Pelc Janusz, *Barok – epoka przeciwieństw*, Kraków 2004
- Pelc Janusz, *Klasycyzm w baroku – wprowadzenie do dyskusji*, „Barok” 2000, z. 2, s. 9–24
- Pelc Janusz, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973
- Pelc Janusz, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002
- Pelc Jerzy, *O pojęciu tematu*, Wrocław 1961
- Pelczar Roman, *Kolegia szlacheckie (collegia nobilia) i ich rola w oświacie Rzeczypospolitej XVIII wieku*, [w:] *Dzieje kształtowania się polskich instytucji oświatowych*, red. E. A. Mierzwa, Piotrków Trybunalski 2002, s. 29–42
- Pelczar Roman, *Teatr w kolegiach jezuickich na terenie diecezji przemyskiej w XVI–XVIII wieku*, „Nasza Przyszłość”, t. 87: 1997, s. 167–193
- Pfeiffer Bogusław, *Rex et Patria. Temat władcy, narodu i ojczyzny w literaturze i sztuce XVIII stulecia*, Warszawa 2012
- Piechnik Ludwik, *Działalność jezuitów na polu szkolnictwa w Poznaniu*, „Nasza Przyszłość”, t. 30 (1969), s. 171–210
- Piechnik Ludwik, *Przemiany w szkolnictwie jezuickim w Polsce XVIII w.*, „Roczniki Humanistyczne” 1977, z. 2, s. 31–61
- Pietraszko Stanisław, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966
- Pigoń Stanisław, *Le Jay w Polsce (z dziejów dramatu szkolnego w XVIII w.)*, „Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAN w Krakowie” 1949, s. 36–39
- Pigoń Stanisław, *Z dziejów dawnego teatru szkolnego*, „Pamiętnik Literacki” 1952, z. 1–2, s. 287–311
- Pisarze polskiego oświecenia*, t. 1, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1992
- Pizun-Maszykowska Agnieszka, *O przejawach emancypacji kobiet w staropolskich dedykacjach dla kobiet*, [w:] *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ociecek, A. Sitkowska, Katowice 2006, s. 70–78
- Pollard Albert Frederic, *Henryk VIII*, Warszawa 1988
- Poplatek Jan SJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957
- Prejs Marek, *Egzotyzm w literaturze staropolskiej (wybrane problemy)*, Warszawa 1999

- Prejs Marek, *Fascynacje Orientem*, [w:] *Barok polski wobec Europy. Kierunki dialogu*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 2009, s. 177–191
- Puchowski Kazimierz, *Collegium Nobilium Societatis Jesu w Warszawie wobec „dobrze oświeconej Europy”*, „Wiek Oświecenia”, t. 17 (2001), s. 129–157
- Puchowski Kazimierz, „*Collegium Nobilium*” Stanisława Konarskiego a elitarne instytucje wychowawcze zakonów nauczających w Europie, „Wiek Oświecenia”, t. 20 (2004), s. 11–70
- Puchowski Kazimierz, *Edukacja historyczna w jezuickich kolegiach Rzeczypospolitej 1565–1773*, Gdańsk 1999
- Puchowski Kazimierz, *Edukacja historyczno-geograficzna w kolegiach pijarskich i jezuickich w I Rzeczypospolitej*, [w:] *Wkład pijarów do nauki i kultury w Polsce XVII–XIX w.*, Warszawa 1993, s. 477–487
- Puchowski Kazimierz, „*In bello Mars, In pace Apollo*”. Z dziejów edukacji w kolegiach jezuickich Rzeczypospolitej Obojga Narodów, [w:] *Jezuicka ars historia. Prace ofiarowane księdzu profesorowi Ludwikowi Grzebieniowi SJ*, Kraków 2001, s. 479–497
- Puchowski Kazimierz, *Jezuicki konwikt w Poznaniu*, [w:] *Wokół jezuickiej fundacji uniwersytetu z 1611 roku*, red. D. Zołądź-Strzelczyk, R. Witkowski, Poznań 2011, s. 143–155
- Puchowski Kazimierz, *Jezuickie kolegia szlacheckie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Studium z dziejów edukacji elit*, Gdańsk 2007
- Puchowski Kazimierz, *Model kształcenia szlachty w kolegiach jezuickich*, [w:] *Między barokiem a oświeceniem. Nowe spojrzenie na czasy saskie*, red. K. Stasiewicz, S. Achremczyk, Olsztyn 1996, s. 97–104
- Puchowski Kazimierz, *Nauczanie historii w polskich kolegiach jezuickich (1565–1773). Zarys problematyki*, [w:] *Jezuici a kultura polska: materiały sympozjum z okazji jubileuszu 500-lecia urodzin Ignacego Loyoli (1491–1991) i 450-lecia powstania Towarzystwa Jezusowego (1540–1990)*, Kraków, 15–17 lutego 1991 r., red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993, s. 279–296
- Puchowski Kazimierz, *Teatr jezuicki w Rzeczypospolitej Obojga Narodów – Clio w edukacji obywatela*, [w:] *Świat teatru – świat wartości. Wychowanie obywatelskie w teatrze szkolnym jezuitów w Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, red. J. Okoń, Kraków 2017, s. 105–131
- Puławski Franciszek, *Wykaz inwentarzewy rękopisów nie objętych katalogiem*, [w:] tenże, *Opis 815 rękopisów Biblioteki Ordynacji Krasińskich*, Warszawa 1920
- Raszewski Zbigniew, *Scena teatru staropolskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1953, z. 1, s. 216–229
- Raszewski Zbigniew, *Zasada NiG*, [w:] tenże, *Trudny rebus*, Wrocław 1990, s. 103–108
- Raszewski Zbigniew, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955
- Ratajczakowa Dobrochna, *Teatr i dramat europejski w XVIII wieku*, [w:] tenże, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006, s. 305–341
- Ratajczakowa Dobrochna, *Teatr jako „imago mundi” w baroku i oświeceniu*, [w:] *Polonistyka w przebudowie: literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków, 22–25 września 2004*, t. 2, Kraków 2006, s. 496–513
- Read Baker Susan, *Dissonant harmonies: drama and ideology in five neglected plays of Pierre Corneille*, Tübingen 1990, s. 52–68
- Riezanov Vladimir, *K istorii russkoj dramy. Ekskurs w oblast' teatra Jezuitow*, Nieżyn 1910
- Roszkowska Wanda, *Główne ośrodki życia teatralnego w Polsce XVI i XVII w.*, [w:] *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, praca zbiorowa pod red. H. Dziechcińskiej, Wrocław 1980, s. 97–127
- Rusmak Radosław, *Seneca noster*, cz. 1: *Studium o dawnych przekładach Seneki Młodsze*, Warszawa 2009
- Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983
- Skwarczyńska Stefania, *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. E. Felisiak, M. Leś, Białystok 2006

- Skwarczyńska Stefania, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *taż, Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 95–121
- Skwarczyńska Stefania, *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu (tzw. typ i tzw. charakter)*, „Prace Polonistyczne”, Ser. 8: 1950, s. 281–311
- Sławińska Irena, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988
- Sosień Barbara, *Wstęp*, [w:] J. B. Racine, *Andromacha, Berenika, Fedra*, przeł. M. Wroncka i in., Wrocław 1997, s. V–XCIV
- Sosnowski Leszek, *Sztuka. Retoryka. Fizjognomika. Studium z filozofii ekspresji*, Kraków 2010
- Spychała Dariusz, *Ideal władcy w późnym antyku*, „Meander” 2009–2012, s. 292–299
- Starowieyski Marek, *Męczennictwo*, [w:] *Męczennicy*, wstępy, oprac. i wybór tekstów E. Wipszycka, ks. M. Starowieyski, Kraków 1991, s. 84–142
- Stasiak Arkadiusz Michał, *Patriotyzm w myśli konfederatów barskich*, Lublin 2005
- Stasiak Arkadiusz Michał, *Teoria pochodzenia władzy monarchicznej w dyskursie parlamentarnym czasów stanisławowskich*, [w:] *Kultura parlamentarna epoki staropolskiej*, red. A. Stroynowski, Warszawa 2013, s. 407–420
- Stasiewicz-Jasiukowa Irena, *Człowiek i obywatel w piśmiennictwie naukowym i podręcznikach polskiego oświecenia*, Wrocław 1979
- Stępień Paweł, *Z literatury religijnej polskiego średniowiecza. Studia o czterech tekstach (Kazanie na dzień św. Katarzyny, Legenda o św. Aleksym, Lament świętokrzyski, Żołtarz Jezusow)*, Warszawa 2003
- Stoff Andrzej, *Temat utworu literackiego*, [w:] *Z teorii dzieła literackiego*, red. M. Cyzman, A. Stoff, Toruń 2003, s. 11–56
- Stuchlik-Surowiak Beata, *Barokowe epitalamium śląskie: kobieta, małżeństwo, rodzina*, Katowice 2008
- Szorc Alojzy, *Kolegium jezuickie w Braniewie i jego księgozbiór*, Olsztyn 1998
- Szubert Mikołaj, *Kontakty misjonarzy jezuickich z panami feudalnymi w Japonii (XVI i XVII wiek)*, [w:] *Cudzoziemcy w Japonii. Spotkania międzykulturowe*, red. E. Pałasz-Rutkowska, Warszawa 2017, s. 94–134
- Szyjowski Marian, *Dramat w Polsce*, [w:] *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, wyd. 2, cz. 2, Kraków 1936, s. 279–496
- Szyjowski Marian, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasycyzmu 1661–1831*, Kraków 1920
- Szymańska Alicja, *Antyczne i współczesne poglądy na temat zjawisk barwy. Barwy sakralne i ich symbolika*, „Roczniki Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Angelusa Silesiusa w Wałbrzychu”, nr 7: 2005, s. 73–86
- Ślaski Jan, *Cesare Baronio w przekładach polskich*, [w:] *Nurt religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu*, red. S. Nieznanowski, J. Pelc, Lublin 1994, s. 365–393
- Ślaski Jan, *Literatura włoska w Polsce na pograniczu renesansu i baroku*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, t. 29 (1984), s. 91–117
- Tazbir Janusz, *Baronius a Skarga*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, t. 26 (1981), s. 19–33
- Teorie dramatyczne oświecenia francuskiego*, przeł. i oprac. E. Rządowska, Wrocław 1958, Seria: Teksty źródłowe do historii dramatu i teatru
- Tomaszewski Borys W., *Tematyka. Tematyczna budowa*, przeł. C. Gólkowski, T. Kowalska, I. Szczygielska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 112–135
- Trevelyan George Macaulay, *Historia Anglii*, przeł. A. Dębnicki, wyd. 2, Warszawa 1965
- Trębicki Władysław, *Uwagi nad dziełem „Starożytny teatr w Polsce” przez K. W. Wójcickiego*, „Biblioteka Warszawska” 1843, t. 4, s. 286–377

- Tryjarski Edward, *Ze studiów nad rękopisami i dialektem kipczackim Ormian polskich*, cz. 2: *O nauce języków obcych w kolegium teatryńskim we Lwowie*, „Rocznik Orientalistyczny”, t. 23: 1960, z. 2, s. 7–55
- Trzynaśdowski Janusz, *O dedykacji*, [w:] *Rękopiśmienne dedykacje autorskie w księgozbiorze Ossolineum*, oprac. J. Długosz, Wrocław 1967, s. 5–17
- Tubielewicz Jolanta, *Historia Japonii*, Wrocław 1984
- Uruski Seweryn, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, współudz. A. A. Kosiński i A. Włodarski, t. 4, Poznań 1995
- Wachowski Jacek, *Dzieło teatralne w refleksji historyków teatru. Od badania artefaktów do wyzwań performatywnych*, [w:] *Staropolskie zwierciadło. Dawne widowiska polskie z perspektywy współczesnej*, red. P. Kencki, Warszawa 2015, s. 64–78
- Walicki Andrzej, *Idea narodu w polskiej myśli oświeceniowej*, Warszawa 2000
- Wasilewska-Dobkowska Joanna, *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2006
- Wasilewska-Dobkowska Joanna, *Wyobrażenia Dalekiego Wschodu w środowisku polskich jezuitów*, „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu”, t. 1 (2004), s. 15–30
- Wilkoń Aleksander, *Dzieje języka artystycznego w Polsce. Język i style literatury barokowej*, Kraków 2002
- Windakiewicz Stanisław, *Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce*, Kraków 1922
- Winniczuk Lidia, *Pliniusz Młodszy w świetle swoich listów i mów*, Warszawa 1987
- Wipszycka Ewa, *Prześladowania w państwie rzymskim*, [w:] *Męczennicy*, wstępy, oprac. i wybór tekstów E. Wipszycka, ks. M. Starowieyski, Kraków 1991, s. 15–83
- Witke Charles, *Numen Litterarum. The Old and the New in Latin Poetry. From Constantine to Gregory the Great*, Leiden–Köln 1971
- Wołoszyński Ryszard Waclaw, *Między tradycją a reformą. Nauczyciele w Polsce XVIII wieku*, Piotrków Trybunalski 2000
- Wójcicki Kazimierz Władysław, *Obraz starożytnego teatru porządkiem lat ułożony*, „Przyjaciel Ludu”, R. 7: 1841, nr 34, s. 268–271
- Wójcicki Kazimierz Władysław, *Teatr starożytny w Polsce*, t. 2, Warszawa 1841
- Wróbel-Lipowa Krystyna, *Etos wychowania historycznego i obywatelskiego w myśli pedagogicznej ks. Stanisława Konarskiego*, [w:] *Staropolski etos wychowania*, red. E. J. Kryńska, Białystok 2006, s. 92–102
- Załęski Anzelm ks., *Wiadomość o rękopiśmie z XVI wieku znalezionym na kościele niegdyś jezuickim a teraz benedyktyńskim w Pultusku*, [w:] *Biblioteka starożytna pisarzy polskich*, zebra. K. W. Wójcicki, wyd. 2, t. 6, Warszawa 1854, s. 295–347
- Załęski Stanisław SJ, *Jezuici w Polsce*, t. 3, cz. 2, Lwów 1902; t. 4, cz. 2, Kraków 1904
- Zawisza Jerzy Wojciech, *Panegiryczny druk okolicznościowy epoki stanisławowskiej*, Wrocław 1984
- Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze – Renesans – Barok*, wstęp, wyb. i oprac. M. Cytowska i T. Michałowska, Warszawa 1999
- Żbikowska-Migoń Anna, *Książka naukowa w kulturze polskiego Oświecenia*, Warszawa–Wrocław 1977, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 365, Bibliotekoznawstwo, z. 9
- Żołądź-Strzelczyk Dorota, *Wychowanie obywatelskie w poglądach szlacheckich XVI i XVII wieku*, [w:] *Wychowanie a polityka. Między wychowaniem narodowym a państwowym*, red. W. Wojdyła, Toruń 1999, s. 13–21





# Spis ilustracji

Ilustr. 1. Jan Bielski, <i>Ćwiczenia krasomówsko-prawnego przez prześwietną młodź krasomówską collegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu wyprawionego księga I</i> , Poznań 1757 (źródło: Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa) .....	14
Ilustr. 2. [Jan Bielski], <i>Vandamorillus, tragoedia, in publico Calissiensis theatro exhibita, anno Domini 1747, die ... martii, a perillustris facultatis oratoriae auditoribus</i> (rkps VUB, sygn. IV 11651/7) .....	21
Ilustr. 3. Jan Bielski, <i>Zeyfadyń, król Ormuzu, tragedia</i> , Kalisz 1747 (starodruk BJ, sygn. 26491 I) .....	23
Ilustr. 4. Jan Bielski, <i>Tytus Japończyk</i> , Poznań 1748 (starodruk Ossol., sygn. XVIII-1775) .....	27
Ilustr. 5. Dwie wersje rękopiśmienne tragedii Bielskiego <i>Niewinność zwycięża potwarzy</i> [Jan Bielski], <i>Niewinność zwycięża potwarzy, czyli Leo 5 cesarz, od prześwietnej szkoły krasomówskiej młodzi na widok dana, na sali kolegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu, roku 1753, dnia lutego 3</i> (rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 4) .....	31
[Jan Bielski], <i>Niewinność zwycięża potwarzy, czyli Leo 6 cesarz, tragedia od prześwietnej szkoły krasomówskiej młodzi na widok dana, na sali kolegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu, roku 1753, dnia lutego 3</i> (rkps VUB, sygn. IV 11651/4) .....	31
Ilustr. 6. [Jan Bielski], <i>Aleksy, wschodni cesarz, tragedia</i> , [b.m. i r.; Poznań? przed 1764] (rkps VUB, sygn. IV 11651/5) .....	36
Ilustr. 7. Jan Bielski, <i>Aleksy, cesarz wschodni, tragedia, czyli miłości przedziwnej i wierności ślicznych dowód, na dniu ślubnego związku z druku na światło publiczne dana</i> , Poznań 1764 (starodruk BUW, sygn. 4.22.5.31) .....	37
Ilustr. 8. <i>Mizopon, komedia</i> (rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 266–267) .....	40
Ilustr. 9. Jan Bielski, <i>Widok Królestwa Polskiego ze wszystkimi województwami, księstwami i ziemiami, monarchiami i monarchiniami, jako też monarchów tychże i monarchiń prawami, Rzeczypospolitej stanami i tychże stanów urzędami, i uroczystymi sejmików, sejmów, senatu rad, związków, okazywań, pospolitego ruszenia, sądów, skarbu, wojsk, w pokoju i wojnie zabawami. W krótkim zgoła, a rzeczywistym duchownego i świeckiego rządu opisie, rodowitym językiem polskim, szkolnej polskiej szlachetnej młodzi wystawiony</i> , t. 1, ks. 2, Poznań 1763 (źródło: Cyfrowa Biblioteka Jagiellońska) .....	47
Ilustr. 10. <i>Komedia z francuskiego tłumaczona, pod tytułem „Arlekin, dziki Amerykanin”</i> , [Wilno 1760] (starodruk BJ, sygn. 32665 I) (źródło: Cyfrowa Biblioteka Jagiellońska) .....	56

Ilustr. 11. List Jana Bielskiego do Józefa Andrzeja Załuskiego z 1748 roku, w którym pisze o wysłaniu biskupowi tragedii <i>Zeyfadyń</i> i <i>Tytus Japończyk</i> (rkps BN, sygn. III 3248, t. 1) (źródło: Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona) .....	64
Ilustr. 12. Jan Bielski, <i>Na herbowny klejnot jaśnie wielmożnego domu Koźmińskich</i> , [w:] tenże, <i>Apoloniusz, Chrystusów rycerz, tragedia</i> , Poznań 1755 (źródło: Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona) .....	80
Ilustr. 13. Powinśowania dla nowożeńców i adresatów sztuki – Joanny Nepomuceny Koźmińskiej i Teodora Koźmińskiego. Jan Bielski, <i>Aleksy, cesarz wschodni, tragedia, czyli miłości przedziwnej i wierności śliczny dowód, na dniu ślubnego związku z druku na światło publiczne dana</i> , Poznań 1764 (starodruk BUW, sygn. 4.22.5.31) .....	96
Ilustr. 14. [Stanisław Konarski], <i>Otto, tragedia</i> , Warszawa 1744 (źródło: Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona) .....	102
Ilustr. 15. Jan Bielski, <i>Przemowa do Czytelnika</i> , [w:] tenże, <i>Zeyfadyń, król Ormuzu, tragedia</i> , Kalisz 1747 (starodruk BJ, sygn. 26491 I) .....	107
Ilustr. 16. [Jan Bielski?], <i>Vocatio Divina, actio oratoria</i> , [b.m. i r.; Poznań? po 1751?] (rkps VUB, sygn. IV 11651/6) .....	115
Ilustr. 17. Piotr Skarga, <i>Roczne dzieje kościelne od narodzenia Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa</i> , Kraków 1603 (źródło: Cyfrowa Biblioteka Jagiellońska) .....	122
Ilustr. 18. Jan Bielski, <i>Apoloniusz, Chrystusów rycerz, tragedia</i> , Poznań 1755 (źródło: Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona) .....	145
Ilustr. 19. Jan Bielski, <i>Oratio in solita studiorum instauratione habita... 1754</i> (rkps Bibl. Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 729, s. 220) .....	178
Ilustr. 20. Spis osób ( <i>Personae</i> ) występujących w tragedii <i>Vandamorillus</i> (Kalisz 1747) oraz szczegółowa rozpiska, jacy bohaterowie pojawiają się w poszczególnych scenach. Jan Bielski, <i>Vandamorillus, tragoedia, in publico Calissiensi theatro exhibita, anno Domini 1747, die ... martii, a perillustri facultatis oratoriae auditoribus</i> (rkps VUB, sygn. IV 11651/7) .....	195
Ilustr. 21. <i>Osoby w scenie</i> , czyli wykaz postaci występujących w tragedii <i>Konstantyn Wielki</i> . Jan Bielski, <i>Konstantyn Wielki, pierwszy chrześcijański cesarz, tragedia, od prześwietnej szkoły krasomówskiej młodzie na publicznej szkolnej sali kolegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu na widok dana dnia 20 lutego roku 1751</i> (rkps VUB, sygn. IV 11651/6) .....	203
Ilustr. 22. Gabriel François Le Jay, <i>Bibliotheca rhetorum, praecepta et exempla complectens quae tam ad oratoriam</i> , Monachii et Ingolstadii 1765 (źródło: Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona) .....	255
Ilustr. 23. Fragment kroniki poznańskiej zakonu jezuitów. Na karcie 126r informacja o wystawieniu tragedii J. Bielskiego <i>Tytus Japończyk</i> . <i>Historiarum Collegii Posnaniensis Soc[ietatis] Jesu tomus II</i> (1669–1771) (rkps BJ, sygn. 5198, k. 126r) (źródło: Cyfrowa Biblioteka Jagiellońska) .....	263
Ilustr. 24. List Jana Bielskiego do Józefa Andrzeja Załuskiego z 28 lutego 1755 roku (rkps BN, sygn. III 3255, k. 16) (źródło: Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona) .....	281
Ilustr. 25. Spis wykonawców w wileńskim przedstawieniu tragedii o <i>Zeyfadyń</i> . [Jan Bielski], <i>Zeyfadyń, król Ormuzu, tragedia od prześwietnej młodzie Akademii Wileńskiej Societatis Jesu na publicznej teje Akademii sali wyprawiona roku 1762. miesiąca April. 30</i> , Wilno 1762 (sumariusz sztuki) (starodruk BJ, sygn. 32835 I) .....	291
Ilustr. 26. Fragment aktu 4 sztuki <i>Konstantyn Wielki</i> . W rękopisie zaznaczone pauzy oraz dopiski i skreślenia dokonane zapewne ręką Bielskiego. Jan Bielski, <i>Konstantyn Wielki, pierwszy chrześcijański cesarz, tragedia, od prześwietnej szkoły krasomówskiej młodzie na publicznej szkolnej sali kolegium poznańskiego Soc[ietatis] Jesu na widok dana dnia 20 lutego roku 1751</i> (rkps VUB, sygn. IV 11651/6) .....	305

# Indeks osobowy

- A**bgarowicz Kazimierz 218, 328  
Abramowska Janina 134, 332  
Achremczyk Stanisław 169, 338, 341  
Aleksander Wielki 210, 320  
Aleksandrowska Elżbieta 11, 20, 59, 60, 330, 331  
Aleksy IV Angelos 116, 158, 197, 199  
Alfonso de Albuquerque 131  
Alwar (Alvari Emmanuelis) 104, 321  
Ancuta Bonifacy 279  
Armand de Bourbon Conti 105, 328  
Arystoteles 52, 105, 106, 108, 148, 149, 191, 192, 198, 230, 246, 247, 249–253, 257, 258, 261, 264–266, 268, 269, 275, 277, 328, 338  
August II Mocny Sas 85, 339  
Augustyniak Urszula 17  
Augustyn, św. 105, 114, 119  
Auzoniusz (Decimus Ausonius Magnus) 95  
Awianowicz Bartosz 296, 328  
Axer Jerzy 170, 332
- B**acker, de Augustin 26, 46, 58, 330  
Baczewski Sławomir 79, 332  
Baczyński Tomasz 63  
Badya Piotr 50, 175, 179, 205, 226, 332  
Baldwin I z Boulogne 129, 158, 206, 213–216, 237, 239, 274  
Banasiowa Teresa 254, 258, 273, 332  
Baranowski Bohdan 164, 332  
Baroniusz Cezary (Baronio Cesare) 66, 114, 117, 126, 131, 314  
Bartnicka Krystyna 103, 169, 330, 332  
Bauer Marcin 160, 339  
Bednarski Stanisław 11, 20, 43, 48, 59, 62, 65, 70, 134, 135, 148, 149, 151, 159, 168, 174, 179, 189, 330, 332  
Berezowski Jan Kajetan 325  
Bernacki Ludwik 25, 49, 58, 332  
Berzański Michał 163, 323  
Beyerlinck Laurentius 116–119, 129, 328  
Bielińska Urszula 82  
Bielska-Krawczyk Joanna 84, 338  
Bielski Jan 11–17, 19–38, 39–65, 68–70, 72, 74, 75, 77–80, 82–86, 88–99, 101–111, 113–121, 123–131, 134–138, 140, 142, 143, 145, 147–159, 163–167, 171–189, 191–210, 212–214, 216–219, 221–223, 225–247, 249–254, 256–275, 278–288, 290–297, 299–317, 319–321, 330–332, 337, 338, 345, 346  
Bieńkowska Barbara 332  
Bieńkowski Tadeusz 50, 53, 62, 70, 73, 87, 103, 148, 150, 182, 313, 330, 332  
Bieś Andrzej 334  
Binko Katarzyna 218, 332  
Bobrowicz Jan Nepomucen 82, 334  
Bohomolec Franciszek 45, 46, 54, 57, 62, 66–68, 135, 162, 192, 251, 323, 324, 328, 329, 335  
Boniecki Adam 84, 98, 332  
Borowski Adam 85, 333  
Borowski Franciszek 106, 323, 324  
Boym Michał Piotr 159, 328  
Braun Kazimierz 283, 332  
Brietius Philippus 116–118, 129, 155, 328  
Brodnicki Mariusz 103, 170, 333

- Brogi-Bercoff Giovanna 119, 333  
 Bromirski Andrzej 175, 333  
 Brown Józef 24, 26, 33, 35, 46, 58, 331  
 Brożek Mieczysław 93, 338  
 Bruchnalski Wilhelm 86, 333  
 Brunon z Kwerfurtu 218, 328  
 Buchwald-Pelcowa Paulina 69, 78, 81, 333  
 Budzowska Małgorzata 338  
 Burzyńska Anna 133, 342  
 Buszewicz Elwira 68, 333  
 Bylina Stanisław 150, 332  
 Bystrzonowski Wojciech 63, 75, 184, 328
- C**  
 Caussin Nicolas 109, 222, 322  
 Cellot Louis (Cellotius Ludovici) 108, 109, 322  
 Cerceau, du Jean-Antoine 66, 67, 105  
 Chadwick Henry 143, 333  
 Chanecki Michał 185  
 Chiżyńska Katarzyna 338  
 Chodźko Ignacy 324  
 Chomętowski Władysław 25, 46, 333  
 Chryzostom, św. 105  
 Cicero Marcus Tullius 70, 93, 101, 105, 188, 229, 230, 235, 277, 290, 296, 302, 305, 328  
 Cieciszewski Wojciech 191  
 Corneille Pierre 52, 65, 66, 89, 91, 101, 103, 105, 106, 250, 256, 314, 326, 327, 333, 334, 336, 341, 357  
 Cromwell Thomas 151  
 Curtius Ernst Robert 85, 92, 326, 333  
 Cybulski Łukasz 271, 333  
 Cybulski Marek 87, 333  
 Cyceron, zob. Cicero Marcus Tullius 68  
 Cytowska Maria 250, 343  
 Cyzman Marzena 133, 342  
 Czaplewicz Eugeniusz 333  
 Czapska Dorota z Działyńskich 95, 98  
 Czapski Franciszek 95  
 Czechowicz Agnieszka 230, 337  
 Czekajewska Anna 77, 81, 86, 88, 333  
 Czerwińska Jadwiga 338  
 Czubek Jan 30, 331
- D**  
 Dacka-Górzyńska Iwona 118, 339  
 Danejkowicz Ostrowski Jan 68, 328  
 Dauksza Jan 279  
 Dauksza Władysław 154, 324  
 Davidson Clifford 217, 333  
 Dąbrowski Roman 103, 333  
 Dąbrowski Stanisław 100, 101, 333  
 Dąbrówka Andrzej 217, 271, 273, 333  
 Dąbrówka (z Przemysłidów) 84  
 Dąmbska Marianna 82  
 Dembowski Edward 25, 45, 333  
 Dębnicki Antoni 151, 342  
 Dębowski Marek 109, 333  
 Długosz Józef 88, 343  
 Dolański Dariusz 44, 333  
 Drączkowski Franciszek 95, 333  
 Druzbicki Kasper 160, 328  
 Dufrenè Maksymilian 151, 328  
 Dukwicz Dorota 63, 334  
 Dunin-Borkowski Jerzy Seweryn Teofil 82, 333, 334  
 Dürr-Durski Jan 321  
 Działowski M. Jan 157, 323  
 Działyńska Anna z Radomickich 85  
 Działyńska Józefa z Mielżyńskich 84  
 Działyński Augustyn 84, 99  
 Działyński Jakub 99  
 Dziechcińska Hanna 15, 57, 66, 71, 72, 100, 119, 138, 292, 299, 331, 333–335, 341  
 Dzieduszycka Marianna z Działyńskich 84  
 Dzieduszycki Antoni 84
- E**  
 Estreicher Karol 11, 19, 24–29, 33, 35, 45, 48, 58, 67, 82, 154, 250, 279, 280, 283, 292, 331, 334  
 Eurypides 105, 108, 250
- F**  
 Falińska Maria 149, 170, 334  
 Felisiak Elżbieta 87, 341  
 Filipecki Jędrzej 157, 163, 192, 266, 325  
 Filipecki Józef 82, 192, 325  
 Flaga Jerzy 62, 334  
 Focjusz 123–125, 130, 142, 143, 157, 208, 234, 240–244, 259, 264, 265, 267, 268, 270, 340  
 Franciszek Ksawery, św. 153, 159–161  
 Freindt Jan 176, 322  
 Freitag Gustav 95, 329
- G**  
 Gajusz Juliusz Cezar (Gaius Iulius Caesar) 66, 68, 88, 135, 181, 183, 192, 210, 289, 323, 325  
 Gierlińska Anna 202, 336  
 Gieysztor Aleksander 219, 334  
 Ginkiewicz Michał 191  
 Głowiński Michał 133, 249, 278, 301, 334  
 Godlewski Jakub 82, 279  
 Godlewski Stefan 82

- Golański Filip Neriusz 72, 328  
 Golińska Justyna 72, 138, 292, 295, 308, 329, 334  
 Goliński Antoni 82, 279  
 Goliński Wojciech 82  
 Goliński Zbigniew 39, 57, 104, 194, 247, 254, 320, 323, 335, 337, 340  
 Gołkowski Cezary 133, 342  
 Gonzaga Alojzy, św. 147, 257, 325  
 Gordon Antoni 95, 325  
 Górnicki Łukasz 68  
 Grabowski Tadeusz 51, 61, 65, 66, 313, 334  
 Graciotti Sante 334  
 Gralewski Jakub 243, 322  
 Gryglewicz Feliks 12, 20, 114, 331  
 Grzebień Ludwik 12, 19, 20, 44, 53, 54, 59, 62, 63, 65, 69, 117, 118, 135, 149, 150, 169, 170, 198, 331, 332, 334, 335, 339, 341  
 Grześkowiak-Krwawicz Anna 169, 171, 175, 186, 188, 334  
 Grześkowiak Radosław 68, 334  
 Gwalbert Jan, św. 151
- H**  
 Haczyński Michał 30, 142, 153, 323  
 Hajdukiewicz Leszek 11, 59, 331  
 Hempel Rafał 19, 257, 266, 325  
 Henryk III 151  
 Henryk VIII 151, 340  
 Hideyoshi Toyotomi 153, 164, 165  
 Hincza (Hińcza) Marcin 289  
 Hołowin Ignacy 163, 322  
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 192, 211  
 Horain Kazimierz 279  
 Humnicki Roch Gozdawa 82  
 Hutten-Czapska Brygida z Działyńskich 98
- I**  
 Ibbett Katherine 106, 334  
 Idvell Fridericus 202, 325  
 Imańska Iwona 334  
 Ingarden Roman 261, 334  
 Izaak Angelos 89, 129, 157, 158, 163, 180, 199, 205, 206, 215, 216, 224, 234, 238, 239, 241, 245, 246, 256, 261, 262, 266, 272–274, 325
- J**  
 Jabłonowski Józef Aleksander 25, 328  
 Janicki Klemens 171, 328, 338  
 Janocki Jan Daniel 25, 26, 44, 46, 58, 75, 103, 328  
 Jarric, du Pierre (Jaricius) 116, 117, 131, 328  
 Jaszowski Stanisław 26, 334  
 Jaworski Stanisław 19, 41, 43, 48, 49, 54, 62, 67–70, 72, 90, 130, 142, 283–285, 289, 325, 328  
 Jaxa Bogusław 188, 326  
 Jedynak Barbara 188, 334  
 Jekiel Wojciech 334  
 Jeleński Aleksander 243, 322  
 Jouvancy, de Joseph (Juwencjusz) 81, 116–119, 127–130, 150, 160, 164, 191, 192, 250, 256, 278, 291, 296, 301, 328  
 Judkowiak Barbara 17, 26, 29, 34, 43, 45, 57, 58, 62–66, 68–70, 72–75, 134, 136, 138, 149, 161, 194, 197, 201, 251, 254, 256, 267, 278, 292, 296, 297, 329, 334, 335  
 Juniewicz Michał 162, 329  
 Juzoń Ewa 254, 329
- K**  
 Kaczmarek Wojciech 54, 136, 227, 336  
 Kaczor-Scheitler Katarzyna 101, 338  
 Kadulska Irena 13, 15, 18, 39, 41, 55–57, 61–63, 65–74, 78, 82, 88, 101, 127, 128, 130, 134, 137, 138, 142, 144, 148–150, 158, 160, 162, 175, 183, 191–194, 196, 198, 202, 204, 205, 209, 214, 217, 222, 223, 226–228, 235, 244, 247, 251, 256, 265–267, 271, 273, 282, 284, 290, 292, 309, 313, 319, 320, 323, 325, 326, 329, 330, 335–337  
 Kalinowski Daniel 339  
 Kaliszewski Wojciech 87, 189, 335  
 Kania Ireneusz 308, 330  
 Karasowski Maurycy 25, 45, 335  
 Karnkowski Stanisław 321  
 Karpiński Adam 17  
 Karwasińska Jadwiga 218, 328  
 Kaszyński Stanisław 65, 335  
 Kazańczuk Mariusz 81, 82, 336  
 Kazimierz Jagiellończyk, św. 218, 337  
 Kąkol Piotr 162, 336  
 Kencki Patryk 17, 343  
 Kępiński Andrzej 128, 162, 340  
 Kielpsz (Kiełpsz) Michał 58, 325  
 Kiszkwiać Katarzyna 160, 218, 219, 226, 336  
 Kitnowski Maurycy 325  
 Kłaga Tomasz 191  
 Klaudia Felicyta Habsburg 89  
 Klaudian Klaudiusz (Claudius Claudianus) 98, 100  
 Klejnowski Władysław 24, 46, 331  
 Klemens XII, papież (właśc. Lorenzo Corsini) 88

- Klikowicz Joachim 279  
 Klimowicz Mieczysław 66, 336  
 Kłoczowski Jerzy 114, 331  
 Książnin Franciszek Dionizy 77, 337  
 Kochanowski Jan 58, 67–69, 194, 334, 335  
 Kochanowski Piotr 68, 129, 330  
 Koehler Krzysztof 271, 333  
 Kolb Frank 202, 336  
 Konarski Stanisław 23, 28, 39, 44, 46, 49–52, 58, 63, 65, 66, 69, 78, 101–106, 108, 109, 150, 169, 170, 182, 188, 254, 256, 326, 329, 333, 334, 336, 337, 341, 343, 346  
 Kornatowski Wiktor 229, 328  
 Korotaj Władysław 9, 22, 24, 50, 52, 53, 78, 91, 109, 118, 142, 176, 181, 311, 331, 336  
 Korzeniewska Katarzyna 218, 337  
 Kosiński Adam Amilkar 82, 83, 336, 343  
 Kostka Stanisław 73, 320, 325  
 Kostkiewiczowa Teresa 52, 62, 69, 70, 79, 101, 104, 201, 247, 250, 254, 329, 331, 336, 340  
 Kott Jan 52, 68, 102, 324, 340  
 Kowalska Tamara 133, 342  
 Kowalski Jacek 101, 336  
 Kozłowska Mirosława 54, 62, 338  
 Kozłowska Wiktoria 103, 336  
 Kozłowski Jan 53, 54, 64, 336  
 Koźmińska Joanna Nepomucena z Działyńskich 35, 78, 84, 93, 94, 96, 98, 99, 135, 346  
 Koźmińska Teresa z Potockich 83  
 Koźmiński Maciej 83  
 Koźmiński Teodor 34, 35, 78, 83, 84, 90–93, 96, 100, 135, 320, 346  
 Krawczuk Aleksander 155, 336  
 Król-Kaczorowska Barbara 282, 307, 336  
 Kruczyński Andrzej 54, 136, 138, 227, 336  
 Kryńska Elwira Jolanta 170, 333, 343  
 Krzywy Roman 98, 99, 101, 336  
 Kubiszewska-Krasowska Elżbieta 175, 336  
 Kuczborski Walenty 177  
 Kulawik Adam 133, 167, 249, 336  
 Künstler-Langner Danuta 85, 100, 336  
 Kuran Magdalena 101, 337  
 Kuran Michał 58, 101, 194, 212, 335, 338  
 Kwiatkiewicz Jan 75, 81, 114, 117, 329  
 Kwiatkowski Władysław 22, 25, 49, 65, 75, 169, 282, 336  
 Kwietniewska Monika 162, 337  
 Kwintylian Marek Fabiusz (Marcus Fabius Quintilianus) 93, 105, 277, 290, 296, 298, 301, 302, 305, 306, 329
- L**ancholc Teresa 86, 331  
 Lanckoroński Franciszek 54, 321  
 Lang Franz (Lang Franciscus) 72, 138, 196, 254, 278, 282, 287, 288, 292, 295–298, 302, 306, 308, 312, 329, 334, 335  
 Lasocińska Estera 230, 337  
 Lausberg Heinrich 277, 337  
 Legomska Julia 173, 337  
 Le Jay, Gabriel François 66, 67, 105, 134, 138, 247, 254, 255, 258, 261, 266, 271, 274, 275, 322, 325, 340, 346  
 Leopold I Habsburg 89  
 Leski Ksawery 328  
 Leszczyński Rafał 50, 51, 337  
 Leszczyński Stanisław 210  
 Leś Mariusz 87, 341  
 Lewański Julian 17, 61, 70–72, 106, 136, 144, 168, 191, 250, 287, 324, 337  
 Lgocki (Ligocki) Łukasz 258  
 Libera Zdzisław 170, 329  
 Lichański Jakub 104, 337  
 Linde Bogumił Samuel 116, 172, 181, 331  
 Lipiński Jacek 277, 279, 280, 296, 298, 329, 337  
 Lippomano Aloysio 117, 329  
 Lipski Józef 320  
 Lohner Tobias 114, 151, 329  
 Loth Roman 24, 59, 330  
 Lubomirska Izabela z Czartoryskich 135  
 Lubomirski Stanisław 135  
 Ludwik XV Burbon 88
- Ł**opaciński Ignacy Stanisław 188, 327  
 Łubieński Władysław 116, 117, 164, 329  
 Łukaszewicz Józef 30  
 Łukaszyk Romuald 12, 20, 331  
 Łuski Stefan 50, 127, 154, 183, 325  
 Łużny Ryszard 128, 162, 340
- M**aciejewski Janusz 337  
 Maciejewski Jarosław 280, 337  
 Magryś Roman 337  
 Majewska Barbara 160, 331  
 Makowski Stefan 152, 322  
 Malapert Charles 58  
 Malczewski Adam 75  
 Malicki Jan 254, 332  
 Maliszewski Dariusz Cezary 176, 337  
 Marek Ulpiusz Trajan (Marcus Ulpius Traianus) 220  
 Maria Józefa Habsburżanka, królowa Polski 16, 20, 46, 320

- Markiewicz Henryk 167, 168, 171, 172, 249, 337
- Markowski Michał Paweł 133, 342
- Masen Jacob (Massenius Iacobus) 250, 256, 271, 273, 329
- Maslauskaitė-Mažyliienė Sigita 218, 337
- Mateusz, św. 105
- Mazurkowska Bożena 77, 78, 88, 337
- Meller Katarzyna 68, 73, 101, 333–336
- Metastasio Pietro 89, 91, 105, 106, 188, 250, 314, 326, 327, 357
- Męciński Wojciech 43, 68, 71, 73, 147, 159–161, 257, 325, 328, 330
- Michalunio Czesław SJ 334
- Michałowska Teresa 77, 81, 83, 87, 191, 198, 204, 205, 226, 246, 247, 250, 251, 258, 265, 331, 337, 343
- Mieczysław, książę Polski 84
- Mielżyński Józef 93, 150
- Mierzwa Edward 168, 340
- Mieszek Małgorzata 61, 84, 98, 101, 136, 142, 171, 176, 196, 198, 208, 285, 286, 308, 326, 337, 338
- Minasowicz Józef Epifani 64, 330
- Minocki Franciszek Józef 182, 327
- Miszalska Jadwiga 106, 338
- Młodziejowski Andrzej Stanisław 320
- Mocarska-Tycowa Zofia 84, 338
- Mokronowski Wojciech 19, 43, 66, 68, 88, 181, 183, 192, 289, 325
- Molier (Molière, właśc. Poquelin Jean Baptiste) 66
- Montusiewicz Ryszard 338
- Morawińska Agnieszka 81, 333
- Morei Michael Joseph 105
- Morsztyn Jan Andrzej 170
- Morsztynowa Helena z Potockich 68, 88, 90
- Moykowski Kazimierz 89, 325
- Mroczek Katarzyna 87, 97, 100, 331, 338
- Mrozek Sławomir 58, 194, 335
- Muczkowski Józef 64, 330
- N**arloch Oskar 173, 338
- Nawrot Janusz 230, 338
- Neumann Piotr Franciszek 19, 331
- Nguyen Duc Ha 54, 127, 128, 161, 338
- Niecikowska Małgorzata 54, 62, 338
- Niedźwiedź Jakub 85, 86, 93, 94, 100, 338
- Niesiecki Kasper 82–84, 329, 334
- Nieznanowski Stefan 114, 338, 342
- Nowak-Dłużewski Juliusz 170, 329
- Nowak Katarzyna 339
- Nowak-Wolna Krystyna 292, 296, 339
- Nowicka-Jeżowa Alina 160, 333, 339, 341
- Nowicka-Struska Anna 160, 339
- Nowodworski Michał 25
- O**birek Stanisław 44, 62, 149, 170, 175, 198, 332, 335, 339, 341
- Obremski Krzysztof 85, 90, 92, 94, 100, 339
- Ocieczek Renarda 77, 78, 86–88, 92, 94, 101, 111, 331, 339, 340
- Odyniec Cyprian 279
- Okoń Jan 13, 18, 24, 30, 44, 52, 53, 58, 63, 77, 78, 113, 118, 119, 128, 135, 149, 151, 153–158, 160–162, 168–170, 176, 186, 194, 253, 258, 269, 271, 277, 279, 282, 285, 290, 292, 294, 296, 299, 301, 305, 308, 309, 335, 338–341
- Okopień-Sławińska Aleksandra 133, 167, 249, 278, 301, 334
- Opaliński Edward 176, 340
- Ossoliński Jerzy 177
- Ossoliński Józef 320
- Ostaszewska Danuta 340
- Otwinowska Barbara 332, 338
- Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 84, 329
- P**allavicino Andrea 89, 91, 283
- Paluszkiewicz Felicjan 62, 340
- Pałasz-Rutkowska Ewa 153, 342
- Panuś Kazimierz 321
- Paprocki Henryk 143, 340
- Partyka Joanna 118, 339
- Paulin z Noli 95, 329
- Pawłowiczowa Janina 52, 67, 102, 103, 108, 340
- Pelc Janusz 70, 78, 79, 81, 114, 308, 339, 340, 342
- Pelc Jerzy 133, 340
- Pelczar Roman 71, 73, 168, 340
- Pfeiffer Bogusław 189, 340
- Piccolomini Eneas Sylwiusz (Enea Silvio de Piccolomini) 108
- Piechnik Ludwik 62, 74, 340
- Pietraszko Stanisław 52, 61, 65, 67, 68, 70, 109, 340
- Pigoń Stanisław 66, 67, 340
- Piotrowski Gracjan 108, 326
- Pisarski Jan Stefan 68
- Pizun-Maszczykowa Agnieszka 93, 340
- Plater Filip 67



- Plaut (Titus Maccius Plautus) 108  
Plezia Marian 72, 94, 149, 191, 250, 278, 330  
Pliniusz Młodszy (Gaius Plinius Caecilius Secundus) 220, 343  
Płachcińska Krystyna 18, 58, 160, 194, 335, 339  
Podbielski Henryk 247, 249, 277, 328  
Pollak Roman 129, 157, 330, 331  
Pollard Albert Frederic 151, 340  
Poniatowski Stanisław August, król Polski 187  
Pontanus Jakub 254, 258, 273, 332  
Poplatek Jan 13, 61, 63, 103, 170, 192, 204, 287, 289, 321, 340  
Poradecki Mateusz 198, 338  
Porée Charles 57, 66, 67, 105, 109, 134, 138, 250, 251, 329  
Poszakowski Jan 161, 329  
Potocki Wacław 68, 90  
Prejs Marek 78, 160, 162, 339, 340, 341  
Pruszc Piotr Hiacynt 218, 332  
Pruszyński Franciszek 68, 130, 257, 325  
Pryscjan z Cezarei (Priscianus Caesariensis) 93  
Przeradzki Antoni 19, 39, 67, 68, 74, 251, 325  
Publiusz Papiniusz Stacjusz 327  
Puchowski Kazimierz 44, 55, 62, 65, 66, 69, 75, 81, 116, 149, 150, 153, 159, 168, 169, 198, 341  
Pułaski Franciszek 24, 331  
Puttkamer Jan 67, 68, 74, 130, 184, 290, 325, 326
- R**  
Racine Jean Baptiste 52, 66, 314, 327, 342  
Radomina Andrzej 159  
Radzewski Franciszek 320  
Raes, de Franciszek 279  
Raes, de Kazimierz 279  
Ramułt Teodat 243, 326  
Rapin René 52, 108, 330  
Raszewski Zbigniew 50, 74, 282, 283, 284, 286, 287, 297, 341  
Ratajczakowa Dobrochna 54, 66, 341  
Read Baker Susan 106, 341  
Reglińska-Jemiół Anna 162, 336  
Retz Wawrzyniec 71  
Ricci Matheo 159, 160  
Riezanov Vladimir 250, 341  
Rinaldi (Raynaldi) Odorico 114, 117, 330  
Ripa Cesare 308, 330  
Robortello Francesco 246  
Rodriguez Juan 159, 160  
Rogaliński Józef 62, 283, 330
- Roszkowska Wanda 24, 52, 71, 74, 311, 336, 341  
Rousseau Jean-Jacques 188, 334  
Rubinkowski Jakub Kazimierz 85, 339  
Rusiński Władysław 65, 335  
Rusmak Radosław 208, 341  
Ryba Renata 101, 339  
Ryszard I Lwie Serce 151  
Ryszard Kornwalijski 151  
Rzadkowska Ewa 265, 270, 342  
Rzepińska Maria 84, 341  
Rzepnicki Franciszek 160, 328
- S**  
Sadowski Stanisław 19, 130, 176, 180, 212, 326  
Sajdek Paweł 143, 333  
Sapieha Jan Kazimierz 170  
Sarbiewski Maciej Kazimierz 63, 72, 81, 94, 97, 149, 191, 192, 204, 210, 247, 250, 252–254, 258, 261, 264, 265, 268, 269, 271, 273, 278, 282, 283, 288, 292, 293, 295, 296, 301, 307, 308, 312, 330, 332, 339  
Scaliger Joseph Justus 83, 97, 108, 246  
Seneka Młodszy (Lucius Annaeus Seneca Minor) 70, 105, 108, 208, 250, 341  
Serlio Sebastian 283  
Simon Ludwik 22, 25, 26, 28–30, 33, 48, 58, 331  
Sitkowa Anna 92, 339, 340  
Skarga Piotr 113, 114, 117, 121–126, 130, 131, 143, 160, 177, 208, 211, 218, 314, 330, 336, 339, 342, 346  
Skimina Stanisław 72, 81, 94, 149, 191, 250, 278, 330  
Skrzetuski Kajetan 327  
Skwara Marek 321  
Skwarczyńska Stefania 87, 194, 293, 308, 341, 342  
Sławińska Irena 13, 17, 54, 135, 136, 169, 227, 269, 332, 336, 339, 342  
Sławiński Janusz 79, 133, 167, 249, 278, 301, 331, 334, 337  
Słuszka Józef 170  
Smogulecki Jan Mikołaj 159  
Snopek Jerzy 17  
Sobieski Jan III 170  
Sobieszczański Franciszek Maksymilian 20, 46, 331  
Sołtyk Ignacy 68, 88, 90, 184, 257, 326  
Sosień Barbara 66, 342  
Sosnowski Leszek 290, 342  
Spychała Dariusz 342  
Stadnicki Stanisław 170

- Starnawski Jerzy 86, 333  
 Starowieyski Marek 220, 222, 342, 343  
 Stasiak Arkadiusz Michał 183, 185, 342  
 Stasiewicz-Jasiukowa Irena 222, 342  
 Stasiewicz Krystyna 169, 341  
 Staszic Stanisław 188, 334  
 Stengel Georg (Stengelius) 113, 116, 119–121, 330  
 Stępień Paweł 219, 342  
 Stoff Andrzej 133, 342  
 Strachwitz Antoni 71, 323  
 Stroynowski Andrzej 342  
 Strusiński Marcin 72, 239, 244, 326  
 Stuchlik-Surowiak Beata 342  
 Stykowa Maria Barbara 13, 135, 169, 269, 332, 339  
 Sucharzewski Jan Kanty Nepomucen 182, 327  
 Suchodolski Bohdan 12, 59, 331  
 Sułowski Zygmunt 12, 20, 331  
 SURIUS Laurentius 66, 117, 126, 127, 147, 218, 330  
 Szaniawski Jan 179  
 Szczygielska Irena 133, 342  
 Szlachcikowska Monika 196, 329, 335  
 Szoldrski Władysław 22, 78, 79, 82, 83, 88–92, 321  
 Szorc Alojzy 117, 342  
 Szostakowski Grzegorz 243, 326  
 Szubert Mikołaj 153, 342  
 Szumanczewski (Szymanczewski) Andrzej 154, 326  
 Szwedowska Jadwiga 9, 24, 53, 78, 109, 118, 142, 176, 181, 331  
 Szykowski Marian 25, 28, 48, 49, 65, 342  
 Szymańska Alicja 84, 342  
 Szymańska Magdalena 9, 24, 53, 78, 109, 118, 142, 176, 181, 331  
 Szymczak Mieczysław 167, 331  
 Szymor-Rólczak Marta 198, 338
- Ś**łaski Jan 114, 117, 131, 342  
 Ślęczkowski Andrzej 182, 327  
 Śnieżewski Stanisław 277, 329  
 Świrczyński Antoni 114, 117, 330
- T**ankred z Hauteville (Tancred de Hauteville) 129, 158, 213–216, 304  
 Tasso Torquato 108, 129, 330  
 Tauer Antoni 48, 331  
 Tazbir Janusz 114, 150, 332, 342
- Temistokles 105, 106, 188, 323, 327  
 Tempusky Friedrich 95, 329  
 Terencjusz (Publius Terentius Afer) 108  
 Tertulian (Quintus Septimius Florens Tertullianus) 175, 336  
 Tomaszewski Boris W. 133, 342  
 Topolska Maria Barbara 11, 48, 59, 70, 331  
 Trevelyan George Macaulay 151, 342  
 Trębicki Władysław 25, 33, 34, 45, 342  
 Trębska Małgorzata 230, 337  
 Tromler Carl Heinrich 44, 46, 58, 330  
 Tryjarski Edward 188, 343  
 Trzynadłowski Janusz 88, 343  
 Tubielewicz Jolanta 343  
 Turowicz Maria 261, 334  
 Twardowski Samuel ze Skrzypny 68, 98, 99, 101, 212, 336
- U**rbański Piotr 85, 336  
 Uruski Seweryn 82, 84, 343
- W**achowski Jacek 17, 343  
 Walicki Andrzej 188, 189, 343  
 Wasilewska-Dobkowska Joanna 54, 128, 153, 161, 162, 164, 165, 207, 343  
 Wąsowski Bartłomiej 168, 323  
 Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 72, 85, 94, 149, 191, 250, 278, 330  
 Wesółowska Ewa 84, 329  
 Wichert Jan 147, 326  
 Wielowieyski Michał 63  
 Wiesiołowski Jacek 20, 327, 331  
 Wilczek Piotr 254, 332  
 Wilkinowicz Ignacy 233, 326  
 Wilkoń Aleksander 79, 100, 343  
 Windakiewicz Stanisław 127, 154, 187, 258, 289, 307, 313, 343  
 Winniczuk Lidia 220, 343  
 Wipszycka Ewa 220, 342, 343  
 Wiśniewski Antoni 256, 326  
 Witke Charles 95, 343  
 Witkowski Rafał 34, 43, 334, 341  
 Władysław III Waza 170  
 Włodarski Aleksander 82, 343  
 Włodarski Józef 162, 336, 337  
 Wojciech, św. 84, 100, 218, 328  
 Wojdyła Witold 169, 343  
 Wolański Adam 156, 157, 168, 340  
 Wolter (Voltaire, właśc. François-Marie Arouet) 52, 66, 105, 181, 250, 289, 314, 357

- Wołoszyński Ryszard Waclaw 62, 343  
Wójcicka Zofia 85, 336  
Wójcicki Kazimierz Władysław 24–26, 30, 33,  
44, 45, 322, 342, 343  
Wroncka Magdalena 66, 327, 342  
Wróbel-Lipowa Krystyna 170, 343  
Wyrwicz Karol 159  
Wysocki Szymon 160, 329
- Z**aborowska-Musiał Justyna 72, 254, 278, 292,  
296, 329, 335  
Zakrzewska Barbara z Kierskich (secundo voto  
Kosztulska) 83  
Zakrzewska Marianna z Wysogotów 20, 22, 26,  
83, 89, 93, 321
- Zakrzewski Jędrzej 20, 22, 26, 83, 89, 92, 93, 321  
Zakrzewski Stefan 83  
Załęski Anzelm 321, 343  
Załęski Stanisław 25, 28, 33, 34, 46, 61, 343  
Załuski Józef Andrzej 15, 20, 21, 26, 34, 41, 44,  
53, 54, 58, 63, 64, 68, 69, 75, 89, 280–283,  
311, 312, 328, 330, 334, 346, 356  
Zawisza Jerzy Wojciech 110, 343  
Ziejka Franciszek 128, 162, 340  
Ziomek Jerzy 306  
Zygmunt III Waza 170
- Ż**ębikowska-Migoń Anna 117, 343  
Żołędź-Strzelczyk Dorota 34, 43, 169, 334, 341,  
343

# Plays by Jan Bielski S.J. (1714–1768)

## SUMMARY

At the turn of the Age of Enlightenment, Jan Bielski was a prominent representative of the Society of Jesus, and a member of the revolutionary generation living between the times of the Baroque and early Classicism. He was the author of addresses, celebratory works, a modern textbook for teaching geography and history (*Widok Królestwa Polskiego*, Vol. 1–2, Poznań 1768), a collection of musings (*Ćwiczenia krasomówsko-prawnego przez [...] młodź [...] Collegium Poznańskiego Soc[ietatis] Jesu wyprawionego księga I*, Poznań 1757), and he also wrote over a dozen dramas. His literary output includes tragedies as well as other dramatic forms, which he created to be acted out during lesson time, i.e., they were aimed to be staged without the participation of an audience (without the students' parents, dignitaries, etc.).

Jan Bielski was born between 1714 and 1716 in Greater Poland, though little is known about his life before August 14, 1730, when he joined Jesuits in Kraków. Initially, he studied rhetoric and philosophy in the Jesuit collegium in Jarosław (1732–1736), before continuing his philosophical (1733–1736) and theological (1739–1743) studies in Lublin, where he became ordained as a priest on June 29, 1742, prior to taking his final monastic vows five years later.

Bielski was connected with several Jesuit collegiums (in Lublin, Lviv, Rawa, Kalisz, and Poznań), where – at different stages of his life – he taught lower grades, lectured on poetics, rhetoric, history and articulation, and worked as a Lenten preacher, catechist, and professor specialising in the Bible. A greater part of his career was associated with the collegium in Poznań, where he spent 21 years, until his death on December 10, 1768, and in which he compiled the vast majority of his works.

In papers focusing on the topic of Jesuit theatre and drama of the mid-18<sup>th</sup> century, Jan Bielski is always listed as a leading representative of the transformation of drama teaching and an important figure in the development of Jesuit dramaturgy.

He was a member of the new generation who led the trend among Jesuit playwrights laying the foundations for the National Theatre. The fact that there are no monographs on his literary output, and on his dramatic plays in particular, was the main reason behind this book, which constitutes a comprehensive insight into his dramatic works, and orders and arranges his output by filling gaps and correcting erroneous information existing in the literature.

The chronological timeline is delineated by the publications of his first and last tragedies. The former dates back to 1747 (staged as *Vandamorillus* in Kalisz), and the latter to 1764 (staged and published as *Aleksy, cesarz wschodni* in Poznań). These time boundaries are conventional and do not cover the entirety of his dramatic output, since the collected material remains incomplete; no plays survived that Bielski, in all likelihood, wrote and prepared for staging during his years spent in collegiums in Lublin, Lviv, and Rawa. Therefore, it is not possible today to determine the nature of these works. Perhaps they were just school assignments that were not meant for public staging. The information on his unpreserved works (e.g., a text that he submitted for a competition organised to celebrate the foundation of the Załuski Library, an address on Polish independence, an oration on the death of Maria Josepha of Austria, the Queen of Poland) can only be found in indirect source materials and in the literature on the matter. Possibly, this lost collection of works may also include forgotten and unrecognised dramas written by the Jesuit author.

Against the background of the situation at monastic boarding schools in the mid-18<sup>th</sup> century and changes that the curriculum and theatre underwent at that time, Bielski's dramaturgy is discussed, with the analysis also taking into account transformations in the Jesuit education system that his works reflected (including Jesuit theatre). The playwright elevates the genre of tragedy, returns to the traditional five-act structure, abandons the idea of generating additional parts in his dramas (interludes, prologues, anti-prologues, epilogues, etc.), insists that the Polish language be used, and transforms conventional threads and themes in order to emphasise new content, e.g., civic issues. Bielski skilfully adapts the presented dramatic material to the evolving preferences of his audiences. At the same time, one can trace certain references to 17<sup>th</sup> century aesthetics, i.e., the presence of allegories, the introduction of singing, dancing and the magic lantern to increase the spectacularity – a coexistence of typically Baroque elements and Classicistic aesthetics which can also be found in dramas written by other Jesuit authors in the mid-18<sup>th</sup> century.

The majority of Bielski's tragedies were enriched with such celebratory extracts as dedicatory letters, stemmas, and family-related excerpts. When compiling these, the Jesuit followed conventions and patterns developed over the course of centuries. And, thus, his depictions of dignitaries keep strictly to panegyric amplification. Celebratory extracts are written in different styles, registers and languages (Polish, Latin, French), which is evidence of the author's exceptional eloquence and writing skill. On the other hand, his contemporary, for the time, literary background is reflected in the

*Foreword to the Reader* that precedes *Zeyfadyń* (Kalisz 1746), where Bielski rejects the view expressed by Stanisław Konarski in the preface to the translation of *Otto* by Pierre Corneille, who postulated that female characters should be introduced in school plays. Even though Bielski shows his familiarity with modern Western European dramaturgy in *Foreword*, quoting works by ancient and modern authors – both monastic and secular – who represent this new trend (Corneille, Racine, Wolter, Metastasio), he still opts for tradition and his belief is of declarative nature. He explicitly and comprehensively justifies why tragedies for schools should not be populated with women, supporting his argumentation with numerous examples. The impact this statement had is proven by the fact that fourteen years later the majority of his arguments were repeated by an anonymous author of the comedy entitled *Arlekin, dziki Amerykanin* (Vilnius 1760), which seems to confirm Bielski's established reputation among Jesuit playwrights in the second half of the 18<sup>th</sup> century.

This coexistence of tradition and modernity can also be observed in the way Bielski uses source materials – by choosing compendiums and works of a historical and hagiographical nature. At the same time, his creative approach is revealed by the manner in which he transposed epic narration into the eventness of the drama, since he selected historical episodes from his source materials for authenticity in the staged events, and to increase their educational and moral value. The chosen extracts also possessed extensive dramatic potential, which allowed Bielski not only to dramatize the plot, but also to enrich the emotional dimension of his characters. Therefore, we can say that his original way of transforming source materials is undoubtedly one of the key features of his dramaturgy.

What is more, Bielski modifies source materials by adding and highlighting civic issues, and thus, his characters have their own structural and systemic awareness, know what mechanisms lie behind the community's success or failure, frequently speak of the fatherland, the responsibilities of citizens, people's obligations to the king, and, in turn, his duties to the society. Young heroes in his tragedies uphold the community's unity and safety, are ready to sacrifice their lives in the name of higher values, and therefore, it is they who exemplify model civic attitudes, not their fathers. They do not, however, preach at others, delivering prolonged didactic monologues. Instead, they take actions that prove their civic spirit, which makes their patriotism active rather than passive. Lengthy tirades are replaced with dialogues where Bielski juxtaposes two clearly contradictory attitudes: the ones he approves and the ones he disapproves of.

By no means is it coincidental that all his tragic characters are Christian (which most often stems from the fact that he focuses on religious matters), as this was the dominating trend among Jesuit playwrights ever since the foundation of their first theatres. Bielski takes motifs known from 17<sup>th</sup> century plays and derived from the same source materials, and yet – unlike his predecessors – he merges religious topics with historical threads, and he emphasises civic issues in his plays. For that reason, his

heroes possess both religious and patriotic virtues; he extends the pre-existing ways of constructing characters, and applies a regularly repeated catalogue of figures, who remain noticeably predefined, but bear visible traces of his attempts to break with these structural clichés. His characters function on two levels – public and private, which means they simultaneously play the role of a father and a ruler, a son and a worshipper, a brother and a leader, etc. Unsurprisingly, this becomes a common source of conflict, e.g., when a king must cast aside his fatherly love and condemn his own son to death in order to fulfil his duties, or when a brother confronts his best friend so as to display loyalty and obedience to his older siblings. In such circumstances, Bielski's characters speak of their dilemmas and verbalise their contradictory emotions, which makes their rationale and actions clear to audiences (readers) and gives them the opportunity to observe the hero's inner transformation. By deepening the psychological insight, Bielski makes his characters more approachable for his audiences, which strengthens the educational and motivational effect of the presented exemplificatory attitude. This illustrates a brand-new trend in Jesuit didactics, i.e., teaching by acceptance and approval, rather than through criticism.

The story arc in Bielski's tragedies is determined and conditioned by actions taken by his characters. The analysis shows that he followed the guidelines on constructing the plot and storyline set by ancient and modern theoreticians (e.g., the principle of three unities). As a result, consecutive events always form a coherent and logical unity, which is not disturbed by the excessive or condensed presentation of affairs. In order to observe the principle of three unities, Bielski eagerly applies the technique of a plot within a plot, and his characters often narrate events that occurred earlier or simultaneously to the presented storyline. The playwright frequently uses intrigues and coincidences, which make the storyline more probable, allow him to counterpose scenes, and thus, increase the level of emotion among audiences (readers). On the other hand, Bielski never overuses miraculous events and greatly restricts the impact that supernatural phenomena have on the course of the plotline.

Following on from the practices applied by French Jesuit playwrights, Bielski 'brightens up' the final scenes of his dramas. A tragedy that does not end in a disaster but concludes with a triumph for the extolled behaviour is more likely to encourage the audience (reader) to adopt the desired attitude. This Classicism combined with the application of typically Baroque solutions becomes even more visible when his plays are staged. The coexistence of both styles is demonstrated in the chapter devoted to the reconstruction of the theatrical forms present in his dramas. Baroque elements (the presence of allegory, the applications of multiple means of artistic expression in order to intensify 'spectacularity') can be found exclusively in interludes within early Jesuit plays. At the same time, the textual analysis of Bielski's dramas reveals that he increased the significance of characters at the expense of spectacularity, as he, notably, attached greater importance to his heroes pronouncements. Therefore, his dramas offered greater potential in terms of voice modulation, facial expression, scenic move-

ment and gesticulation, which means that staging required familiarity with treatises on rhetoric (advice for speakers), poetics, and acting.

The preserved works by Jan Bielski constitute a rich, and yet, sadly, incomplete artistic output. Dramas form merely a portion of his varied literary heritage, revealing the author's learned and modern education. At the same time, however, his tragedies contain numerous elements that are evidence of his strong attachment to tradition and his tendency to turn to solutions applied by his playwrighting predecessors. The clash of the two styles he applied can be observed on multiple layers, making him 'revolutionary' and 'straddling the line between two epochs', while simultaneously reflecting transformations that the Jesuit dramaturgy underwent at that time. The book is an attempt to demonstrate that his tragedies – staged in collegiums for over twenty years – greatly contributed to the consolidation of the new dramaturgy which laid the foundations of Enlightenment theatre.



