

Małgorzata Mieszek*

TEKSTY POBOCZNE W ZREFORMOWANYCH DRAMATACH JEZUICKICH (OD POŁOWY XVIII WIEKU)

Sztuka dramatyczna była ważnym składnikiem dawnego programu szkolnego. W większości placówek edukacyjnych dawnej Rzeczypospolitej na poziomie średnim (katolickich, różnowierczych) działały teatry, w których uczniowie utrwalali zdobyte wiadomości oraz ćwiczyli umiejętności oratorskie, potrzebne im później w dorosłym życiu do prowadzenia aktywności publicznej. Teatr doskonale wpisywał się w oralny charakter kultury staropolskiej. Realizacja sceniczna była więc właściwą formą istnienia dramatu w czasach renesansu i baroku. Dla historyka teatru dostępnymi sygnałami owej „teatralności” są obecne w sztukach teksty określane w literaturze przedmiotu mianem „pobocznych”. Wydaje się jednak, że w przypadku dawnych dramatów dychotomiczny podział na tekst główny (a więc kwestie wypowiedziane przez aktorów) oraz tekst poboczny (didaskalia) nie jest najbardziej adekwatny. Często owe dodatkowe zapiski zawierają bowiem wiele kluczowych informacji, które nie tylko pozwalają zrekonstruować inscenizacyjny kształt dramatu, lecz także uzupełniają treść sztuki (np. w opisach scen alegorycznych czy pantomimicznych). Już Irena Sławińska pisała, że w dramacie „wszystko jest tekstem głównym i zasadniczym [...], gdyż podobnie jak świat poetyki – i kształt teatralny wyraża się przez wszystko”¹. Jeśli więc w artykule będę posługiwać się owym rozróżnieniem, to raczej dlatego, aby uniknąć chaosu wyводу, nie zaś, by w jakikolwiek sposób deprecjonować rolę tekstów pobocznych. Dla dzisiejszego badacza i historyka teatru ich funkcja jest bowiem nie do przecenienia, a ich waga wcale nie mniejsza niż tekstu właściwego sztuki. Teksty

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych, e-mail: malmieszek@poczta.fm.

¹ Przy badaniach nad kształtem teatralnym dawnego dramatu autorka zauważa: „[...] badać można tylko to, co jest w tekście: to zasadniczy wskaźnik metodyczny. W naszym wypadku tzw. tekst poboczny dramatu, didaskalia przede wszystkim, w nich bowiem zawiera się głównie ten zapis [...]. W równiej mierze więc może nam posłużyć każda partia tekstu w zdaniu, które podejmujemy. Wycofajmy nawet rozróżnienie: tekst główny – tekst poboczny” (I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] J. Degler (red.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 97).

poboczne pozwalają zbudować wyobrażenie na temat dawnej inscenizacji, strony wizualnej przedstawienia, gry uczniów-aktorów, elementów scenografii, jak również wykorzystanych rekwizytów. Na ich podstawie można przeanalizować sposób, w jaki dramaturdzy wyzyskiwali materiały źródłowe stanowiące podstawę ich sztuk. Gdy zawarte w tekstach informacje zestawia się z dostępnymi źródłami historycznymi (np. zapiskami z kronik zakonnych, listów itd.), to można pokusić się o wyciągnięcie ogólniejszych wniosków.

Przy świadomości wielu ograniczeń, na jakie napotyka historyk teatru (m.in. nierekonstruowalności przedmiotu badań i niebezpieczeństwa przenoszenia doświadczeń widza i czytelnika z początku XXI wieku na sposób odczytywania tekstów dawnego dramatu²), chciałabym podjąć próbę ukazania roli tekstów pobocznych w dramatach staropolskich z kręgu szkolnego, a także przydatności didaskaliów przy „rekonstruowaniu” teatralnego kształtu przedstawień.

Przedmiotem analizy będą wyłącznie dramaty jezuickie. Takie ograniczenie wynika z kilku względów. Kolegia Towarzystwa Jezusowego zajmowały prymarne miejsce w systemie edukacyjnym dawnej Rzeczypospolitej. Powszechność nauczania jezuickiego wśród szlachty jest tematem dobrze rozpoznanym. Teatr jezuicki stanowił integralny element wychowania. Organizując publiczne występy oraz angażując młodzież do aktywnego uczestniczenia w przedstawieniach, jezuici propagowali również szeroko rozumianą kulturę teatralną. Istotna była też wzorcotwórcza rola teatru jezuickiego oraz fakt, że przez trzy stulecia sceny te były jedynymi tak powszechnie i regularnie działającymi miejscami upowszechniania sztuki dramatycznej.

Pod względem chronologicznym analizowany materiał obejmuje sztuki z tzw. okresu przejściowego pomiędzy dramaturgią barokową a klasycystyczną. Czas ten liczy się umownie od połowy XVIII wieku, choć pewne zjawiska nowe wobec estetyki barokowej obecne były na scenach kolegialnych już w latach 20. i 30. XVIII stulecia. Zmiany, jakie zachodziły wówczas w teatrze miały na celu dostosowanie repertuaru do oświeceniowych tendencji³.

² Jacek Wachowski uznał, że główną przeszkodą, na jaką natrafiają badacze dawnego dramatu jest to, że zajmują się oni czymś, czego nie ma (J. Wachowski, *Dzieło teatralne w refleksji historyków teatru. Od badania artefaktów do wyzwań performatywnych*, [w:] P. Kencki, J. Kopciński (red.), *Staropolskie zwiernadło. Dawne widowiska polskie z perspektywy współczesnej*, Wyd. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015, s. 64–78).

³ Na temat reformy szkolnictwa jezuickiego, w tym także przekształceń w teatrze, istnieje bogata literatura przedmiotu, m.in.: S. Bednarski SJ, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933 (reprint: WAM, Kraków 2003); L. Grzebień SJ, *Czy Stanisław Konarski SP był natchnieniem dla jezuitów w reformie szkolnictwa XVIII wieku*, „Analecta” 2001, nr 2, s. 53 i n.; B. Judkowiak, *Teatr i dramat jezuitów*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 3, s. 22–42; eadem, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatis personarum w połowie XVIII wieku*, „Kronika Miasta Po-

W wybranych do analizy sztukach obok tekstu właściwego, a więc wypowiedzianego przez ucznia-aktora, obecne są także elementy „dodatkowe”. Niektóre z nich wchodziły w skład tzw. ramy wydawniczej utworu. Należą do nich: rozbudowana tytulatura, dedykacje, stemmaty, elementy graficzne i przedmowy. Każdą sztukę poprzedza argument, będący rodzajem streszczenia. Rola elementów wchodzących w skład ramy wydawniczej oraz argumentów została szeroko omówiona w literaturze przedmiotu (zwłaszcza w pracach Renardy Ociecek i Ireny Kadulskiej). Dlatego przedmiotem rozważań w prezentowanym opracowaniu staną się pozostałe teksty poboczne: informacje o źródłach, didaskalia, teksty nagłówkowe i fragmenty o charakterze opisowym.

Informacje źródłowe są obecne w większości dramatów. Lakoniczne dopiski widnieją zwykle po argumentach. Wskazują one podstawę tekstową, na której dramaturg oparł swoją sztukę. Również w tekście głównym autorzy sztuk umieszczali odsyłacze do innych wykorzystanych materiałów. Niekiedy dopiski te miały nie tylko charakter przypisów bibliograficznych, lecz także objaśniających. Do grona tekstów pobocznych można zaliczyć również informacje nagłówkowe poprzedzające każdą ze scen, opisy miejsc akcji, didaskalia (zamieszczane na dole strony lub bezpośrednio w tekście głównym) oraz streszczenia scen o charakterze niemym, pantomimicznym.

Warto przypomnieć, że w XVIII wieku rozszerzono dydaktyczne oddziaływanie tragedii również o krąg czytelników. Zaczęto wówczas publikować pełne teksty sztuk. Choć druki te trafiały raczej do klasztornych bibliotek i domów dostojników, rzadziej zaś do rąk szerokiego odbiorcy⁴, to jednak świadczyły o nowej tendencji, zakrojonej na szerszą skalę. Widzowie byli postrzegani również jako czytelnicy – a ten dwójaki sposób odbioru tragedii (raz jako widowiska, innym razem w formie lektury) intensyfikował jej przesłanie i podnosił znaczenie tekstów pobocznych.

Źródła

Przegląd sztuk i programów teatralnych z połowy XVIII wieku wskazuje na wzrost popularności tematyki historycznej. Zakonnicy dramaturdzy wybierali jako podstawy źródłowe moralizatorskie kompendia lub utwory o charakterze histo-

znania” 2006, nr 4, s. 127–147; I. Kadulską, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Ossolineum, Wrocław 1974; J. Lewański, *Teatry szkolne przed powstaniem Teatru Narodowego*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – PAN, Wrocław 1967, s. 158–172.

⁴ I. Kadulską, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego w XVIII wieku. W kręgu reguł, norm i praktyki*, [w:] H. Dziechcińska (red.), *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, PWN, Warszawa–Łódź 1985, s. 100.

rycznym⁵. Dzieła te były skarbnicą budujących przykładów. Autorzy wybierali z podstaw źródłowych zwłaszcza te fragmenty, które niosły z sobą walory dramatyczne. Realia historyczne uwiarygodniały fabułę, a jednocześnie uzupełniały wiadomości, które uczniowie zdobywali podczas zajęć szkolnych⁶.

Informacje o tekstach, które stały się podstawą dramatów pełnią rolę drugorzędną, lecz ich znajomość daje badaczowi szerokie możliwości interpretacyjne. Ujawnia, po pierwsze, krąg zainteresowań autora i jego zaplecze erudycyjne. Po wtóre, pozwala prześledzić zmiany, jakim poddał on tekst pierwotny. Daje też możliwość wejrzenia w mechanizmy parafrazowania i przekształcania formy prozatorskiej na dramatyczną.

Informacje o źródłach ujęte są najczęściej w podobny, lakoniczny schemat. Obok nazwy autora dramaturdzy wskazywali także tytuł dzieła, niekiedy lokalizację wyzyskanego fragmentu, a więc numer części, tomu, rozdziału itp.:

Osoby wszystkie wyjęte z końca rozdziału 14, księgi 1 królewskiej (S. Jaworski, *Jonatas, tragedia święta...*, Kalisz 1746)⁷.

Stengelius in *Exemplis Lib[ri]* 2, c[apud] 4 (J. Bielski, *Zeyfadyń, król Ormuzu, tragedia*, Kalisz 1747).

Haec historiae sunt apud patrem Causinum Societatis Jesu aliosque; caetera poesis pro suo jure adjecit (R. Hempel, *Infidelis felicitas fides felix sive Clodoaldus...*, Warszawa 1748).

⁵ O kompendiach *vide*: J. Okoń, *Kompendium – czy tylko wiedzy? Wstęp do typologii gatunku*, [w:] I. M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka (red.), *Staropolskie kompendia wiedzy*, Wyd. DiG, Warszawa 2009, s. 9–31.

⁶ Większość dzieł, z których dramatopisarze czerpali swoje pomysły, była powszechnie znana czytelnikom europejskim. W polskich kolegiach jezuickich niektóre ze zbiorów były lekturami uczniowskimi (Skarga, Baroniusz, Juwencjusz, Briettius). Dzięki wykorzystywaniu w sztukach źródeł znanych widzom choćby ze szkoły, dramaturdzy mogli odwoływać się do świadomości odbiorców, uzupełniać ich wiedzę oraz popularyzować pewne treści (*vide*: J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – PAN, Wrocław 1970, s. 44–45). Rolą i miejscem historii w edukacji jezuickiej zajmował się w wielu swoich pracach zwłaszcza Kazimierz Puchowski (cf. *Edukacja historyczna w jezuickich kolegiach Rzeczypospolitej 1565–1773*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1999; *Edukacja historyczno-geograficzna w kolegiach pijarskich i jezuickich w I Rzeczypospolitej*, [w:] I. Stasiewicz-Jasiukowa (red.), *Wkład pijarów do nauki i kultury w Polsce XVII XIX w.*, Wyd. Zakonu Polskiej Prowincji Pijarów, Warszawa 1993, s. 477–487; *Jezuickie kolegia szlacheckie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Studium z dziejów edukacji elit*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007).

⁷ Tragedię Sadowskiego opublikowała Irena Kadulka w antologii *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku*. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszelkie cytaty pochodzą z tej antologii (*vide*: I. Kadulka (red.), *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, s. 133–221).

Herodot, lib. 3tio (R. Hempel, *Maiestas asserta, sive Darius...*, [b.m.] 1750).

Ks. Skarga w *Rocznych dziejach* pod rokiem 324 ([J. Bielski], *Konstantyn Wielki, tragedia*, Poznań 1751).

Ex Libri 4 Regum (M. Kielpsz, *Sedecyjasz, tragedia*, Warszawa 1752).

Cic[ero] *De Offi[ciis]*, l.3 (I. Chodźko, *Wzór szczerej przyjaźni, Damon i Fincyja...*, Warszawa 1757).

Niekiedy dramaturdzy ujawniają korzystanie ze źródeł pośrednich. Takiego przykładu dostarcza rękopiśmienna sztuka *Vocatio Divina* (Poznań 1751?). *Argument* rozpoczyna się od podania źródła podstawowego – Wyznań św. Augustyna. Na końcu autor, najprawdopodobniej Jan Bielski, pisze zaś, iż dziełem, z którego korzysta bezpośrednio jest książka jezuita Antoniego Świrczyńskiego, *Droga do zbawienia...*:

S. Augustinus, libro 8vo *Confessionum*, capite 8vo, duorum adolescentum nobilissimorum [...] meminit. [...] P[ater] Ant. Świrczyński [*sic!*] *Vice ad salutem*, parte 2da, articulo 2do, paragrapho 2do in reimpressione polonica, Lublini 1746 folio, 131⁸.

Świrczyński streścił w swojej książce historię nawrócenia dwóch młodzieńców pod wpływem lektury żywota św. Antoniego właśnie za dziełem św. Augustyna⁹.

W podobny sposób postąpił również Marcin Jędrzej Filipecki w przedmowie do tragedii *Leo filozof* (Lwów 1754). W argumentie przywołał dwóch bizantyńskich kronikarzy: Jana Zonarsa i Georgiusa Cedrenusa oraz „inszych historyków”. Właściwym źródłem, z którego zaczerpnął opowieść o królewiczu Leonie było jednak dzieło Cezarego Baroniusza *Annales ecclesiastici*¹⁰. Ujawnianie prawdziwych podstaw materiałowych było częstsze w zreformowanych dramatach jezuickich niż w sztukach z XVII wieku. Oczywiście nadal zdarzały się przykłady, gdy autorzy ograniczali się do ogólnikowych informacji („z żywotów świętych”) lub nie ujawniali rzeczywistych źródeł. Było to zresztą celowe działanie. W ten sposób dramaturdzy zacierali korzystanie z wcześniejszych sztuk teatralnych lub z polskich przekładów obcojęzycznych źródeł, na które się powoływali. Dotyczyło to zwłaszcza dzieła Baroniusza. Zamiast do oryginału włoskiego polscy jezuici

⁸ [J. Bielski], *Vocatio Divina*, [b.m. i r.], rkps Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego, sygn. IV 11651/6.

⁹ A. Świrczyński SJ, *Droga do zbawienia przez rozumne rozporządzenie życia doczesnego wedle oświecenia i powołania Boskiego wyprostowana wszystkim zbawienia swego szczerze szukającym*, wyd. 2, Lublin 1746, s. 131–133.

¹⁰ Filipecki pisze: „Tak o tym piszą Zonaras, Cedrenus i insi historycy, których kardynał Baroniusz *Annalium*, tom 10 wspomina”.

sięgali bowiem do tłumaczeń i kontynuacji *Roczników* autorstwa swoich współbraci – Piotra Skargi lub Jana Kwiatkiewicza¹¹.

Inną stosowaną przez jezuitów praktyką było powoływanie się w dramatach na kilka źródeł. Podnosiło to niewątpliwie wiarygodność przedstawianej historii, choć fabułę opierano zwykle tylko na jednym dziele. Wybierano zwłaszcza to, które несло wyraźne przesłanie dydaktyczne. Przykładowo, Jan Bielski w tragedii o Zeyfadyńie (Kalisz 1747) odwołał się do dwóch tekstów. Podstawą fabuły uczynił fragment dzieła Jerzego Stengela *Exemplorum libri tres*¹², którego moralizatorski charakter uwidacznia się już w tytule. Drugie wspomniane przez Bielskiego źródło – książka jezuitę Piotra Jarrica (*Histoire des choses plus mémorables advenues tant ès Indes Orientales*¹³) – miała być wyłącznie „fundamentem”, czyli dowodem autentyczności przedstawionych wypadków¹⁴.

Zdarzało się, iż w argumencie dramaturdzy skrótowo opisywali zmiany, jakie wprowadzili w stosunku do podstawy materiałowej. Twórcze wykorzystywanie źródła uzasadniane jest najczęściej wolnością, która „poetom przynależy” oraz koniecznością dostosowania materii dramatycznej do potrzeb teatru szkolnego. Przykładowo, Ignacy Sołtyk w tragedii *Mikador, król Kastylji* (Lublin 1750) wymienia dokładnie treści, które „nad historii opisanie przydaje się”. Podobnie czyni Wojciech Męciński, autor sztuki o św. Alojzym, zastrzegając jednocześnie, że owo „przydanie z taką ostrożnością [...] sposobem wyklada się, iż się bynajmniej świętego Alojzego anielskiemu życiu nie sprzeciwia”¹⁵.

Innym sposobem informowania o wykorzystanych źródłach były też przypisy zamieszczane w tekście głównym, u dołu strony. Służyły one objaśnianiu i przybliżaniu obcych realiów polskiemu czytelnikowi. Gdy, na przykład, jeden z bohaterów tragedii *Zeyfadyń* mówi o spożywaniu przez królów Ormuzu cukru podczas uroczystości intronizacji, to w przypisie znajduje się odnośnik do książki Władysława Łubieńskiego *Świat we wszystkich swoich częściach... określony*,

¹¹ C. Baroniusz, *Roczne dzieje kościelne od narodzenia Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa*, przeł. P. Skarga, Kraków 1603; *Roczne dzieje kościelne od roku pańskiego 1198*, wyd. J. Kwiatkiewicz, Kalisz 1695. Cf. J. Tazbir, *Baronius a Skarga, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”* 1981, nr 26, s. 31.

¹² G. Stengelius (J. Stengel), *Exemplorum libri tres*, lib. 2: *Exempla in septem capitulum vitiorum detestationem, per quacragesimam an. 1646 narrata*, Ingolstadt [Ingolstadij] 1649.

¹³ P. Jarricius, *Histoire des choses plus mémorables advenues tant ès Indes Orientales*, pars 1–3, Bordeaux 1608–1610.

¹⁴ Bielski pisze: „Fundament z Historii Petrii Jaricii SJ, który w swojej o Ormuzie historii świadczy, że około roku 1507, którego też bawił w Ormuzie Ludovicus Lud., świadek oczywisty tej historii, panował w Ormuzie młodziuchny król imieniem Zeyfadyń”.

¹⁵ W. Męciński, *Drama o powołaniu św. Alojzego do zakonu Societatis Jesu*, Sandomierz 1754 (wyst. 28 maja 1754 r., Przemyśl).

w której opisane zostały obyczaje perskie¹⁶. Z kolei Filipecki w tragedii *Leo filozof* odsyła czytelnika do autorów starożytnych, na przykład gdy objaśnia, że „Pallas, według Cicerona, lib. 3 *De natura Deorum*, wojnę wynalazła” lub że „Idume obfituje w palmy, Lucan lib. 3” (s. 10). Warto podkreślić, że uzupełnianie tekstu dodatkowymi informacjami oraz posługiwanie się przypisami bibliograficznymi to zwyczaj, który będzie praktykowany w książkach oświeceniowych¹⁷. Teksty poboczne odzwierciedlają więc przemiany, jakie zachodziły w jezuickim dramacie od połowy XVIII wieku.

Informacje nagłówkowe

Kolejnym rodzajem tekstów pobocznych, znajdujących się w drukach z omawianego okresu, są informacje nagłówkowe poprzedzające każdą ze scen. Ich rola – tak jak w wielu wcześniejszych dramatach – polega na lakonicznym informowaniu, kto pojawia się w danej odsłonie. Z rzadka formuły te bywają uzupełniane o dodatkowe treści. Nagłówki mogą więc wskazywać kolejność wchodzenia i przemawiania bohaterów: „Emiren i **nadchodzący** Peomer”¹⁸, „Paweł, **potym** Biliński, **potym** Herman” i „Wisław, wnet Kasjusz i Pompiliusz”¹⁹. Niekiedy sygnalizują one, w którym momencie wypowiedziane mają być kwestie aktorskie, na przykład: „Ciz sami **po odejściu** Jozajasza”²⁰. Zdarzają się i takie fragmenty, które w lakoniczny sposób zapowiadają całość akcji gestyczno-ruchowej. Wypowiadane przez aktorów słowa realizują wówczas to, co zostało zasygnalizowane w nagłówku. Dobrze obrazuje to fragment tragedii Stanisława Sadowskiego *Peomer, król meseński*:

PEOMER, REIFIL i EMIREN *po wejściu, odesłany*

EMIREN *Zajrzawszy*

– – – Już odszedł Nikander,

Sam złoczyńca zostaje.

PEOMER

do Reifila

Niecnoto! Zabójco!

Dzikości pełny zbrodniu.

¹⁶ W. Łubieński, *Świat we wszystkich swoich częściach... określony*, t. 1, Wrocław 1740, s. 588.

¹⁷ A. Żbikowska-Migoń, *Książka naukowa w kulturze polskiego Oświecenia*, PWN, Warszawa–Wrocław 1977, s. 42.

¹⁸ S. Sadowski, *Peomer, król meseński*, Lublin 1751, k. [D₄].

¹⁹ W. Męciński, *Drama o powołaniu św. Stanisława do zakonu Societatis Iesu*, Przemysł 1755, k. A₂, B₂.

²⁰ R. Hempel, *Maiestas asserta, sive Darius*, [b.m.] 1750, s. 13.

Do Emirena

Emirenie, biegaj

Niechaj Amint przychodzi. – – nie bawiąc, – – w momencie (akt 3, sc. 5, k. F).

Dla historyka teatru ciekawe są zwłaszcza te fragmenty, które pozwalają choć w przybliżeniu odtworzyć kształt inscenizacyjnej sztuki: rekwizyty, ruch sceniczny, wygląd i grę aktorów. Niekiedy nagłówki wskazują na sposób usytuowania i zgrupowania postaci: „Milites ad partem”²¹, „Titus, Centurio tum Milites”²² lub „Mahomet, Hamed, między Żołnierzami Rullus”²³. Czasem określają one rodzaj rekwizytów i bohatera, który się nimi posługuje: „Ochus cum nudio gladio”²⁴ czy „Cią sami i Amint powracający od Alipatra z pierścieniem”²⁵. Ciekawe są również nagłówki nazywające stany emocjonalne postaci. Określanie uczuć bohaterów wiązało się zapewne z odpowiednim sposobem wypowiedzania kwestii, być może również z modulacją głosu wykonawcy. Wymuszało to zastosowanie odpowiednich środków ekspresji aktorskiej (Jeremiasz „**opłakiwa** Sedecyjaszowe i królestwa jego nie-szczęście”) lub, na przykład, zastąpienie mówienia śpiewem („Wisław **śpiewa**”)²⁶.

Zupełnie wyjątkowo w jednej formule nagłówkowej gromadzono kilka informacji. W sztuce Sadowskiego o Peomerze można znaleźć takie fragmenty:

Cią sami, Endymion z utajenia, Reifil ze snu porywa się, zbiegają się Kadoryn i Rodanes.

Emiren, Peomer z dobytą szablą, śpiący Reifil, Endymion utajony (k. Hv).

Wskazują więc one zarówno na obecne postaci, kolejność pojawiania się ich w scenie, jak i rekwizyty. Określają też sposób gry aktorskiej (działania gestyczno-ruchowe) oraz usytuowanie bohaterów względem siebie.

Didaskalia

Przekaz podobny do informacji nagłówkowych niosą też didaskalia obecne w dramatach jezuickich. Didaskalia zawierają ogromny potencjał badawczy, gdyż pozwalają zrekonstruować założenia inscenizatorów. Występują w postaci dopisków na dole strony lub umieszczane są w tekście głównym (wyróżnione są wów-

²¹ R. Hempel, *Maiestas asserta, sive Darius*, Warszawa 1749, s. 29.

²² S. Łuski, *Virtus amore et timore, sive Titus*, Warszawa 1750, k. Dv.

²³ J. Bielski, *Zeyfadyń...*, s. 41.

²⁴ R. Hempel, *Maiestas asserta, sive Darius*, Warszawa 1749, s. 28.

²⁵ S. Sadowski, *Peomer, król meseński*, D₄v.

²⁶ M. Kiełpsz, *Sedecyjasz, tragedia*, akt 1, sc. 5, s. 28; W. Męciński, *Drama o powołaniu św. Stanisława...*, k. A.

czas innym krojem czcionki). Didaskalia pełnią w omawianych dramatach funkcje typowe dla tego rodzaju tekstów: powiadają, kto jest na scenie, kto na nią wchodzi, kto schodzi, co w danej chwili robi bohater i w jaki sposób wypowiada – jest określona kwestia. W XVIII wieku, w porównaniu ze sztukami ze stulecia poprzedniego, ilość didaskaliów uległa ograniczeniu. Zdarzają się nawet dramaty pozbawione tego typu tekstów (np. S. Łuski, *Virtus amore et timore*, Poznań 1755). We wszystkich sztukach występuje powtarzający się, stały repertuar formuł. Najczęstszymi didaskaliami są te informujące o wypowiedziach bohaterów „na stronie” (najczęściej ujęte w formułę: „na boku”)²⁷. Niekiedy takie kwestie zapisywane są w nawiasie. Wówczas nie zawsze poprzedza je dopisek informujący o tym, że jest to wypowiedź *a parte*. To jeden z przykładów dostosowania przez jezuitów formy dramatycznej (do tej pory przede wszystkim oglądanej w postaci przedstawienia) do odbioru lekturowego. Znak graficzny (nawias) był sygnałem danym czytelnikowi, że dana kwestia wypowiadana jest „na stronie”.

Dość powszechnie didaskalia powiadają, do kogo kierowana jest dana kwestia lub kto jest uczestnikiem rozmowy, na przykład: „Emiren do Peomera na boku mówi” lub „Peomer Emirenowi podobnie odpowiada na boku”. Informują też o gestach bohaterów (omdlewanie, schyłanie się, czytanie listów, klękanie itd.) oraz o rekwizytach, którymi wykonawcy posługiwali się na scenie. Co ciekawe, najczęstszym rekwizytem w omawianych dramatach była broń, wbrew napomnieniom ze strony zwierzchników zakonnych, aby młodzież szkolną „rozbroić”²⁸. Wyjątkowo didaskalia wskazują również na kostium wykonawcy (np. „Abdalomin, **po pastersku**” – M. J. Puttkamer, *Abdalomin, drama*, Sandomierz 1754, k. A). Niekiedy sugerują też sposób artykulacji wypowiedzi, np. „**Cicho** na stronie Lucil z Sabinuszem mówią” (J. Bielski, *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, Poznań 1755, s. 20), „Peomer na boku **powtarza z naśmiewaniem się** z przywłaszczonej sobie królewskiej godności” (S. Sadowski, *Peomer, król meseński*, Lublin 1751, k. A₄) lub „Kadomir **odmieniwszy mowę** Atylla oszukuje” (I. Sołtyk, *Mikador, król Kastylii*, Lublin 1750, s. 36).

²⁷ Tego typu wypowiedzi są istotne z punktu widzenia budowy świata przedstawionego. Pozwalają bowiem zawiązać intrygę oraz stworzyć i pogłębić tzw. konwencję dwóch świadomości. Widz (lub czytelnik) oraz bohater wypowiadający słowa „na boku” posiadają pełnię świadomości. Natomiast druga postać działa na podstawie ograniczonej wiedzy, gdyż rzekomo nie słyszy kwestii interlokutora. Był to zresztą chwyt chętnie wykorzystywany w sztukach o charakterze komediowym i często stanowił podstawę do budowania humoru sytuacyjnego.

²⁸ Już na początku XVII wieku powszechne były napomnienia prowincjałów (np. Marcina Hinczy w 1633 r.), aby ograniczyć używanie elementów uzbrojenia w przedstawieniach teatralnych (J. Poplatek SJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957, s. 33; I. Kadulski, *Ze studiów nad dramatem jezuickim...*, s. 178).

Didaskalia informujące o intonacji wypowiedzianej kwestii towarzyszą zwłaszcza tym fragmentom dramatów, w których bohaterowie znajdują się pod wpływem emocjonalnego poruszenia. Obrazują to dobrze następujące przykłady:

Filemon **w głos i z wrzaskiem** te słowa mówi (Bielski, *Apoloniusz*, s. 45).

Jonata z gwałtem natury **od lez się powściąga** (Jaworski, *Jonatas*, s. 170).

Peomer **nie domawia**, dla wielkiej chciwości zemsty tłumiącej słowa [lub] na Reifila **żali się i surowiej powstaje** (Sadowski, *Peomer*, k. F₄).

Wisław do nóg Stanisława pada **z płaczem** (Męciński, *Dramat o powołaniu św. Stanisława Kostki...*, k. I_{2v}).

Pokazywanie na scenie postaci ogarniętych uczuciami (np. synowskimi czy przyjacielskimi) stało się dość powszechne w zreformowanym teatrze jezuickim. Bohaterowie nie byli już niezłomnymi typami świętych, męczenników i wodzów, ale mieli słabości, byli targani wątpliwościami oraz rozterkami. Informacjom o poruszeniu emocjonalnym postaci zawartym w didaskaliach towarzyszyło równoległe odpowiednie stylistyczne ukształtowanie wypowiedzi bohatera. Niekiedy, aby zintensyfikować środki wyrazu, dopisywano w didaskaliach informacje o towarzyszących takiemu stanowi gestach bohatera, np. „Jessy na boku **radość pokazuje** z tej nowiny” (Jaworski, *Jonatas*, s. 158).

Przytoczone didaskalia dowodzą, że strona gestyczna była w nich najczęściej niedookreślona. Jest to zrozumiałe, jeśli brać pod uwagę lakoniczność tej formy. Być może jednak ogólnikowość oznaczała to, że w zakresie ruchu scenicznego i gestów dopuszczano na scenach jezuickich pewną swobodę interpretacyjną, zgodną oczywiście z regułami *Ratio studiorum*²⁹. Kwestie, które wypowiadały postaci znajdujące się w stanie poruszenia emocjonalnego, niekoniecznie poprzedzane były didaskalią. Wypowiedzi te zawierały natomiast słowne ekwiwalenty gestyczne, np. odgrazania:

MELCHIS

Jeśli zginie Jonata, syn ci prawda zginie,

Ale nie jeden – – – więcej kogo śmierć nie minie – –

Więcej nas, wej – – – (S. Jaworski, *Jonatas*, akt 2, sc. 4³⁰).

²⁹ Przepisy dotyczące teatru znalazły się w ostatecznej wersji ustawy szkolnej, *vide*: K. Bartnicka, T. Bienkowski (red.), *Ratio atque institutio studiorum SJ, czyli Ustawa szkolna Towarzystwa Jezusowego (1599)*, Wyd. Naukowe Ateneum, Warszawa 2000.

³⁰ Cytat oddaje zapis graficzny starodruku (*vide* s. 30). Por. też współczesny zapis w antologii: I. Kadulski (red.), *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku...*, s. 164.

Powyższy fragment ilustruje również obecność pauz. Była to zresztą dość powszechna praktyka w dramatach jezuickich. Poziome kreski (we współczesnym wydaniu oddane za pomocą wielokropka) oznaczały zapewne moment chwilowego zawieszenia głosu. Milczenie stało się więc nowym środkiem wyrazu artystycznego.

Dotychczasowe rozważania prowadzą do wniosku, że w zreformowanych dramatach jezuickich zwielokrotnianie elementów podnoszących „widowisko” przedstawienia zastąpiono innymi środkami ekspresji. Wyrażały się one m.in. w sposobie odegrania danej roli. Stosowano więc jednocześnie językowe środki stylistyczne nacechowane emocjonalnie, odpowiednią intonację, gesty oraz pozasłowne sposoby potęgujące ekspresję, np. płacz, śpiew. Świadczy to o odejściu w dramatach z połowy XVIII wieku od estetyki barokowej, dowodzi też zmiany gustów i oczekiwań widzów, jak również ciągłego zapotrzebowania na dramaty poruszające kwestie ważne (np. związane z zagadnieniami obywatelskimi), a jednocześnie niestroniące od gwałtownych poruszeń emocjonalnych. Didaskalia udowadniają ponadto, że inscenizacje jezuickie nie unikały dynamicznych rozwiązań w zakresie ruchu scenicznego. Obok najprostszych powiadomień o odejściu czy nadejściu określonej osoby, teksty poboczne informowały niekiedy o kolejności schodzenia ze sceny („Melchis odchodzi za Jonatą” – S. Jaworski, *Jonatas*, s. 16), sygnalizowały obecność postaci milczącej („Maldonat nadchodząc niepostrzeżony mowy Kadamira słucha” – I. Sołtyk, *Mikador król Kastylii*, s. 30). Czasem potwierdzały też obecność zintensyfikowanego i gwałtownego ruchu scenicznego³¹. Zgodnie z informacjami zawartymi w didaskaliach postaci miały m.in. „porywać się” na kogoś (np. przeciwnika) lub do czegoś (np. do broni), „wypadać na teatrum”, wyrwać się z objęć przeciwnika, uciekać czy walczyć z oponentem³². Niekiedy obecność gwałtownej akcji ruchowej sygnalizują wypowiedzi postaci. Kwestie te zawierają wyraźne słowne ekwiwalenty gestyczne:

NABUZARDAN: „[...] **do więzów porywaj**. [...] **kładź** krnąbrnemu **pęta**, miecz niech przy boku zawsze pała czujny. [...] **Hamuj więźnia**, żołnierzu!, czemu zwłoki czynisz?” (M. Kiełpsz, *Sedecyjusz tragedya*, s. 32).

³¹ Definicję ruchu scenicznego *vide* m.in. S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] eadem, *Studia i szkice literackie*, Wyd. Pax, Warszawa 1953, s. 109.

³² Gwałtowny ruch sceniczny dobrze poświadczają następujące didaskalia: Mancjusz „**wypada** na teatrum”; Sabiniusz „nazad go [tj. Lucilla, przyjaciela swego syna] chcąc cofnąć, **zabiega się i znowu wraca**” (ruch odpowiada wahaniom bohatera, czy zabić Lucilla, czy też go oszczędzić; J. Bielski, *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, Poznań 1755, s. 12, 21–22); Tytus „**porywa się** na boznyjusze i posąg Ksaka chce kruszyć”, Żołnierze się „**w pogoń porywają**” (J. Bielski, *Tytus Japończyk, tragedia*, Poznań 1748, s. 38, 40); Reifil „**wyrwa się; ucieka**” (S. Sadowski, *Peomer...*); bohaterowie „**rąbią się**” (Sołtyk, *Mikador, król Kastylii*, Lublin 1750).

Jest to zatem jeszcze jeden dowód, że dawne dramaty należy traktować całościowo, a tekst główny może wielokrotnie spełniać rolę przypisaną z definicji tekstom pobocznym.

Opisy

Najbardziej rozbudowane w omawianych dramatach są opisy scen pantomimicznych, tanecznych, czyli takich, w których słowo pełniło rolę drugorzędną. Czasem w sztukach pojawiają się także deskrypcje miejsc akcji. W porównaniu ze stuleciem XVII i pierwszą połową XVIII wieku takich sytuacji jest jednak bardzo mało – najczęściej autorzy ograniczają się do lakonicznego określenia topografii, np. „scena w Carogrodzie”.

W nielicznych przypadkach teksty poświadczają jeszcze korzystanie z niezwykle popularnego i masowo wykorzystywanego w XVII wieku systemu telari. Każdorazowa zmiana scenografii zaznaczana jest na początku druku, po spisie osób³³, lub na początku sceny, czyli zanim wejdą na nią wykonawcy. Inaczej niż w wieku poprzednim, zmiany scenografii nie dokonują się w trakcie wygłaszania kwestii przez uczniów. Miejsce akcji przygotowane zostaje zawczasu. Poszczególne osoby wkraczają zatem w przygotowaną wcześniej i określoną przestrzeń, i dopiero wówczas wypowiadają swoje kwestie. Ograniczenie barokowej wielopiętrowości obrazu scenicznego, który w XVII wieku nawiązywał często do emblematyki i nastawiony był na wywołanie efektu „widowiskowości”, spowodowane jest wyraźną supremacją słowa w przedświeceniowych sztukach. To właśnie słowo oraz sposób jego wypowiedzenia staje się najważniejszym środkiem ekspresji aktorskiej.

O przydatności informacji zawartych w tekstach pobocznych świadczą m.in. badania Ireny Kadulskiej, która na podstawie dostępnych sztuk jezuickich podjęła próbę ustalenia systemu dekoracji i poziomu techniki na scenach poszczególnych kolegiów. Dzięki wiadomościom zawartym w drukach oraz rękopisach wiadomo, np. o wykorzystywaniu nowoczesnego systemu kulisowego w teatrach szkolnych w Warszawie, Poznaniu, Lublinie i Wrocławiu. Posługiwano się tam regularnie sceną sukcesywną, a „odmiany sceny”, dzięki zastosowaniu systemu telari, następowały raczej w intermediach oddzielających poszczególne akty³⁴. Opisy scen niemych oraz miejsc akcji umożliwiają również zrekonstruowanie rodzaju maszynerii teatralnej czy kompletów dekoracji.

³³ W tragedii Franciszka Pruszyńskiego *Timokla* (Lublin 1751) po wykazie *dramatis personae* odnotowano trzy „mutacje teatralne”, czyli zmiany scenografii. W pierwszej pokazano apartament w pałacu bohaterki, w drugiej – „obóz Aleksandra króla w rozwalinach murów tebańskich”, zaś w trzeciej – „tron wspaniały Aleksandra, króla na łupach tebańskich”, otoczony tłumem niewolników.

³⁴ M. Mieszek, *Intermedium polskie XVI–XVIII w. Teatry szkolne*, Wyd. Collegium Columbinum, Kraków 2007, s. 419–424.

* * *

Omówione w tym rozdziale rodzaje i funkcje tekstów pobocznych z XVIII-wiecznych dramatów jezuickich świadczą wyraźnie, iż są to elementy sztuk niezbędne przy próbach rekonstrukcji dawnych przedstawień i ich założeń inscenizacyjnych. Ponadto analizy dowodzą, jak dalece niewystarczające jest omawianie tekstów dramatycznych, zwłaszcza ze scen szkolnych, jako utworów literackich, wyłącznie przy pomocy narzędzi literaturoznawczych.

W stosunku do sztuk z wieku XVII dramaty z XVIII stulecia zawierają mniej tekstów pobocznych. Zmienia się też ich specyfika – zmniejsza się na przykład ilość tekstów pobocznych o charakterze opisowym, ponieważ w dramatach następuje proces ograniczania scen niemych i alegorycznych, które nawiązywały do treści sztuki na płaszczyźnie symbolicznej. W konsekwencji zmniejsza się widowiskowość przedstawień. Świadczy to o odchodzeniu od estetyki barokowej na rzecz estetyki klasycystycznej. Zamiast kumulacji wrażeń zmysłowych dramaturdzy jezuicki z połowy XVIII wieku kładli nacisk raczej na przekaz słowny. Teksty poboczne udowadniają, że „zewnątrzną widowiskowość” zastąpiono bogatym wachlarzem słownych i pozasłownych środków wyrazu artystycznego, bogatym repertuarem gestów i zróżnicowanym ruchem scenicznym. W teatrach szkolnych sztuka aktorska łączyła się nierozzerwalnie ze sztuką recytacji. Dlatego takie elementy gry, jak gest, ruch czy mimika były podporządkowane słowu. Zapewne wykonawcy chętnie posługiwali się środkami ekspresji o proveniencji retorycznej.

Historyk teatru powinien pamiętać uwagę Jacka Wachowskiego o tym, że w formułowaniu sądów o dawnych dramatach należy zachować daleko idącą powściągliwość oraz „korzystać z prawa do milczenia, szczególnie wtedy, gdy nie potrafi [się] powiedzieć niczego pewnego albo przynajmniej prawdopodobnego”³⁵. Jednak z całą mocą należy podkreślić, że sztuki staropolskie niosą ogromny potencjał badawczy, stanowią wyzwanie i zaproszenie do odkrywania tych „nie-rekonstruowalnych” obszarów. Na tym tle teksty poboczne odgrywają niepoślednią rolę. Są kluczowe dla odtwarzania zaplecza scenograficznego, inscenizacji, a więc stanowią niezbędny element przy próbach stworzenia całościowego obrazu edukacji teatralnej w dawnych kolegiach jezuickich.

Bibliografia

- Baroniusz C., *Roczne dzieje kościelne od narodzenia Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa*, przeł. P. Skarga, Kraków 1603.
Bartnicka K., Bieńkowski T. (red.), *Ratio atque institutio studiorum SJ, czyli Ustawa szkolna Towarzystwa Jezusowego (1599)*, Wyd. Naukowe Ateneum, Warszawa 2000.

³⁵ J. Wachowski, *op. cit.*, s. 74.

- Bednarski S. SJ, *Upadek i odrodzenie szkół jezuiickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933 (reprint: WAM, Kraków 2003).
- Bielski J., *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, Poznań 1755.
- [Bielski J.], *Konstantyn Wielki, tragedia*, Poznań 1751.
- Bielski J., *Tytus Japończyk, tragedia*, Poznań 1748.
- [Bielski J.], *Vocatio Divina*, [b.m. i r.], rkps Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego, sygn. IV 11651/6.
- Bielski J., *Zeyfadyń, król Ormuzu*, Kalisz 1747.
- Chodźko I., *Wzór szczerej przyjaźni, Damon i Fincja, tragedia*, Warszawa 1757.
- Filipecki M. J., *Leo filozof*, Lwów 1754.
- Grzebień L. SJ, Czy Stanisław Konarski SP był natchnieniem dla jezuitów w reformie szkolnictwa XVIII wieku, „*Analecta*” 2001, nr 2, s. 53–66.
- Hempel R., *Infidelis felicitas fides felix sive Clodoaldus Daniae princeps, tragoedia*, Warszawa 1748.
- Hempel R., *Maiestas asserta, sive Darius*, [b.m.] 1750.
- Hempel R., *Maiestas asserta, sive Darius*, Warszawa 1749.
- Jarric P. du (Jarricius), *Histoire des choses plus mémorables advenues tant ès Indes Orientales*, pars 1–3, Bordeaux 1608–1610.
- Jaworski S., *Jonatas, tragedia święta*, Kalisz 1746.
- Judkowiak B., *Poznańska szkoła jezuiicka nowego dramatopisania w połowie XVIII wieku*, „*Kronika Miasta Poznania*” 2006, nr 4, s. 127–147.
- Judkowiak B., *Teatr i dramat jezuitów*, „*Kronika Miasta Poznania*” 2000, nr 3, s. 22–42.
- Kadulska I. (red.), *Teatr jezuiicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.
- Kadulska I., *Publiczność szkolnego teatru jezuiickiego w XVIII wieku. W kręgu reguł, norm i praktyki*, [w:] H. Dziechcińska (red.), *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, PWN, Warszawa–Łódź 1985, s. 95–116.
- Kadulska I., *Ze studiów nad dramatem jezuiickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Ossolineum, Wrocław 1974.
- Kiełpsz M., *Sedecyjasz, tragedia*, Warszawa 1752.
- Lewański J., *Teatry szkolne przed powstaniem Teatru Narodowego*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – PAN, Wrocław 1967, s. 158–172.
- Łubieński W., *Świat we wszystkich swoich częściach... określony*, t. 1, Wrocław 1740.
- Łuska S., *Virtus amore et timore, sive Titus*, Warszawa 1750.
- Męciński W., *Drama o powołaniu św. Ałojzego do zakonu Societatis Jesu*, Sandomierz 1754 (wyst. 28 maja 1754 r., Przemyśl).
- Męciński W., *Drama o powołaniu św. Stanisława do zakonu Societatis Jesu*, Przemyśl 1755.
- Mieszek M., *Intermedium polskie XVI–XVIII w. Teatry szkolne*, Wyd. Collegium Columbinum, Kraków 2007.
- Okoń J., *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuiickie XVII w.*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – PAN, Wrocław 1970.
- Okoń J., *Kompendium – czy tylko wiedzy? Wstęp do typologii gatunku*, [w:] Dacka-Górznińska I. M., Partyka J. (red.), *Staropolskie kompendia wiedzy*, Wyd. DiG, Warszawa 2009, s. 9–31.

- Poplatek J. SJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957.
- Pruszyński F., *Timoklia, tragedia*, Lublin 1751.
- Puchowski K., *Edukacja historyczna w jezuickich kolegiach Rzeczypospolitej 1565–1773*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1999.
- Puchowski K., *Edukacja historyczno-geograficzna w kolegiach pijarskich i jezuickich w I Rzeczypospolitej*, [w:] I. Stasiewicz-Jasiukowa (red.), *Wkład pijarów do nauki i kultury w Polsce XVII–XIX w.*, Wyd. Zakonu Polskiej Prowincji Pijarów, Warszawa 1993, s. 477–487.
- Puchowski K., *Jezuickie kolegia szlacheckie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Studium z dziejów edukacji elit*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007.
- Puttkamer J., *Abdamin, drama*, Sandomierz 1754.
- Roczne dzieje kościelne od roku pańskiego 1198*, wyd. J. Kwiatkiewicz, Kalisz 1695.
- Sadowski S., *Peomer, król meseński*, Lublin 1751.
- Skwarczyńska S., *Zagadnienie dramatu*, [w:] eadem, *Studia i szkice literackie*, Wyd. Pax, Warszawa 1953, s. 95–121.
- Sławińska I., *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] J. Degler (red.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 84–101.
- Sołtyk I., *Mikador, król Kastylii*, Lublin 1750.
- Stengelius G. (Stengel), *Exemplorum libri tres, lib. 2: Exempla in septem capitalium vitiorum detestationem, per quacragesimam an. 1646 narrata*, Ingolstadt [Ingolstadii] 1649.
- Świrczyński A. SJ, *Droga do zbawienia przez rozumne rozporządzenie życia doczesnego wedle oświecenia i powołania Boskiego wyprostowana wszystkim zbawienia swego szczerze szukającym*, wyd. 2, Lublin 1746.
- Tazbir J., *Baronius a Skarga, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”* 1981, nr 26, s. 19–33.
- Wachowski J., *Dzieło teatralne w refleksji historyków teatru. Od badania artefaktów do wyznań performatywnych*, [w:] P. Kencki, J. Kopciński (red.), *Staropolskie zwierciadło. Dawne widowiska polskie z perspektywy współczesnej*, Wyd. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015, s. 64–78.
- Żbikowska-Migoń A., *Książka naukowa w kulturze polskiego Oświecenia*, PWN, Warszawa–Wrocław 1977.

Małgorzata Mieszek

THE PLACE OF STAGE DIRECTIONS IN REFORMED JESUIT DRAMA (SINCE MID-18TH CENTURY)

Abstract. Under the influence of freshly conceived enlightenment ideas, and the works of the competing Pijar stage, the eighteenth century Jesuit dramaturgy began to change. The reforms had started many changes: in the choice of works, of the dramatic

forms, in lessening the baroque sumptuousness. It proved leaving the earlier aesthetics for classicist forms. The views on the function of the theatre also changed. While the matter of changes happening on collegial stages until the mid-18th century has been investigated thoroughly, the stage directions were looked upon in greater detail rather sporadically. In this paper, I will try to answer the question of whether and how, along with the process of classification, the role and the function of stage directions in Jesuit drama changed. Even a brief look of source material shows that in comparison with the 17th century, the 18th century brought about a demise in the number of stage directions. Still, they had an important role to play. I shall present the function those directions played, and investigate their usefulness for attempts at reconstructing Jesuit drama pieces. The material under analysis consists of plays written or published in between the half of the 18th century and the year 1765.

Słowa kluczowe: teatr jezuicki, historia Polski XVIII wieku, dramat polski, teksty poboczne w dramacie.

Key words: Jesuit dramaturgy and theatre in the 18th century, old-Polish drama in the 18th century, stage directions in the Jesuit drama.