

Małgorzata Mieszek

O INTERMEDIACH W PIJARSKIM TEATRZE SZKOLNYM

Spośród istniejących w Polsce w XVII i XVIII w. trzydziestu ośmiu kolegiów „szkół pobożnych”, dwadzieścia trzy posiadały własne sceny¹. Warto przypomnieć, bodaj dla orientacji, że liczba ta była dwa razy mniejsza niż np. ilość scen jezuickich. W czternastu placówkach pijarskich przedstawieniom towarzyszyły drukowane programy². Założyciel zakonu, św. Józef Kalsanty, początkowo niechętnie odnosił się do organizowania szkolnych występów. Uważał, że mogą one obniżyć wyniki uczniów w nauce, zakłócić ustalony porządek zajęć szkolnych. W roku 1659 nieprzychylnie dla organizowania spektakli szkolnych stanowisko władz zakonu uległo zmianie. Pozwolono bowiem na rzadkie wystawianie sztuk o treściach „użytecznych”. Konieczne było przy tym każdorazowe uzyskanie przyzwolenia zwierzchników zakonnych na organizowanie widowisk³. Pijarzy dostrzegli korzyści płynące z teatralnej edukacji młodzieży. Teatr szkolny stanowił bowiem atrakcję dla potencjalnych uczniów. Był też niewątpliwie czynnikiem popularyzującym dany typ szkoły, a zarazem decydującym o jej znaczeniu i randze. Pijarzy, sprowadzeni do Polski m.in. za sprawą króla Władysława IV w roku 1642, obserwowali działania jezuitów na polu edukacji teatralnej. Sami zaczęli z czasem zakładać sceny w swoich kolegiach. Teatr pijarski wykorzystał więc początkowo doświadczenia teatrów jezuickich. Nie było to jednak wyłącznie proste naśladownictwo poprzedników⁴. Można jednak wskazać

¹ W. Hahn, *Pijarski teatr szkolny w Polsce (zarys)*, „Nasza Przeszłość” 1962, s. 199–200.

² W. [Korotaj], *Wstęp*, [w:] *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do roku 1765*, cz. 2: *Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1978, s. VIII.

³ „[...] censuerunt capitulares posse concedi repraesentari opera dramatica, sed rarissime, cum utiliter et honeste fieri posse indicabitur et tunc semper cum licentia in scriptis P. Generalis, quae Provincialibus antea exhibentur” (cyt. za: W. K. *op. cit.*, s. VII; podkr. M. M.).

⁴ Członkowie Towarzystwa Jezusowego oskarżali zresztą pijarów o dublowanie pomysłów i metod jezuickich. Chodziło m. in. o to, aby nie dopuścić do rozwoju konkurencyjnych szkół

wiele podobieństw między scenami obu zakonów. Zarówno jezuici jak i pijarzy, przekazywali w sztukach treści dydaktyczne, społeczne. Teatr rozwijał intelekt uczniów, sprawdzał ich wiedzę i postępy w nauce, przygotowywał do późniejszego życia publicznego. Wielu badaczy jako cechę charakterystyczną teatru pijarskiego wskazywało, upraszczając nieco⁵, propagowanie w nim szeroko pojętej idei patriotyzmu, służby ojczyźnie. Pijarzy budzić mieli w młodzieży świadomość narodową i obywatelską np. poprzez wykorzystywanie w sztukach tematyki historycznej i czerpanie z przeszłości (starożytnej lub ojczystej) przykładów i antyprzykładów patriotyzmu⁶.

Aby teatr nie wpłynął negatywnie na naukę uczniów, pijarzy ograniczyli znacznie (w porównaniu do praktyk jezuickich) liczbę występów. W ciągu roku szkolnego pozwalano bowiem organizować tylko dwa przedstawienia w ściśle określonych terminach⁷. Wyjątek stanowiły dialogi, które były znacznie krótsze i nie wymagały tak dużego zaangażowania ze strony uczniów. Przedstawieniom teatralnym towarzyszyła zwykle bogata oprawa. Angażowano więc balet, chór lub orkiestrę⁸. Konsekwencją rzadszego organizowania występów musiało być, jak zauważył R. Pelczar, lepsze przygotowanie i większy stopień artyzmu przedstawień, a także ostrzejsza niż w przypadku teatru jezuitów selekcja repertuaru⁹.

W historii teatru pijarskiego zwykło się wyróżniać dwa etapy. Początkowy okres rozpoczynał rok 1664, z którego pochodził pierwszy drukowany

(R. Pelczar, *Teatr pijarski na Rusi Czerwonej w XVII–XVIII wieku*, „Nasza Przeszłość”, 1998, s. 97; R. Leszczyński, *Z repertuaru teatru pijarskiego*, „Prace Polonistyczne” 1963, s. 77–78). K. Obremski, przywołując program jezuickiej sztuki *Iudicia dei* (1669), zauważył też, że w spisie aktorów znajdowali się byli uczniowie „szkół pobożnych”. Autor artykułu przypominał, że praktyka jezuitów była „manifestacją wygranej z pijarami walki o warszawskie szkoły” (K. Obremski, *Spis wykonawców jezuickiego widowiska jako „tekst” polityczny (Imago victoriae [...])*, „Barok” 1997, nr 2, s. 150).

⁵ Na ten fakt zwrócił uwagę m. in. J. Okoń. Badacz zauważył, iż każdy teatr szkolny oprócz propagowania religijności, wychowywał młodzież do przyszłego życia publicznego. Wskazał tym samym na problem zbyt łatwej klasyfikacji i tym samym uproszczenia kwestii (J. Okoń, *Barokowy dramat i teatr w Polsce wśród zadań publicznych i religijnych*, [w:] *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, M. B. Stykova, Lublin 1990, s. 16).

⁶ R. Leszczyński, *op. cit.*, s. 87; T. Bieńkowski, *Antyk w szkolnym dramacie pijarskim w Polsce*, „Meander” 1961, s. 314–315; W. K. Wstęp, s. VIII.

⁷ Stanisław Konarski w *Ordynacjach* dla Collegium Nobilium zalecał, by tragedię, która miała być odegrana w czasie karnawału, wybrać i przetłumaczyć na język polski już na początku Wielkiego Postu, a przed Bożym Narodzeniem rozdzielić role występującym w niej aktorom. Dodawał nadto, iż na początku roku szkolnego powinny być podane ściśle określone terminy wszystkich aktów szkolnych zaplanowanych na dany rok (S. Konarski, *Ordynacje wizytacji apostolskiej dla polskiej prowincji szkół pobożnych*, [w:] *idem, Pisma pedagogiczne*, wstęp i objaśn. Ł. Kurdybach, Wrocław–Kraków 1959, s. 274).

⁸ R. Leszczyński, *op. cit.*, s. 80.

⁹ R. Pelczar, *op. cit.*, s. 87.

program przedstawienia z kolegium w Warszawie. Drugi etap, zapoczątkowany reformą Stanisława Konarskiego w 1744 r., trwał do 1782 r., kiedy to wystawiono w „szkołach pobożnych” ostatnie dziś znane przedstawienie¹⁰. O występach scenicznych w szkołach pijarskich zaświadcza w zasadzie wyłącznie zachowane programy teatralne. Zaznaczono w nich także obecność intermediów. Międzyakty pojawiły się w programach ze scen w Chełmie, Łowiczu, Łukowie, Piotrkowie, Poniewieżu, Radomiu, Rzeszowie, Szczuczynie, Warężu, Warszawie, Wieluniu, Wilkomierzu i na Górze Kalwarii. Zamieszczano je w widowiskach panegirycznych, w przedstawieniach wystawianych podczas karnawału czy też na zakończenie roku szkolnego¹¹. Pojawiały się między częściami składowymi dramatów, widowisk alegorycznych lub historycznych, tragedii, moralitetów. Zdarzało się, iż w jednej sztuce zamieszczano aż dziesięć intermediów (np. w radomskim przedstawieniu *Vita humana...* z 1701 r., czy w widowisku z kolegium w Warężu *Constantinus Magnus...* z 1702 r.). Poza tym mogły one występować między poszczególnymi scenami jednego aktu¹². W większości sumariuszy podawano ogólną nazwę gatunkową utworu (*intermedium* lub *interludium*). Czasem jednak pojawiały się określenia bardziej zróżnicowane: *interlocutio ludicra*, *pausa hilaris*, *jovialitas*, *ridiculae actiones*, by ograniczyć się do kilku wybranych przykładów. Niektóre nazwy intermediów sygnalizowały też fikcyjność przedstawionej w nich sytuacji. Pojawiło się więc określenie typu *iocosa confabulatio*. Zdarzało się, iż obok łacińskich nazw intermediów występowały ich polskie odpowiedniki, a więc np. *spectaculum ludicrum* (w dramacie *Honor orthodoxae...* z 1714 r. z kolegium w Piotrkowie) pojawiło się obok „widoku krotofilnego” (z *Zabawy przystojnej...* z 1755 r. z kolegium w Poniewieżu)¹³. Zgodnie z uchwałą kapituły generalnej z 1712 r. językiem obowiązującym na scenach pijarskich do czasów reformy Konarskiego była łacina. Po 1744 r. zaczęto do kolegiów wprowadzać sztuki w języku polskim, francuskim lub niemieckim¹⁴. Informacje zapisane w sumariuszach nie rozwiązują jednak problemu, w jakim języku odegrano intermedia zamieszczane w danym widowisku¹⁵. Wiadomo skądinąd, że pijarzy kładli

¹⁰ Było to przedstawienie w kolegium w Drohiczyźnie. Wystawiono wówczas *Meropę* Voltaire’a w przekładzie Orłowskiego (W. K. *Wstęp*, s. VIII; E. Aleksandrowska, *Zakony*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991, s. 697).

¹¹ J. Okoń, *Intermedium polskie XVII wieku. Próba typologii*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1, s. 127.

¹² Por. *Dramat staropolski...*, t. 2, cz. 2, s. 38–40, 179–188, 214–215, 256–259, poz. 33, 161, 190, 229, 230.

¹³ *Ibidem*, s. 153–155, 171–172, poz. 137, 152.

¹⁴ W. K. *Wstęp*, s. IX; W. Hahn, *op. cit.*, s. 201.

¹⁵ W. Korotaj zauważył, że chcąc określić, wyłącznie na podstawie języka programu teatralnego, język przedstawienia, należy zachować „daleko idącą ostrożność” (*idem*, *Z problematyki staropolskich programów teatralnych*, [w:] *Wrocławskie spotkanie teatralne*, red. W. Roszkowska, Wrocław 1967, s. 87).

nacisk na posługiwanie się w sztukach polszczyzną. Zalecenie to nie musiało jednak dotyczyć intermediiów. Pojawiający się czasem przymiotnik *familiaris*, precyzujący ogólną nawę *interlocutio*, wskazywał na element swojskości. Być może był nawet sygnałem odegrania tak określonego intermedium w języku polskim (*familiaris* to przecież także 'ojczysty'). Ta kwestia pozostać musi jednak w sferze domysłów. Wiadomo bowiem, że międzyakty w teatrze pijarskim bywały odgrywane w języku łacińskim, francuskim czy włoskim¹⁶.

Nazwy międzyaktów z teatru pijarskiego wskazywały także na ich, w większości, komiczny charakter. Obok humorystycznych, dowcipnych „akcji” były też „żarty”, „igraszki”, „błazeństwa”, „zabawy”. O komicznym charakterze międzyaktów świadczyły też, nieczęsto zamieszczane w programach, opisowe tytuły intermediiów. Uwypuklały one niezwykłość przedstawionej sytuacji (np. *Niepospolity pojedynek*, *Niezwyczajny Muzyk*), jej pozorną sprzeczność (*Dowcipny Niedostatek*) i kontrast w stosunku do praktyki życiowej (*Żołnierz nie na placu*, *Bez korda Kawaler*), co mogło być niewątpliwie źródłem humoru. Opisowe tytuły intermediiów oddawały więc treść międzyaktów (*Wynalazek swojemu szkodzi Wynalazcy*; *Humanista gości wygląda*, *Dłużnik kredytorów zbywa*), wskazywały też pojawiających się w nich bohaterów. Postaci te to już nie tylko przedstawiciele różnych grup społecznych czy narodowości, ale np. reprezentanci danej profesji, czy personifikacje (Sarmacja, Fortuna, Śmierć). Obok opisowych tytułów pojawiały się też streszczenia międzyaktów. I tak, w rękopiśmiennej wersji programu teatralnego z kolegium w Warszawie opisano międzyakt, w którym „Chłopi przed wójtem na pchłę skarżą i proszą, aby z niej sprawiedliwość uczynili. Wójt cały saxon¹⁷ przewertowawszy, a na pchłę przynależnego dekretu nie nalazszy, jaką śmiercią ma zginąć, ławników się i przysięgników radzi”¹⁸.

Programy scen pijarskich przekazały też tytuły intermediiów wskazujące na ich charakter dydaktyczny. Bohaterowie międzyaktów *Skapemu fortel nie uchodzi*, czy *Dłużnikowi fortel nie uchodzi* prawdopodobnie dostali nauczkę za niegodne postępowanie. Można sobie wyobrazić, że w utworach tych obecne były również elementy komiczne. Inaczej w intermediiach z warszawskiego dramatu *Lux inter umbras...* (1686). W programie sztuki streszczono międzyakty o treściach dydaktycznych. Dodatkowo podano, skąd zaczerp-

¹⁶ R. Leszczyński, *op. cit.*, s. 80.

¹⁷ Saxon (sakson) to, zgodnie ze Słownikiem Lindego, saskie prawo ziemskie (B. S. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 5, Warszawa 1951, s. 209).

¹⁸ *Intermedium*, [w:] *Bankiet światowy głód piekielny, głód światowy bankiet niebieski w Bogaczu bankietniku Łazarzu żebraku, swawolnej Bachusowej kompaniej na wizerunek do recollectiej podany od szlachetnie urodzonej i dowcipnej młodzi szkół pobożnych kolegium warszawskiego Roku Pańskiego 1665*, rkps Ossol., sygn. 853/I, k. 2r.

nięto wybrane wątki. Pierwsze intermedium, do którego pomysł wzięto z *Farsaliów* Lukana, ukazywało, że „Fortuna służy ludziom mieszając dobre ze złem”. Drugie natomiast, zaczerpnięte z Horacego, uzmysławiało widzom, iż „starzec i młodzieniec są równi wobec śmierci, a żaden człowiek nie ujdzie Prozerpinie”. Intermedia wiązały się nadto z treścią sztuki, której bohater wyrzekał się dóbr doczesnych na rzecz Miłości Bożej. Podobnie i epilog nawoływał zgromadzonych do wzdargy świata¹⁹.

W większości przypadków nie można jednak dokładnie stwierdzić, ile i które intermedia sztuk pijarskich nawiązywały do treści przedstawień, które natomiast łączyły się w spójną całość tworząc, wzorem jezuitów, cykle intermedialne. Analiza programów nasuwa pewne przypuszczenia. Dwa spośród pięciu intermediów w widowisku *Theatro Polonae gloriae Ioanni Jabłonowski...* (Warszawa 1694) łączą się w pewien logiczny ciąg. W międzyakcie trzecim przedstawiono bowiem spisującego testament Figlarza, zaś w czwartym – kogoś określonego mianem „nic nie mającego”, kto jednak „wszystko rozdaje”²⁰. Natomiast intermedium drugie ze sztuki *Limites Polonae fortunae...*, wystawionej w 1698 r. w kolegium chełmińskim, mogło nawiązywać do poprzedzającej je sceny, w której Hannibal popełnił samobójstwo, w międzyakcie występował bowiem Medyk. Podobnie w przedstawieniu ze sceny kolegium w Warężu *Novus orbis honoris...* (1699), wystawionym na cześć rodu Łaszców, podejmowano motyw Aleksandra Wielkiego, skupiając uwagę na jego zapalczywości, chęci zdobycia świata. Po scenie, w której macedoński król został ranny, następowało intermedium, prezentujące rycerza bez miecza. Być może stanowił on swego rodzaju karykaturalny wizerunek Aleksandra, teraz bezbronnego, umierającego. Po drugim akcie, w którym „Roztropność, Męstwo i Szczodroblowość koronuje imiona ich [tzn. Łaszców i Modrzewskich] w Księdze Żywota złotym charakterem zapisuje”, odegrano intermedium *Śmierć żywa*²¹. Być może miało ono charakter panegiryczny, poruszało tak przecież popularny w staropolszczyźnie wątek zyskania nieśmiertelności poprzez wykazane cnoty, odniesione zasługi.

Do treści przedstawienia nawiązywał też *Chorus intermedius* ze sztuki *Maria de Gratiis stella salutaris...* (Warszawa 1664)²². Co ciekawe, nie pełnił on funkcji komicznej, ale opłakiwał osoby zmarłe w wyniku zarazy. Choroba, zgodnie z treścią sztuki, była karą za obrazę majestatu Bożego i tylko dzięki pomocy NMP zażegnano niebezpieczeństwo. Sztuka odwoływała się przy tym do wydarzeń autentycznych. Podczas panującej w Warszawie w 1664 r. zarazy Madonna Łaskawa została bowiem ogłoszona patronką

¹⁹ *Dramat staropolski...*, t. 2, cz. 2, s. 247–249, poz. 221.

²⁰ *Ibidem*, s. 253–254, poz. 226.

²¹ *Ibidem*, s. 212–213, poz. 188.

²² *Ibidem*, s. 225–226, poz. 200.

miasta²³. *Chorus intermedius* nawiązywał więc do konkretnej sytuacji, pozostającej ciągle w świadomości aktorów i widzów.

Podobną funkcję pełniło również interludium ze sztuki *Cor Imperii Romani...*, wystawionej w 1696 r. w kolegium w Łowiczu. Streszczenie międzyaktu wskazywało, iż pełnił on funkcję panegiryczną. W interludium Sarmacja, Młodzież kolegium, Pallas i Merkury wychwalali zalety obecnego na przedstawieniu generała zakonu. Postaci ukazywały też zasługi gościa dla religii chrześcijańskiej²⁴. Zagadnienie panegiryzmu było ściśle, jakkolwiek nie wyłącznie²⁵, związane z teatrem pijarów. Wynikało ono z zależności finansowej zakonu od bogatych dobroczyńców. Często umiejscowienie kolegium w danym środowisku, decydowało o charakterze samego teatru²⁶. Zapisy czy datki możliwych na rzecz zakonu nie były bezinteresowne²⁷. Oczekiwano w zamian m.in. umieszczania treści wychwalających daną osobę czy rodzinę darczyńcy w dedykacjach poprzedzających sztuki. Dlatego aż dwie trzecie programów pijarskich rozpoczyna się aktami ofiarowania dla mecenasów²⁸.

W drugim okresie działalności teatru pijarskiego jego reformator, Stanisław Konarski, dążył do zerwania z tradycją panegirycznych dedykacji²⁹. Tradycję pisania szkolnych laudacji na cześć znamienitych osób uznał za „brednie”, które nie tylko kompromitują szkołę, dając jej krytykom powód

²³ W 1651 r. sprowadzono do Warszawy dla pijarów obraz *Madonna della Grazie*. Obraz ten jako pierwszy w Polsce i jeden z pierwszych w Europie został następnie ukoronowany na wniosek Stolicy Apostolskiej. Z czasem kult Matki Boskiej Łaskawej przybrał znacznie na sile także dzięki pijarom (ks. J. I. B u b a, *Pijarzy w Polsce. Próba charakterystyki*, „Nasza Przyszłość” 1962, s. 17–18).

²⁴ *Dramat staropolski*, t. 2, cz. 2, s. 121–122, poz. 106.

²⁵ Jerzy Kłoczowski zauważył, że „[...] w Polsce w l. 1600–1772/73 co najmniej 440, a więc 2/3 całości [fundacji M.M.], było pochodzenia magnackiego i szlacheckiego”. Badacz wykazał, że hojność mecenasów decydowała o wzroście i rozwoju zakonów w Polsce (J. K ł o c z o w s k i, *Zakony męskie w Polsce w XVI–XVIII wieku*, [w:] *Kościół w Polsce*, t. 2: *Wiek XVI–XVIII*, Kraków 1969, s. 629).

²⁶ Cenne wydają się tu spostrzeżenia J. Okonia, który zwrócił uwagę, iż „[...] Podoliniec i Rzeszów pozostały w sferze wpływów Lubomirskich, magnackich zatem, Łowicz zaś i Góra Kalwaria w sferze oddziaływania wyższego duchowieństwa, jak zarazem czołowego przedstawiciela władzy politycznej w Koronie. Kolegium w Warszawie włączyło się do życia publicznego-dyplomatycznego stolicy, w Piotrkowie Trybunalskim natomiast – do życia publicznego Wielkopolski i Mazowsza, w związku z obecnością tam trybunału koronnego. Jedynie Chełm i Waręż pozostały na uboczu jako ośrodki prowincjonalne, bez większego znaczenia” (J. O k o ń, *Barokowy dramat i teatr*, s. 16).

²⁷ Przykładowo we fragmencie dokumentu fundacyjnego kolegium w Podolińcu, jego darczyńca, Stanisław Lubomirski, starosta spiski, oczekiwał, iż pijarzy będą „o fundatorze we Mszy św. i swoich modłach po wieczne czasu pamiętali” (M. Gotkiewicz, *Trzy wieki kolegium podolinieckiego (1642–1942)*, „Nasza Przyszłość” 1962, s. 90).

²⁸ W. K. *Wstęp*, s. XV–XVI.

²⁹ J. O k o ń, *Barokowy dramat i teatr*, s. 22.

do dezaprobaty, ale też nie przynoszą „zaszczytu ni sławy Ojczyźnie”³⁰. Podtrzymał on wcześniejszy pogląd św. Józefa Kalasantego, iż częste organizowanie spektakli wpływa niekorzystnie na samą szkołę. Konarski zauważył, iż urządzenie przedstawień narażało kolegia na problemy finansowe³¹. W drugim okresie działalności teatru pijarskiego zmienił się charakter wystawianych sztuk. Pojawiły się w nich m.in. postaci kobiece i wątki miłosne. Zrezygnowano z praktykowanego często (np. przez francuskich jezuitów) naśladownictwa klasycystycznej tragedii. Konarski sięgnął bowiem bezpośrednio do autorów francuskiej tragedii i komedii klasycznej. Przyswajano więc u pijarów chętnie sztuki Racine’a, Moliera, Corneille’a i innych³². Konarski zaznaczył wyraźnie w przepisach dla Collegium Nobilium (będących piątą częścią rozbudowanych *Ordynacji wizytacji apostolskich dla polskiej prowincji pijarów*), że profesor retoryki powinien wybierać dla teatru szkolnego tragedie i komedie spośród repertuaru zagranicznego. Przedstawienia miały przynosić szkole „chlubę” i być jak najlepiej i najstaranniej przygotowane. Konarski dodawał, że tragedie powinny być każdorazowo tłumaczone na język polski wierszem, komedie zaś należało wybierać spośród francuskich utworów³³. W innym miejscu *Ustaw szkolnych* zaznaczył jednak, iż w czerwcu, na zakończenie roku szkolnego, odegrać można było tragedię polską lub łacińską. Powinna być ona przeznaczona dla teatru szkolnego i wybrana za zgodą rektora, prefekta lub, jak stwierdził, „innych rozumnych ludzi”³⁴.

Od 1744 r. w zasadzie brak w programach informacji o intermediach występujących w sztukach. Zmienia się też w sposób widoczny podział przedstawień na mniejsze całości. Po reformie, w odróżnieniu od okresu wcześniejszego, w sumariuszach brakuje podziału lub nie zostaje on zaznaczony. Intermedia jako elementy wpływające w sposób dezintegrujący na przedstawienia stopniowo zanikały. Zastępowano je komediami odgrywanymi jako osobne całości po przedstawieniach właściwych. Tak było chociażby w przypadku tragedii Racine’a *Joas*, wystawionej w Warszawie w 1752 r. W programie zaznaczono, że po występie „reprezentowana [będzie] Komedia Francuska *L’Avare* Moliere”³⁵.

W teatrze pijarskim w drugim okresie jego działalności uwidoczniło się więc wyraźne dążenie do zachowania spójności sztuk, nierozdzielania ich

³⁰ S. Konarski, *Pisma wybrane*, t. 2, oprac. J. Nowak-Dłużewski, wstęp Z. Libera, Warszawa 1955, s. 272–273.

³¹ W *Ustawach szkolnych* Konarski zauważył: „Ponieważ zakłady nasze nie mają z podobnych przedstawień żadnych dochodów, a przeważnie nie mają na to środków, nie powinno się raczej na nie pozwalać lub jak najrzadziej” (*ibidem*, s. 272).

³² K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1977, s. 58–60.

³³ S. Konarski, *Pisma pedagogiczne*, s. 273–274.

³⁴ S. Konarski, *Pisma wybrane*, t. 2, s. 272.

³⁵ *Dramat staropolski*, t. 2, cz. 2, s. 304–305, poz. 275.

mniejszymi całościami. Wybór uznanego repertuaru francuskiego również nie był przypadkowy. Według Konarskiego, miał on stanowić wzór dla rodzimej twórczości dramatycznej. W ślady pijarów poszli też jezuici, doceniając np. twórczość Moliera. Adaptacje sztuk obcych, postrzeganych jako przykład utworów wartościowych, zapoczątkowały proces „klasycyzacji” komedii. Dotyczył on przy tym nie tylko scen „szkół pobożnych”³⁶. Zmiana ta była bodaj najważniejszą przyczyną, dla której z czasem ograniczono intermedia w przedstawieniach teatru pijarskiego.

Małgorzata Mieszek

ABOUT INTERLUDES IN A SCHOOL PIARIST'S THEATRE

(Summary)

There are two periods in the Piarist's theatre. First lasted from 1664 till 1743, second – 1744 untill 1782. Information about interludes on Piarist's stages are included predominately in (printed or hand written) theatre programmes. Interludes appeared mainly in the first period. They had various characters and names. They could be designed for entertainment or had educational aim (the titles of some of them summarized the content). They might have been performed in Polish, French, Italian or Latin. There have been no information in theatre programmes about interludes since Konarski's breakthrough (in 1744). They could be e.g. displaced by comedies played after (not between acts) a given play. It was Piarist's aspiration to maintain plays cohesive. Interludes appeared to disintegrate plays and that is why they were limited.

³⁶ I. Kadulska omawiając komedię jezuicką, słusznie zauważyła, że zmiana repertuaru w teatrze jezuitów zapoczątkowała proces klasycyzacji przedstawianych komedii. To, wg badaczki, w dużej mierze zadecydowało o „wyciszeniu” i ograniczeniu intermedii w widowiskach jezuickiego teatru szkolnego (I. Kadulska, *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII w.*, s. 107).