

Małgorzata Mieszek

KATEGORIA MILCZENIA W STAROPOLSKICH INTERMEDIACH SZKOLNYCH

Intermedium było jednym z popularniejszych, choć niewzględnianych przez poetyki, gatunkiem dramatycznym w dawnym teatrze. Tym, co łączyło międzyakty ze wszystkich środowisk (szkolnego, dworskiego i popularnego) było ich sceniczne przeznaczenie. Interludia tworzone bowiem z myślą o rzeczywistym wystawieniu. W intermediach szkolnych aktorami byli uczniowie danej placówki¹. Na podstawie zachowanych tekstów czy lakonicznych informacji z sumariuszy można poniekąd odtworzyć sposób zachowania się ucznia-aktora na scenie². Trzeba oczywiście zastrzec (co zrozumiałe wobec charakteru materiałów źródłowych), że rekonstrukcje te pozostają w granicach domysłów. Źródła dają jednak podstawę, by twierdzić, że aktorzy posługiwali się różnymi środkami wyrazu.

Najważniejszym środkiem ekspresji aktorskiej w dawnym teatrze szkolnym było słowo. Przedstawienia łączyły się bowiem nierozzerwalnie ze sztuką recytacji³. Jednak wypowiedź aktora, jak zauważyli autorzy *Zarysu teorii*

¹ W niektórych przypadkach jako „statystów” wykorzystywać miano rzekomo okolicznych mieszkańców wsi lub służbę (J. Poplatek SJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 27; S. Pigoń, *Z dziejów teatru szkolnego w Polsce w. XVII (O teatrze alumnatu ormiańskiego we Lwowie)*, „Pamiętnik Literacki” 1938, s. 76).

² Nie można zgodzić się więc ze zdaniem Pauliny Lewin, według której „Jedynym miarodajnym źródłem pozwalającym odtworzyć kształt sceniczny polskiego intermedium dramatycznego o treści komicznej i obyczajowej [...] są zachowane teksty” (P. Lewin, *Relacje między sceną a widowiskiem w polskim teatrze intermedialnym XVI–XVIII w.*, [w:] *Kultura i literatura dawnej Polski. Studia*, Warszawa 1968, s. 369).

³ *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. Kadulka, przeł. M. Szlachcikowska, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1998, Seria Literacka, z. 5, s. 187.

literatury, „wyraźnie oddziaływa na kształtowanie innych tworzyw, składających się na dzieło teatralne”, a „zadaniem języka w dramacie jest [...] także projektowanie składającego się z wielu tworzyw przedstawienia teatralnego” [podkr. M.M.]⁴. Aktorzy-uczniowie różnicowali więc intonację, posługiwali się szerokim repertuarem gestów, byli niekiedy ukostiumowani, czy też posiadali odpowiednie rekwizyty. Wydaje się jednak, że w niektórych międzyaktach także milczenie (czy może lepiej: celowe rezygnowanie z wypowiedzania słów) stawało się środkiem wyrazu aktorskiego.

Warto w tym miejscu przywołać pokrótce kilka dawnych teoretycznych wypowiedzi na temat gry aktorskiej⁵. Co prawda uwagi te odnosiły się do sposobu wystawiania np. komedii czy tragedii, nie uwzględniały (bo uwzględniać nie mogły) sposobu odgrywania intermediiów. Wydaje się jednak, że niektóre postulaty na temat gry aktorskiej można by z powodzeniem odnieść również do interludiów. I tak, w traktacie z 1550 r., autorstwa profesora retoryki z uniwersytetu we Frankfurcie, znalazła się uwaga, że istotną częścią gry aktorskiej jest tzw. „pronuncjacja”⁶. Autor sprecyzował, że wyraża się ona nie tylko poprzez uszy (np. odpowiedni ton głosu), ale też oczy (tzn. układ ciała). Zdaniem profesora to właśnie odpowiedni ruch ciała i gestykulacja sprawia, że widz rozpoznaje „pragnienia i uczucia”. Co więcej, *motus corporis* rodzi w odbiorcy przekonanie o szczerości prezentowanych na scenie emocji⁷. O ruchu scenicznym połączonym z odpowiednią modulacją głosu pisał też Maciej Kazimierz Sarbiewski w swoim dziele *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*. Charakteryzując sztukę mimu, polski jezuita zauważył, że gatunek ten integruje „potoczność wysłowienia” z „rozmaitością, swobodą i śmiesznością” w sposobie chodzenia i w ruchach⁸. Zdaniem Jana Okonia ten styl gry można odnieść „w praktyce polskiego teatru szczególnie bodaj do sceny sowizdrzalskiej oraz do intermediiów”⁹.

⁴ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, wyd. 5, Warszawa 1986, s. 404.

⁵ Por. też M. Mieszek, *Intermedium polskie XVI–XVIII w. (teatry szkolne)*, Kraków 2007, s. 380–427.

⁶ Według Jacka Lipińskiego, „Wskazania zebrane w tej książeczce będące zapewne wynikiem najwcześniejszych doświadczeń »teatralnych« sceny szkolnej, mogli byli uwzględniać wykonawcy komedii Krzysztofa Hegendorfa [...] Były to wprawdzie utwory łacińskie pisane przez Niemców, nie miało to jednak aż takiego znaczenia, by z tego powodu stawiać ich komedie wraz z wykonawcami poza obrębem sztuki aktorskiej w Polsce, ponieważ związki z naszym krajem pobliskich ośrodków kulturalnych znajdujących się wówczas za granicą były bardzo silne” (J. Lipiński, *Planeta Luna. Wstęp do historii sztuki aktorskiej w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1971, z. 2, s. 176).

⁷ *Ibidem*, s. 187.

⁸ 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. 235–236.

⁹ J. Okoń, *O aktorach i sztuce aktorskiej w staropolskim teatrze szkolnym jezuitów*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1998, Seria Literacka, z. 5, s. 51.

Dużo późniejszym, znanym w dawnej Polsce, był też podręcznik jezuita Franciszka Langa *Dissertatio de actione scenica cum figuris eandem explicantibus* (Monachium 1727). Według osiemnastowiecznego autora, *actio scenica* to „ułożenie ciała i głosu zdolne do wywołania pożądaných uczuć”¹⁰. Warto przywołać tu opinię Justyny Golińskiej, że gra aktorska była dla Langa „złożeniem wielu elementów – postawy, ruchu, gestu, ekspresji twarzy i wymowy – które muszą zostać przez aktora ułożone i skomponowane w nienaganną całość, czyniącą wrażenie na widzach”¹¹.

Na podstawie tych kilku wypowiedzi dawnych teoretyków widać wyraźnie, że obok aktorskiego słowa istotną funkcję pełniły też inne środki wyrazu. Pozwalały one niekiedy zidentyfikować pojawiającą się na scenie postać i często decydowały o odczytaniu stanu psychofizycznego bohatera. Potwierdzają to zresztą słowa Jacka Lipińskiego, że obok wypowiadanych słów równie istotne były dokładnie określone według retorycznych wskazań gesty albo postawa ucznia-aktora¹².

Kategorię milczenia w szkolnych intermediach można rozpatrywać co najmniej w kilku aspektach. Od XVII w. coraz chętniej urozmaicano sztuki tzw. intermediami alegorycznymi. Tego typu międzyakty najczęściej nawiązywały do przedstawienia i komentowały je na płaszczyźnie symbolicznej. W intermediach pojawiały się personifikacje czy tzw. postaci sygnitywne¹³ (np. Geniusz Kościoła, Geniusz wyniosły itd.). Międzyakty alegoryczne były bardzo często rodzajem żywych obrazów scenicznych. Nośnikami znaczeń były wówczas nie tyle słowa, ile raczej gest, ruch, kostium postaci, niekiedy rekwizyty i „tło” (elementy scenograficzne). Odwoływano się przy tym do obiegowych wyobrażeń zawartych w siedemnastowiecznej ikonografii¹⁴.

O większości intermediów alegorycznych wiadomo dziś na podstawie ich streszczeń lub rozbudowanych tytułów zamieszczanych w teatralnych sumariuszach. Już choćby dlatego nie sposób często jednoznacznie stwierdzić, czy

¹⁰ Por. I. Kadulską, *Między sztuką wymowy a sztuką aktorską (o podręczniku Franciszka Langa SI)*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 250.

¹¹ J. Golińska, *Wstęp*, [w:] F. Lang SJ, *Rozprawa o sztuce scenicznej*, przeł. J. Golińska, „Dialog” 2001, nr 8, s. 170.

¹² J. Lipiński, *op. cit.*, s. 169.

¹³ Określenie „postaci sygnitywne” za: I. Kadulską, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974, s. 102.

¹⁴ T. Bieńkowski, *Teatr i dramat szkół różnowierczych w Polsce. Zarys ogólnej charakterystyki*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1968, t. 13, s. 74–75. Warto dodać, że w Szkołach Nowodworskich korzystano z *Ikonologii* Cezarego Ripy (K. Targosz, *Teatr Szkół Nowodworskich w Krakowie w XVII wieku*, „Pamiętnik Teatralny” 1976, z. 1–2, s. 38–41). Również we wspomnianym podręczniku Langa znalazły się sztychy przedstawiające ukostiumowanych aktorów w konkretnej pozie scenicznej. Personifikacje te wyraźnie nawiązywały do barokowej alegoryczności formy i środków wyrazu i za pomocą „widzialnego” informowały o „niewidzialnym” (*Komentarz od Redakcji*, [w:] F. Lang SJ, *Sylwetki symboliczne...*, s. 185).

w danym międzyakcie całkowicie rezygnowano z wypowiadania słów. Przykładowo, dwa intermedia z jezuickiej sielanki udramatyzowanej *Tityrus cum sociis bucolica...* (Kalisz 1746)¹⁵ były najprawdopodobniej po części scenami niemymi. Gdy bowiem w *Chorus Intermedius* Fama ogłosiła śmierć kardynała Lipskiego, to Geniusze Kościoła, Polski i Pallady kaliskiej przemieniły się w posągi. Metamorfoza ta, zapewne niema, wyrażała uczucie ogromnego żalu po zmarłym. Niewątpliwie symboliczna, niema przemiana silniej oddziaływała na odbiorcę. Następujący potem *Chorus Ultimus* ukazywał, jak skamieniałe posągi „ożyły” po grze i śpiewie Orfeusza. Co więcej, Geniusze wystawiły zmarłemu kardynałowi obelisk na scenie. Była to symboliczna czynność mająca na celu upamiętnienie i unieśmiertelnienie osoby dostojnika. Postaci sygnitywne były zapewne ukostiumowane lub posiadały odpowiednie atrybuty, dzięki którym można było je zidentyfikować. Podobną symboliczną wymowę posiadały też intermedia drugie i czwarte z tragedii Jana Bielskiego *Tytus Japończyk* (Poznań 1748). W streszczeniach międzyaktów wyraźnie zaznaczono, że ukazane obrazy sceniczne nawiązują do treści sztuki właściwej:

Intermedium II: „Symbolicznie wyraża Tyta różnymi o wiarę urzucanego przeciwnościami, wszędzie przecie nadzieją Nieba zwyciężę”;

Intermedium IV: „Z okoliczności różnych w scenie przeszłej i przyszłej odmian, fortuny i życia niestałość wyraża”¹⁶.

Zdaniem badaczy, były to najpewniej wstawki o charakterze pantomimicznym¹⁷. W sumariuszu z nieco późniejszego przedstawienia z kolegium rawskiego *August Pierwszy, monarcha Rzymian* (Rawa 1750)¹⁸ przekazano streszczenia wszystkich czterech intermedii. Wydaje się, że część z nich była rodzajem obrazów scenicznych, które stanowiły symboliczny komentarz do treści sztuki właściwej:

Kościół Bogini Pokoju obojętnym trafunkiem z gruntu walącej się z całością swego Geniusza, a niebezpieczeństwem nieprzyjacielskiego Marsa wyraża postrachy wojny od postronnych przeciwko Cesarzowi, ale próżne (intermedium 2).

Równie niewiele powiedzieć można o międzyaktach, które rozwijały w obrazie scenicznym słowa, cytaty lub sentencje (np. z autorów starożytnych). Przykładowo, w pijarskiej sztuce *Lux inter umbras* (Warszawa 1686)

¹⁵ Por. *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, Wrocław 1976, poz. 153.

¹⁶ *Ibidem*, t. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*, oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, Wrocław 1965, poz. 57.

¹⁷ Por. Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955, s. 20; I. Kadulska, *Ze studiów...*, s. 172.

¹⁸ Por. *Dramat staropolski*, t. 2, cz. 1, poz. 333.

intermedium pierwsze unaoczniało myśl z *Farsalii* Lukana: „miscens adversa secundis Fortuna”, a drugie oparte było na cytacie z Horacego: „Mixta Senum ac Iuvenum densantur Funera; nullum saeva caput Proserpina fugit”¹⁹. Wobec tak lakonicznych informacji trudno z całą pewnością stwierdzić, czy międzyakty te rezygnowały z ekspresji słownej na rzecz wyłącznie „bezsłownej” widowiskowości. Do tej samej grupy zaliczyć też można intermedia, które ilustrowały przysłowia. Międzyakt czwarty z tragedii Stanisława Jaworskiego *Jonatas* (Kalisz 1746)²⁰ unaoczniał sentencję, że „kto dumnie pod kim dołki kopie, sam w nie wpada”. Ta przysłowiowa prawda pojawiła się także w trzecim intermedium z tragedii Jana Bielskiego, *Zeyfadyn, król Ormuzu* (Kalisz 1747):

z okoliczności Hameda, sobie, gdy Mahometowi chce szkodzić, szkodzącego, pokazuje się w wysokiej skale, tych, co pod nią kuja, przywalającej, jako często, kto dołki pod drugimi kopie, sam w nie wpada²¹.

Tym, co podnosiło widowiskowość dawnych przedstawień szkolnych było wykorzystanie przez inscenizatorów latarni magicznej. Za jej pomocą reżyserzy mogli wyświetlać fantastyczne obrazy i w ten sposób oddziaływać na emocje i gusty odbiorców. Wydaje się, iż niekiedy w takich sytuacjach rezygnowano wręcz z udziału na scenie uczniów-aktorów, a więc i z wypowiedzianych przez nich słów. Tak było zapewne w intermedialnych wstawkach ze sztuki jezuickiej *Mara seu dolorum amaritudine...* (Warszawa 1693). *Symbolum* ukazywało bowiem bezsilność fal i wichrów, które nie mogły zniszczyć latarni morskiej na wyspie Pharos, a *Incidens* przedstawiał nędzę opuszczonej Duszy Grzesznej²².

Kategoria milczenia wiązała się także z intermediami, które opierały się na konstrukcjach emblematycznych. Jak zresztą zauważył Janusz Pelc, charakterystyka aktorów oraz przydanie im odpowiednich atrybutów było najczęstszą formą, w jakiej emblematyka oraz ikonologia pojawiały się w barokowych dramatach i teatrach²³. Środkiem wyrazu były wówczas połączone: lemma, obraz sceniczny oraz napis. Inskrypcje pojawiły się przykładowo w intermedium „ozdobionym napisami” ze sztuki Kazimierza Franciszka Stęplowskiego *Luctus fatalis* (1728)²⁴. Ciekawe jest również interludium

¹⁹ *Lux inter umbras...*, Warszawa 1686 (starodruk BU w Warszawie, sygn. 4.22.1.63).

²⁰ S. Jaworski, *Jonatas*, [w:] *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulski, Gdańsk 1997, s. 133–221. Por. też *Dramat staropolski*, t. 1, poz. 209.

²¹ Por. *Dramat staropolski*, t. 1, poz. 61. O ilustrowaniu na scenie przysłów zob. też J. Okoń, *Intermedium polskie XVII wieku. Próba typologii*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1, s. 133.

²² Por. *Dramat staropolski*, t. 2, cz. 1, poz. 698.

²³ J. Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 294.

²⁴ *Dramat staropolski*, t. 2, cz. 2, poz. 12.

Antoniego Strachwitza *Wyrażenie symboliczne* (Poznań 1757)²⁵. Międzyakt ganił Syngaredę paszkwilanta, bohatera ze sztuki właściwej. W utworze połączono obraz psa szczekającego na słońce z podpisem głoszącym, że gniew zwierzęcia jest bezsilny. Na końcu zaś zaznaczono: „Z tegoż potym staje się portret Karola Wielkiego na miejscu słońca. Pod nim pies w portret paszkwilanta odmienia się”.

Obok symbolicznych obrazów scenicznych środkiem wyrazu, który zastępował wypowiedziane słowa, mógł być także taniec. Trzeba jednak zastrzec, że intermedia taneczne zdarzały się w teatrach szkolnych niezwykle rzadko. Wynikało to z obawy położonych przed nieprzystojną błazenadą ze strony uczniów. Z czasem zaczęły się jednak pojawiać opinie, że taniec może być nowym, atrakcyjnym sposobem przekazywania publiczności treści moralizatorskich²⁶. Uczniowie-aktorzy tańczyli więc w intermediach, ogólnie nazwane, „Taniec Kawalerski” czy „Taniec Żołnierski” (np. w tragedii Wojciecha Męcińskiego *Regulus*²⁷). Więcej informacji wyczytać można natomiast ze streszczeń trzech intermedialnych „baletów” ze sztuki Metastasia *Łaskawość Tita cesarza* (1754), wystawionej w warszawskim kolegium teatynów²⁸. Uczestnicy tańców musieli za pomocą ruchu scenicznego wyrazić uczucia towarzyszące granym przez nich postaciom. A więc ośmiu rzymskich rycerzy z pierwszego intermedium cieszyło się z powodu ślubu bohaterów ze sztuki właściwej. Taniec dziewięciu urzędników wojskowych z intermedium drugiego ukazywał ich buntownicze nastroje w stosunku do cesarza Tytusa. Elementem znaczącym był w tym przypadku także fragment stroju aktorów – noszona na znak rebelii czerwona wstęga. W trzecim balecie ośmiu zapaśników za pomocą tańca wyrażało radość z powodu darowania życia buntownikom przez cesarza Tytusa i dziękowało władcy za jego wspaniałomyślność. Znamienne jest również, że na czele każdego baletu, wzorem teatrów dworskich, pojawiał się uczeń w charakterze solisty.

Więcej pewnych informacji na temat środków wyrazu, jakimi posługiwano się w inscenizacji, dostarczają zachowane teksty intermediiów dramatycznych. Uderzające jest to, że w tego typu utworach niezwykle rzadko posługiwano się celowo kategorią milczenia. Dominacja słowa w intermediach dramatycznych wynikała z charakteru tych krótkich, często komicznych, scenek, które, aby rozśmieszyć, a przy okazji pouczyć, wyzyskiwały możliwości ekspresji słownej.

²⁵ [Wyrażenie symboliczne], wyd. I. Kadulską, *Formy intermediiów sceny szkolnej połowy XVIII wieku*, [w:] *Miscellanea z doby oświecenia*, red. Z. Goliński, t. 6, Wrocław 1982, s. 38.

²⁶ Takie właśnie korzyści dostrzegł w balecie francuski jezuita Gabriel Le Jay w traktacie *Liber de choreis* (por. A. Reglińska-Jemioł, *Balet na scenie teatru jezuickiego XVIII wieku*, [w:] *Europejskie związki dawnego teatru szkolnego i europejska wspólnota dawnych kalendarzy*, red. I. Kadulską, Gdańsk 2003, s. 63).

²⁷ W. Męciński, *Regulus, tragedia...*, Lublin 1753 (por. *Dramat staropolski*, t. 1, poz. 333).

²⁸ *Dramat staropolski*, t. 2, cz. 2, poz. 295.

O obecności scen niemych informowały, po pierwsze, didaskalia. Postać, która znajdowała się na scenie sama mogła wykonywać określone czynności bez dodatkowego komentarza. Nieme działania bohaterów trwały zazwyczaj do czasu pojawienia się na scenie kolejnych interlokutorów. Przykładowo, didaskalia intermedium *Starzec z Śmiercią*²⁹ informowały o ruchu scenicznym i gestach wykonywanych przez tytułowego bohatera (np. „Starzec przyszedłszy w pół izby drwa położy”, przed w. 1; „Do domu przyszedłszy drwa położy”, po w. 114). Mowa była też o tym, że Starzec miał się w milczeniu mocować z cebrem wody („Do domu przyszedłszy drwa położy, z cebrem wody mocować się będzie”, po w. 114). Daremne działania bohatera przerwało dopiero nadejście Chłopca, jak się potem okazało, „pomocnika” Śmierci. Niema scena potwierdzała początkowe narzekania Starca na niedogodności wynikające z jego wieku. Doskonale uwidaczniała fizyczne niedomaganie, o którym wspominał bohater.

Didaskalia wskazujące na obecność niemych scen znalazły się także w dwu wersjach popularnego intermedium o Chłopie narzekającym na biblijnego Adama³⁰. Milczenie było w tym przypadku istotnym elementem intrygi. Chłop dostał od Anioła zadanie, aby „nic nie gadać”. W utworze pojawił się jednak Diabeł, który wykonywał różne czynności, aby tym samym sprowokować Rusticusa do odezwania się. Demon pojawiał się więc na scenie w przebraniu chłopskim i zatykał rękoma usta: „Hic Daemon veniet in persona rustici, manibus os occludet” (*Intermedium: Rusticus incusat parentem Adam*, po w. 54). Gdy Diabeł przelewał wodę do dziurawej „faski”, milczący Chłop, zgodnie z didaskalią, „będzie pokazywał rękami, żeby czop włożył” (po w. 80). Bezsłowne zachowanie Rusticusa było rzekomo na tyle niezrozumiałe, że zirytowany Diabeł spytał: „Brydzisz czy szalejesz?” (w. 81), prowokując jednocześnie odpowiedź ze strony interlokutora. W rękopiśmiennej wersji utworu (*Intermedium, w którym Chłop narzeka na Adama, pierwszego rodzica, że w raju zgrzeszył*) didaskalia zostały znacznie rozbudowane. Dostarczały one wyraźnych wskazówek inscenizacyjnych, jak wyglądać mają m. in. sceny nieme, np.:

Tu sobie Chłop zatka gębę ręką [gest – M.M.], a Diabeł przychadzać do niego [ruch – M.M.], w czarnej postaci [kostium – M.M.], zatkawszy też sobie gęby [gest – M.M.], mruczeć będzie [ton głosu – M.M.] chodząc koło onego Chłopa [ruch – M.M.]. Chłop wytrwać nie mogąc [a więc może okazując za pomocą gestu zniecierpliwienie – M.M.] mówić będzie [tzn. zada tylko lapidarne pytanie: „Albo i tobie Anioł nie kazał gadać?”]

²⁹ *Starzec z Śmiercią*, rkps BJ, sygn. 3526, k. 30r–33v (toż, [w:] *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. 1, Warszawa 1959, s. 637–646).

³⁰ *Intermedium: Rusticus incusat parentem Adam*, rkps BJ, sygn. 3526, k. 66v–71r (toż wyd. pt. *Chłop oskarża ojca Adama*, [w:] *Dramaty staropolskie...*, t. 6, Warszawa 1963, s. 243–256); *Intermedium, w którym Chłop narzeka na Adama, pierwszego rodzica, że w raju zgrzeszył*, rkps BJ, sygn. Akc. 265/53, k. 49v–51v.

– M.M.], w tym, jak Chłop do niego przemówi, uciece [ruch – M.M.] śmiejąc się, iż go zwiódł (k. 51r).

Chłop nic nie mówiąc z daleka raz będzie kiwał (k. 51r).

Tu Chłop będzie pokazywał rękami, by czop włożył (k. 51v).

Warto zauważyć, że celowe milczenie postaci było sytuacją „nienaturalną” w intermediach dramatycznych, które w dużej mierze właśnie za pomocą słów stwarzały świat przedstawiony. Intermedialni bohaterowie mogli, co prawda, udawać niemych, gdy chcieli choćby pozbyć się z domu niespodziewanych i nieproszonych gości (np. w interludium Dominika Rudnickiego *Venatio medacium* Pan Chmielodziarski grał przed Zuchwalskim głuchoniemego³¹). Zupełnie wyjątkowe pod tym względem miejsce zajmują dwa intermedia ze szkoły będącej kolonią Akademii Krakowskiej w Trzemesznie. W międzyaktach ze sztuki Jana Wacławika *Doliva sive trium rosarum* wystąpiły bowiem postaci milczące „z natury”, tzn. Mim i Niemy³². Intermedia te znane są wyłącznie z tytułów-streszczeń, trudno więc o jednoznaczne sądy. Być może we wspomnianych międzyaktach to właśnie milczenie bohaterów było głównym źródłem komizmu (np. sytuacyjnego i postaci). Jest to tym bardziej prawdopodobne, że w obu intermediach ciszę zestawiono z działaniami dynamicznymi, tzn. bójką (w intermedium o Mimie) i chęcią porwania Chłopców (intermedium o Niemym). Co więcej, towarzyszący tytułowym bohaterom interlokutorzy, tzn. Głupiec i (zapewne sprytni) Chłopcy, najprawdopodobniej komplikowali działania i plany milczących postaci.

W staropolskich intermediach szkolnych zdarzały się też sytuacje, gdy działającej na scenie postaci towarzyszyła inna – milcząca, lecz nie dostrzegana przez interlokutora, zauważana natomiast przez widownię. Tego typu niemi bohaterowie pojawiali się zazwyczaj w utworach, które wykorzystywały tzw. „konwencję dwóch świadomości”³³. Przykładowo, w międzyakcie *Wdowiec z Usarzem niebieskim* pierwszy z tytułowych bohaterów, uskarżający się na śmierć żony, nie uzmyslał sobie, że słucha go Usarz oszust. Dzięki zdobytym sprytnie wiadomościom hochsztapler mógł udawać rzekomego posłańca z nieba³⁴.

Z kategorią milczenia łączyły się także, nieliczne w szkolnych międzyaktach dramatycznych, sceny improwizowane. Ich sygnałem było uogólnione streszczenie czynności bohaterów w didaskaliach, zakończone zazwyczaj zwrotem „itd.” Trudno oczywiście jednoznacznie stwierdzić, czy podczas

³¹ *Venatio medacium*, wyd. R. Pollak, „*Intermedia ludicra*” Dominika Rudnickiego, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 3–4, s. 444–449.

³² *Intermedium [Utinam Mime omitteres Stultum]*, *Intermedium [Frustra seducere cupis Pueros Mute]*, [w:] [J. Wacławik], *Doliva sive trium rosarum*, Trzemeszno 1649, k. [Bv], [B₂v] (starodruk Bibl. Czart., sygn. 28331/II).

³³ Określenie P. Lewin, *op. cit.*, s. 405–406.

³⁴ *Ibidem*, s. 396.

scen improwizowanych nie padały ze strony wykonawców jakieś słowa. Tej pewności nie można mieć np. w przypadku intermedium trzeciego z gdańskiej sztuki o bogaczu i Łazarzu. Scena improwizowana dotyczyła tu polowania. Aktorzy mogli zatem wykonywać serię określonych, „myśliwskich”, czynności. Didaskalia nie zaświadczały przy tym wyraźnie obecności słownej ekspresji: „Zapuszczą ogary w knieję etc. i uszczują zająców” (*Intermedium tertium: Kuchmistrz, Myśliwiec*, po w. 38)³⁵.

Warto na koniec wspomnieć o jeszcze jednym rodzaju milczenia w staropolskich intermediach szkolnych. Niejednokrotnie postaci z międzyaktów wspominały o braku reakcji słownej ze strony publiczności. Bohaterowie zwracali się bowiem do obecnych na przedstawieniu odbiorców z jakimś pytaniem, prośbą, ofertą itd. Rama proscenium była wówczas celowo przekraczana. Chodziło o to, aby rozbawić publiczność i tym samym ją uaktywnić. Brak reakcji ze strony audytorium był przy tym każdorazowo zauważany przez postaci, np.:

ŻYD

Żadnego kupca nie masz, co by co kupili?

(*Intermedium quartum: Chłop, Pan, Sługa i Żyd*, w. 39³⁶)

CHŁOPIEC

Mówże, dudo! Stoi jak gawron!

(*Intermedium quartum: Chłopiec z rejestru*, s. 433³⁷)

ZALOTNIK

Nie słyhać widzę żadnej: takem to wzgardzony!

I nie będę od której mile pocieszony?

Czy się wam nie podobam, czym nie urodziwy?

Tak wy to mną gardzicie, toć już nowe dziwy,

Nie chcecie mnie, wnet tego żałować będziecie!

Jać się ożenię lecz wy za mąż nie pójdziecie!

(*Dialogus pro Bacchanalibus*, s. 10³⁸)

³⁵ *Intermedium tertium: Kuchmistrz, Myśliwiec*, [w:] *Dramaty staropolskie. Antologia*, t. 6, s. 273–275; toż, [w:] *Tragedia o bogaczu i Łazarzu*, z rękopisu odczytał i do druku przygotował J. Treder, Gdańsk–Gdynia 1999.

³⁶ *Intermedium quartum: Chłop, Pan, Sługa i Żyd*, rkps BJ, sygn. 5590 (toż, [w:] *Literatura mieszczańska w Polsce. Od końca XVI do końca XVII wieku*, t. 2, oprac. K. Budzyk, H. Budzykowa, J. Lewański, Warszawa 1954, s. 445–446).

³⁷ *Intermedium quartum: Chłopiec z rejestru*, rkps Bibl. Zał., sygn. Różn. Q. XIV. 30 (toż, streszczenie, [w:] A. Brückner, *Polnisch-russische Intermedien des XVII. Jahrhunderts*, „Archiv für slavische Philologie” 1891, s. 399; toż, [w:] *Dramaty staropolskie. Antologia*, t. 6, s. 427–437).

³⁸ [*Intermedium 4: Zalotnik, Wdowa*], [w:] *Dialogus pro Bacchanalibus cum applicatione Libri Tertii Envidorum Virgilii* [cykl siedmiu intermediów], rkps dawn. Bibl. Ossol., sygn. 4787; opis wg rkpsu Bibl. Ossol., sygn. 7075/II, t. 48, cz. 1, s. 9–12.

Milczenie publiczności, brak wspólnej wymiany zdań był skądinąd oczywisty. Świat przedstawiony intermediiów był odrębną całością, różną od rzeczywistości „teatralnej”, w której znajdowali się oglądający sztukę widowie.

Kategoria milczenia, jak widać, nie była zbyt często wykorzystywana przez twórców staropolskich intermediiów szkolnych. Nawet jeśli międzyakty były rodzajem obrazów scenicznych, to zdarzało się, że i wówczas aktorzy wypowiadali określone kwestie. Wydaje się, że sceny nieme wymagały od inscenizatorów „wzmocnienia” innych środków ekspresji scenicznej, tzn. gestów, ruchu, kostiumów, atrybutów, rekwizytów czy elementów scenograficznych, które pozwalały w ten sposób łatwo odszyfrować ukryte sensy i znaczenia danego intermedium.

Małgorzata Mieszek

The category of silence in the Old-Polish scholar intermedia

(Summary)

The article's primary focus is the use of silence in Old-Polish allegorical and dramatic interludes. The thesis that the article puts forward is that silence was one of the most important means of scenic expression.