

Małgorzata Mieszek*

 <https://orcid.org/0000-0002-0737-6233>

Postaci kobiece w sztukach jezuickich od połowy XVIII wieku – na wybranych przykładach

Tytuł niniejszego artykułu może wydać się zaskakujący dla osoby, która posiada choćby ogólną wiedzę o teatrze jezuickim w dawnej Polsce. Wspólne dla wszystkich kolegów przepisy *Ratio studiorum* zabraniały bowiem wprowadzania do sztuk ról żeńskich; kierowano się przy tym zarówno zakonnym charakterem teatru, jak też jego celami wychowawczymi. Przepisy, choć nieliczne, dotyczyły głównie ról kobiecych i „mało przystojnych” oraz ograniczenia liczby osób występujących w dialogach¹. W kolejnych latach owo zalecenie powtarzane było przez przełożonych wielokrotnie. Przepisy *Ratio studiorum* określały zatem stan pożądaný. W rzeczywistości obserwować można odstępstwa od surowych reguł. Nie są one oczywiście częste. W niektórych sztukach jezuickich występują jednak „osoby białogłowskie”. Chodzi przy tym nie tylko o bezpośrednią obecność ról kobiecych na scenach szkolnych. Dużą grupę stanowią bowiem żeńskie personifikacje, alegorie czy bohaterki mitologiczne. Niekiedy mężczyźni, bohaterowie sztuki właściwej, wspominali kobiety, relacjonowali ich słowa lub opisywali zachowanie.

Przedmiotem niniejszych rozważań staną się wybrane dramaty i sumariusze sztuk jezuickich od połowy XVIII w., w których odnaleźć można wspomniane „ślady kobiecości”. Podana cezura nie jest przypadkowa. Od połowy XVIII stulecia następują w teatrze i dramacie jezuickim powolne, acz konsekwentne prze-

* Dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych, Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: malgorzata.mieszek@uni.lodz.pl

1 J. Popłatek TJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957, s. 19–20.

miany, które ujawniały się na wielu płaszczyznach. Spośród nich warto wskazać programowe posługiwanie się polszczyzną, powrót do klasycznej, pięcioaktowej formy sztuk, rezygnację z barokowych środków wyrazu artystycznego oraz obecności prologów, antyprologów, intermediiów, antyepilogów, epilogów, czyli części, które wpływały na dezintegrację struktury dramatycznej. Zabiegi reformatorskie następowały zarówno pod wpływem zachodnich wzorów (dramatopisarstwo francuskie, zwłaszcza konfratrów z paryskiego kolegium Louis le Grand), jak również zmieniających się warunków wewnętrznych (działalność konkurencyjnych szkół zakonnych, zwłaszcza pijarów i teatynów). Jezuiti odchodzili w wielu przypadkach od wypracowanych wcześniej i obecnych w XVII w. rozwiązań formalnych. Dlatego często sztuki z połowy XVIII stulecia określa się również jako „kompromisowe”². W drukowanych wersjach niektórych dramatów zamieszczane są ponadto przedmowy do czytelników, które niekiedy mają charakter programowy lub polemiczny³. Poruszają one także sprawę braku „osób białogłowskich”. Dramatopisarze tłumaczyli się bowiem w nich z konieczności usunięcia postaci żeńskich lub ich zamiany na bohaterów męskich.

Gdyby prześledzić dramaty jezuitów pod kątem obecności w nich „śladów kobiecych”, to uobecniają się one na kilku płaszczyznach. Pierwszą z nich są wszelkiego rodzaju upersonifikowane alegorie (w tym także postaci mitologiczne), które od końca XVI w. w dramatach zbliżały się statusem do personifikacji⁴. Występowały one zwłaszcza w barokowych sztukach jezuitów z XVII w.⁵ W kolejnym stuleciu

-
- 2 O przemianach w teatrze jezuickim zob. m.in. T. Grabowski, *Ze studiów nad teatrem jezuickim we Francji i w Polsce w wiekach XVI–XVIII*, Wydawnictwo PTPN, Poznań 1963; I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974; też, *Wstęp*, w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, s. 24; T. Bieńkowski, *Na przełomie epok: edukacja na ziemiach polskich w latach 1720–1740*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 1996, t. 37, s. 55; B. Judkowiak, *Teatr i dramaty jezuitów*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 3, s. 22–42; też, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatopisania w połowie XVIII wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 127–147; L. Grzebień SJ, *Czy Stanisław Konarski SP był natchnieniem dla jezuitów w reformie szkolnictwa XVIII wieku?*, „Analecta” 2001, z. 2, s. 53–66; M. Mieszek, *Dramaturgia Jana Bielskiego na tle przemian w teatrze jezuickim w XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 3, s. 119–143.
 - 3 R. Ociecek, *O przedmowach w polskich książkach barokowych*, w: *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ociecek i R. Ryba, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2002, s. 102–103; T. Kostkiewiczowa, *Przedmowa jako wypowiedź krytycznoliteracka*, w: *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 191; J. Pawłowiczowa, *Teatr i krytyka*, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, PIW, Warszawa 1967, s. 71.
 - 4 J. Abramowska, *Ład i Fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, s. 177.
 - 5 Informacji dostarczają choćby dane bibliograficzne, podane w tomach *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane*

pojawiały się już rzadziej. Symbolizowały wybraną postawę, rację lub pojęcie abstrakcyjne. W takiej roli występowały zwłaszcza w prologach, intermediach i epilogach. Były istotnym elementem obrazów scenicznych, opartych na pozasłownych środkach wyrazu artystycznego, a nawiązujących do popularnych konstrukcji emblematycznych⁶. I tak, wileńską tragedię martyrologiczną *Foecunda tyrannis patris caede unius filii alterum Christo generantis* (Wilno 1743) otwiera obraz, w którym Religia sadzi palmy i drzewa laurowe na znak przyszłej męki i chwały młodego królewicza cejlońskiego, Carenusa. Bohaterka rozprzestrzenia jednocześnie winnicę Kościoła Chrześcijańskiego, przeciwstawiając się działaniom Szału, który sadzi cyprysy i inne „cmentarne” drzewa. Z kolei w intermediach z lubelskiej sztuki *Ludwik* (1747) występuje zuchwała Odwaga oraz Tyrania, próbująca zniewolić serce tytułowego bohatera. Działania i losy bohaterek podporządkowane są nadrzędnemu przesłaniu międzyaktów. Pierwszy obrazuje „ukróconą wolność w mowie”, dlatego Odwaga została zatopiona przez Neptuna, drugi – odpowiada działaniom intrygantów ze sztuki właściwej, wymierzonym w króla Ludwika. Dlatego Tyrania zastawia sidła na serce królewskie i organizuje różne zasadzki. Kończący sztukę epilog ukazuje z kolei bezskuteczne ataki Furii wymierzone w dom Mądrości.

Rola personifikacji w dramatach jezuickich była ograniczona i podporządkowana pojęciu, którego były nośnikiem. Ilustruje to choćby „*Chorus intermedius*” z udramatyzowanej sielanki *Tityrus cum sociis bucolica tristia* (Kalisz 1746). Występuje w nim Fama. Jej funkcja polega wyłącznie na ogłoszeniu śmierci kardynała Lipskiego, którego pamięci poświęcone jest przedstawienie. Oczywiście warto zaznaczyć, że nawet gdy w sztukach jezuickich nazwa uosobienia wskazywała na wyraźnie żeński charakter, to nie przesądzało to zapewne o sposobie scenicznej prezentacji. Jeśli daną rolę przedstawiano na scenie, nie zaś wyświetlano za pomocą latarni magicznej, to zapewne aktor–uczeń posiadał znaczące atrybuty, nawiązujące do ikonograficznych wyobrażeń danej abstrakcji. Jak zauważył Janusz Pelc, odpowiednia charakterystyka aktorów oraz przydanie im stosownych rekwizytów lub elementów stroju były najczęstszą formą, w jakiej emblematyka oraz

do r. 1765, oprac. W. Korotaj, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965; t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976. Zgromadzone przez Juliana Lewańskiego i Andrzeja Kruczyńskiego materiały, które planowano wydać w trzecim tomie bibliografii, świadczą o ogromie niezbadanego jeszcze materiału rękopiśmiennego (zob. t. 3: *Przekazy rękopiśmienne dramatu staropolskiego*, oprac. J. Lewański, A. Kruczyński, maszynopis przechowywany w bibliotece IBL w Warszawie).

6 Zdaniem Janusza Pelca, istniejące przed XVII w. tendencje do alegoryzacji znacznie ułatwiły przenikanie wzorów emblematycznych do barokowych dramatów. Badacz uznał nadto, że duża popularność emblematów „wzmocniła [...] rolę elementów symbolicznych i alegorycznych w barokowym teatrze” (J. Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Universitas, Kraków 2002, s. 294).

ikonologia pojawiały się już w barokowych dramatach i teatrach⁷. Przykładowo, w pierwszym międzyakcie z tragedii Stanisława Sadowskiego, *Peomer król messeński*⁸ występuje Niewinność, w drugim – Nadzieja, w trzecim – bogini Flora, która zmienia się w Furię, zaś w czwartym – Fortuna. W żadnym z opisów nie pojawiają się szczegóły dotyczące wyglądu postaci. Ich obecność oraz podejmowana aktywność podporządkowane są bowiem w całości symbolizowaniu treści poszczególnych aktów ze sztuki właściwej. Wskazują na to wprost opisy obrazów intermedialnych, np. tonąca Niewinność została uratowana przez Delfina i wzięta w opiekę przez Neptuna. Międzyakt symbolizuje:

[...] Reifila uwolnionego szczęściem od napaści niespodzianej przez rozbicie nastającego na siebie zbrojcy, o kamień. Który gdy z łaską królewską i Alipatra staraniem ubezpieczony zdaje się, na chciwego swojej zguby Kadoryna natrafia, lecz w tymże momencie młodszego królewica obrońcą swoim doznaje (Sadowski, *Peomer...*, k. [C₃v]–[C₄r]).

W XVIII w. uosobienia rzadko bywały bohaterkami sztuk właściwych. Oznaczały zazwyczaj pojęcie, które symbolizowały. Przykładowo, w komedii *Ugoda Choleryka z Flegmatykiem, Melancholika z Wesołkiem* (1754) odegranej w Wilnie z okazji zapustów, występują Przyjaźń, Zgoda, Roztropność oraz Niecierpliwość⁹. Imiona bohaterek implikują ich działania. Przyjaźń próbuje pogodzić zwaśnionych bohaterów, Zgoda jest sędzią, wysyłającym sługę – Roztropność, by pojednała poróżnione strony, zaś Niecierpliwość stara się skłócić tytułowe postaci, za co w finale sztuki zostaje ukarana.

W tym samym roku z okazji zapustów wystawiono w Wilnie jeszcze jedną komedię, w której zamiast upersonifikowanych pojęć wystąpili słudzy opatrzeni znaczącymi, żeńskimi imionami – Pokusa i Zławola (*Wieśniak, komedia*, Wilno 1754). Sztuka ta zapowiada praktykę stosowaną szeroko w komedii oświeceniowej, wyzyskującej antroponimy do jednoznacznego scharakteryzowania bohaterów¹⁰, co jest jeszcze jednym dowodem, że (zwłaszcza w przypadku sumariuszy) imię postaci nie przesądzało o jej kobiecym charakterze.

Od początku działalności teatru jezuickiego występowały w nim postaci mitologiczne. Heroiny antyczne pojawiały się we fragmentach, które były symbolicznym komentarzem do treści sztuki właściwej. Już w XVI i XVII w. istniała teoria przy-

⁷ J. Pelc, dz. cyt., s. 294.

⁸ S. Sadowski, *Peomer król messeński*, Druk. J. K. M. Coll. Soc. Jesu, Lublin 1751.

⁹ Píše o tym I. Kadulská, *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII w.*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1993.

¹⁰ S. Rzeczek, *O nazwiskach bohaterów komedii polskiej XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1953, z. 3–4, s. 217–237.

pisująca mitom znaczenia alegoryczne. To właśnie one uznawane były za właściwe i prawdziwe odczytania starożytnych opowieści. Możliwość niejednoznacznej interpretacji mitu czyniła go też atrakcyjnym materiałem dydaktyczno-wychowawczym¹¹. W dramatach z XVIII w. powtarza się stały zespół bohaterek mitologicznych. Ponieważ mają one charakter alegorii, dlatego w sposób luźny nawiązują do swego pierwotnego znaczenia, rzadko umieszczane są w znanym z mitologii kontekście. Dlatego na przykład Minerwa oznacza często mądrość oraz wiedzę i pojawia się w sztukach na zakończenie roku szkolnego¹², zaś Fortuna – zmienność losu, zwłaszcza w sztukach zapustnych. Bohaterki mitologiczne występować mogą w jednej sztuce lub w jednej scenie razem z symbolicznymi personifikacjami. Ich status ontologiczny niczym się wówczas nie różni. Ilustruje to chociażby *Balet wiek ludzki w czterech częściach zamknięty...* (Wilno 1761)¹³, wystawiony z okazji zakończenia roku szkolnego. Bohaterkami są m.in. upersonifikowana Praca, oddająca swe Dziaćki do szkoły Minerwy, której przeszkadza Lenistwo oraz Bachus. Całość fabuły ilustruje pożytki płynące z aktywnego spędzania czasu. Sztuka chwali użyteczność i gani próżniactwo. Pokazuje korzyści, jakie daje zdobywanie wiedzy. W jednej ze scen:

Praca [...] przybyłym swym Dziaćkom spod dozoru Minerwy różne nauk każe dawać dowody, w których, że się dobrze popisali, rozmaite im daje podarunki. Oraz je doprowadza na miejsce wesołe, gdzie by po pracach wypoczęli sobie, rozmaitych zażywając rozrywek (*Balet wiek ludzki w czterech częściach zamknięty*, IV 3)

Postaci mitologiczne najczęściej określane są w sztukach imieniem indywidualnym (Niobe, Flora, Parki, Minerwa, Echo), choć zdarzają się również dramaty, w których występują one jako większa grupa. Zbiorowości obecne są zwłaszcza we fragmentach opartych o pozasłowne środki wyrazu: taniec, muzykę i śpiew¹⁴. Bohaterkami muzycznych chórów z tragedii *Palaestra Christiana fortiter agendi*

11 J. Abramowska, *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, w: *taż*, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1995, s. 70.

12 O sztukach z XVII w., które podejmowały temat mądrości nagrodzonej, pisze J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970, s. 206–222; tenże, *Wiedza nagrodzona – w szkole i na scenie*, w: *tenże*, *Wychowanie do społeczeństwa w teatrach szkolnych jezuitów w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Collegium Columbinum, Kraków 2018, s. 349–355.

13 *Balet wiek ludzki w czterech częściach zamknięty, wiosną młody, latem średni, jesienią podeszły, zimą szędziwy wiek wyrażający*, w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 363–388.

14 Ciekawe zestawienie elementów tanecznych i baletów przynosi aneks do książki A. Reglińskiej-Jemioł, *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012. Spośród wielu grup badaczka wyodrębniła również tańce nawiązujące do świata antyku (s. 461–476) oraz balety (s. 522–533).

constanter patiendi ludus seu tragoedia Celsus (Warszawa 1749) są morskie boginki: Oready libańskie, Najady rzeki Orontes oraz Nereidy Morza Śródziemnego. Z kolei w wileńskim *Balecie boga trunków Bachusa* (1754) w schemat sztuki zapustnej wpleciona została historia upadku Indian, oddających się zgubnemu pijaństwu. W części trzeciej, obrazującej *Zdrowia uszczerbek*, występują Parki, które Indian „przychodzą i w nieznajome onych zabierają kraje”¹⁵. W przedstawieniu *Balet w osobie Oresta* pojawiają się także bliżej nieokreślone boginie¹⁶, które swoim śpiewem zachęcały tytułowego grzesznika do opamiętania, wypowiadając prawdę o odchodzeniu człowieka od Boga, rozumu, stateczności w chwilach powodzenia. W omawianych sztukach rola postaci sprowadzona została do uzupełniania i uatrakcyjniania akcji właściwej sztuki. W przedstawieniach, oprócz śpiewu, najistotniejszą rolę pełniły partie taneczne, które podnosiły widowiskowość inscenizacji.

Alegorie i postaci mitologiczne o żeńskim charakterze nie niosły zgorszenia (wyjątkiem była Wenera), jeśli przekazywały treści paralelne do sztuki właściwej. Nie były bowiem postrzegane jako „nieprzystojne” role kobiece. Jednak problem umieszczania w sztukach kolegiackich ról żeńskich jako pełnoprawnych postaci dramatycznych sprawiał dramaturgom jezuickim kłopot, zwłaszcza wobec praktyki pozostałych teatrów zakonnych. Obrazuje to doskonale polemika jednego z czołowych przedstawicieli owego „prześciowego” pokolenia jezuitów – Jana Bielskiego – ze Stanisławem Konarskim. Twórca „poznańskiej szkoły dramatopisania”¹⁷ poprzedził swoją tragedię *Zeyfadyń, król Ormuzu* (Kalisz 1747) przedmową do czytelnika, w której przeciwstawia się propozycji pijara, by na scenę szkolną dopuścić postaci kobiece¹⁸. Konarski wyraził takie zdanie we wstępie do przekładu tragedii Pierre’a Corneille’a *Otton* (Warszawa 1744). Trzeba przyznać, że dla teatrów szkolnych była to propozycja rewolucyjna¹⁹. Odpowiedź Bielskiego przekonuje do

15 *Balet bożka trunków Bachusa wesoly początek, smutny zaś koniec mający*, w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 251.

16 *Balet w osobie Oresta karę bogów na ludzi sprowadzoną wyrażający*, Wilno 1754. Warto dodać, że w sztuce wystąpiły jednocześnie upersonifikowane „żeńskie” abstrakcje: Wdzięczność, Pobożność, Niezbożność, Sława i Obfitość oraz „elementa”, symbolizujące cztery żywioły, a wśród nich: Ziemia i Woda.

17 Tak Bielskiego określiła Barbara Judkowiak w artykule *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatopisania w połowie XVIII wieku*, s. 127–147.

18 Fragmenty *Przemowy do czytelnika* Bielskiego opublikowała pod zmienionym tytułem (O wychowawczej roli tragedii) Janina Pawłowiczowa, zob. też, *Teoria i krytyka*, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, PIW, Warszawa 1967, s. 74–78.

19 O powadze owego wystąpienia pisali liczni badacze (por. literaturę zgromadzoną w: *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 1, 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” 8–9: „Studia nad Oświeceniem” 1985, s. 5–19; R. Dąbrowski, „Otto” Stanisława Konarskiego a „Otton” Pierre’a Corneille’a, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 2002–2003, z. 97–98, s. 9; M. Brodnicki, *Hermeneu-*

zachowania dotychczasowego *status quo*. Wypełniona jest argumentami pełnymi pasji i zaangażowania piszącego. Nie jest tematem niniejszej pracy analizowanie owego sporu²⁰, warto jedynie przywołać najważniejsze argumenty Bielskiego. Dowodzi on, że propozycja Konarskiego przeczy zakorzenionej od dawna tradycji i może przynieść szkodę uczniom odgrywającym role niewieście. Przekonuje ponadto, że bohaterki i ich namiętności przeczą wartościom propagowanym w teatrach szkolnych (męstwu, odwadze kawalerskiej), a ich obecność obniża rangę tragedii i pomniejsza rolę konfliktu tragicznego. Bielski dopuszcza obecność ról żeńskich w teatrach świeckich, natomiast na scenach zakonnych mogą one pobudzić jego zdaniem młodzież do złego. Jezuita zdecydowanie opowiada się też 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.

Choć Bielski był głównym wyrazicielem stanowiska jezuitów, to o rolach żeńskich pisali też inni dramaturdzy we wstępach zamieszczanych bezpośrednio przed tragediami i komediami. Pokazują one chociażby, że brak postaci kobiecych był ważnym argumentem przemawiającym za podjęciem trudu parafrazy obcego tekstu. Tak np. postąpił Wojciech Mokronowski, który przetłumaczył dla sceny warszawskiej tragedię François-Marie Woltera *La mort de César*. W przedmowie do czytelnika, poprzedzającej *Śmierć Cezara* (1755), pisze o kilku wcześniejszych dramaturgach podejmujących temat zabójstwa dyktatora. Przyznaje, że każda z tych tragedii, pozbawiona ról żeńskich, „zdałaby się na nasze teatrum, które miękkich z osobami płci słabszej pieszczot nie cierpi” (k. nlb.). Równie istotna jest dla niego nieobecność tematyki miłosnej, jak nazywa ją Mokronowski, „pospolitej zarazy”. O wyborze podstawy zadecydowała, zdaniem autora, „wysokość wybor-nych myśli” wyrażonych w dramacie Woltera²¹.

Konieczność przestrzegania wymogów *Ratio studiorum* spowodowała, że w kilku przypadkach dramaturdzy usuwali postaci kobiece, zmieniając treść scen. Ilustrują to np. komedie Franciszka Bohomolca. W przedmowie skierowanej do czytelnika²² jezuita powtarza argument sformułowany już przez Bielskiego, że brak „osób białogłowskich” w dramatach wynika z celów wychowawczych teatru szkolnego. Komedio pisarz przyznaje:

tyczny model pijarskiego teatru szkolnego w koncepcji Stanisława Konarskiego na przykładzie tragedii „Otto” Corneille’a, „Rocznik Gdański” 2005, t. 65, z. 1/2, s. 145.

20 Pisałam o tym szerzej w innym miejscu zob. M. Mieszek, „Od miękkich niewieścich afektów daleki umysł”, czyli Jan Bielski wobec Stanisława Konarskiego, w: *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej*, red. M. Kuran, K. Kaczor-Scheitler, współpraca D. Szymczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, ser. *Analecta Literackie i Językowe*, t. 2, s. 308–315.

21 W. Mokronowski, *Śmierć Cezara*, w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 266–267.

22 Korzystam z wydania: F. Bohomolec, *Przedmowa*, w: tenże, *Komedie*, t. 1, Druk. J. K. M. i Rzpl. Coll. S.I., Warszawa 1772, k. Av–A2 (pierwodruk: Warszawa 1755).

[...] wolemy ustąpić wszystkich tych powabów i ozdób, których inni od słabszej płci pożyczają, niż młódź polską do męskich i rycerskich dzieł urodzoną, w niewieście z młodu wprawiać obyczaje i do tego przyuczać, od czego ich wiek jeszcze daleki być powinien (F. Bohomolec, *Przedmowa*, k. A₁v–A₂).

Bohomolec powołuje się ponadto na praktykę stosowaną w paryskim kolegium Louis Le Grand, w którym również zakazano, aby młódź „w niewieścich szatach i postaci na teatru wprowadzać” (F. Bohomolec, *Przedmowa*, k. A₂). Jezuita pisze o problemach z przystosowaniem do wymogów *Ratio studiorum* oryginalnych komedii Moliera, „całych na białogłowach zasadzonych”. Trud parafrazy oddaje w obrazowy sposób, pisząc o „łatanii” i „klejeniu” materii dramatycznej, aby „i komedii sztukę zachować, i płci niewieściej do nich nie przypuścić” (F. Bohomolec, *Przedmowa*, k. A₂v)²³. O usunięciu kobiet informuje Bohomolec w argumentie poprzedzającym komedię *Rada skuteczna* (pierwodruk 1757): „Ta komedyja jest z Moliera *Le mariage forcé*, ale że do niej wchodzi osoby białogłowskie, dlatego wiele scen w przekładaniu jej odmieniło się”²⁴.

Kilka lat później o braku ról żeńskich na scenach szkolnych pisał również anonimowy autor komedii „z francuskiego tłumaczonej” *Arlekin dziki Amerykanin*²⁵. Powtórzył on najważniejsze argumenty z wydanej kilkanaście lat wcześniej *Przemowy* Bielskiego. W słowach *Do Czytelnika* wileński dramaturg tłumaczy zmiany, jakie zastosował w stosunku do oryginału. Rezygnacja z postaci kobiecych i tematyki miłosnej wynika, zdaniem autora, z charakteru teatru zakonnego, który ma wychowywać „niewinną młódź”. Dramaturg usunął role żeńskie, „aby miłością niewiast nie psować umysłu słuchacza” (k. nlb).

Innym przejawem owego „klejenia i łatania” materii dramatycznej, była zamiana roli kobiecej na męską. O takiej praktyce wspominał autor *Przestrogi* do tragedii *Seila, wyrażenie Mesyjasza, ludzkiego narodu Zbawiciela*, której podstawę stanowiła starotestamentowa opowieść o ofierze Jęftego²⁶. Jezuita zachował porządek fabularny, lecz córkę wodza izraelskiego zamienił na syna, tytułowego Seilę. Dramaturg powołał się w *Przestrodze* na zwyczaj, który „nie pozwala miejsca płci białogłowskiej na teatrach naszych” (k. nlb.). Co więcej, na płaszczyźnie sym-

23 I. Kadulka, *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, s. 72–73.

24 Korzystam z wydania późniejszego: F. Bohomolec, *Rada skuteczna*, w: tenże, *Komedyje*, t. 3, Druk. J. K. M. i Rzpl. Coll. S.I., Warszawa 1773, s. 368.

25 *Arlekin dziki Amerykanin*, komedia z francuskiego tłumaczona, [Druk. Coll. S.I.?, Wilno? ok. 1760], k. nlb.

26 [J. Filipecki], *Seila, wyrażenie Mesyjasza, ludzkiego narodu Zbawiciela*, Druk. Coll. S.I., Sandomierz 1754 (wyst. Przemyśl 1754). Bibliografia dramatu staropolskiego przypisuje autorstwo sztuki Józefowi Filipeckiemu. Natomiast tytuł tragedii informuje, że tłumaczem dramy „z Metastazjusza wyjętej” na język polski był student klas poetyki Roch Gozdawa Humnicki (zob. *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 1, poz. 170).

bolicznej zabójstwo młodzieńca zapowiadało przyszłą ofiarę Chrystusa, o czym zresztą informował już tytuł tragedii.

Podobne zabiegi adaptacyjne zastosował Marcin Strusiński w tragedii *Cyrus poznany*²⁷, będącej przeróbką dramatu włoskiego autora Pietra Metastasia *Il Ciro riconosciuto* (wyst. na zamku królewskim w Warszawie w 1762 r.²⁸). Jedną z dokonanych modyfikacji była zamiana dwóch ról kobiecych na męskie – Odanesa²⁹ i Hirkanusa.

Innym rozwiązaniem stosowanym niekiedy przez osiemnastowiecznych dramaturgów, a niesprzeciwiającym się przepisom *Ratio studiorum* było wspomnianie kobiet przez bohaterów męskich, przedstawianie przez nich słów niewiast i ich czynów. Nie sposób oczywiście prześledzić wszystkich tego typu przypadków, gdyż nie pozwala na to sam materiał źródłowy (skrótowe sumariusze³⁰). Dla przykładu warto przywołać tragedię Bielskiego *Tytus Japończyk* (Poznań 1748), w której wspomniana jest Maryna (Martyna)³¹, żona tytułowego chrześcijanina. Podobnie jak mąż, jest ona nieugięta w wierze. Tytus, który nie chce wyrzec się swej wiary, jest straszony przez Moryndona, króla Bungu, utratą rodziny (synów, córki i żony) oraz śmiercią męczeńską. Tragedia przynosi obraz niezłomnego wyznawcy, który stałością w wierze oraz godnie spełnianymi obowiązkami poddanego nie tylko ocala życie, ale też uzyskuje pozwolenie władcy na szerzenie się w kraju chrześcijaństwa. Wspomnienia o żonie i córce służą złągodzeniu posągowości tytułowego

27 [M. Strusiński], *Cyrus poznany*, Druk. Mitzlerowska, Warszawa 1762 (wyst. Płock 1762).

28 Zob. *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 1, poz. 307.

29 Jak przekazał sumariusz, rolę Odanesa grał Hieronim Zieliński, syn Szymona i Jozafaty Zielińskich, którym Strusiński zadedykował tragedię. Drugi z synów, Marceł Zieliński, kończył przedstawienie występem wokalnym (w wykazie osób znalazła się informacja, że młodzieniec „tragedyją z śpiewaniem zakończy”, k. nlb.).

30 Relacja słów kobiecych pojawiła się zapewne w tragedii przypisywanej Tomaszowi Boguszowi, *Wolność i powaga kościołów i duchownych abo F. Eutropiusz*, Wilno 1754. Sumariusz sztuki już w argumencie podaje, że tytułowy dostojnik, zaufany cesarza Arkadiusza, stracił przychylność władcy, gdy „cesarzową grubo i zelżywie sfukał”. Streszczenie sygnalizuje co prawda, że obrażona kobieta żali się mężowi „z płaczem”, wywołując w Arkadiuszu gniew na Eutropiusza. Opis poszczególnych scen precyzuje jednak całą sytuację. W początkowej scenie aktu czwartego postowie Gaius, hetmana wojsk wschodnich, z którym Eutropiusz miał „dawne [...] zawaśnienie”, dowiadują się od jednego z dworzan cesarskich o zatargu tytułowego bohatera z cesarzową. To właśnie poddany Arkadiusza zrelacjonował postącom całą sytuację i zapewne przedstawił również skargi kobiety. Sumariusz opisuje tę scenę w następujący sposób: „Postowie Gaius dowiadują się od jednego ze dworu cesarskiego, jako Eutropiusz rozgniewał się na cesarzową i jako cesarzowa żaliła się na Eutropiusza przed cesarzem. Postanawiają użyć tej okazji” (k. nlb.).

31 Imię kobiety pojawia się w sztuce w dwóch formach obocznych – Maryna (Bielski, *Tytus...*, a. 1, sc. 6, s. 12: „Marynę / Wiąże, bierze w niewolę, dokazuje”) i Martyna (Bielski, *Tytus...*, a. 5, sc. 7, s. 55: „Martyna mówi”).

bohatera. Fragmenty, w których czule żegna on swoje dzieci i wspomina o miłości do „ukochanej córki” i kochanej żony, mają na celu poruszyć emocje odbiorców. Niezłomna żona, gotowa oddać życie wraz z mężem i z radością poświęcająca swe potomstwo, również przydawała walorów samemu Tytusowi. W finalnej scenie tragedii posłaniec przywołuje słowa kobiety, przedkładającej obowiązki względem Chrystusa nad powinności wobec króla, tłumacząc jej zachowanie uporem niewiast:

MANCY

[...] „Żonę, syny, córę –
Martyna mówi – Tytus tracił dla Chrystusa,
Nowym Chrystusa darem zachowanych widzi;
Niechajże żonę, córę, syny z rąk Chrystusa
Bierze – tam chętnie pójde, na pałac nie pójde;
Powinnam Chrystusowi więcej, mniej królowi!”
Niewieściemu cny wybacz uporowi, panie!
(Bielski, *Tytus Japończyk*, a. 5, sc. 7, s. 55)

Przy okazji omawiania tragedii Bielskiego o Tytusie warto dla porównania przywołać o trzy lata późniejszą sztukę pijarską, której fabuła realizuje znany z dramatów jezuickich schemat martyrologiczny, ale w odmienny sposób prezentuje bohaterkę kobiecą. W tragedii *Polieukt męczennik*, przetłumaczonej z dzieła Corneille’a, wystąpiła żona tytułowego wyznawcy, Paulina³². W odróżnieniu od jezuickiej sztuki o Tytusie, towarzysza Polieukta jest bezpośrednio pokazana na scenie. Co więcej, towarzyszyła jej „konfidentka”, Stratonika. Postać Pauliny nie charakteryzuje się taką niezłomnością i heroizmem, jak Maryna u Bielskiego. Jest przedstawiona jako kobieta, która płaczem i prośbami próbowała bezskutecznie przekonać męża, by odstąpił od wiary i uniknął w ten sposób śmierci. Polieukt nie ulega namowom niewiasty, lecz „niezmiękczonej, za wiarę Chrystusów [...] śmierć wielkim umysłem podjął” (k. nlb.). Obie sztuki unaoczniają różnice w sposobie potraktowania bohaterek na scenach pijarskich i jezuickich. W tragedii ze szkół pobożnych role kobiece odegrane zostały przez uczniów bezpośrednio na scenie. W postać Pauliny wcielił się Feliks Szołdrski, starościc łączycki, zaś w Stratoniki – Adam Poniński, stolnikowicz wschowski. Dramaturdzy jezuicki zabraniając odgrywania ról żeńskich mieli wzgląd na moralność „niewinnej młodzi”. Bielski w *Przedmowie* przyznawał bowiem, że przebrany za kobietę młodzieniec niechętnie „wstręt od płci niewieściej złoży” (k. b). Jezuiti przestrzegali nakazu zachowania przystojności występów i dlatego niewiasty, które wspomniano lub których słowa relacjonowano, jawiły się jako pozbawione swej kobiecej natury i słabości³³.

32 P. Corneille, *Polieukt męczennik, tragedia chrześcijańska*, [Druk. Coll. Schol. Piarum], Warszawa 1751.

33 Nawet w późniejszych komediach Bohomolca, których fabuła zasadzała się na zabiegach utracjusza, by zyskać posag panny, brakowało ról żeńskich. Bohaterowie wspominali o kan-

W tą praktykę wpisuje się także sztuka Wojciecha Męcińskiego *Drama o powołaniu św. Alojzego do zakonu SJ* (Przemyśl 1754). Choć wśród *dramatis personae* występują trzy bohaterki (Marta – matka świętego, Angelika – jego stryjeczna siostra oraz Klorynda, jej przyjaciółka), to nie zostaną one zaprezentowane widzom bezpośrednio jako postaci działające. W inscenizacji ich kwestie są jedynie przytaczane³⁴. Męciński wyjaśnia czytelnikom:

Lubo stosując się do auktora tej dramy, niektóre osoby białogłowskie tu się kładą, jednakże według zwyczaju *Societatis*, na *teatrum* miejsca mieć nie mogą i dlatego same tylko ich mowy przez inne osoby ich powieści odnoszące wyrażają się (Męciński, *Do czytelnika*, [w:] tenże, *Drama...*, k. nlb.).

Wykładając zaś *Rzecz dramy*, Mokronowski informuje pokrótce o zabiegach adaptacyjnych. Dodaje treści zgodnie z regułą prawdopodobieństwa, a wśród nich miłość Angeliki do Alojzego. Od razu jednak zastrzega: „toż jednak przydanie z taką ostrożnością, [...] iż się bynajmniej św. Alojzego anielskiemu życiu nie sprzeciwia” (k. nlb.).

Liczba scen z udziałem mężczyzn zdecydowanie przewyższa te, w których pojawiają się kobiety. W większości są to rozmowy samych niewiast, choć zdarzają się też sceny „mieszane”. Trudno jednoznacznie stwierdzić, jak w praktyce wyglądała inscenizacja sztuki, owo przytaczanie słów „osób białogłowskich”. Czy deklamowała je jedna osoba, czy wiele? Czy był to któryś z uczniów odgrywający rolę mę-

dydaktyczną na żony, ale wyłącznie poprzez pryzmat posiadanych przez nie dóbr. Właśnie w ten sposób mówi się o córce pana Bogackiego z komedii *Paryżanin polski* (pierwodruk 1757; korzystam z wydania późniejszego: F. Bohomolec, *Komedyje*, t. 3, Warszawa 1773, s. 225–308). Jest ona nieobecnym rekwizytem, „dodatkiem” do majątku, o który toczy się gra. Ojciec przydaje niewieście walorów moralnych. Wspomina o jej dobrych manierach, jak również o tym, że przebywa w klasztorze („Nawiedzałem córkę moję w klasztorze”, Bohomolec, *Paryżanin polski*, s. 285) i „nie ma serca” do Roberta, kawalera modnego. Ostatecznie Bogacki odmawia Robertowi ręki córki, nie chcąc „zgubić” panny (Bohomolec, *Paryżanin polski*, s. 302).

- 34 Warto przypomnieć, że także w dramatach Ludwika Cellotiusa i Nicolasa Caussina, jezuitów, którzy należeli do przewodników zreformowanej polskiej dramaturgii jezuickiej, pojawiają się wyłącznie imiona kobiece. Zob. np. L. Cellotius, *S. Adrianus Martyr*, Antverpiae 1634; N. Causin, *Tragoediae sacrae*, Parisiis 1620 (o zwróceniu się polskich jezuitów ku repertuariowi francuskiemu zob. I. Kadulska, *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, Wydawnictwo WAM, Kraków 1993, s. 113–114; taż, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego w XVIII wieku. W kręgu reguł, norm i praktyki*, w: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Łódź 1985, s. 109–110; B. Judkowiak, *Teatr i dramaty jezuitów*, s. 37–38; M. Klimowicz, *Oświecenie*, wyd. 8, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 78–79).

ską, czy też może specjalnie do tego celu wyznaczony młodzieniec? Nie sposób odpowiedzieć na te pytania. Warto się jednak przyjrzeć, kim były bohaterki sztuki o św. Alojzym, jaką rolę pełniły w dramacie oraz jak przedstawił je autor, gdyż dramat ten przez fakt opublikowania funkcjonował też w odbiorze lekturowym. I tak, Marta od samego początku jawi się jako gorliwa chrześcijanka, której marzeniem jest poświęcić jednego z synów dla Boga. Na pytanie Angeliki, czy nie mogłaby odwieść Alojzego od przedsięwziętego zamiaru, Marta odpowiada:

czyliż rodzice katoliccy nie na to dzieci wydają światu, aby ich do boskiej służby prowadzili? [...] dzieciom moim nie tak honorów i dostatków, jako zbawienia życzę. Że tedy Alojzy pewną drogą chce iść do kresu tego, ja mam chęciom jego być [...] szkodliwą tamą? Kary bym nie uszła i na synach doczesnej, i na duszy wiecznej (W. Męciński, *Drama...*, a. 2, sc. 10, k. H)

Jej posągowość łagodzą cechy kochającej matki, wyrażającej wprost swą miłość i przywiązanie do potomków i odczuwającej rozpacz przy rozstaniu z Alojzym. Wspominane są też jej gesty i zachowanie wobec najmłodszego Franciszka, obrazujące czułość Marty: złapanie za rękę, uśmiech, łzy radości czy pogładzenie dziecka po głowie. Rozterki księżnej są w dramacie tylko pozorne. Od początku sztuki popiera ona bowiem decyzję Alojzego, a chwile, kiedy daje upust uczuciom matczynym, stanowią jedynie wstęp do autorefleksji i napomnienia – najpierw samej siebie, a potem otoczenia. Często przeradzają się one w pochwałę przyszłego świętego. Kwestie matki mają zazwyczaj charakter sentencjonalny i dotyczą na przykład przeciwstawienia wartości pozornych oraz rozkoszy świata doczesnego wartościom prawdziwym – Boskiej łasce, cnotom i życiu wiecznemu. Marta postrzega Alojzego jako realizatora tak pojętych wartości. Stawia go za wzór innym osobom. Zachęca np. Angelikę, by naśladowała cnoty bohatera i upomina, gdy ta unosi się zbytnim afektem. Wspiera ją w tym zresztą Klorynda:

ANGELIKA

Alojzy już odjeżdża?... Alojzy rodziców żegna?... co słyszę!... Alojzy...

MARTA

[...] Angeliko, upamiętaj się! [...] Ja, matka, przecież mężnie żał zwyciężam.

KLORYNDA

Wstydz się umysłu tak słabego: mężnie żalu namiętność poskrom! [...] Wejrzyj na żywy przykład, margrabinę księżnę, zadziw się jej męstwu: ona natury prawo, wrodzoną miłość, roztropnie miarkuje, żałuje syna, przecież go Bogu ustępuje.

(W. Męciński, *Drama...*, a. 3, sc. 6, k. K)

Dramaturg zadbał, by uczucie, jakim ogarnięta jest Angelika, pozostawało w granicach przystojności. Od samego początku niewiasta powtarza, że urzekły ją w Alojzym nie tyle uroda i pozycja społeczna, ile cnoty i świętość kuzyna, którego widziała jeden raz. Miłość Angeliki nie ma więc nic wspólnego z uczuciem występny, namiętnym, lecz dotyczy raczej planu duchowego. Bohaterka zdaje sobie sprawę z niechęci Alojzego do niewiast, lecz dopuszcza myśl o „przyjaźni dożywotniej” z kuzynem. Owo uczucie, jak przyznaje, nie byłoby „poślubionej Bogu cnotie niebezpieczeństwem” (W. Męciński, *Drama...*, a. 2, sc. 4, k. F₂). Swoje uczucie określa zresztą kilkakrotnie jako „niewinne” i mieszczące się „w granicach prawa”. Tylko jeden raz, gdy pragnie odwiedzić Alojzego od obranej drogi zakonnej, wspomina o kobiecych sposobach ułaskawienia mężczyzny:

KLORYNDA

Jakże statecznie Alojzego zwyciężysz przedsięwzięcie?

ANGELIKA

Jako? Żal, płacz, zaklinania miękczyc sam upór zwykły. Nadto, Marta, moja babka, pragnieniu memu pomoże. (W. Męciński, *Drama...*, a. 2, sc. 4, k. F₂)

Bohaterka nie wyjaśnia, na czym miałyby polegać pomoc babki. Być może przemilczenie było w tym przypadku uzasadnione, by nie zburzyć wizerunku niewiasty, która przecież ostatecznie ulega przemianie pod wpływem „wewnętrznego głosu” i wzorem Alojzego podejmuje decyzję o wstąpieniu do zakonu. Warto zwrócić uwagę, że tego typu metamorfozy dotyczyły wielu męskich bohaterów ze sztuk jezuickich, zwłaszcza postaci wyznawców i męczenników, którzy swą postawą wpływali też na nawrócenie się osób z ich najbliższego otoczenia. Sceny konwersji powtarzały pewien schemat, były najczęściej rozbudowane, ukazywały wewnętrzną walkę i wahania postaci. Niekiedy obejmowały dwie odsłony – dialogową i monologową³⁵. W przypadku Angeliki jej przemiana jest słabo umotywowana i nielogiczna, choć przybiera cechy ekstatyczne. Kobieta, która jeszcze przed chwilą odżegnywała się od wyboru drogi zakonnej i wskazywała na uciążliwość takiego życia, która rozpacziała z powodu wyjazdu Alojzego, w jednej chwili zmienia się diame-

35 Nie sposób przywoływać tu oczywiście wszystkich dramatów z motywem nawrócenia. Wśród przykładowych tragedii można wymienić kilka utworów: J. Bielski, *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, Druk. J. K. M. Coll. S.I., Poznań 1755 (niezłomność tytułowego bohatera sprawia, że jego przyjaciel, Filemon, przyjmuje wiarę Chrystusa), *Agapitus męczennik*, [Druk. Coll. S.I], Warszawa 1762 („Waleryjusz statkiem w wierze Agapita nawrócony opowiada swe nawrócenie”, intermedium 2, sc. 2), K. Moykowski, *Izaak, tragedia*, Warszawa 1763 (Izmael, syn Abrahama, „grzmotem przerażony złości swe poznaje, do Boga się nawraca, ojca przeprasza”, a. 5, sc. 7). O postaciach wyznawców w dramatach jezuickich pisała I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 87–89.

tralnie. W krótkiej wypowiedzi, przerywanej licznymi pauzami, podejmuje decyzję o wstąpieniu do klasztoru, by w ten sposób naśladować świętobliwego kuzyna:

Ach, Alojzy! Gdybyś obaczył w duchu uciski moje, natchnąłbyś serce skuteczną radą! Boże, przez zasługi Alojzego... ale już czuję... słucham, słucham... także Alojzy? ... Już do zakonu?... pozwalam... chętnie, chętnie pójde twoim przykładem, świata marnością gardzę, zakon obieram. Żegnam cię, rozkoszny i obłudny świecie, witam cię, niebo. (W. Męciński, *Drama...*, a. 3, sc. 6, k. K)

Do wyboru drogi życiowej Angeliki przyczynia się też Klorynda, która od początku przedstawiała przyjaciółce zalety życia zakonnego. Sama zresztą wspomina ona o swoim powołaniu i zamiarze wyboru drogi duchowej. W usta bohaterki dramaturg wkłada wielokrotnie pouczenia i napomnienia.

Pisząc o bohaterkach ze sztuki Męcińskiego nie sposób posługiwać się odrębnymi kategoriami deskrypcji postaci niż te, które dotyczyły ról męskich. Bohaterowie osiemnastowiecznych dramatów jezuickich wpisywali się bowiem w określone schematy wyznaczone chociażby przez funkcje społeczne, rodzinne czy religijne. Irena Kadulka wyodrębniła kilka grup postaci z dramatów jezuickich wczesnego oświecenia, np. ojców, synów, wyznawców, władców, przyjaciół³⁶. Bohaterowie ci realizowali określoną kliszę, posiadali powtarzające się, spetryfikowane cechy, a swoimi czynami wypełniali dany schemat fabularny. Nie sposób do bohaterek z dramy Męcińskiego zastosować męski wzór (przykładowo wodza lub króla). Zasadne wydaje się natomiast pytanie o realizację na ich przykładzie schematu rodzica (matka Alojzego) oraz wyznawcy (Klorynda, Angelika). Męciński, przedstawiając postaci kobiece, nawiązywał do klisz męskich. Żadna z bohaterek nie realizuje jednak w pełni owych schematów także przez to, że ich działania nie warunkują przebiegu fabuły. Można jedynie wskazać kilka cech wspólnych, jakie posiadają niewiasty z dramy Męcińskiego, a które wykorzystywane były też przy konstrukcji bohaterów męskich. I tak, Martę, matkę Alojzego, łączy z ojcami z innych sztuk jezuickich mocne uczucie do własnych dzieci. Bohaterka, tak jak jej męscy odpowiednicy, ujawnia swoje emocje, mówi o miłości matczynej, wyraża żal z powodu rozstania z synem, a jednocześnie cieszy się na myśl o połączeniu się z nim w niebie. Prezentowanie w relacjach rodzinnych uczuć czułości i zażyłości potęgowało tkliwość w zreformowanych dramatach jezuickich³⁷. Gorąca wiara Marty

36 I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem wczesnego oświecenia*, *passim*.

37 Jest to zresztą objaw szerszych tendencji w zreformowanym teatrze szkolnym, które polegały na pokazaniu zażyłości postaci oraz uczuć i emocji, jakie wiązały się z tymi relacjami (I. Kadulka, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego*, s. 112–113; też, *Wstęp*, w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 16, 27; B. Judkowiak, *Teatr i dramaty jezuitów*, s. 38; też, *Wzgardzony wielość. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań

i gotowość poświęcenia się wiąże ją natomiast z grupą wyznawców. Podobne cechy posiada również Klorynda. Jej wypowiedzi mają charakter deklaracyjny. Od początku stara się ona przekonać Angelikę do porzucenia „światowego szczęścia” (W. Męciński, *Drama...*, k. H₂) i do wybrania drogi zakonnej. Klorynda to postać powiernicy, która mimo młodego wieku obdarzona została dojrzałością i mądrością. Warto dodać, że jest to cecha przynależąca wielu młodocianym wyznawcom i męczennikom ze zreformowanych sztuk jezuickich. Młody wiek nie wykluczał dojrzałości moralnej. W sytuacjach probierczych postaci ujawniały swój heroizm, przedkładały drogę duchową nad dobra doczesne i życie pełne zaszczytów.

Klorynda pełni też funkcję pomocniczą – jest powiernicą, która wysłuchuje wyznań Angeliki. Swoimi radami i zachowaniem wpływa na przemianę bohaterki. Angelika nosi zresztą nieprzypadkowo „anielskie” imię. Nawiązuje ono bezpośrednio do postaci Alojzego, którego wielokrotnie w sztuce określa się mianem anioła, a który staje się dla niej wzorem postępowania także w przyszłym, klasztorным życiu. Po przemianie niewiasta sama kilkakrotnie o tym wspomina:

Wiedz, że nigdy uspokojona nie będę, póki z tobą [tj. Kloryndą — dop. M.M.] za próg klasztorny nie wniknę i zacznę cnót Alojzego naśladować, zwłaszcza w miłości Boskiej ustawicznej (W. Męciński, *Drama...*, a. 3, sc. 7, k. K_{1v})

wielcem go [tj. Alojzego – dop. M.M.] kochała nad innych, ale Bóg tej miłości ten skutek dać raczył, abym go już w nie dożywotnią przyjaźń, ale za przykład wzięła życia dziewiczego w zakonie (W. Męciński, *Drama...*, a. 3, sc. 15, k. L_{2v})

Kloryndo, któż wypowie, jako się w sercu moim większy ogień miłości Boga i życia zakonnego zawziął, kiedy tej godziny drugi raz dopiero w życiu moim mam szczęście na tego Anioła przez krótką chwilę patrzeć! Z którego niewinności cnót dzielność niewiadoma wynika! (W. Męciński, *Drama...*, a. 3, sc. 16, k. M).

Bohaterki ze sztuki Męcińskiego są zbędne z punktu widzenia przebiegu fabuły. Stanowią jedynie tło dla tytułowego bohatera i pogłębiają jego psychologiczny wizerunek jako osoby odrzucającej wartości świeckie³⁸. Służą do wyeksponowania cnót Alojzego i unaocniają, w jaki sposób swą świętością wpływał na otoczenie.

Temat Alojzego powtórzony został kilkadziesiąt lat później w tragedii Karola Żułkiewskiego *Święty Alojzy albo Ludwik Gonzaga* (wyst. Gdańsk 1770)³⁹. W sztuce

2007, s. 175; też, *Klasycyzm w dramacie polskim XVI–XVIII wieku*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2009, s. 137).

38 I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 119.

39 Tragedia zapisana została w rękopisach Archiwum Prowincji Polskiej Południowej w Krakowie, sygn. 414 i 945; jej fragmenty wydane zostały w antologii *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, s. 409–422.

ce wystąpiła tym razem wyłącznie matka bohatera, Marta. W rękopisie autor odnotował, że tę rolę grał Józef Górski, sędowicz ziemi tczewskiej, który wystąpił w stroju kobiecym („Matka teatralna Alojzego był w złotogłowach księżnej Konstancji Kolumby z Denhoffów Sanguszkowej” – Żułkiewski, *Święty Alojzy...*, s. 412). Warto przypomnieć, że już po zatwierdzeniu ostatecznej wersji *Ratio studiorum* prowincja polska uzyskała pozwolenie, by uczniowie mogli grać w kobiecych strojach, ale miały być one poważne i skromne⁴⁰. W przypadku gdańskiej inscenizacji warunek ten został spełniony. Marta ze sztuki Żułkiewskiego jawi się jako sojuszniczka syna. Razem z nim zastanawia się nad wyborem zgromadzenia zakonnego. To właśnie w jej usta włożył autor apoteozę Towarzystwa Jezusowego. Podczas rozmowy ze Starostą Marta zachwala zarówno praktykowaną przez jezuitów drogę duchowną, jak też ich zajęcia: pracę misyjną oraz wychowanie religijne i obywatelskie młodzieży:

[...] uznał, że Bóg chce,
Aby do Towarzystwa Jezusowego
Wstąpił, zaś osobliwie k temu pobudki
Te z pociechą uważał: ustaw pełnienie,
Ślub godności kościelne oddający,
Wychowanie młodzieży, jak młodych szczepków,
Dla Boga i Ojczyzny mających rosnąć,
Z staraniem, aby zimno błędnej prostoty
I upały grzechowe ich nie popsuły.
Wreszcie gorliwość wiary, która nadzieję
Mu czyni, że go pošlą między pogany.
(Żułkiewski, *Święty Alojzy...*, a. 1, sc. 5, w. 134–144, s. 417)

W tym samym roku co dramę Męcińskiego wystawiono w Wilnie wspomniany już wcześniej *Balet w osobie Oresta*. Oprócz grupy bogiń wystąpiła tam również Ifigenia. Zgodnie z tradycją mitologiczną (przekazaną choćby w tragedii Eurypidesa *Ifigenia w Taurydzie*), bohaterka była kapłanką w świątyni Diany. Jezuitcka opowieść o Orestesie odeszła jednak od antycznego pierwowzoru i dostosowana została do celów sceny szkolnej, poprzez nadanie jej religijnej wymowy⁴¹. *Balet* symbolizuje bowiem prawdę o miłosierdziu Boga, który wybacza grzesznikom i udziela im schronienia „przez osobę urząd kapłański sprawującą” (k. A_v). Postać kobieca oznacza tu zatem przede wszystkim osobę duchowną i jako taka może pojawić się bez naruszenia zasady przystojności na scenie teatru szkolnego.

40 J. Popłatek TJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, s. 19–20.

41 T. Bieńkowski, *Motywy antyczne i ich funkcja w jezuickim dramacie szkolnym w Polsce*, „Meander” 1961, nr 3, s. 160–161.

O jej symbolicznej funkcji informuje sumariusz w momencie, gdy pojawia się ona w części drugiej:

Ifigenia, **urząd kapłański wyrażająca**, wysyła jednego z swych ludzi do ogrodu, w którym się zabawiał Orestes, upominając go, aby bogów, od których miał wszystko, nie zapomniał. (*Balet w osobie Oresta*, cz. wtóra, pkt. I; k. nlb. podkr. M.M.)

Bohaterka lamentuje nad występkami bohatera, który bezczęści świątynię, i wyśpiewuje prawdę o nieuchronności kary dla tych, którzy „nie czczą domu Bożego”. Również część trzecia baletu kończy się arią kapłanki o niestałości fortuny⁴². Jest to komentarz do zmiany losu Orestesa, którego nieprawości postanowił ukrócić Teantes, król Scytów. Ifigenia w części czwartej udaremnia wykonanie wyroku śmierci na Orestesie w świątyni Diany. Jednocześnie „nucić poczyzna” naukę o konieczności pamiętania o Bogu i jego „świątnicach” nawet w chwilach największego powodzenia, a na zakończenie składa Bogu ofiarę.

W tragedii *Abel*⁴³ pojawia się z kolei starotestamentowa Ewa. W *Przełożeniu* rzeczy autor wyjaśnił, iż ofiara tytułowego bohatera jest zapowiedzią przyszłej ofiary Chrystusa. Określił też pobudki wystawienia sztuki: „przeto my chcąc pomóc ku uważeniu wielkości tej tajemnicy, śmierć Abła, w języku ojczystym ku zrozumieniu każdego słuchacza scenicznie przełożyć umyśliliśmy” (*Abel*, k. nlb.). Ponieważ sumariusz ogranicza się do wskazania imion bohaterów, jacy pojawiali się w poszczególnych scenach oraz podania śpiewów kończących kolejne odsłony, sposób przedstawienia Ewy pozostaje w sferze domysłów. Wydaje się, że była ona ukazana przede wszystkim jako matka, która dostrzega różnice między swymi synami i ubolewa nad nieporozumieniami, jakie ich dzielą. Już w „zamknięciu” sceny 3 z części 1 postać śpiewa o ziarnach, które posiane, dają niejednakowy plon („choć [słońce – dop. M.M.] równo rzuca promienie / Nierówne skutki sprawuje, / Nie w każdej ziemi jednoż nasienie / Równie się dobrze przyjmuje” – *Abel*, cz. 1, sc. 3). Z kolei w części 5 Ewa porównuje stosunki między synami do płynącej, spienionej i mętnej rzeki. Scena 3 z części 3 kończy się natomiast wspólną arią Adama i Ewy o grzechu pierworodnym, który stał się przyczyną przykrości i nieszczęścia. Bohaterowie przenosząc swoje rozważania na cały rodzaj ludzki dowodzą, że to człowiek

42 Forma stroficzna wypowiedzi Ifigenii (arii po części trzeciej i czwartej) charakteryzuje się pewną nieudolnością warsztatową. Autor używa strofy czterowersowej z różną liczbą sylab i krótszym ostatnim wersem, będącym podsumowującą puentą:

Główne są waśni z Zazdrością Fortuny,
W tej pogodę biją tamtej pioruny.
Gdy nas w manelach być sądziemy,
W siłach się grubych znajdujemy,
A nie czujemy.

(*Balet w osobie Oresta*, cz. 3, pkt. IV, k. nlb.)

43 *Abel, tragedia*, [Druk. J. K. M. Coll. Soc. Jesu?], Lublin 1754.

winien jest swoich cierpień, a każdy, kto troszczy się o doczesne szczęście, „już sobie przyszłe złe wróży” (*Abel*, cz. 3, sc. 3). W zakończeniu sceny siódmej Ewa wyraża swój smutek z powodu śmierci Abła i nawołuje do współcierpienia całą naturę:

Serca w tym nie masz, kogo tak smutny
 Stan do litości nie wzruszy.
 Kto się na widok ten tak okrutny
 Wskroś nie zmiękczy i nie skruszy,
 Niech ciężar ziemi wzrusza się cały,
 Niebo, świat wszystek drętwieje,
 Niech twarde w sztuki krają się skały,
 Niech słońce gruby cień wdzieje.
 (*Abel*, cz. 3, sc. 7)

W dotychczas wspomnianych dramatach role żeńskie miały charakter drugoplanowy. Na tym tle wyjątkowe miejsce zajmują dwie sztuki, których autorzy, wbrew zaleceniom ustawy szkolnej, uczynili kobiety postaciami tytułowymi. I tak, Franciszek Pruszyński był autorem tragedii *Tymoklia* wystawionej zapewne w kolegium jezuickim w Ostrogu w 1750 r.⁴⁴ Tytułowa bohaterka jest żoną Poliksena, rzekomo zabitego hetmana wojsk tebańskich, o której względy zabiega Praksaspes, dowódca wojsk Aleksandra Macedońskiego. W sztuce występuje też Astrea, siostra Poliksena i żona poległego podczas bitwy brata Tymoklii. Obecność ról żeńskich i wątków miłosnych budzą początkowe zdziwienie. Nawet jeśli pamiętać, że tragedia Pruszyńskiego należy do nurtu dramaturgii zreformowanej, to mimo wszystko stopień jej „kompromisowości” jest daleko posunięty. Przy bliższej lekturze okazuje się jednak, że bohaterki *Tymoklii* przedstawione zostały w sposób, który nie przeczył „przystojności”. Autor dokonał wielu zabiegów, mających na celu podniesienie rangi tytułowej bohaterki. Piastuje ona wysoką godność („tebańska księżna”). Jej zachowanie i zalety charakteru odpowiadają, zgodnie z zasadą *decorum*, zajmowanej pozycji społecznej. Już w argumencie Tymoklia została nazwana „mężną białogłową”, która więcej waży cnotę niż własne życie. Ta skrótowna charakterystyka sygnalizowała, iż postać odpowiada wysokim standardom moralnym, jest więc odpowiednia, by znaleźć się w tragedii. Tytułowa bohaterka wielokrotnie łamie stereotypy związane ze swoją płcią. Już w początkowej scenie wyzbywa się kobiecej natury i zapowiada twarde oraz niewzruszone zachowanie względem Macedończyków, którzy najechali i zniszczyli Teby:

[...] nam zapomnieć potrzeba
 Genijusza płci naszej, ale samym męstwem

44 F. Pruszyński, *Tymoklia, tragedia*, Druk. J. K. M. Coll. Soc. Jesu, Lublin 1751.

Uzbroić jak najmocniej serca, chociaż miękkie
 I z natury pierzchliwe [...].
 (Pruszyński, *Tymoklia*, a. 1, sc. 1)

Bohaterka jest przykładem wiernej żony, która wzbrania się przed zalotami Praksaspesa i w chwili zagrożenia własnej cnoty zabija go. Od samego początku wyraźnie deklaruje niewzruszoność i stałość uczuć do męża. Wyżej niż własne życie ceni bowiem cnotę, sławę i dobre imię. Kwestie o charakterze deklaratywnym wkłada Pruszyński w usta Tymoklii wielokrotnie. Warto, dla przykładu, przywołać tylko dwie z nich:

[...] Ja nieba w zakładzie
 Biorę i poprzysięgam, że się żadnej zdradzie
 Ni pieścizom dam uwieść, dochowam ci wiary,
 Nieszczęsny Poliksenie, choć pójde na maryl!
 (Pruszyński, *Tymoklia*, a. 1, sc. 2)

I poprzysięgam, nieba, że pierwaj obłoki
 Nad Kocytem usiędą, pierwaj Pluto w niebie,
 A wielowładca gromów w podziemnym Erebie
 Rozpościerać się będzie, pierwaj sztylet w sercu
 Utopię, niżeli z nim stanę na kobiercu.
 I owszem, choćbym miała postradać dziecięcia,
 Przysięgam, nie ustąpię mego przedsięwzięcia!
 Męża, fortunę, syna tracę bez sromoty
 I sama bać się śmierci nie będę dla cnoty!
 (Pruszyński, *Tymoklia*, a. 3, sc. 5)

Zwraca uwagę celowe użycie rymów w powyższych fragmentach. Dzięki mowie związanej heroiczne deklaracje Tymoklii łatwiej zapadały w pamięć odbiorcy.

Bohaterka od samego początku jawi się jako postać posągowa. Nie przeszkadza jej to jednak podejmować aktywne działania. To wyraźnie odróżnia Tymoklę od innych bohaterek z dramatów jezuickich. Tebańska księżna przedsięwzięcie kroki, by ocalić swego małego syna, Arbazesa oraz dopuszcza się zabicia Praksaspesa czyhającego na jej cnotę. Odwaga Tymoklii ujawniła się w momencie, gdy po dokonaniu zabójstwa przyznaje się do swego czynu, stając przed obliczem Aleksandra Macedońskiego, świadoma, że poniesie karę śmierci. Pragnie jednak obronić swoją godność. Przeczy przy tym stereotypowi płacziwej i słabej kobiety. Co ciekawe, jej heroizm został wzmocniony także wyglądem zewnętrznym. Tymoklia stawia się bowiem przed Aleksandrem w męskiej zbroi. Nieprzypadkowo po spotkaniach z Tebanką męscy bohaterowie są pełni podziwu dla jej cnoty. Sami uznają, że nie

posiada ona cech przypisywanych białogłowom. Gdy bohaterka przyznaje się do zabójstwa, Aleksander Macedoński nie daje wiary je słowom dowodząc, że „tam niewieści, / A zatym słaby bardzo fundament” (Pruszyński, *Tymoklia*, a. 5, sc. 1, k. H₁v–H₂). Dopiero po wysłuchaniu kobiety, pełen podziwu rozkazuje, by jej cnotę „przed światem / W historyjach chwalono” (Pruszyński, *Tymoklia*, a. 5, sc. 3, k. [K₁v]).

Świadomym zabiegiem podnoszącym rangę bohaterki jest również przeciwstawienie jej stałości i cnoty szaleństwu Praksaspesa, opętanego miłością. Uczucie występne dotyczy więc postaci męskiej. Dramaturg wyraźnie deprecjonuje Praksaspesa, który wbrew rozumowi poddaje się afektowi. W ten sposób zaprzepaszcza on swoje dotychczasowe zasługi. Jego zachowanie wzniesło bunt żołnierzy. O reakcji wojskowych, którzy wtargnęli do pałacu Tymoklii, by zabić ją i jej syna, mówi Aleksandrowi Effestion, doradca władcy:

Wpadają do pałacu na pewne imprezy,
 Aliści dowiedzą się, że hetman korcezy
 Stroi i u nóg jęczy Poliksena żony
Jak gach, a nie wódz mężny między Macedony!
 Zdrętwieli wszyscy na to. Wtym z nich jeden zgrzytnie
 I zawoła na drugich: „Ach! Czemuż nie wytnie
 Piorunem wielowładny Jupiter w te gmachy!
I także komendować nami będą gachy?!”
 (Pruszyński, *Tymoklia*, a. 2, sc. 1, k. [B₃v]; podkr. M.M.)

Obrazowanie związane z występnyim uczuciem jest w sztuce dość typowe. Praksaspes ujawnia, że trapią go „upały”, których ochłodę mogą przynieść wyłącznie kobiety. Targany wewnętrznymi sprzecznościami zastanawia się, czy zabić małoletniego syna Tymoklii i pościć kobietę, czy może ocalić Arbazesa i zdobyć przychyłność Tebanki. Wybiera pierwszą możliwość i dlatego traci życie. Jego zachowanie przeczy moralności i przypomina chorobę, której nie sposób opanować. Zewnętrzne objawy miłości Praksaspesa obserwuje zresztą Aleksander. Ze zdziwieniem zastanawia się, czy zakochany hetman to ta sama osoba, która jeszcze przed godziną walczyła mężnie z Tebańczykami:

Czyli to ów Praksaspes? [...]
 [...] teraz z miękką miną
 Wzdycha, jęczy, drży, płonie, patrzy na mnie z strachem
 (Pruszyński, *Tymoklia*, a. 2, sc. 2, k. [C₁v])

Przeciwieństwem ogarniętego miłosnym szaleństwem Praksaspesa jest Tymoklia. Kieruje się ona nie tylko względami moralnymi, ale też dumą i powagą rodu, z którego się wywodzi. W postaci Tebanki przekazał Pruszyński elementy nauki

obywatelskiej. Tymoklia wyraźnie pogardza najeźdźcami, którzy spustoszyli jej miasto, doprowadzając do chaosu i śmierci wielu ludzi. Wspomina ona o „wściekłym żołnierzu jadzie (Pruszyński, *Tymoklia*, a. 1, sc. 1, k. [A₂v]) i nazywa ich „wściekłymi krwi ludzkiej żłopaczami” (Pruszyński, *Tymoklia*, a. 1, sc. 2, k. [A₃v]). Jako osoba wywodząca się z elity ma ona poczucie przynależności do wspólnoty, w której żyje. Połączenie walorów moralnych z elementami obywatelskimi nobilitowało bohaterkę i było kolejnym zabiegiem usprawiedliwiającym jej pojawienie się w spektaklu szkolnym. Pruszyński dostosował więc postać Tymoklii do warunków sceny kolegiackiej i wyposażył bohaterkę w cechy, które podnosiły jej rangę i dorównywały, a nawet przewyższały zalety niektórych bohaterów męskich. Nie burzyły tego wizerunku cechy typowo kobiece – dobrej matki, troszczącej się o życie małego syna. Uczucia matczyne dopełniały całościowy wizerunek Tymoklii, która w ten sposób realizowała wzór cnotliwej kobiety, wiernej żony i dobrej rodzicielki.

Drugą z kobiecych postaci występujących w tragedii Pruszyńskiego jest Arystea, szwagierka Tymoklii. W odróżnieniu od tytułowej bohaterki jej kreacja nie jest posągowa. Pełni ona rolę drugorzędną. Mimo młodego wieku Arystea gardzi najeźdźcami i solidaryzuje się z cierpiącym ludem. Tak jak Tymoklia od początku deklaruje niechęć do zalotników:

Tymoklio, ja świadków w zakładzie bogów
 Odważnie dzisiaj biorę, że żadnych dzisiaj ataków
 Nie przypuszczę do serca, którem raz oddała
 Krwie twojej [...]
 (Pruszyński, *Tymoklia*, a. 1, sc. 1, k. [A₂v])

Arystea w sposób odważny i hardy odpowiada na komplementy Hipolita. Jednak z czasem, gdy bohater występuje z szeregow Aleksandra Macedońskiego i pomaga ukryć małego Arbazesa, kobieta ulega jego urokowi. Nie burzy to jej „przystojnego” wizerunku. Pruszyński zastosował bowiem chwyt anagnoryzmu. Hipolit nie był jednym z tych Macedończyków, którym Arystea poprzysięgła nienawiść („Arystea [...] prędzej, prędzej skona / Niż wejrzy bez piorunów dziś na Macedona”; Pruszyński, *Tymoklia*, a. 1, sc. 1, k. [A₂v]). Okazał się zaginionym w dzieciństwie bratem Tymoklii. W końcowej scenie bohaterka przyzwala na związek, uzasadniając go naturalnym prawem dziedziczenia po zabitym bracie:

Lubom była jako skała
 W przedsięwzięciu mym zuchwała,
 Brat twój swą pamięcią
 Rządził moją chęcią
 I statku mocnym był ewiktorem,
 Po nim do tronu tyś sukcesorem.
 (Pruszyński, *Tymoklia*, a. 5, sc. 3, k. [K₂v])

Postać Arystei, bardziej kobiecej niż posągowa tytułowa bohaterka, symbolizowała Annę z Sapiehów, której ślub z księciem Jabłonowskim uświetniło przedstawienie. Jak zauważyła Kadulska, przełomowość tragedii Pruszyńskiego polegała nie tylko na wprowadzeniu postaci kobiecych, ale też na nakreśleniu dwóch różnych osobowości, których działania próbował umotywować psychologicznie⁴⁵.

Dużo bardziej stereotypowo w porównaniu do Tymoklii wypada tytułowa bohaterka dramy Franciszka Borowskiego, *Dobra żona Zenobija*⁴⁶. Tekst został zapisany w rękopisie, datowanym na początek lat sześćdziesiątych XVIII w. Jest to przeróbka opery Pietra Metastasia. Nie wiadomo, czy sztuka została wystawiona na kolegiackiej scenie, choć jak przyznała Jadwiga Miszańska, zamiar inscenizacyjny był prawdopodobny. Borowski prezentował bowiem inny swój dramat (*Sennacheryb*) w kolegium w Winnicy⁴⁷. Drama o Zenobii ma charakter sentymentalny i zachowuje formę opery – obok recytatywów obecne są w niej śpiewane arie. Tłumacz nadał jej jednak charakter dydaktyczny. Tytułowa bohaterka już w tytule określona została przy użyciu epitetu wartościującego – jest dobrą żoną. Ta funkcja definiuje ją i motywuje jej działania. Kobieta przedstawiona została w sposób jednowymiarowy. Zenobia rezygnuje z miłości do Tyrydata i zgodnie z wolą ojca poślubia Radomista, któremu jest dożgonnie wierna. Bohaterka, wzorem innych postaci ze sztuk jezuickich, wypowiada prawdy o charakterze sentencjonalnym. Dotyczą one przedkładania cnoty i miłości małżeńskiej nad uczucie do dawnego kochanka:

ZENOBIJA

Chrońmy się wzajemnie

I cienia złego, bo ten cnotcie szkodzi.

Cnota nas połączyła, cnota niech rozwodzi!

[...]

Ale ja się obawiam obecności twojej,

Która by mogła szkodzić moim obowiązkom.

Wieleś wart, ale cnota więcej ważyć musi.

Godzien-eś, żeby serce dla ciebie cierpiało,

Lecz cnota warta, żeby uwieść się nie dało.

(Borowski, *Dobra żona...*, w. 360–362; 375–379)

⁴⁵ I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia*, s. 97–98.

⁴⁶ Drama została opublikowana w antologii *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. 6, PIW, Warszawa 1963, s. 593–650. Wszelkie cytaty za tym wydaniem.

⁴⁷ Borowski wcześniej zaadaptował sztukę włoskiego autora o Temistoklesie. Zmienił formę opery na tragedię. Także i w niej wystąpiły role żeńskie. Być może została ona odegrana w kolegium w Winnicy około 1762 r. (F. Borowski, *Temistokles, tragedia*, rkps. Archiwum Prowincji Małopolskiej TJ Kraków, sygn. 443, s. 39–76). J. Miszańska, *Strategie polskich tłumaczy włoskich librett w XVIII wieku*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2013, t. 22, s. 11–26.

Celowe opóźnianie wyjaśnienia Tyrydatowi niechęci Zenobii wobec niego pozwala wikłać fabułę, ale przede wszystkim jest okazją do zaprezentowania stałości kobiety. W dramie występuje też pasterka Egla, która ostatecznie okazuje się siostrą Zenobii i to ona poślubia Tyrydata. Postać ta pełni rolę pomocniczą. Pod względem fabularnym drama Borowskiego jest słabo umotywowana. Tytułowa bohaterka została ograniczona do roli wiernej małżonki, która porzuca młodzięcą miłość i szuka zaginionego męża. Dydaktycznym podsumowaniem całej sztuki jest końcowy chór. Wypowiada on prawdę o zdolności człowieka do przezwyciężania miłości:

Kłamie, kto mówi, że człowiek nie może
Zwyciężyć serca, odjąć się miłości.
Zrządzenia niebios i wyroki boże
Nie odebrały śmiertelnym wolności.
Podli to tylko ludzie, kiedy błędzą,
Swoją błąd niechybna potrzebą być sądzą.
(Borowski, *Dobra żona...*, w. 818–823)

* * *

Zaprezentowany przegląd sztuk jezuickich, jakie powstały od połowy XVIII w. dowodzi, że wbrew zaleceniom *Ratio studiorum*, w niektórych dramatach występowały postaci kobiece. Oczywiście ich miejsce oraz rola w przedstawieniach różniły się. Nie sposób jednoznacznie przesądzić, czy wszystkie postaci, noszące imiona żeńskie, faktycznie występowały w inscenizacjach. Alegorie i uosobienia mogły być wyświetlane przy pomocy latarni magicznej. Dotyczy to także żeńskich postaci mitologicznych. Przedmowa Bielskiego poświadcza jeszcze jedną możliwość, a mianowicie zastąpienie bogiń antycznych postaciami symbolicznymi, np. Geniusz Mądrości symbolizował Minervę, zaś Geniusz Poetyki – Terpsychorę. Praktyka jezuitów czasem sprowadzała się też do przedstawiania bohaterek realnych za pomocą alegorii (choćby osoba Maryi w procesjach na święto Bożego Ciała⁴⁸).

Nieco więcej informacji przekazują pełne teksty sztuk, w których wśród *dramatis personae* znajdują się „osoby białogłowskie”. Dramatów takich jest niewiele. Wszystkie one dowodzą, że zamieszczenie roli żeńskiej wymagało od dramaturgów zastosowania zabiegów uwznioślających bohaterkę. Postaci konstruowane były w oparciu o schematy znane z ról męskich. Jednak wizerunek kobiet był najczęściej mocno ograniczony lub usuwano z niego te elementy, które świadczyłyby o słabości i wadach przypisywanych płci pięknej. Jezuiti aż do kasaty zakonu

48 J. Okoń, *Maryja na scenie i w procesjach*, w: tenże, *Wychowanie do społeczeństwa w teatrach szkolnych jezuitów w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, s. 255–263.

nie zdecydowali się na szersze dopuszczenie „osób białogłowskich” do dramatów. Taka postawa nie wynikała zapewne z niechęci do przemian zewnętrznych, lecz z troski o właściwe wychowanie młodzieży.

Bibliografia

- Abel, tragedia*, [Druk. J. K. M. Coll. S.I.?], [Lublin?] 1754.
- Abramowska Janina, *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, w: Janina Abramowska, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Wyd. Rebis, Poznań 1995.
- Abramowska Janina, *Ład i Fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974.
- Agapitus męczennik*, [Druk. Coll. S.I.], [Warszawa] 1762.
- Arlekin dziki Amerykanin, komedia z francuskiego tłumaczona*, [Druk. Coll. S.I.?, Wilno? ok. 1760].
- Balet bożka trunków Bachusa wesoły początek, smutny zaś koniec mający*, [Druk. Coll. S.I.], Wilno 1754, przedr. w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*. Wstęp i oprac. Irena Kadulka, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, s. 247–251.
- Balet w osobie Oresta karę bogów na ludzi sprowadzoną wyrażający*, [Druk. Coll. S.I., Wilno 1754].
- Balet wiek ludzki w czterech częściach zamknięty, wiosną młody, latem średni, jesienią podeszły, zimą szedziwy wiek wyrażający*, [Druk. Coll. S.I., Wilno 1761], przedr. w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*. Wstęp i oprac. Irena Kadulka, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, s. 363–388.
- Bielski Jan, *Apoloniusz, Chrystusów rycerz, tragedia*, Druk. J. K. M. Coll. S.I., Poznań 1755.
- Bielski Jan, *Tytus Japończyk, tragedia*, Druk. J. K. M. Coll. S.I., Poznań 1748.
- Bielski Jan, *Zeyfadyń, król Ormuzu, tragedia*, Druk. J. K. M. Coll. S.I., Kalisz 1747.
- Bieńkowski Tadeusz, *Motywy antyczne i ich funkcja w jezuickim dramacie szkolnym w Polsce*, „Meander” 1961, nr 3, s. 149–165.
- Bieńkowski Tadeusz, *Na przełomie epok: edukacja na ziemiach polskich w latach 1720–1740*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 1996, t. 37, s. 51–67.
- Bohomolec Franciszek, *Paryżanin polski*, w: Franciszek Bohomolec, *Komedyje*, Druk. J. K. M. i Rzpl. Coll. S.I., Warszawa 1773, s. 225–308.
- Bohomolec Franciszek, *Przedmowa*, w: Franciszek Bohomolec, *Komedie*, t. 1, Druk. J. K. M. i Rzpl. Coll. S.I., Warszawa 1772, k. A–A[3v].
- Bohomolec Franciszek, *Rada skuteczna*, w: Franciszek Bohomolec, *Komedie*, t. 3, Druk. J. K. M. i Rzpl. Coll. S.I., Warszawa 1773, s. 367–441.

- Borowski Franciszek, *Dobra żona Zenobija*, w: *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. Julian Lewański, t. 6, PIW, Warszawa 1963, s. 593–650.
- Borowski Franciszek, *Sennacheryb*, wyst. Winnica XVIII w.
- Borowski Franciszek, *Temistokles, tragedia*, rkps. Archiwum Prowincji Małopolskiej TJ Kraków, sygn. 443, s. 39–76.
- Brodnicki Mariusz, *Hermeneutyczny model pijarskiego teatru szkolnego w koncepcji Stanisława Konarskiego na przykładzie tragedii „Otto” Corneille’a*, „Rocznik Gdański” 2005, t. 65, z. 1/2, s. 137–149.
- Caussin Nicolas, *Tragoediae sacrae*, Apud Sebastianum Chappelet, Parisiis 1620.
- Cellotius Ludwik, *S. Adrianus Martyr*, Antverpiae 1634.
- Corneille Pierre, *Polieukt męczennik, tragedia chrześcijańska*, [Druk. Coll. Schol. Piarum], Warszawa 1751.
- Dąbrowski Roman, „Otto” Stanisława Konarskiego a „Otton” Pierre’a Corneille’a, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 2002–2003, z. 97–98, s. 7–21.
- Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*, oprac. Władysław Korotaj, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965; t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. Władysław Korotaj, Jadwiga Szwedowska, Magdalena Szymańska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976; t. 3: *Przekazy rękopiśmienne dramatu staropolskiego*, oprac. Julian Lewański, Andrzej Kruczyński, maszynopis przechowywany w bibliotece IBL w Warszawie.
- [Filipecki Józef], *Seila, wyrażenie Mesyjasza, ludzkiego narodu Zbawiciela*, Druk. Coll. S.I., Sandomierz 1754 (wyst. Przemyśl 1754).
- Foecunda tyrannis patris caede unius filii alterum Christo generantis*, [Druk. Akad. S.I., Wilno 1743].
- Grabowski Tadeusz, *Ze studiów nad teatrem jezuickim we Francji i w Polsce w wiekach XVI–XVIII*, Wydawnictwo PTPN, Poznań 1963.
- Grzebień Ludwik SJ, *Czy Stanisław Konarski SP był natchnieniem dla jezuitów w reformie szkolnictwa XVIII wieku?*, „Analecta” 2001, z. 2, s. 53–66.
- Judkowiak Barbara, *Klasycyzm w dramacie polskim XVI–XVIII wieku*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. Katarzyna Meller, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2009.
- Judkowiak Barbara, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatopisania w połowie XVIII wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 127–147.
- Judkowiak Barbara, *Teatr i dramat jezuitów*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 3, s. 22–42.
- Judkowiak Barbara, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Wydawnictwo Nauk. Uniwersytety im. A. Mickiewicza, Poznań 2007.
- Kadulska Irena, *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII w.*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 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. Ludwik Grzebień, Stanisław Obirek, Wydawnictwo WAM, Kraków 1993, s. 113–120.
- Kadulska Irena, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego w XVIII wieku. W kręgu reguł, norm i praktyki*, w: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, red. Hanna Dziechcińska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Łódź 1985, s. 95–116.
- Kadulska Irena, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974.
- Klimowicz Mieczysław, *Oświecenie*, wyd. 8, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Konarski Stanisław, *Przemowa do czytelnika*, w: tenże, *Otto, tragedia*, [Druk J. K. M. Rzpl. Coll Schol. Piarum], Warszawa [1744].
- Kostkiewiczowa Teresa, *Przedmowa jako wypowiedź krytycznoliteracka*, w: *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 190–221.
- Kozłowska Wiktoria, „*Otto*” Corneille’a w adaptacji Konarskiego, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie” 8–9: „*Studia nad Oświeceniem*” 1985, s. 5–19.
- Ludwik *tragedia*, [Druk. Coll. S.I.], Lublin 1747.
- Metastasio Pietro, *Il Ciro riconosciuto, dramma per musica*, [Druk. Coll. Schol. Piarum], Warszawa 1762.
- Męciński Wojciech, *Drama o powołaniu św. Alojzego do zakonu SJ*, Druk. J. K. M. Soc. Iesu, Sandomierz 1754.
- Mieszek Małgorzata, „*Od miękkich niewieścich afektów daleki umysł*”, czyli Jan Bielski wobec Stanisława Konarskiego, w: *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej*, red. Michał Kuran, Katarzyna Kaczor-Scheitler, współpraca Dawid Szymczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, ser. *Analecta Literackie i Językowe*, t. 2, s. 308–315.
- Mieszek Małgorzata, *Dramaturgia Jana Bielskiego na tle przemian w teatrze jezuickim w XVIII wieku*, „*Pamiętnik Literacki*” 2013, z. 3, s. 119–143.
- Miszalska Jadwiga, *Strategie polskich tłumaczy włoskich librett w XVIII wieku*, „*Między Oryginałem a Przekładem*” 2013, t. 22, s. 11–26.
- Mokronowski Wojciech, *Śmierć Cezara*, w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. Irena Kadulska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, s. 266–267.
- Moykowski Kazimierz, *Izaak, tragedia*, [Druk. Coll. S.I.], Warszawa 1763.
- Ocieczek Renarda, *O przedmowach w polskich książkach barokowych*, w: *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*, red. Renarda Ocieczek i Renata Ryba, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2002, s. 102–116.

- Okoń Jan, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970.
- Okoń Jan, *Maryja na scenie i w procesjach*, w: tenże, *Wychowanie do społeczeństwa w teatrach szkolnych jezuitów w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Collegium Columbinum, Kraków 2018, s. 255–263.
- Okoń Jan, *Wiedza nagrodzona – w szkole i na scenie*, w: Jan Okoń, *Wychowanie do społeczeństwa w teatrach szkolnych jezuitów w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Collegium Columbinum, Kraków 2018, s. 349–355.
- Palaestra Christiana fortiter agendi constanter patiendi ludus seu tragoedia Celsus*, [Druk. Coll. S.I.], Warszawa 1749.
- Pawłowiczowa Janina, *Teatr i krytyka*, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. Jan Kott, PIW, Warszawa 1967, s. 69–330.
- Pelc Janusz, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Universitas, Kraków 2002.
- Polieukt męczennik, tragedia chrześcijańska*, Warszawa 1751.
- Poplatek Jan, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957.
- Pruszyński Franciszek, *Tymoklia, tragedia*, Druk. J. K. M. Coll. Soc. Jesu, Lublin 1751.
- Reczek Stefan, *O nazwiskach bohaterów komedii polskiej XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1953, z. 3–4, s. 217–237.
- Reglińskiej-Jemioł Anna, *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Sadowski Stanisław, *Peomer król messeński*, Druk. J. K. M. Coll. Soc. Jesu, Lublin 1751.
- Strusiński Michał, *Cyrus poznany*, Druk. Mitzlerowska, Warszawa 1762.
- Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. Irena Kadulka, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.
- Tityrus cum sociis bucolica tristia*, [Druk. Coll. S.I.], Kalisz 1746.
- Ugoda Choleryka z Flegmatykiem, Melancholika z Wesołkiem, komedia*, [Druk. Akad. S.I.], Wilno 1754.
- Wieśniak, komedia*, [Druk. Akad. S.I.], Wilno 1754.
- Żułkiewski Karol, *Święty Alojzy albo Ludwik Gonzaga*, wyst. Gdańsk 1770, przedr. w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. Irena Kadulka, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, s. 409–422.

Małgorzata Mieszek

Postaci kobiece w sztukach jezuickich od połowy XVIII wieku – na wybranych przykładach

Streszczenie

Artykuł omawia wybrane sztuki jezuickie z połowy XVIII w., w których występują postaci kobiece, wbrew przyjętym pod koniec XVI w. regułom (*Ratio studiorum*). Analiza utworów poprzedzona została rozważaniami teoretycznymi na temat stosunku jezuitów do ról kobiecych. Przypomniano wypowiedzi teoretyczne o charakterze polemicznym, wstępy dramaturgów do tragedii, w których uzasadniali oni brak postaci kobiecych. Analiza pokazała, że bohaterkami sztuk kolegiackich mogły być alegorie, personifikacje czy postaci mitologiczne. Ich działania stanowiły najczęściej symboliczny komentarz do akcji głównej dramatów. Prześledzono też zabiegi autorów tłumaczących obcojęzyczne dramaty na język polski, mające na celu dostosowanie pierwowzorów do wymogów scen kolegiackich. Znaczną część artykułu wypełnia analiza kilku tekstów, w których pojawiły się role żeńskie. Ukazano celowe zabiegi dramaturgów polegających na uwzniośnianiu postaci kobiecych oraz konstruowaniu ich w oparciu o schematy znane z ról męskich.

Słowa kluczowe: Dramat jezuicki XVIII w.; literatura staropolska; postacie kobiece w dramacie

Female characters in the Jesuits' plays since the second half of 18th century – on selected examples

Summary

The article discusses selected Jesuit plays from the mid-18th century, in which there are female figures, contrary to the rules adopted at the end of the 16th century (*Ratio studiorum*). The analysis of the works was preceded by theoretical considerations on the attitude of the Jesuits to women's roles. Polemical theoretical statements and the introduction of playwrights to the tragedies in which they justified the lack of female figures were reminded. The analysis showed that the heroines of collegiate art could be allegories, personifications or mythological figures. Their actions were most often a symbolic commentary on the main action of the dramas.

The efforts of authors translating foreign-language dramas into Polish, aimed at adapting the original to the requirements of collegiate scenes, were also analysed. A significant part of the article consists of an analysis of several texts in which female roles appeared. Intentional dramaturgy has been presented, consisting of elevating female figures and constructing them on the basis of models known from male roles.

Keywords: Jesuit Drama 18 c.; Old-Polish literature; female figures in drama

Dr Małgorzata Mieszek – adiunkt w Zakładzie Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych UŁ. Autorka książki o szkolnych intermediach (*Intermedium szkolne. Teatry szkolne (XVI–XVIII)* Kraków 2006). Publikowała na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Pamiętnika Teatralnego”, „Prac Polonistycznych” i „Tematów i Kontekstów”. Autorka prac ogłoszonych w licznych tomach zbiorowych. Główne obszary zainteresowania: dramat staropolski (zwłaszcza teatr szkolny), dawna literatura popularna, dawna i współczesna literatura dla dzieci i młodzieży.