

Stanisław Pigoń

Z dziejów teatru szkolnego w Polsce w XVII : (o teatrze alumnatu ormiańskiego we Lwowie)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 35/1/4, 72-103

1938

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Z DZIEJÓW TEATRU SZKOLNEGO W POLSCE W. XVII

(O teatrze alumnatu ormiańskiego we Lwowie).

1.

Zadania, jakie sobie stawiał i jakie pełnił staropolski teatr szkolny, określił jasno i celnie St. Windakiewicz:

„Chodziło w nim o młodzież... aby ją przeciwżyć w wymowie łacińskiej, oswoić z oracjami łacińskimi w miejscach publicznych, nauczyć śmiałości i czystości dykcji i przyzwyczać do gestów i poruszeń odpowiednich mowy... Ćwiczenia szkolne przyzwyczajały [chłopców] do przemów na zebraniach sejmikowych i do prawienia oracyj na uroczystościach rodzinnych“¹.

Takie określenie zadań da się dobrze zastosować do wszystkich naszych teatrów szkolnych, zarówno najbogatszego jezuickiego jak i do skromniejszych: pijarskich czy świeckich. Zachodzi atoli jeden wypadek, do którego określenie powyższe nie przystaje, a przynajmniej nie przystaje całkowicie; nie da się ono zastosować mianowicie do teatru w lwowskim alumnacie ormiańskim, założonego i rozwijającego się wcale żywotnie w drugiej połowie siódmego dziesiątka lat XVII wieku.

Teatr to odmienny już choćby dlatego, że był trójjęzyczny: łaciński, polski i ormiański, kiedy np. jezuicki w w. XVII był głównie łaciński z drobnym udziałem polszczyzny. Odmienny jednak przede wszystkim przez cel, któremu miał służyć. Nie chodziło tam wiele o poprawne władanie potoczną łaciną, bo księża ani oracyj sejmikowych, ani nawet kazań łacińskich prawić nie mieli. Nie chodziło o praktyczne ćwiczenie w uprawianiu rodzaju literackiego, bo alumni studiom poetyki specjalnie się nie oddawali. Natomiast miał ten teatr zadanie osobne, nigdzie drugi raz w tym typie nie występujące: służył mianowicie osobliwego rodzaju propagandzie wyznaniowej, był współczynnikiem w krzewieniu i umacnianiu dzieła unii kościelnej rzymsko-ormiańskiej. W szerzeniu np. unii brzeskiej sceny teatralnej dla celów propagandy — o ile wiadomo — nie używano.

¹ St. Windakiewicz, *Teatr kolegów jezuickich w dawnej Polsce* Kraków 1922, s. 4.

Już chociażby przez tę osobliwość przeznaczenia lwowski teatr Kolegium Papieskiego wart jest pilniejszej uwagi. Zobaczymy, że wart jest także dla poziomu swego repertuaru.

*

Pierwszą szczegółowszą wiadomość o początkach teatru szkolnego w ormiańskim seminarium duchownym (Collegium Pontificium) we Lwowie zawdzięczamy Chomętowskiemu¹. Podał on wcale obszerną treść odegranej tam 1668 r. „tragedii nabożnej“ o św. Rypsymie, która uciekwszy z Rzymu przed okrucieństwami Dioklecjana znalazła w Armenii śmierć męczeńską za wiarę. Sztuka, jak widzimy ze streszczenia, pełna jest zawikłań romansowych i fantastycznych, a za cel miała uwielbienie świętej, za której przyczyną św. Grzegorz Oświeciciel wprowadził do Armenii chrześcijaństwo. Prócz akcji głównej, zamkniętej w 5 aktach, obejmowała ona jeszcze prolog i epilog, tudzież cztery intermedia, przedzielające poszczególne akty. Już w tytule zaznaczono, że część główna tragedii ujęta została w wiersze ormiańskie, intermedia były polskie.

Ze streszczenia Chomętowskiego można by odnieść wrażenie, że miał on w ręku pełny tekst sztuki. W rzeczywistości jednak tekst sztuki ten nie jest dotąd znany; zachował się tylko polski scenariusz, drukowany współcześnie, oczywiście do użytku widzów niebiegłych w ormiańszczyźnie. Jeden jego egzemplarz jest w Warszawie u Krasińskich i z niego to właśnie korzystał Chomętowski, drugi znajduje się w Ossolineum, o czym znów, ponownie zajmąwszy się tematem, podał wiadomość L. Bernacki².

Badacz ten rzucił też na pierwociny teatru ormiańskiego we Lwowie więcej światła wyzyskując mianowicie informacje zawarte w dwu relacjach historycznych o początkach ormiańskiego Kolegium Papieskiego we Lwowie, wydanych przez Pawińskiego³. Źródła to rzeczywiście pierwszorzędnej wartości, a to przez swą zarówno wiarygodność jak i szczegółowość. Autorem pierwszej z tych relacji, pisanej po włosku, jest Francuz, ks. Alojzy Maria Pidou z zakonu teatynów, najpierw pomocnik prefekta, a niebawem sam prefekt misji przysłanej w r. 1664 z Rzymu przez kolegium *de propaganda fide* do Lwowa, celem przeprowadzenia i umocnienia ostatecznego unii kościołów: ormiańskiego z rzymskokatolickim. Autorem relacji drugiej, łacińskiej, jest jakiś nieznaną z nazwiska następcą ks. Pidou na tym stanowisku.

¹ W. Chomętowski, *Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 r.*, Warszawa 1870, s. 81 n. Najwcześniejszą wiadomość o *Św. Rypsymie* dał J. Saint Martin w *Journal Asiatique*, Paris 1822, II 22 n.

² L. Bernacki, *Notatki do dziejów teatru w dawnej Polsce*: 3. Dwa dialogi ormiańskie z r. 1668 i 1669, *Pam. Liter.* IX 276 n.

³ *Źródła dziejowe*, t. II. Dzieje zjednoczenia Ormian polskich z Kościołem rzymskim w XVII w., wydał A. Pawiński, Warszawa 1876.

Otóż z relacji tych dowiadujemy się, że księży teatyni założywszy wnet po przyjeździe do Lwowa Kolegium Papieskie urządzili w nim od razu także teatr i dawali widowiska publiczne, już to dla popisu przed gośćmi poziomem i owocami nauki udzielanej w seminarium, już też i przede wszystkim dla zbudowania wiernych, dla oddziaływania na szerszą publiczność Lwowa w kierunku zjednoczenia kościołów. Rzecz jasna, do tego celu dostosowane musiały być sztuki wystawiane w teatrze seminarnym.

„Nie zaniedbaliśmy“ — pisze ks. Pidou — „także w kolegium przyjemnych i użytecznych ćwiczeń w deklamacjach i tragediach, przez co i nasi alumnicy kształcili się na dobrych mówców, a nadto jednaliśmy sobie życzliwość wszelkich warstw ludu, który się z wielką przyjemnością na to schodził, i nieraz schizmatycy zmuszeni byli słuchać słów prawdy bez obrazy“¹.

W szczególności podaje ks. Pidou, że w teatrze tym do końca r. 1668 odegrano m. sztuki: *Śmierć Cezara*, *Zagadki Salomona*, *Śmierć Heroda*, *Św. Rypsyma*, oraz zapowiada, że „na przyszłe wakacje“, tzn. w r. 1669, ma zamiar wystawić sztukę o św. Pulcherii, cesarzowej bizantyńskiej, „żeby ją bronić od złorzeczeń i potwarzy heretyków ormiańskich, którzy ją znienawidzili, że za jej staraniem z rozkazu Leona św. odbył się sobór chalcedoński“². Jakoż z relacji drugiej, anonimowej, dowiadujemy się, że „pod koniec r. 1669“ rzeczywiście wystawiono w kolegium tragedię o św. Pulcherii. Dodaje też kronikarz, że była to ostatnia tragedia przez alumnów odgrywana³. Najwyraźniej więc działalność teatru w seminarium ormiańskim została z tym rokiem zahamowana. Trudno powiedzieć dlaczego, bo ks. Pidou działał we Lwowie jeszcze przez lat kilka, zanim ostatecznie wyjechał do Rzymu⁴.

Ze sztuk dopiero co wymienionych, o trzech pierwszych nie wiemy nic bliższego: ani czyje były, ani w jakim języku je wystawiono, ani jaka ich treść. Domyslać się tylko wolno, że pod tytułem *Śmierć Heroda* dano może jasełka, które właśnie mogły „zjednać życzliwość wszelkich warstw ludu“, a więc być może wystawione były po polsku. Domysłu tego wszelako niczym poprzeć się nie da.

Natomiast przy dwu pozostałych sztukach, „tragediach“ o św. Rypsymie i św. Pulcherii, sprawa wygląda lepiej. Autor relacji anonimowej podał przede wszystkim ich autora; według

¹ Tamże, II 113.

² Tamże.

³ Tamże, II 172. — Wiemy, że przedstawienie *Św. Rypsymy* spotkało się z niechęcią sufragana ormiańskiego, który nawet pisał o nim nieprzychylnie do Rzymu. Intryga ta jednak nie odniosła skutku (tamże, II 168).

⁴ Księża teatyni uznawali rolę wychowawczą teatru szkolnego; utrzymywali go w swym kolegium warszawskim jeszcze w połowie XVII w. Zob. *Wiadomości historyczne o teatynach w Polsce w Pamiętniku Moral.-Rel.* 1854, nr 9.

tego obie mianowicie napisał sam prefekt misji i zarazem rektor kolegium, ks. Alojzy Pidou.

„Alumni przedstawili dn. 9 kwietnia [1668] i trzech dni następnych ułożoną przez Alojzego... tragedią o męczeństwie św. Rypsymy¹... Pod koniec 1669 r.“ — czytamy dalej w kronice — „ze zwykłą zręcznością Alojzy dla pogodzenia umysłów dał dla teatralnego przedstawienia drugą tragedią świętą... o św. Pulcherii... Dramat był napisany po łacinie, z polskimi ustępami, na żądanie łacinników, aby okazać, jak oba języki, ormiański i łaciński, w kolegium się wykładają“².

Wniosek o autorstwie ten sam wynika także ze wzmianki samego ks. Pidou, który sztukę o św. Pulcherii zapowiadał rok naprzód jako swój właśnie zamysł, do stosunków miejscowych dostosowany.

„Teraz zaś myślę na przyszłe wakacje kazać przedstawić śmierć Teodozowego młodszego pt. Św. Pulcherii cesarzowej, żeby ją obronić od zlorzeżeń i potwarzy heretyków ormiańskich“³.

Z tragedii o św. Rypsymie, jak już wiemy, zachował się współczesny drukowany konspekt treści⁴. Konspekt taki, również po polsku, wydali księża teatyni dla widzów drugiej także tragedii, o św. Pulcherii. Jako osobny druk ulotny zachował

¹ *Źródła dziejowe*, II 168.

² Tamże, II 172.

³ Tamże, II 113.

⁴ Z wcale szczegółowego „programu teatralnego“ nabrać można niejakiego pojęcia o tej tragedii. W pięciu aktach części głównej przedstawiono tam przybycie świątobliwej chrześcijanki Rypsymy, wraz z 30 towarzyszkami, z Rzymu, gdzie się srożył Dioklecjan, do Armenii, oraz opresję jej, prześladowanej przez rozgorzałych miłością ku niej króla Tyrydata i księcia Garena. Mężna wyznawczyni Chrystusa obala znakiem krzyża ołtarze pogańskie i bałwany, zamknięta w więzieniu wychodzi z niego sposobem cudownym, wreszcie jednak ponosi śmierć męczeńską. Tyrydat zostaje przemieniony w wieprza, a postać ludzką uzyskuje dopiero za sprawą św. Grzegorza Oświeciciela, po czym przyjmuje chrześcijaństwo. Intermedia są alegoryczne i fantastyczne, występują w nich bogowie, czarownicy, zły duch, akcja ich łączy się bezpośrednio z akcją główną tragedii.

Wspomniany wyżej krytyk francuski J. Saint-Martin, nie znając zresztą bliżej sztuki, a wiedząc o niej tylko ze wzmianek w *Breve relatione* ks. Pidou, z domysłu usiłował wskazać źródła historyczne tragedii. Przypuszczał, że autor czerpał z historyków armeńskich Agathangelusa i Mojżesza z Chorene, „ainsi que de récits qui se trouvent dans le martyrologe arménien“ (zob. *Pam. Liter.* IX 278). Nie wydaje się to trafne. Wątpić należy, czy dramaturg mógł mieć te źródła pod ręką we Lwowie. Miał natomiast na pewno inne: mianowicie główne dzieło mistrza swego i przełożonego ks. Klemensa Galana *De conciliatione Ecclesiae Armenae cum Romana* (Rzym 1650). W jego części historycznej (wydanej niebawem osobno pt. *Historia Armena, ecclesiastica et politica*, Kolonia 1686) przedstawiono szczegółowo początki chrześcijaństwa w Armenii, m. także panowanie Tyrydata i męczeństwo św. Rypsymy. Nawet szczegół o przemienieniu króla w wieprza został tam podany. Wnosić wolno, że ks. Pidou pisząc tragedię o św. Rypsymie miał za wystarczające źródło historyczne tylko to dzieło ks. Galana. Oczywiście, mógł mieć także Suriusa popularne *Vitae Sanctorum*, gdzie w żywocie św. Grzegorza poświecono trochę miejsca i św. Rypsymie. Tylko że te dane wyzyskał był już stamtąd skrupulatnie właśnie ks. Galan. O św. Rypsymie jest wzmianka również i u Baroniusza.

się on jak dotąd w jednym egzemplarzu w Ossolineum; szczegółową wiadomość o nim podał L. Bernacki we wspomnianej notatce.

Autor notatki jednakowoż nie wiedział jeszcze, że zachował się szczęśliwie również pełny tekst tragedii o św. Pulcherii. Rkps Czartoryskich nr 3571, *Tragoedia: Sancta Pulcheria, Virgo et Imperatrix*¹, zawiera na kartach 1—20 tekst łaciński aktów I—V (bez podania autora), pisany ręką jedną i jednym ciągiem. Prawdopodobnie nie jest to jednak autograf ks. Pidou, raczej kopia (świadczą o tym omyłki w przepisaniu) współczesna, niewątpliwie związana z samym przedstawieniem. Dowodzi tego karta bezpośrednio następująca (21), na której zestawiono spis osób występujących w dramacie zarówno jak i w intermediach, notując przy każdym nazwisko wykonawcy. Między aktorami znajdujemy w rolach głównych kilku alumnów, wspomnianych i przez ks. Pidou w relacji o pierwszych latach Kolegium Papińskiego, sporą zresztą ilość tych samych, którzy występowali w przedstawieniu *Św. Rypsymy*². Część druga rękopisu (kart 28) zawiera inną, ale znowu jedną ręką spisany tekst polskich: prologu, czterech intermediów i epilogu.

Zachowała się w ten sposób, jak widzimy, w całości jedna ze sztuk wystawionych w 5-letnim okresie tak intensywnej działalności ormiańskiego teatru we Lwowie u schyłku panowania Jana Kazimierza, jedyna zresztą z całego owoczesnego repertuaru tego teatru. Z niej więc nabrać możemy pojęcia o charakterze innych tamtejszych przedstawień. Z tego już choćby tytułu odnalezionej „tragedii“ należy się przyjrzeć uważniej.

Nie spodziewamy się oczywiście dzieła o jakiejś większej wartości artystycznej. Teatr ormiański, jak inne owoczesne teatry kolegiów szkolnych, nie miał „na oku celów artystycznych, ale wychowawcze“, inne wprawdzie niż w pozostałych kolegiach, niemniej właśnie wychowawcze. I w nim więc byłoby „śmieszną rzeczą mówić o sztuce“. „Tu i ówdzie może się trafić jaki szczęśliwszy pomysł, próba, zamierzenie, ale te gubią się w powodzi zupełnej przeciętności“³. Autor sztuki, ks. Pidou, umysł niewątpliwie światły i ukształcony, tęgi teolog, biegły historiograf, dzielny administrator, przezorny na wyznaczonym terenie dyplomata, — talentu dramatycznego wybitniejszego przecież nie miał, choć biegłość i na tym polu pokazał najwy-

¹ Rkps w formie książeczki o wym. 15×19 dochował się w dobrym stanie wyjąwszy kartkę pierwszą, nieco zetłałą od starości; introligator późniejszy oprawiając rękopis obciął karty, na czym ucierpiał tekst w kilku miejscach.

² „Aktorów“ podano w scenariuszu drukowanym; zob. egz. w Ossolineum nr 126.077. W przedstawieniach brała udział czynny także służba kolegium, w szczególności jakiś „noster Kuba“.

³ S. Windakiewicz, *op. cit.* s. 4.

rażniej. Tę, jak i poprzednią o św. Rypsymie, tragedię pisał nie z popędu twórczego, ale z doraźnej potrzeby, i to nawet nietylko szkolnej, ile ogólnie apostolskiej. Pierwszym zadaniem sztuki było przy pomocy zabawy wpłynąć na pojęcia religijne słuchaczy, związane z przeprowadzanym właśnie dziełem jednania obu kościołów.

Interesuje nas więc ta sztuka jako przejaw pewnego problemu historyczno-kulturalnego, jako świadectwo doniosłego momentu w życiu religijnym Ormian lwowskich. Nie znaczy to jednak, żeby ona pod względem artystycznym była nijaka; owszem, i w niej znajdziemy „niejeden szczęśliwy pomysł“, a nawet — zwłaszcza w części polskiej — po trosze owej rzadkiej w tego rodzaju utworach „jędrej obserwacji świata i człowieka“.

Żeby jednakowoż wyrozumieć znaczenie obyczajowe sztuki, należy się wprawdzie zorientować w podłożu, na którym ona wyrosła.

2.

Misja rzymska przybyła do Lwowa, by wydobyć tamtejszy kościół ormiański z głębokiego upadku, w jakim pogrążony został od długiego czasu. Biskupstwo ormiańskie we Lwowie założone zostało w w. XIV (ok. r. 1365); jego stosunek do Rzymu ulegał jednakowoż ciągłej fluktuacji. Spośród jedenastu pierwszych biskupów¹ niektórzy, zdaje się, stali na stanowisku jedności z kościołem katolickim, jednakowoż większość bodajże nie uznawała nad sobą władzy papieża, bliskiej, bo działającej w Polsce bezpośrednio przez nuncjuszów; wygodniejsza im była niby to zależność od patriarchy eczmiażyńskiego, oczywiście z dalekiej Armenii nie mającego w Polsce żadnej ingerencji.

Dwunasty z kolei kierownik kościoła ormiańskiego w Polsce, ks. Torosowicz, miał lat zaledwie 22, kiedy przyjął (1627) sakrę biskupią z rąk poprzednika, przeciwnego unii katolikosa Melchizedeka. Młody biskup, ambitny i obrotny, wnet złożył wyznanie wiary katolickiej i poddał się Rzymowi, co mu w konsekwencji pozwoliło przekształcić biskupstwo lwowskie na arcybiskupstwo (1630). W postępowaniu swym młody metropolita nie bardzo jednak nową godnością się hamował. Tryb jego życia nie zawsze znajdował uznanie wśród wiernych. Wykradł z klasztoru zakonnicę i żył z nią wywołując publiczne zgorzsenie². W polityce kościelnej po dawnemu lawirował między dwiema władzami nic sobie w gruncie rzeczy z żadnej nie robiąc; w podległych mu kościołach ormiańskich nadal krzewiono zasady schizmy. Torosowicz zajmował tron arcybiskupi przez lat przeszło pięćdziesiąt (zm. 1681).

¹ Zob. X. Z[achariasiewicz], *Wiadomość o Ormianach w Polsce*, Lwów 1842, s. 35 n.

² U Pawińskiego, II 26 i *passim*.

Za jego to właśnie rządów przybyła do Lwowa misja kongregacji *de propaganda fide*: uczony orientalista sędziwy ks. Klemens Galan i młody ks. Alojzy Pidou¹. Misja zostawała pod bezpośrednim kierownictwem nuncjusza Pignatelli i cieszyła się szczególniejszą opieką królowej Marii Ludwiki. Niełatwe było zadanie misji, postawionej między mniej lub więcej ukrywaną, ale głęboką niechęcią arcybiskupa a twardym oporem wiernych, przeważnie bogatych i ambitnych mieszczan, przywiązanych do dawnej liturgii i Rzymowi niechętnych.

Niechęć arcybiskupa hamowano płacąc mu pensji rocznej 200 skudów², mając zresztą w odwodzie na wypadek oporu pomoc z Warszawy i groźbę Rzymu. Na wiernych zaś wpływać należało przy pomocy duchowieństwa niższego. Misja dokładała zatem starań, żeby spośród starszego duchowieństwa ormiańskiego usunąć najoporniejszych przeciwników unii i najbardziej życiem nieprzykładnym skompromitowanych. Jakoż udało się wydalić za granice Polski legata z Armenii, mnicha Wartana, tudzież kilku duchownych, z których jeden np. co rychlej przeszedł na islam.

Główną atoli troską misji było założenie i należyte postawienie seminarium duchownego, skądby w niedalekiej przyszłości mogli wychodzić duchowni młodzi, tuziemcy, dobrze ukształceni, a wychowani w nowym duchu. Przy ich pomocy dopiero można będzie zatrzeć różnice dogmatyczne i wybożenia liturgiczne, dzielące dawny kościół ormiański od katolickiego. One to bowiem, a nie tylko trudności natury subordynacyjnej, stały na przeszkodzie zjednoczeniu.

Przy obrzędach³ różnił się kościół ormiański od katolickiego m. in. tym, że w nim podczas mszy św. kapłan nie mieszał wina z wodą, że komunii udzielano pod dwiema postaciami, że Boże Narodzenie obchodzono wspólnie z świętem Trzech Króli d. 6 stycznia, że kobietom udzielano święceń kapłańskich itd. W dogmatach odrzucano pochodzenie Ducha Św. *filioque*, odrzucano wiarę w sąd szczegółowy i czyściec, przyjmowano, że Chrystus zburzył zupełnie piekło i wszystkie dusze stamtąd

¹ Dat biograficznych ks. Pidou znamy niewiele. Urodził się ok. r. 1638. L. Moreri w *Le grand dictionnaire historique* nazywa go „un Parisien“, urodził się więc być może w Paryżu. Losom zakonnym zapewne zawdzięcza, że dostał się do Rzymu, i to prawdopodobnie dość wcześnie; lwowską kronikę swą *Breve relatione...* napisał po włosku. Musiał się wyróżniać zdolnościami, skoro niespełna 30-letniego wystano go z trudną misją do Lwowa, u boku sędziwego ks. Galana, z góry niewątpliwie upatrując w nim przyszłego prefekta. W r. 1664 przyjechał do Polski i rzeczywiście rychło ujął w swe ręce całą sprawę zjednoczenia kościołów i uporządkowania życia religijnego w kościele ormiańskim. Ze źródeł ogłoszonych przez Pawińskiego wiadomo, że pod koniec 1671 wyjechał do Rzymu i zabawił tam do pierwszych dni 1674, po czym znów przyjechał do Lwowa. Bodaj że w r. 1677 wrócił do Rzymu na stałe; kiedy umarł — nie wiadomo.

² U Pawińskiego, II 38.

³ Tamże, II 7 n.

wyswobodził itp. Główną wszelako zasadą odszczepieństwa było to, że kościół ormiański przyjął monofizytyzm. Stało się to w r. 527, kiedy Nerses, patriarcha asztaragański, na polecenie króla perskiego zwołał synod feyiński i odrzucił uchwały soboru chalcedońskiego, potępiające naukę Eutychesa.

Eutyches, przełożony klasztoru w pobliżu Konstantynopola, zwalczając naukę Nestoriusza o dwoistej naturze Chrystusa (diofizytyzm) popadł w krańcowość drugą i głosił, że Chrystus miał jedną tylko naturę, mianowicie boską (monofizytyzm). Znalazł poparcie metropolitów aleksandryjskich: Cyryla, potem Dioskora, i pociągnął za sobą duży odłam duchowieństwa i wiernych na Wschodzie, co w rezultacie doprowadziło do odszczepieństwa. Doprowadziło zaś wskutek tego, że monofizyci cieszyli się przez czas jakiś poparciem cesarza Teodozjusza młodszego i jego małżonki Eudokii. Na tym tle doszło do ostrych nieporozumień między cesarzem a współregentką państwa, starszą jego siostrą Pulcherią, wierną zwolenniczką Rzymu i papieża Leona Wielkiego. Zwyciężyła ostatecznie Pulcheria i za jej sprawą po śmierci Teodozjusza doszedł do skutku sobór chalcedoński, na którym potępiono eutychianizm jako herezję. Potępiono, ale oczywiście nie wytępiono. Utrzymał się on w wielu krajach, m. w Armenii.

Rozumiemy teraz, że ks. Pidou pragnąc wśród Ormian lwowskich torować drogę do usunięcia odszczepieństwa i posługując się w tym celu także teatrem uznał za stosowne sięgnąć po temat do Konstantynopola w dzieje wieku V, wysnuć akcję tragedii z wydarzeń owych właśnie decydujących lat panowania Teodozjusza młodszego, a za bohaterkę jej obrał Pulcherię, główną sprawczynię potępienia monofizytów. Porwał się śmiało, by wyświecić zło u jego źródła, a bohaterkę swą — jak sam mówi — „obronić od złorzeczeń i potwarzy heretyków ormiańskich, którzy ją znienawidzili, że za jej staraniem z rozkazu Leona św. odbył się sobór chalcedoński“¹.

3.

Jakież tedy surowe tworzywo znalazł autor w dziejach tamtoczesnych dla swego dramatu?

W r. 415 czternastoletni Teodozjusz, syn cesarza Arkadiusza Teodozego I, doszedłszy do samodzielności oddał regencję starszej swej siostrze Pulcherii. Odznaczała się ona mądrością, bogobojnością, ale bodaj że i ambicją rządzenia. Brat został biernym narzędziem w jej ręku. Gdy doszedł lat, w 421 r., sama wybrała mu za żonę wykształconą, utalentowaną poetkę i piękną, ale ubogą Greczynkę, Atenais, córkę sofisty Leoncjusza, która właśnie przybyła do Konstantynopola szukając sprawiedliwości w sporze z braćmi o spuściznę po ojcu. Upodobana przez cesarza

¹ Tamże, II 113.

przeszła na chrześcijaństwo i jako Eudokia została jego żoną¹. Rządy jednak nadal przez lat 22 pozostawały w rękach Pulcherii.

Na dworze cesarskim ścierały się ze sobą, walcząc o wpływy, dwie wrogie faksje. Powody rozróżnienia były zapewne natury politycznej, w wyższym stopniu religijnej, niewątpliwie jednak rolę nie małą odegrała tam również rywalizacja dwu cesarzowych o wpływ na niezaradnego i bezwolnego Teodozjusza. Pulcheria działała w oparciu o patriarchę konstantynopolińskiego Flawiana, a w dalszej instancji o papieża. Eudokia darzyła sympatią krzewiący się wśród duchowieństwa wschodniego monofizytyzm. Poplecznikiem jej w tym był obrotny i ambitny dworak, eunuch Chryzafiusz, działający w porozumieniu z głową sekty, Dioskorem aleksandryjskim.

Sama Eudokia omal że nie padła ofiarą tych stosunków. Nie wiadomo, czy ze słusznej przyczyny, czy wskutek uknutej intrygi, ściągnęła ona na siebie podejrzenie, że zdradza męża z jego przyjacielem młodości, Paulinem, który był na dworze „magister officiorum“, a odznaczał się uczonością i urodą („formae venustate conspicuus“). Teodozjusz uniesiony zazdrością kazał zgładzić Paulina, Eudokia zaś na jakiś czas usunęła się sprzed cesarskiego oblicza i wyjechała do Jerozolimy. Stało się to wszystko tuż przed r. 440. Niebawem jednak zdołała widocznie wykazać swą niewinność, uspokoić zgniewanego męża, a wróciwszy do znaczenia postanowiła ukrócić przewagę Pulcherii. W r. 443 objęła rządy i wymogła na małżonku, że oddalił siostrę z dworu, a nawet skazał ją na wygnanie, na którym pozostawała podobno przez siedem lat.

Przez ten czas rządził państwem właściwie przemożny Chryzafiusz. Nie były to rządy fortunne. Zanedbano obronność państwa, toteż kiedy zastępy Attyli wtargnęły w granice cesarstwa, haraczem wypadło sobie zabezpieczać pokój z jego strony. Natomiast dwór i duchowieństwo wciągnięte zostały w niepokoje religijne. Spór o jedną czy dwie natury w Chrystusie wstrząsnął kościołem. Pulcheria zwalczała monofizytyzm, a Eutychesa zesłała na wygnanie. Z kolei Chryzafiusz dorwawszy się władzy przywołał go z wygnania, a ponadto spowodował usunięcie wiernego Rzymowi patriarchy Flawiana. Eutychanizm rozkrzewił się szeroko pod protektoratem cesarzowej Greczynki. Teodozjusz za podniętą Chryzafiusza zwołał na r. 449 synod efeski. Ten pod przewodnictwem Dioskora opowiedział się za nauką Eutychesa, Flawiana potępił, a na papieża Leona W. rzucił klątwę. W historii kościoła nosi on też nazwę „latrocinium Ephesinum“.

¹ Zob. G. R. Sievers, *Studien zur Geschichte der römischen Kaiser*, Berlin 1870, s. 419 n., studium o Teodozym II i Atenaidzie. Pięknie i trafnie narysowaną sylwetkę Atenaidy, jej duchowości, dał Ch. Diehl w tomie *Figures Byzantines*, I série, Paris 1908, s. 43. Utwory poetyckie cesarzowej, o ile się dochowały, dostępne są dziś w wydaniu A. Ludwicha, *Eudociae Augustae... carminum Graecorum reliquiae*, Lipsk 1897, u Teubnera.

Synod ten był szczytem powodzenia Chryzafiusza. Wywołał on jednakowoż w kościele tak silną reakcję, że pod jej naporem wpływ faworyta się załamał. Teodozjusz zawrócił z drogi. Powołał z wygnania Pulcherię i jej z powrotem przekazał władzę. Chryzafiusz poniósł śmierć, a Eudokia z kolei musiała udać się ponownie na wygnanie do Jerozolimy, gdzie, usunąwszy się od eutyichian, przepędziła na ustroniu resztę życia (zm. 461). Sam Teodozjusz niedługo też pozostał na tronie; w r. 450 uległ nieszczęśliwemu wypadkowi spadłszy z konia. Po jego śmierci Pulcheria poślubiła starego wodza Markiana i sprawowała rządę jeszcze przez trzy lata. Za jej sprawą doszedł do skutku sobór chalcedoński (451), który ostatecznie potępił monofizytów.

Otóż te właśnie wypadki z przeciągu trzydziestu lat panowania Teodozjusza (od poznania Atenaidy do śmierci) ścisnął ks. Pidou w ramy swej 5-aktowej „tragedii“, a właściwie udziałowej historii.

W akcie I słyszymy, jak się zwierza młody cesarz przed przyjacielem Paulinem z uczuć miłosnych, obudzonych w nim przez nieznaną, przypadkowo spotkaną cudzoziemkę. Obawia się konfliktu między sercem a obowiązkiem, przyrzekł był bowiem siostrze pojąć za żonę tę tylko, którą mu ona wybierze. Przybyły z nagłą dworzanin zawiadamia, że wódz Markian ma ponieść niebawem karę śmierci; posądzono go, że się dopuścił zabójstwa. Ktoś (zapewne Chryzafiusz) podsunął cesarzowi do podpisania wyrok śmierci, a ten swoim zwyczajem podpisał go nie czytając. Wysłany przez cesarza Paulin wraz z Pulcherią ratują od śmierci Markiana, jak zresztą wnet się okazuje, całkowicie niewinnego. Pulcheria oświadcza bratu, że wybrała dlań na żonę młodą Greczynkę, świeżo przybyłą do stolicy. Zjawia się Atenais z braćmi i wytacza przed cesarzem sprawę testamentu. Teodozjusz z radością poznaje w niej upodobaną nieznaną. Pulcheria usiłuje nakłonić Atenaidę do przyjęcia wiary chrześcijańskiej, ale natrafia na opór.

W akcie II z monologu Chryzafiusza dowiadujemy się, że Atenais ostatecznie skłoniła się do przyjęcia chrześcijaństwa; chytry dworak nie traci wszelako nadziei, że uda mu się zjednać ją dla nauki Eutychesa i usposobić wrogo przeciwko Pulcherii. Nadchodzi Markian i przeciwnicy po krótkiej sprzeczce biorą się do mieczy. Paulin przerywa spór, a po odejściu Chryzafiusza dzieli się z Markianem obawami co do młodej cesarzowej: bodaj że przychyli ona ucha podszeptom Eutychesa i Dioskora. W scenie następnej Pulcheria składa życzenia śpieszącemu do świątyni na ślub bratu i złożyłwszy w ręce przyszłej bratowej zarząd pałacu zamierza wstąpić do klasztoru. Na prośby brata i Eudoksji zostaje jednakowoż po dawnemu przy rządach. Eudoksja jest z tego w głębi serca niezadowolona i zaraz z początkiem aktu III widzimy, że się zmawia z Chryzafiuszem, który też podnieca jej ambicję i liczy na więzy

miłości, w jakie młoda cesarzowa ujmie męża. Ale i Pulcheria wnet — jak się zwierza Paulinowi — rozczarowała się do Eudoksji. Ma jej za złe, że wyniesiona z niskiego stanu na tron chętnie unosi się pychą, zbyt też powolna jest podszeptom wrogów prawdziwej wiary, Dioskora i Chryzafiusza. Cesarz zaś, słaby i nierozważny, podpisuje dekrety, jakie mu podsuną. Na dowód Pulcheria okazuje dekret, jaki sama dla żartu podsunęła cesarzowi; jego mocą oddał on jej Eudoksję w poddaństwo. Tym sposobem chce ona ukazać bratu naocznie jego nieogłębność. Jakoż rzeczywiście zatrzymała u siebie Eudoksję siłą, z czego wyniknął dość ostry spór między nią a bratem. Teodozjusz otrzymawszy z powrotem dekret swój przyznaje, że postąpił lekkomyślnie. Eudoksja jednak nie zapomina doznanej zniewagi.

W akcie IV widzimy, że ona z kolei przygotowała dekret, skazujący Pulcherię na wygnanie. Zamierza najpierw chyłkiem podsunąć go cesarzowi do podpisu, kiedy ten jednak zaczyna go czytać, stawia sprawę jasno i groźbą odjazdu do Aten sprawia, że cesarz rzeczywiście skazuje siostrę swą na banicję. Pulcheria poddaje się wyrokowi, a Chryzafiusz z całą swobodą przygotowuje teraz dzieło odszczepieństwa. Na drodze stoi mu jeszcze Paulinus, zwolennik Pulcherii i przeciwnik jego knowań.

W akcie V z rozmowy Paulina z przyjacielem Orozjuszem dowiadujemy się bliżej o knowaniach Chryzafiusza. Oto metropolita konstantynopolitański Flawian, wierny syn kościoła, zmarł; chodzą wieści, że w okolicznościach podejrzanych. Chryzafiusz zmierza do wprowadzenia na jego miejsce Dioskora. Na soborze efeskim nie dopuszczono do głosu legatów papieża Leona i za dogmat ogłoszono naukę Eutychesa o jednej naturze w Chrystusie. Teodozjusz sam waha się, nie ze wszystkim zadowolony z przebiegu soboru efeskiego, i wzdycha za radą i pomocą Pulcherii. Teraz Chryzafiusz chcąc za wszelką cenę pozbyć się Paulina knuje śmiałą intrygę: zasiewa w duszy cesarza podejrzenie, że Eudoksja darzy Paulina uczuciem wzajemnym; doradza, by ją wystawić na próbę. Po chwilowym oburzeniu cesarz skłania się do poddanego mu planu. Posyła Eudoksji w darze otrzymane od ogrodnika jabłko dziwnej wielkości. Kiedy zaś odwiedziwszy chorego jakoby Paulina zobaczył to jabłko w jego ręku, wziął to za dostateczny dowód zdrady, kazał ściąć Paulina, a Eudoksję skazał na wygnanie, — Pulcherię natomiast przyzwał z powrotem. W zaciętości swej głuchy jest na usprawiedliwienia i na płacz niewinnej Eudoksji: liczyła ona przecież, że ucieszy męża posyłając owoc najserdeczniejszemu jego przyjacielowi. Rozpacz i lament Eudoksji oddane zostały w dramacie z dużą siłą wyrazu; najstaranniej to chyba pod względem artystycznym opracowana scena.

„O fallaces mundi spes, o plus spinis quam gemmis onusta regum corona! Felicem vere Damoclem, qui non uno longius prandio sustinuit

regnandi necessitatem! Volabilis fortuna, quis tibi deinceps credit! En illa ego Eudoxia, pro qua se una vivere aiebat Theodosius... O, quantum facies rerum mutata! Leve ob pomum a me incaute ad amicum Caesaris missum contemnor, expellor, ut rea exilio multor!

Mundo quae firmitas,	Amata polluunt,
Lubrica gaudia,	Possessa cruciant,
Honoris vanitas,	Vix visa transeunt,
Bona fallacia,	Obruunt haud, —
Caecus, qui amat talia!	Caecus, qui amat talia!...“

Rozżalona Eudoksja odchodzi na wygnanie przysyłając przez dworzanina Orozjusza mężowi przysięgą utwierdzone zapewnienie swej niewinności:

„Sed vivum iuro Deum et irati numinis fulmina, nec ulla unquam in me fuit imputati criminis umbra. Misera moriar, sed Augusto fida“.

Wraz już i Pulcheria przybywa z wygnania. Ale zastaje brata umierającego. Spadł z konia, gdy mu Orozjusz powtarzał ostatnie słowa Eudoksji. Przed śmiercią przecież wyraża nadzieję, że zbrodniczego Chryzafiusza, choć zdołał umknąć, dosięgnie jeszcze kara boża, a siostrze poleca, by naprawiła zło wyrządzone kościołowi przez sobór efeski i oddawszy rękę Marcjanowi sama rządziła państwem. Na tym *explicit tragoedia*.

4.

Pamiętając naszkicowany poprzednio rzeczywisty przebieg wydarzeń ciekawimy, do jakiego stopnia i w jaki sposób przystosował go dramaturg dla swych celów.

Widać przede wszystkim, że z całą swobodą zastosował zasadę kondensacji chronologicznej. W rzeczywistości między pojęciem Atenaidy za żonę a śmiercią Teodozjusza upłynęło, jak wiemy, lat trzydzieści. Akcja dramatyczna tymczasem rozwija się w czasie bez porównania krótszym. Zapewne, między wydarzeniami aktu I a II musiał upłynąć jakiś czas. W ostatniej scenie aktu I Atenais jest jeszcze oporną poganką, tymczasem w scenie pierwszej aktu II dowiadujemy się, że już ochrzczona i że właśnie ma się odbyć jej ślub i koronacja. Natomiast między aktami II i III, III i IV nie ma przerwy w akcji. Słowa osób lub tok wydarzeń na początkach aktów nawiązują bezpośrednio do spraw aktów poprzednich. Ta część dramatu rozwija się jednym ciągiem tego samego dnia. W akcie III i IV mamy podane *in extenso* dwa rzekome dekryty Teodozjusza, oba oznaczone tą samą datą roczną: 445. Między aktem IV a V można by w pierwszej chwili przypuścić pewną odległość w czasie, a ponieważ mowa tam o soborze efeskim, świeżo odbytym (występują legaci papiescy, którzy protestują przeciwko niedopuszczeniu ich na sobór i przeciwko jego uchwałom), można by przyjąć, że akt V dzieje się w r. 449, a więc 4 lata później. Jednakowoż wskazówek wyraźnych nie ma, owszem, pierwsze słowa aktu mieszczą żale Paulina z powodu wygnania Pulcherii, co

właśnie dokonało się pod koniec aktu IV. Ponadto już w akcie IV (działającym się w r. 445) jest mowa, że sobór efeski właśnie się odbywa. Wszystko to mówi za tym, że i w akcie V akcja, bez względu na rzeczywistość historyczną, toczy się tegoż roku, a może nawet tegoż dnia, co i w akcie IV. Innymi słowy, autor, jak się zdaje, wydarzenia 30 lat ścisnął w ramy akcji dramatycznej jedno- czy co najwyżej dwudniowej. Względ na wierność chronologiczną, na uprawdopodobnianie toku wydarzeń, słowem na realizm historyczny, nie odgrywał tam żadnej lub niemal żadnej roli.

Również związki między wypadkami przedstawia autor wcale swobodnie. Z historii wiemy, że incydent z Paulinem zaszedł jeszcze przed r. 440, że po nim dopiero (a może nawet wskutek niego) Eudokia ułagodziwszy męża wymogła na nim zesłanie Pulcherii, po czym sama rządziła przez lat 7. Tutaj tymczasem incydent ten zachodzi już po wygnaniu Pulcherii i jest przyczyną odtrącenia Eudoksji na zawsze. Wygnanie Pulcherii w rzeczywistości trwało 7 lat, tutaj zaś odwołuje się ją z zesłania, zanim jeszcze na dobrą sprawę mogła ona na nie wyjechać. Podobnie Chryzafiusz w rzeczywistości nie upadł ani po śmierci Paulina, ani nawet po pierwszym wygnaniu Eudokii, właśnie dopiero wtedy, po r. 440, „opanował cesarza całkowicie na resztę lat jego panowania“¹. W dramacie, jak widzieliśmy, związek czasowy i przyczynowy między tymi wypadkami jest zgoła inny.

Można więc powiedzieć ogólnie, że autor tragedii gospodarował dość swobodnie faktami historycznymi, przedstawiał według potrzeby zachodzące między nimi związki; jednakowoż widoczna zarazem, że same fakty przejmował wcale wiernie z historii, ściślej mówiąc: ze swego źródła historycznego.

Mogłoby więc z kolei interesować, jakie to było źródło, skąd miał autor tworzyć dla swej tragedii. On sam nie pozostawił co do tego żadnej wskazówki. Możemy jednak przypuszczać, że sięgał po treść do źródła stosunkowo najdostępniejszego, mianowicie do *Annales ecclesiastici* Baroniusza. Dzieło to zaczęło się ukazywać w r. 1588 i od razu stało się istną kopalnią tematów dla szkolnych tragedii historycznych, w szczególności osnowanych na wypadkach z dziejów Bizancjum. Mnożyć się będą przez cały wiek XVII sztuki mające za temat losy władców i wodzów cesarstwa wschodniego: Leona Armeńskiego, Arkadiusza, Chosroesa, Eutropiusza, Maurycjusza, Belizariusza, Juliana Apostaty ii.² Są to przeważnie sztuki z repertuaru ko-

¹ K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München 1897, s. 915 n.

² A. Stender-Petersen, *Tragoediae Sacrae*. Materialien und Beiträge zur Geschichte der pol.-lateinischen Jesuitendramatik der Frühzeit. Tartu (Dorpat) 1931, s. 81. — Dzieło Baroniusza streścił wnet ks. Skarga w *Rocznym dziejach kościelnych* (Kraków 1603).

legiów jezuickich. Jednakowoż i teatyn szukając tematu historycznego odpowiedniego dla publiczności ormiańskiej, a ujętego ściśle ze stanowiska katolickiego, w rozległym skarbcu Baroniusza mógł bez trudu znaleźć dla swego utworu gotowe argumentum.

Baroniusz atoli jest kompilatorem, w wywody swoje wplata ustępy z dzieł poprzedników; w szczególności historię panowania Teodozjusza młodszego opowiedział posługując się dziełami Teofanesa, Nicefora i Zonarasa. Wolno jednakowoż przyjąć, że ks. Pidou do tamtych wcześniejszych opracowań chyba nie sięgał; znajdują się tam szczegóły, o których głucho w jego tragedii. Tak np. Nicefor podaje, że Teodozjusz i Eudokia mieli córkę Eudoksję, która wyszła za cesarza rzymskiego Walentyniana i która odegrała dużą rolę w odwróceniu sympatyj Teodozjusza od eutylian. Baroniusz wspomina o córce, ale o jej zamążpójściu, a tym mniej o owej roli nie mówi ni słówkiem. W *Pulcherii*, chociażby ze względu na wskazaną powyżej kondensację chronologiczną, szczegół ten również nie mógł mieć zastosowania.

Zresztą można wysunąć dowód, który postawione tu domniemanie o źródle *Sw. Pulcherii* pozwala zamienić niemal na pewność. Baroniusz mianowicie nie odróżnia dwu wygnań Eudokii do Jerozolimy: jednego sprzed r. 440, drugiego z r. 449, pierwszego spowodowanego wypadkiem z Paulinem, drugiego wywołanego odwróceniem się Teodozego od eutylian po soborze efeskim. Dwa te wydarzenia łączy on w jedno, przenosi je na r. 449 i wiąże przyczynowo ze sprawą Paulina, który w rzeczywistości podówczas od 9 lat już nie żył¹. Otóż i w tragedii ks. Pidou ujęto sprawę identycznie; i tu mówi się o jednym tylko wygnaniu cesarzowej, mianowicie o ostatnim, i za przyczynę jego podaje się zarówno odwrócenie się Teodozjusza od eutylian jak i posądzenie Eudoksji o zdradę. Wolno w tym widzieć dowód wiernego trzymania się źródła.

Jakoż rzeczywiście wszystkie główne szczegóły historyczne zużytkowane w tragedii dadzą się znaleźć u Baroniusza. Brak w *Annales* jednego tylko: wzmianki o wrogich stosunkach między Chryzafiuszem i Markianem, a co za tym idzie, również i o podstępnej próbie skazania Markiana na śmierć pod pretekstem zbrodni zabójstwa. Ten szczegół zapisać chyba wypadnie na karb inwencji autorskiej ks. Pidou. Natomiast pozostałe szczegóły anegdotyczne, nie wyłączając historii z podpisany na ślepo dekretami, z nieszczęsnym jabłkiem itp., przejął autor wiernie z tego kronikarza, a tylko je deformował dla swych celów dramatycznych, układając je w inny porządek chronologiczny, wprzegając w inny system konstrukcyjny.

¹ Zob. B. Baronii *Annales ecclesiastici*, ed. A. Theiner, Parisiis 1816, VII 587. Przygoda opowiedziana za Niceforem, Teofanese, związana z r. 448 i 449. Baroniusz wspomina też o pielgrzymce Eudokii do Jerozolimy pod r. 438, ale przyczynę podaje „voti solvendi causa“ (VII 496).

Interesowałoby nas z kolei pytanie, co to za system? W jaki sposób należy ocenić omawiany dramat? Autor nazwał swój utwór tragedią. Jest on nią tylko w znaczeniu średniowiecznym, bo zaczyna się wesoło, a kończy się śmiercią¹. Prózno byśmy natomiast przykładali doń miarę estetyki klasycznej, a cóż mówić nowoczesnej. Z tego stanowiska uważana sztuka ta nie jest tragedią ani ze względu na bohaterkę, ani ze względu na ideę. Pulcheria nie ginie ani nawet nie przegrywa, owszem w ostatniej scenie osiąga pełnię władzy cesarskiej. Idea jedności z kościołem zachodnim również nie upada, ale owszem zwycięża; umierający cesarz zapowiada, że rychły sobór chalcedoński potępi „latrocinium Ephesinum“ i odrzuci eutychanizm. Zapewne, ginie Teodozjusz. Ale ta postać, całkowicie bierna, marionetka w rękach otoczenia, nie może przecież wyznaczać osi konstrukcyjnej sztuki; brak jej do tego elementarnego warunku: jasno uświadomionego i konsekwentnego dążenia, dramatycznego charakteru.

W *Pulcherii* nie znajdujemy nic z tego, czego zwyczajnie szukamy w tragedii. Nie ma tam ani konfliktu dramatycznego, ani przeprowadzenia go przez jakieś stadia napięcia, ani naturalnie wyraźnego rozwiązania; nie ma winy tragicznej ani ekspiacji, jest po prostu pewien ciąg wydarzeń opowiedzianych sposobem anegdotycznym, jest kawał historii odtworzonej w dialogach osób. A trudno mówić nawet o należytych dobraniu tych osób. Jeżeli autor sprawą tragedii główną chciał mieć sprawę o monofizytyzm, jeżeli zadaniem jego było pokazać błędność tej herezji, to wolno by oczekiwać wprowadzenia na scenę głównych jej protagonistów: Eutychesa z jednej, a np. Flawiana z drugiej strony. Byłaby dynamika dramatyczna w takiej scenie starcia się dwóch przeciwników. Na zadanie takie autor jednakowoż się nie porwał. Trudno więc mówić o zdecydowanej konstrukcji dramatycznej w jego utworze.

Równie trudno o celowym zestawieniu charakterów, a cóż dopiero o jakimś ich rozwoju. Źródłem nie intrygi dramatycznej, ale intryganetwa w dramacie jest jeden czarny charakter Chryzafiusza; ale np. i o jego właściwych pobudkach postępowania nic bliżej się nie dowiemy. Czy działał z chciwości, czy z żądzy władzy, czy z doktrynerstwa sekciarskiego, czy wreszcie z przyrodzonej złości? Ani cesarz, ani cesarzowa, ani nawet Pulcheria nie są również pokazani w swym życiu wewnętrznym, w grze namiętności. Dobrze jeszcze, że autor w niektórych przynajmniej scenach starał się choćby pozaznaczać konflikty psychiczne, np. Atenaidy wzbraniającej się zmienić wiarę, a zwłaszcza Teodozjusza zmagającego się z rozbudzonym przez Chryzafiusza uczuciem zazdrości. Sama nareszcie katastrofa, śmierć Teodozjusza, nie uzyskała tu bynajmniej uza-

¹ Por. W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, 1893, I 10.

sadnienia dramatycznego, sprowadza ją prosty przypadek, na surowo przejęty z historii.

Nie znaczy to, żeby z osnowy historycznej, stanowiącej treść sztuki, nie dało się wydobyć konfliktu tragicznego. Owszem, tkwią one tam, jest ich nawet kilka. Pod tym względem ks. Pidou miał trafne wyczucie stosowności tematu. Uwolnwszy się nieco od sugestii historycznej (zresztą bynajmniej nie jednolitej) co do charakteru Teodozjusza, można było osnuć np. na temacie silną tragedię zazdrości, z bohatera zaś uczynić coś na kształt bizantyńskiego Otella mając w Chryzafiuszu doskonały odpowiednik Jagona. Można było, i to przede wszystkim, wyodrębnić ze spłotu wydarzeń tragedię Atenaidy-Eudoksji. Wnosić nawet wolno, że nasz autor nie był od tego zbytnio daleki. Uwagę jego wyraźnie pociągała ta postać. Choć mu z przyjętej logiki światłocienia wypadało, żeby ją przedstawić jako intrygantkę, chciwą władzy, jako oporną Chrystusowi najpierw poganekę, potem sekciarkę, przecież mimo wszystko nie zgęszcza on na Eudoksji samych cieniów, ale owszem przeplata je smugami światła, np. nie tylko podkreśla powab fizyczny młodej cesarzowej, nie tylko rozległość jej ćwiczonego w filozofii umysłu, ale ukazuje jej piękno duchowe, na cnotę jej i na wierność małżeńską nie rzuca ni śladu podejrzenia, każe jej cierpieć niewinnie, w cierpieniu tym ukazuje nawet jej wielkość duchową. Krzywda doznana od małżonka w niczym nie zmieniła jej ku niemu miłości. Stąd jej skarga pożegnalna ujawnia rzeczywiście przejmujące, artystycznie wcale wysokie akcenty bólu.

Już ta jedna scena mogłaby przekonać, że w autorze tkwił przecież materiał na poetę. Jednakowoż nie zdobył się on na dramat skonstruowany na tej osi głównej. Zdobyć się nie mógł wskutek zasadniczego założenia. Wiemy, że pisał swą tragedię dla celów utylitarnych, a nie artystycznych. Chodziło o oświecenie okoliczności soboru efeskiego, a nie o dynamikę tragiczną ludzkich konfliktów.

5.

Natomiast łatwo stwierdzić, że niezależnie od lwowskiego teatyna dramaturga postać Atenaidy niejednokrotnie pociągała ku sobie wyobraźnię twórczą pisarzy, że stała się bohaterką sporej ilości utworów literackich. Pod tym względem zaćmiła sławą rywalkę swą Pulcherię, ostatecznie jej więc było za grobem zwycięstwo¹. Zwłaszcza wiek XVII (kto wie, czy również nie za przyczynieniem się Baroniusza) upodobał sobie w tej postaci, choć swoją drogą dziełem większej miary upodobania tego nie poświadczył.

Bodaj czy nie pierwszy uczynił Atenaidę bohaterką tragedii Jean de Mairet (1639), zresztą wyraźnie bez powodzenia.

¹ Bibliografie porównawcze (Betz-Baldensperger, Bauerhorst) nie zawierają danych do historii obu tych motywów literackich.

W sześćdziesiąt lat później podjął tenże sam motyw La Grange-Chancel, który w tragedii swej (1699) zużytkował też epizod poświęcony Atenaidzie w powieści La Calprenède'a *Pharamond* (1661) o nieszczęśliwym rywalu Teodozjusza, perskim królewiczu Varanesie¹. Równocześnie została Atenais bohaterką jezuickiego dramatu szkolnego (1655) w kolegium wiedeńskim². A pamięć o niej utrzymać się musiała w tym zakonie długo i szeroko, przy czym nie ominęła i Polaków, skoro jeszcze po stuleciu (1750) znajdujemy w kodeksie rękopiśmiennym kolegium krasnostawskiego ni to opowieść prozaiczno-poetycką, ni to argumentum dla jakiegoś nie napisanego (czy nie dochowanego) dialogu, osnutą właśnie na kolejach życia tej cesarzowej, od jej sporu z braćmi aż po wyjazd do Jercozolimy³.

Osobliwego rodzaju dość niespodziane echo zainteresowania się w Polsce tą postacią znajdujemy jeszcze w w. XIX, i to w twórczości nie byle czyjej, bo Antoniego Malczewskiego. Jest on autorem także pewnego rodzaju notatki historycznej czy argumentum dramatu⁴, a może nawet, jeśliby przyjąć hipotezę E. Kucharskiego⁵, jakiegoś fragmentu dramatycznego (zaginionego) o Atenais. Jeszcze osobliwszy dowód palingenezy literackiej tego motywu wskazać można we współczesności. Cesarzową-Greczynkę obrał za bohaterkę B. Grażyński, autor komedii historycznej, w grecki wiersz ujętej, *Ἀθηναίς* (1911)⁶.

Natomiast Pulcheria znacznie mniej doznała względów w literaturze pięknej. W trzy lata po ks. Pidou obrał ją P. Corneille⁷ za bohaterkę tytułową „komedii bohaterskiej“. Ale zwrócił on zainteresowanie do czasu późniejszego, akcję utworu osadził w momencie po śmierci Teodozjusza, a za treść wzięł współzawodnictwo do ręki Pulcherii, rozegrane przez trzech pretendentów, z których jeden tylko zdołał obudzić jej miłość. Węzłem

¹ O. Nietzelt, *La Grange-Chancel als Tragiker*, Leipzig 1908, s. 25 n.

² Nicolaus Avancinus, *Poesis dramatica*, Wiedeń 1655, pars I: *Suspicio sive Pomum Theodosii*. Zob. P. Brahlmann, *Jesuiten-Dramen (1597 — 1779)*, Leipzig 1896.

³ Rkps. Pol. Akad. Umiej. nr 1752: *Liber dramatum collegii Crasnostaviensis S. J. ab A. D. 1732*. Na k. 229—234, po *Oratio* datowanej r. 1749 mieści się *Autumnus malorum ferax Eudoxiae Imperatrici ac Paulino Principi*. — I w w. XIX nie brak utworów dramatycznych osnutych na tym wątku, zarówno we Francji jak w Niemczech, np. L. A. Rallier, *Athenaise*, tragédie en 5 a. (w *Oeuvres poetiques*, 1813 i 1822); F. Fhr. v. Keller-Schleithem, *Athenais*. Trauerspiel in 5 A. (1827 i 1837).

⁴ A. Malczewski, *jego żywot i pisma*, wydał A. Bielowski, Lwów 1843, s. 156 n.

⁵ W recenzji monografii J. Ujejskiego o Malczewskim, *Pam. Liter.* XX 297.

⁶ ἈΘΗΝΑΙΕ ὑπὸ Βοναπεντούρα Γραμνιός, *Eos* 1911—12. Treścią komedii, wysnutej z dzieł Teofanasa, Sozomena i Zonarasa, są losy Atenaidy aż do momentu zamążpójścia i koronacji.

⁷ Zob. *Oeuvres complètes*, Paris 1840, II 2366 n.: *Pulchérie. Comédie héroïque* (1672).

podstawowym komedii Corneille'a jest konflikt między prawami serca a obowiązkiem racji stanu; bohaterka rozwiązuje go oczywiście na rzecz racji stanu i oddaje rękę leciwemu Markianowi¹. Komedya zresztą, jedna z ostatnich, nie stanowi bynajmniej liścia w wieńcu laurowym Corneille'a.

Dodajmy ponadto, że i w Polsce w w. XVIII przypomniano postać cesarzowej Pulcherii w osobnym opowiadaniu biograficznym J. K. Jabłonowskiego *Historia Pulcherii Cesarzowej Greckiej* (1760), jako przykład budujący w dziełku *Exempt... JOX Jabłonowskiej*.

6.

Od łacińskiego tekstu tragedii ks. Pidou znacznie bardziej interesuje nas część polska, intermedia, a to zarówno ze względów literackich jak historyczno-obyczajowych. Pozwolą nam one najpierw rewidkować dla historii literatury jedno, nieznanne dotąd, nazwisko autora dramatycznego. Poza tym słabo bo słabo, zawsze jednak są związane z gruntem życia kulturalnego w owoczesnym Lwowie i coś niecoś z niego nam ukażą.

Jak się rzekło, tekst intermediów wypełnia drugą część rękopisu, zapisaną jedynym ciągiem i jedną ręką. Kiedy i przez kogo? Kto jest ich auttorem? Ani rękopis, ani relacje obu kronikarzy nic nam tu bezpośrednio nie powiedzą.

Że powstały one *ad hoc*, że były przeznaczone do wykonania scenicznego między aktami *Pulcherii*, to nie może ulegać bynajmniej wątpliwości. Kiedy koniec aktu I zostawia nas w niepewności, w którą stronę: ku pogaństwu czy ku chrześcijaństwu skłoni się ostatecznie serce Atenaidy, intermedium bezpośrednio po tym następujące przedstawia nam rozgrywkę na Olimpie między potęgami nadziemskimi o to właśnie serce, a wynik rozgrywki będzie znowu prognostykiem dalszego rozwoju wydarzeń w dramacie. Kiedy w akcie V poznaliśmy historię z nieszczęsnym jabłkiem Eudoksji, następujący po nim antiepi-logus rozwinie przed nami udialogowaną opowieść o innym „jabłku niezgody“ i o sądzie Parysa. Innymi słowy, intermedia nawiązują raz po raz do akcji sztuki, stanowią jej już to uzupełnienie, już też — bo i tak bywa — humorystyczną przeciwagę. Nie może zatem również ulegać wątpliwości, że powstały one tuż po sztuce łacińskiej i w związku z nią, jako jej część składowa. Ze spisu osób, podającego obsadę ról, widzimy, że były też równocześnie z nią na scenie przedstawione. W ten sposób możemy i tutaj jako datę powstania przyjąć rok 1669.

Twórcą ich jednakowoż nie był twórca sztuki głównej. Mniejsza o argument z odmiennego kroju pisma. Sam jeden język i wiersz, czysty, bez usterek, świadczyć może dostatecznie, że intermedia pisał nie cudzoziemiec, co we Lwowie bawił od

¹ Skłoniło to Voltaires'a, że w przypiskach do tego utworu pomieścić kilka dokuczliwych docinków pod adresem podstarzanej bohaterki.

kilku lat, ale Polak. Autor był oczywiście z tego samego środowiska, skupiającego się koło teatynów, tzn. był obrządku ormiańskokatolickiego i najpewniej był księdzem; nie będziemy go przecież szukać między początkującymi alumnami. Skoro się na to wszystko zgodzimy, będziemy już niedaleko od celu. Owo środowisko misji teatynów przedstawili bardzo szczegółowo ks. Pidou oraz anonimowy kontynuator jego relacji; wymienili oni tam po nazwisku i scharakteryzowali wszystkich współpracowników misji, tak księży jak i alumnów¹.

Wnosząc z danych tam zawartych, w poszukiwaniu naszym zatrzymać się możemy przy dwóch tylko nazwiskach dwóch młodych wybijających się księży ormiańskich: ks. Deodata Nersesowicza i ks. Gabriela Zachnowicza. Byli to właśnie dwaj najpierwsi alumni. Ukończyli kolegium w r. 1668 i wnet objęli obowiązki kaznodziejów, tamten w rodzinnym Jazłowcu, ten we Lwowie przy katedrze ormiańskiej. Ks. Pidou wyżej cenił zdolności ks. Zachnowicza². Życie jednak skorygowało tę ocenę profesorską. Ks. Zachnowicz nie zaznaczył się niczym szczególnym w swej późniejszej działalności³, ks. Nersesowicz natomiast wyszedł wysoko w hierarchii kościelnej, zajął też niejaki miejsce i w historii wymowy kaznodziejskiej jako autor drukowanego kazania na zwycięstwo wiedeńskie oraz innych dzieł⁴.

Jemu też przypisać należy autorstwo omawianych intermediiów do *Pulcherii*. Za tą hipotezą przemawia dostatecznie wzmianka ks. Pidou, świadcząca, że ks. Nersesowicz w Jazłowcu jako kierownik szkoły urządzał także widowiska sceniczne: „...wszystkich wielce cieszy pobożnymi dialogami i deklamacjami swoich uczniów“⁵. Wolno wnosić, że zasmakował w nich jeszcze we Lwowie i że jego to właśnie ks. Pidou pociągnął do współnictwa autorskiego. Jeszcze w r. 1668 w przedstawieniu *Św. Rypsymy* brał on udział czynny wykonując rolę króla Chrystiana i księcia Garena⁶. Wśród aktorów *Św. Pulcherii* nie figuruje, był już po święceniach; intermedia do tragedii mógł wszelako utworzyć jeszcze przed odejściem na stanowisko. Prawdopodobnie też intermedia te, wykazujące duże wyrobienie literackie autora, nie były pierwszym dziełem dramatycznym ks. Nersesowicza. Jeżeli domysł o języku pierwszej redakcji sztuki odegranej w kolegium pt. *Śmierć Heroda* jest trafny, to i ona może wyszła spod jego pióra.

¹ U Pawińskiego, II 99 n.

² Tamże, II 99: „...pięknych zdolności i obyczajów“.

³ Nie wymienia go ks. Sadok Barącz, *Żywoty sławnych Ormian w Polsce*, Lwów 1856.

⁴ Biografię jego zob. u ks. S. Baracza, *op. cit.* s. 240. „Znakomitą kaznodziejską wymowę“ ks. Nersesowicza podnosi anonim kronikarz, u Pawińskiego, II 217.

⁵ U Pawińskiego, II 108.

⁶ Podano go w scenariuszu tego utworu; zob. egz. w Ossolineum, l. inw. 126.077.

Z życia ks. Deodata Nersesowicza można podać kilka dat i szczegółów. Był synem proboszcza ormiańskiego z Jazłowca¹, kiedy urodzony — nie wiadomo. Ukończywszy Kolegium Papieskie we Lwowie 1668 r., został penitencjarzem w Jazłowcu i tam pracował czas dłuższy, tam to wygłosił owo kazanie 1683 r. Został potem mianowany biskupem trajanopolitańskim *in partibus*, a po śmierci arcybiskupa Torosowicza pełnił przez czas jakiś jego obowiązki (1684). Bawił następnie w Rzymie (1697), gdzie podniósł znaczenie kolonii ormiańskiej, a w r. 1698 został koadiutorem we Lwowie, gdzie też zmarł 1709 r.

7.

Wstawek polskich w tragedii *Św. Pulcheria* jest sześć, z czego antiprologus jest wprowadzeniem w sztukę², cztery zaś intermedia środkowe oraz antiepilogus są osobnymi właściwie, w sobie skończonymi widowiskami scenicznymi. Z nich jedno tylko intermedium (po II akcie) jest jednoodsonowe, inne dzieli się na 4 lub 5 scen. Z wyjątkiem jednego wszystkie związane są z akcją główną tragedii w jakiś sposób, mniej lub więcej ściśle. Przy dwóch jużesmy to powyżej wskazali. Inną formę łączności mamy w intermedium po akcie II, gdzie (nie wspomniany zresztą w tekście głównym) służący Chryzafiusza staje się bohaterem intermedium komicznego.

Treścią swą intermedia te nawiązują przeważnie do świata antycznego; występują w nich bogowie Olimpu albo Hadesu, to znów postaci mityczne: Orfeusz, Parys, wreszcie uosobienia: Furia Niezgody, Adulatio, Ambitio, Ratio i Oratio. Nawet tam, gdzie akcja rozgrywa się na ziemi, w stosunkach realnych, bogowie czy uosobienia wkraczają pomiędzy ludzi. Wolne od elementów mitycznych są intermedia (czy sceny ich) komiczne. Na przekór bowiem zwyczajowi owoczesnemu, intermedia tutaj częściowo tylko mają funkcję humorystyczną; w większości są to sztuki alegoryczne czy moralne, budujące; zresztą i owe sceny groteskowe nie są wolne od obroku duchowego. Intermedia poważne przeplatają się na przemian z komicznymi; tamtych jest trzy, tych dwa. Tytułów osobnych nie mają, ale gdyby im je pododawać, porządek ich wyglądałby tak: antiprologus: Apollo z muzami u bram Lwowa, I. Sąd na Olimpie nad sercem Atenaidy, II. Oszust oszukany, III. Or-

¹ U Pawińskiego, II 99.

² W *Św. Rypsymie* antyprolog jest krótki i z akcją sztuki bezpośrednio się nie wiąże: „wyprawuje go Stawa“. Po czym przychodzi prolog alegoryczny, ale wprowadzający już w akcję. Po antyepilogu, będącym właściwie sceną intermediową, krótki epilog „powinno oddaje słuchaczom podziękowanie za nietęskliwe słuchanie“. — W *Św. Pulcherii* antyprolog obejmuje funkcje tamtego prologu; do życzliwego słuchania zachęca już sama Melpomena. Epilogu zaś nie ma w ogóle. Obie więc nazwy: antyprolog i antyepilog zachowano tutaj raczej sposobem tradycyjnym.

feusz i Eurydyka, IV. Świat na opak, wreszcie antiepi-
logus: Jabłko niezgody (Sąd Parysa).

W antyprologu widzimy Apollina z muzami, jak zniechę-
cony do stosunków europejskich, gdzie pogardzono sztuką,
zastanawia się, czyby się nie przenieść na drugą półkulę.

Najgorzej w Europie, jak widzę, siostrzyce.
Nie chcą nas mieć. Przeto my idźmy, gdzie nam radzi...
Nasze skrypta i rzeczy, godne do wspomnienia,
W muszkiet nabiwszy na wiatr, nie mają imienia.
Podź do karczmy: nie dadzą szklanki — nie nowina —
Za wiersze heroicke piwa, nie tak: wina...
Gdy tuśmy się, jak widzę, jedną bajką stali,
Idźmy tam, gdzie nas będą lepiej traktowali.

Wstrzymuje go Melpomena, która niedawno zaznawszy
życzliwego przyjęcia we Lwowie, gdzie „w tragedii świętej
Rzymiankę z Armeniję (tj. św. Rypsymę) przed oczy stawiała“, —
pragnie znowu dostać się do tego miasta, muzom życzliwego.

O to jedno proszę,
Byś w przód do przesławnego Metropolin państwa
Ruskiego chciał powrócić...
Kędy wiesz, iż Wiadomość z Mądrością panując,
Jak na drugim Parnasie swych sztuk dokazują.

Tam to Melpomena wywiązując się z obietnicy pragnie
wystawić tragedię o św. Pulcherii. Apollo przyzwala i orszak
muz rusza „ku Lwowi“. Tam jednak zapewnić sobie muszą
gościńę, a z tym właśnie jest pewna trudność. Któż ich przyjmie?
Niemiec, Rusin, Żyd, Polak czy kto inny? Melpomena wywołuje
po kolei przedstawicieli tych nacji, ale trudno się doprosić
o gościńę. Jeden po drugim odmawia:

Niemiec wyszedłszy mówi:

Dasz tyn durden posterden naplut was nie znamy,
Niech was Pan Bóg omyśli z strony inakszego.
Gut Nacht, gut Nacht! W ten sklipiu nie trzeba nam tego.

Nielepiej poszło z Rusinem; ten się po prostu przelął:

... A szto to za stworzynie?
Hospody pomiluj, Hospody pomiluj! Od nas was to minie!

Żydów zjawiło się dwóch i zaraz w handel:

Żyd: Czego potrzebujecie? Futra mam dobrego...
Drug i: Gorzałki z koperwasem mam wysmienitego...

Melpomena odtrąca ich ze wzgardą:

Żydy śmierdziuchowie! Kto was tu wyprawiał!
Wzgarda natury ludzkiej — przed nami was stawiał!
Idźcież precz!

Uciekają z harmiderem:

Dus wajdzur, hajdunaj! Pójdę po hajduki!
Szpiegi pewno od Tatar! Znam ja wasze sztuki!
Pohodite zaraz....

Nie udało się i z Polakami. Przyjęliby szczerym sercem,
lecz czasy ciężkie, nie mogą:

Z chęcią byśmy to dla was, od Parnasu sławne,
Uczynili boginie, nam w przyjaźni dawne,
Lecz prosim, by to było bez wszelkiej obrazy,
Gdyż teraz na złe czasy każdy się z nas skarży.

Poleca więc całą parnaską kompanię Ormianom, którzy „swymi dostatkami“ mogą tu przyjść z należną pomocą. Jakoż ci, rozradowani zwłaszcza odrodzeniem życia religijnego i wzrostem nauk, co wszystko poszło ze złączenia się z Rzymem, otwierają gościnnie podwoje.

Jak widzimy, prolog spełnia tu swą funkcję tradycyjną, doprowadza uwagę widzów do sztuki, a nawet z grubsza informuje o jej treści i usiłuje zjednać dla niej życzliwość, „fawor“ słuchaczy.

Gdyż wiele nam chwalebnych rzeczy dokazować,
Które w kilka godzin mam momencie stosować.
O ile, jako widzę, siły nam nie zbywa,
Tylko nam chęć niech wasza będzie przyjaźliwa.

Autor w sposób żywy i dowcipny rozszerzył prolog w mały obrazek rodzajowy i zręcznie wplótł komplement pod adresem Ormian, głównych słuchaczy sztuki i protektorów kolegium.

Intermedium I wiąże się dość ściśle z akcją główną, a nawet ją w pewnym sensie szczęśliwie uzupełnia. Jak się rzekło, autor tragedii nie uwydatnił procesu wewnętrznego, jaki zająć musiał w Atenaidzie, zanim zdecydowała się zmienić wiarę. Zaznaczył tylko pod koniec aktu I, że była oporna chrześcijaństwu i chciała trwać przy wierze przodków, z początkiem zaś aktu II ukazał ją, jak bez oporu już ochrzcizwszy się idzie na koronację. Luka w motywacji postępowania wyraźna. Wypełnił ją autor intermedium. Według tego sprawa tamta rozegrała się nie na ziemi, ale nad ziemią, w świecie bogów, a postępowanie Atenaidy w akcie II jest tylko konsekwencją owego rozstrzygnięcia wyższego. W ten sposób zarazem sztuka, jak przystało na misterium chrześcijańskie, uzyskała troistą kondygnację akcji: intermedium I dzieje się w niebie, w III akcja przeniesie się do piekieł.

W intermedium I uczestniczymy w zebraniu bogów na Olimpie. Pojęci są oni tutaj oczywiście jako moce piekielne; narzekają, że krzyż wypiera ich z ziemi i ostatnią nadzieję pokładają w herezjarchach, swych sojusznikach, Ariuszu, Nestoriuszu, Eutychesie. Liczą też na nową zdobycz, na serce Atenaidy wierne bogom; podają je też sobie z rąk do rąk. O serce to wnosi roszczenia Cupido w imię praw miłości. Rozswawolony bożek doprowadza jednak do tego, że mu faunowie z rozkazu Jowisza wymierzają chłostę. Uwięzione serce usiłuje wy dostać z rąk bogów Ratio, ale argumenty jej okazują się bezsilne. Wtedy Rozum ucieka się o pomoc do Modlitwy. Przybywa

Oratio i przedstawiwszy moc swą na przykładach modlitw skutecznych, wydobywa żarzącą się kadzielnicę, dymem ofiarnym przepłasza bogów i uwalnia serce Atenaidy.

To Pulcheryi nieśmy. Jej to słuszna praca.
 Niechaj się kędy indziej namniej nie obraca.
 Niechaj go ofiaruje Bogu, Stwórcy swemu,
 Przez jej modlitwę dziś wybawionemu.

Intermedium następne, z kolei komiczne, przedstawia głupiego sługę wystrychniętego na dudka i ograbionego podstępnie przez dwóch obrotnych złodziei. Anastazy, służący Chryzafiusza, obłowił się przy koronacji cesarzowej, przechwala się więc swym workiem i marzy o tym, jakby powrócił do rodzinnej Aleksandrii. Wyzyskują to dwaj filuci, którzy wmawiają w naiwnego głupca, że przy pomocy czarów mogą go łatwo przeprowadzić do ojczyzny; przewiezie go tam mianowicie powietrzem cudowna koza, do której wpierv muszą go przymocować związawszy mu oczy. Trzeba tylko, żeby miał silną wiarę i nie dał się odstraszyć zakusom diabła, który może mu podczas przelotu wyrządzać rozmaite psoty. Anastazy przyzwala na wszystko. Sprytni złodzieje związawszy go płątają mu rozmaite bolesne figle, ostatecznie ograbiwszy go z ubrania i z pieniędzy umykają. Niefortunny lotnik poznaje się na podstępie dopiero pod szturchańcami i wśród kpin towarzyszy-dworzan. Jak widać, komizm intermedium jest gruby, niewybredny, zasadza się na biciu, oblewaniu wodą itp. żartach z repertuaru facecji łotrowskich. Tradycyjny jest sam wątek główny, oparty na starym motywie: oszust oszukany.

Intermedium III oraz antyepilog trzymają się wątków mitycznych greckich, z akcją główną nie są lub prawie że nie są powiązane. Tutaj autor nie uciekał się do inwencji, ale przewierszował i udramatyzował, na ogół wiernie, mit o Orfeuszu w piekle oraz drugi o jabłku niezgody i sądzie Parysa. Wysilek autorski poszedł w kierunku artyzmu wykonania; trzeba też przyznać, że rezultat w znacznym stopniu czyni zadość intencji. Bolesć żalącego się Orfeusza, a zwłaszcza nastrój infernalny w scenie 2, mieszczącej lamenty sławnych skazańców Hadesu: Iksjona, Syzyfa, Danaid, a także Prometeusza, oddane zostały z dużą ekspresją wyrazu. Podobnie w epilogu chodziło autorowi o artystyczne oddanie akcji. W śpiewach Bachusa i Wenery, a zwłaszcza w przemowie Discordii zastosował on wcale kunsztowną formę stroficzną:

Discordia venit cantans:

Beze mnie jedzą, beze mnie siedzą,
 Beze mnie piją po samą szyją
 Panowie bogowie.

Nie zniosę tego kontemptu mego
 I tej zniewagi z mojej powagi,
 Gdyż złość swę odnowię.

Czym nie jest dea, powiedz, Astrea,
Czym nie bogini, mówcie, dziedzi
Świata szerokiego...

Antipilogus ten warto zestawić ze starszym u nas o 127 lat *Sądem Parysa* (z Lochera)¹, aby sobie uprzytomnić długotrwałość wątku, który w trzeciej ćwierci XVII stulecia w nowym opracowaniu dramatycznym mógł jeszcze liczyć na upodobanie widzów; z drugiej zaś strony, aby widzieć, że jakoś tego opracowania, wolnego tutaj od anachronizmów i od przesostu tendencji moralizatorskich, cechujących tak wybitnie tamten dramat humanistyczny, wzrosła z latami wcale wydatnie.

Najbardziej wszelako interesujące jest intermedium IV, przedstawiające osobliwego rodzaju skojarzenia moralitetu z komedią sowizdrzalską. W stopniu wyższym niż którekolwiek z pozostałych opiera się ono o realne życie owoczesne, w szczególności przynosi dwa jakby obrazki rodzajowe, zaczerpnięte z życia szkolnego, interesujące więc dla badacza obyczajowości.

Intermedium to mogłoby nosić tytuł: Świat na opak. Wychodzi ono z założenia, że grzechy i namiętności ludzkie odwracają świat od przyrodzonego jego biegu ku zbawieniu i psują wszelaki porządek rzeczy. Tak więc i Teodozjusz, Chryzafiusz, Eudoksja przez błędy swe

świat wspanak wyrócili
I wszystkie rzeczy strasznie... pokłócili.

Obrazowo przedstawił to autor w scenie 1, wprowadziwszy Cupido, Adulatio i Ambitio, które odwracają obrót sfery, przedstawiającej ptolemejski system planetarny. Trzy następne sceny przynoszą ilustracje, na sposób humorystyczny pojęte, tego odwróconego porządku rzeczy.

Taki motyw odwróconego biegu przyrodzenia jest stary: sięga w głęboką starożytność i cieszy się bardzo rozrodzonym potomstwem literackim². Przewija się on również przez literaturę staropolską wcale często, i to w obu wersjach: poważnej i humorystycznej. Wersja poważna występuje w utworach wróżebnych³, które opierając się na wyobrażeniach sybillińskich, w szczególności na IV eklodzie Wergilego, jako też na prorocत्वach Izajasza, malują szczegóły mającego nadejść złotego wieku, we wszystkim sprzecznego z dzisiejszą naturą zepsutą.

¹ *Sąd Parysa, królewicza trojańskiego*, tłum. z r. 1542, wyd. H. Łopaciński, Warszawa 1897 (odb. z *Prac Filologicznych*, V).

² Na rozgałęzienie jego w starożytności wskazali: w przysłowiaach prof. Crusius, *Märchenreminiscenzen im antiken Sprichwort* (rozd. 6 i 7, Schlaffenland, rozdz. 8. Die verkehrte Welt), *Verhandlungen der 40. Philologenversammlung zu Görlitz*, 1899, s. 31 n.; w metaforze J. Demling, *De poetarum latinorum ex τοῦ ἀδυνάτου comparationibus*, Würzburg 1898, — wreszcie w poezji E. Dutoit, *Le thème de l' adynaton dans la poésie antique*, 1936; O. Schultz-Gora, *Das adynaton in der altfranz. und provenzal. Dichtung* (w *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 1932, t. 161).

³ St. Pigoń, *Na wyżynach romantyzmu*, 1936, s. 31 n.

Odmianę tej wersji znajdujemy w kolędach, stwierdzających, że zjawienie się nowonarodzonego Jezusa sprawiło już tę nagłą powszechną odmianę natury, przeistoczenie zła w dobro:

Wino rzeką ciecze, ciepło jakby w lecie,
Lwami drzewo wożą, niedźwiedziami orzą...

Wersja humorystyczna występuje w literaturze sowizdrzal-skiej narracyjnej i dramatycznej. Znajdziemy ją np. w *Peregrynacji Maćkowej*, jako typowy przejaw żartobliwej fantastyki w literaturze łgarskiej, nadrabiającej wymysłami o szlarafii, kraju jęczmiennym itp. Występuje też w literaturze satyrycznej XVII w. Anonimowy autor *Trąby woskowej* (Lwów 1667) malując zepsucie obyczajów ujmuje sprawę tak, że przewrotność świata doszła aż do absurdu, porządek przyrodzony odwrócił się na opak.

Ryby z morza wyszedłszy po świecie latały,
A lotni zaś ptaszkiwie po morzu pływali.
Morza, rzeki i wody orali pługami,
A po ziemi jeździli żeglarze z skutami...
Żona męża pojęła, parobka kobieta,
Panny dzieci rodziły, co niepospolita.
Wdowy, panny i baby do mężczyznu w zaloty,
Nie godzi się i wspomnieć inszej też sromoty.
Ślepi wodzą widomych, chromy niósł zdrowego,
Dziecię ojca uczyło abecadła swego...
Z pana żebrak, jałmużnę dawał mu ubogi,
Pan się w sługę obrócił, sługa panu srogi.
Wół chłopa w pług założył, cielę poganiało,
Owca zwierza goniła...¹

Pomysł świata na opak użytkowano także w literaturze komediowej. Kończąc komedię rybałtowską *Szkolna miseria* (1633) autor zapowiadał jej ciąg dalszy:

Bądźcie na mię tymczasem, domine, łaskawi,
Aże nas Bóg obudwu z tej nędzy wybawi.
Jeżeli tenże zdarzy, że miejsca nabędę,
Opak świat wywrócony opisować będę.
Tam się czego dobrego wkrótce doczytacie...²

Czy zapowiedź została zrealizowana, nie wiemy; sztuki takiej bibliografom dotąd odszukać się nie udało. Otóż w inter-medium ks. Nersesowicza mamy niejako przykład, jakby taka krotchwila frantowska miała wyglądać. W trzech odrębnych scenach podaje on tam obrazki takiego właśnie odwróconego biegu rzeczy. Pamiętając zaś, że druk *Trąby woskowej*, wydanej we Lwowie, o dwa lata wyprzedza premierę *Św. Pulcherii*, miałoby się nawet ochotę przypuścić, że stamtąd to autor inter-medium mógł mieć konkretny impuls do swego pomysłu. I on

¹ Zob. ks. H. Juszyński, *Dykcjonarz poetów polskich*, Kraków 1820, II 358. Broszurę odnalazł dr L. Kamykowski w unikacie Bibl. Baworowskich we Lwowie; stamtąd miejsce i rok wydania.

² *Polska komedia rybałtowska*, wyd. K. Badecki, Lwów 1931, s. 536.

Coza co koi, wstie sig wstie sig wiebie lonicig. i gnoin gnoin brava
 ierulicz co bedricz uniat po Ormicku. nu bedricz uniat. ierulic
 bedricz uniat bedz, duma dmarz, ale ierulic ni bada tabie. *(L. 1)*
 nu. *(L. 2)* Se. a. b. c. d. *(L. 3)* *(L. 4)* *(L. 5)* *(L. 6)* *(L. 7)* *(L. 8)* *(L. 9)* *(L. 10)*
 5 Coza beda zyj, spleniatym kiedzi wiec tosig uczye i, to nie nose
 iak omidre czyni tragedie. iuannet utty uczye Comedie. *(L. 11)*
 nu. *(L. 12)* Se. a. b. c. *(L. 13)* *(L. 14)* *(L. 15)* *(L. 16)* *(L. 17)* *(L. 18)* *(L. 19)* *(L. 20)*
 10 not. bez wzi iako idre nieporadi by, naanij go, z dide. Ne biny
 kuma se, by, gwa: znanat. by. *(L. 21)* *(L. 22)* *(L. 23)* *(L. 24)* *(L. 25)* *(L. 26)* *(L. 27)* *(L. 28)*
 kiedzi iasie wiebie pytam po Ormicku od poradawaz po jodsk u:
 ponize mi przyczyne, dla cejar, qniuczy. *(L. 29)* *(L. 30)* *(L. 31)* *(L. 32)* *(L. 33)* *(L. 34)* *(L. 35)* *(L. 36)*
 15 *(L. 37)* *(L. 38)* *(L. 39)* *(L. 40)* *(L. 41)* *(L. 42)* *(L. 43)* *(L. 44)* *(L. 45)* *(L. 46)* *(L. 47)* *(L. 48)* *(L. 49)* *(L. 50)*
 nu. *(L. 51)* *(L. 52)* *(L. 53)* *(L. 54)* *(L. 55)* *(L. 56)* *(L. 57)* *(L. 58)* *(L. 59)* *(L. 60)* *(L. 61)* *(L. 62)* *(L. 63)* *(L. 64)* *(L. 65)*
 20 ieno nie mas zanyg tygi, a be. *(L. 66)* *(L. 67)* *(L. 68)* *(L. 69)* *(L. 70)* *(L. 71)* *(L. 72)* *(L. 73)* *(L. 74)* *(L. 75)* *(L. 76)* *(L. 77)* *(L. 78)* *(L. 79)* *(L. 80)*
 mmun sig on hij statat, sluga ty mag bedricz woduc olo, camelio
 ieno iak kanelio gamber wozowit. *(L. 81)* *(L. 82)* *(L. 83)* *(L. 84)* *(L. 85)* *(L. 86)* *(L. 87)* *(L. 88)* *(L. 89)* *(L. 90)* *(L. 91)* *(L. 92)* *(L. 93)* *(L. 94)* *(L. 95)*
 postko zamid oszaktij. *(L. 96)* *(L. 97)* *(L. 98)* *(L. 99)* *(L. 100)* *(L. 101)* *(L. 102)* *(L. 103)* *(L. 104)* *(L. 105)* *(L. 106)* *(L. 107)* *(L. 108)* *(L. 109)* *(L. 110)*
 kase uc wjto ni nasidku. *(L. 111)* *(L. 112)* *(L. 113)* *(L. 114)* *(L. 115)* *(L. 116)* *(L. 117)* *(L. 118)* *(L. 119)* *(L. 120)* *(L. 121)* *(L. 122)* *(L. 123)* *(L. 124)* *(L. 125)*
 hpanig stare, *(L. 126)* *(L. 127)* *(L. 128)* *(L. 129)* *(L. 130)* *(L. 131)* *(L. 132)* *(L. 133)* *(L. 134)* *(L. 135)* *(L. 136)* *(L. 137)* *(L. 138)* *(L. 139)* *(L. 140)*
 hpanig stare, *(L. 141)* *(L. 142)* *(L. 143)* *(L. 144)* *(L. 145)* *(L. 146)* *(L. 147)* *(L. 148)* *(L. 149)* *(L. 150)* *(L. 151)* *(L. 152)* *(L. 153)* *(L. 154)* *(L. 155)*

Rękopis Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie nr 3571, k. 45 r.: inter-
 medium IV, sc. 4: *Puer edocet senem*. Tekst polski i ormiański (w. 4, 5, 8,
 12, 15, 16, 20). Podobizna zmniejszona.

mianowicie przedstawia człowieka w zaprzęgu, popędzanego przez osła, starca zasadzonego na ławie szkolnej, wreszcie — z własnej już inwencji — studenta oplacającego Żydowi kozubalec.

Zwłaszcza dwie ostatnie sceny, wzięte z życia studenckiego, musiały się cieszyć szczególnym aplauzem wśród młodych widzów przedstawienia, a i dla nas dzisiaj, właśnie jako obrazki rodzajowe, przedstawiają szczególniejszy interes. Tam to jedynie znajdujemy wplecione aluzje do współczesności.

Tak np. kiedy student pragnie się uchylić od opłaty kozubalca, Żyd nastając nań obces przypomina niedawne wypadki:

Daj prędko, bo wnet głowy nabiję ci, wszarzu!
 Jak ci sobie ze mnie drwi „nie mam“ powiadając.
 A małości nabrali, naszych odzierając,
 Wy hultaje, kiedyscie onych zabijali
 Nieboraczkich, w rynsztokach jak świnie kapali!

Jest to aluzja do tumultu z r. 1664, który wszczął się we Lwowie z waśni Żydów ze studentami, a w którym „ubit 129 Żydów i szkody, oprócz sprzętów, zastawów i zrujnowanych domów, na 700.000 zł zrzadzono“¹. Tumult ten upamiętnił się też przez srogie represje, jakie zań z wyroku królewskiego spadły na miasto. Aluzją aktualną był więc w scenie owej również i tryumf Żyda nad studentami.

Obraz lekcji zaś, *Puer edocet senem*, szczególny komizm swój zawdzięczał temu, że autor pokazał lekcję ze szkoły ormiańskiej; starzec najsrozsze ciągi i połajanki odbiera za to właśnie, że nie umie po „ormięsku“. Toteż obraz ten dzisiaj zabawić może także językoznawcę². Ale zajmie i historyka wychowania. Nie ulega wątpliwości, że odłożywszy co nieco na karb wyjaskrawień komicznych, w scenie tej możemy widzieć, od zwyczajnego niewiele zapewne odbiegający, obrazek rodzajowy lekcji w owoczesnej szkółce parafialnej.

*

W ten sposób, widzimy, odszukanie rękopisu tragedii *Sancta Pulcheria* przyniosło niejaki pożytek. Odśloniło bliżej jedno środowisko dawnego teatru szkolnego, mało dotąd znane, a przez odrębność swą wysoce interesujące: teatr księży teatynów w lwowskim alumnacie ormiańskim na pograniczu panowania Jana Kazimierza i Michała Korybuta. Pokazało następnie „w mieszkalego“ w Lwów francuskiego przybysza dramaturga, — jeżeli o dobór tematu chodzi — poprzednika Corneille'a, nie dość znanego dziejopisom dramatu łacińsko-francuskiego XVII wieku. Ukazało wreszcie i autora Polaka, zupełnie dotąd nieznanego, a bynajmniej nie pośledniego. Ks. Nersesowiczowi należy się

¹ D. Zubrzycki, *Kronika miasta Lwowa*, Lwów 1844, s. 410.

² Zob. tekst pełny tego intermedium na końcu rozprawy w Dodatku.

miejsce w piśmiennictwie XVII w. jako dramaturgowi, który w obranym zakresie władał formą wcale sprawnie, opracowywał zaś wątki intermediowe już to przejęte, tradycyjne, już też własne, wywiedzione z inwencji literackiej, tudzież oparte na obserwacji otaczającej go rzeczywistości.

Kraków

Stanisław Pigoń

D O D A T E K

DWA INTERMEDIA X. DEODATA NERSESOWICZA
DO TRAGEDII X. ALOJZEGO PIDOU „SANCTA PULCHERIA“
(1669 r.)

INTERMEDIUM TERTIUM

inter 3 et 4 actum

[ORFEUSZ I EURYDYKA]

Scena 1

Orpheus in rupe sedens deflet mortem uxoris suae Euridicis:

Gdzieś jest, Euridice, gdzieś żono kochana?
Gdzieś jest w podziemne lochy, gdzieś wkrótce zarwana?
Jeżeliżes ty zgasła, i ja oraz gasnę,
Tobie, mnie, śmierci niech nie będą straszne
Sidła, i kosa onej niech zwyczajna będzie!
Tyś umarła, ja gotów z tobą umrzeć wszędzie.
Co cię za nieszczęsny wąż, w krzaku zatajony,
Tak okrutnie obraził swym jadem zamknięty.
O prześliczne oblicze! o chód! — Ach, w tym ciebie
Nic śmiertelnego było, nic ciała — rzec śmiecie
Mogę zawsze. — Ach, zdradna ty ludzka nadziejo,
Równaś prochu, co wiatry po ziemi go wieją.
O darma sławo ludzka! Los dobrym fałszywy!
O fortuna niepewna jako kwiat zdradliwy!
Czem się w kamień nie zmienię, od żalu ciężkiego
Zmieniwszy się, w naturę nie obrócę jego!
A ja się nie obracam w kamień krzemienisty
Ni mi się może podać wizerunek skalisty.
Lecz żyć postanowiono, gdyż i od samego
Kamienia części zmysłu nie tracę dlatego.
A przetoż pójda oczy, w żyły nie ukrocone,
Poki żywot ostaje, będą obrócone.
Głos boleści i w słowach żal rzewny bez miary,
Niech przybywa, póki [mię] nie włożą na maryl!

(Tu będzie grał)

Ale co na głos cytry mojej się ruszają
Zwierze, kamienie, lasy co za radość mają!
Czas wiedzieć, czy i serce Plutona samego
Nie będzie ublagane od razu jednego?
Spróbować nie zawadzi i spróbuję śmiecie.
Między tymi jamami dróg jest bardzo wiele.

Jedną pójdę ku piekłu, co ma — podziemnemu —
Ciemnorodne chmur cienie w sobie, bezdennemu.
Pokuszę onych nieco, a częj kochanego
Przyjaciela obaczę współkochającego.

(*Abiit ex theatro*)

Scena 2

Decoraciones theatri representant Infernum circumstantibus un-
dique ignibus. Una Furia autem, in medio stans, dicit: „Discite
iustitiam moniti nec temnere Divos!“

- Ixio: Ach, nieszczęsnym, mizernym! Co za koniec tego!
Wiek który poda kiedy dokończenie złego?
- Danaë: Nieszczęśliwa, ach, nasza letka, darma praca,
Bez końca, a w niwecz się bez miary obraca.
Gdyby przynamniej jak jest kropel w oceanie,
Piasku na dnie, jak wiele liścia [...] wstanie,
Darmo, gdyż nigdy końca, końca nie masz temu
Nigdy!
- Ixio: Przenigdy!
- Danaë: Nigdy!
- Ixio: Nigdy! Nigdy złemu!
- Danaë: Biada! Biada bez końca!
- Ixio: A przez nieskończone
Biada wieki!
- Danaë: Biada, ach, ach, na wszelką stronę.
- Prometheus: Okrutny i złośliwy! Zły a bez dobroci!
Nieszczęsny a przekłety ptak, gdzie się obroci,
Bez końca straszne męki okrutnie zadaje,
Bez końca, gdyż przenigdy, nigdy nie przestaje.
Zjedz, złośliwy, łakomym lubo ukąszeniem,
Całe połknij precz¹ z ciała, rwij całe z korzeniem.
O, jak wielka niezbożność bogów zajuszonych!
Co urwie, to przyrasta części ukąszonych.
- Sisyphus: O śmierć, śmierć, śmierć, co ode mnie uchodzisz złośliwa,
Toć jest twoje królestwo! Czemuś nie skwapliwa?
Czemu nie chcesz, nie słuchasz, czem mię tym kamieniem
Okrutnym nie przywalisz i z moim imieniem!
O praca, praca, praca, męki nieskończone!
Bez końca nieskończone we wszelaką stronę!
Gniew, złość, desperacja, nigdy nie mająca,
Nigdy!
- Prometheus: Nigdy!
- Sisyphus: Ach, nigdy!
- Ixio: Końca nie znająca!
- Omnes simul: Nigdy, nigdy, bez końca! Ach, biada na wieki,
Biada, biada na wieków nieskończone wieki!
- Furia: Discite iustitiam moniti nec temnere Divos!
Uczcie się sprawiedliwości, coście napomnieni,
Aby bogów nie gardzić; przetoście wtrąceni,
Gdyżście zabijali, nieprawie sądzili,
Ubogie odzierali, workiście pełnili,
Gwałtem cudzeście brali a niesprawiedliwie,
Fałszywie przysięgali na drugich kłamliwie
I innych wiele zbrodni złeście popełniali!

¹ W rkp.: przeto

Jaka robota, takąż zapłatę wam dali.
 Płaćcie winę na wieki, winę oplakujcie,
 Płaćcie winę na wieki, za zbrodnie żalujcie!
 Discite iustitiam moniti nec temnere Divos!

Scena 3

Pluto, Proserpina, Furiae, Orpheus.

- Pluto: Który to tu śmiertelny śmiał się ważyć tego,
 Przystąpić, złamać prawa, wiek zakazanego?
 Furie...
- Orpheus: Saturnie, Cereris synu, łaski pełny,
 Proszę, zmiłuj się, wołam do ciebie mizerny!
- Pluto: Czego prosisz? Co żądasz? Mów ubezpieczony.
- Orpheus: Mojej Euridices, ukochanej żony,
 Uniżenie upraszam! Przyjęta niech taka
 Prośba będzie, jeżeli jest pobożność jaka.
- Proserpina: Tu żadna stąd żadnemu! Tak postanowiono,
 Światła na oczy widzieć by nie pozwolono.
- Orpheus: Zrodzona z matki zboża, nadziejo w cichości
 Matki twej ostającej w niemalej żalności,
 Chciej sprzyjać prośbie mojej!
- Proserpina: Przyniosłam się k'temu.
 Daj mężu, proszę cię, co pragnie, onemu!
- Pluto: Przywiedźcie ją, Furyje. Wola się twa staje.
 Jednak ją pod tym prawem, kondycją daję,
 Żebyś, poki w światowe nie przybędziesz włości,
 Nie oglądał się nazad. Bo tak bez litości,
 Jak znowu ją utracisz.
- Orpheus: Małe rozkazanie:
 Za tak niezmierne łaski wola się twa stanie.
 Przeto nieśmiertelne ci oddaję za onę
 Dzięki. Będę cię wielbił, w którą pójde stronę.
- Proserpina: Idź, nie baw się żalobą. Postępuje twoja
 Ukochana małżonka z ciemnego pokoja.
- Pluto: Idźmy w królewski pałac, kędy nas czekają
 Wiele spraw, które niechaj skutek oglądają.

Scena 4

Orpheus, Euridices, Furiae, Charon.

- Charon: Prędko wsiadaj! Co tutaj za śmiałość przyniosła
 Śmiertelnego człowieka? a letko, by wiosła
 Letko nie potonęły; przewiozęć by prędzej¹,
 Dasz, niż ciebie przewiozę, nad stokroć tysięcy!
- Orpheus: Kochany mój Charonie, będziesz miał nagrodę
 Dobrą barzo ode mnie.

(hic respicit retro)

- Furia: Patrz, jaką masz szkodę,
 Gdyżes przełamał prawo! Ja nazad powracam
 Z Euridices twoją.
- Euridices: Ach, znowu utracam!
 Ach, co za gniew mnie z tobą zgubić usiłuje!
- Orpheus: Ach, nieszczęśliwym! Pókim żyw, nie przeżałuję.
- Charon: Nie masz czasu! Będzie czas inny narzekaniu,
 Lamentom i tym płaczom, serdecznemu łkaniu.

¹ Odczytanie wiersza niepewne.

INTERMEDIUM QUARTUM

inter 4 et 5 actum

[ŚWIAT NA OPAK WYWRÓCONY]

Scena 1

Adulatio, Ambitio, Cupido.

Adulatio, *ferens spheram*:Przystępujcie, o siostry. Wielki ciężar noszę.
Pomóżcie mi go dźwigać, was usilnie proszę.Cupido: Owom jest nad samego mocniejszy Atlanta,
Silny nad Herkulesa. Oto masz galanta.Ambitio: Odstąpcie! To szczególniej mnie samej przystoi
Ciężar, wam jest nierówny, ni za moje stoi.
Ten nie jest moich barków godzien do noszenia,
Co — proszę — przyrównywać istotę do cienia!
A to dla mnie jest świat ten, dzieło ku spaleniu,
Tysiąc onych niemało ku memu imieniu.Adulatio: Przynamniej twym miedzianym¹ chciej się dotknąć palcem.
I tak jego² tym uczcij.Cupido: Obracam *in calcem*.Ambitio: Uczynię to, iż tę dziś [ci] łaskę pokażę,
Lecz niechaj w którą stronę w przód dobrze uważę.Adulatio: Wspak wywróc, jeśli twoję chcesz pokazać władzę,
Gdyż ja tego nie mogę, choć się na to sadzę.Ambitio: Owszem, wzdrygam się tego, abym koło takich
Miała się rzeczy bawić, barzo ładajakich.
Niech wywróci Cupido. Ja swym dotykaniem
Dość uczynię, uczczę go.Cupido: Za twym rozkazaniem
Uczynię to, gdyż dobrą radą tak nie szydzę.
Ucieszny będzie prospekt tym, co patrzą — widzę.*(hic vertit spheram. Cupido dicit:)*O, jak pięknie, jak dobrze! O, pobiegnę spiesznie,
Powiem matce, żem zrobił tak rzeczy uciesznie.Ambitio: My się indziej obróćmy. Nam przystoi większe
Sprawy, rzeczy, sprawować, jako co ważniejsze.

Cupido: Patrz, matko, com urobił!

Venus: Widzę twą robotę,
Swawolniku ty mały, ale widzę, poty
Nie przestaniesz ty tego, ażę cię wybiję.
Patrz, jako się od ciebie postrzelony wije
Theodosius w miłości. Pochlebstwo niezmierne
Chryzafijusza także, wyniosłości pełne
Serce Eudoksyjej — świat wspak wywrócili
I wszystkie rzeczy strasznie waszym pokłócili.
Lecz choć się z Demokrytem ty naśmiewasz zawsze,
Inszych z Heraklitusem będą płacze straszne.

Scena 2

*Asinus cum homine doliis onusto.*Asinus *suo more clamat.*Homo: Ach, ach, co za noszenie! Za nieszczęście takie,
Mizeryja, ach, jaka! przypadki och jakie!Asinus *suo more clamat.*¹ W rkp.: mizianym.² Odczytanie niepewne.

Homo: Temu jestem poddany, którego mi dała
Natura własna pod moc i pod władzę zdała.
Oto mnie — patrzcie — bije, nad którym ja miewał
Zwierzchność i com onego dobrze kijem bijał.

Asinus *suo more clamat.*

Homo: Ach, nieszczęście! Przypadek skąd ten dopuszczony,
A jako widzę, świat jest na wspak wywrócony!

Scena 3

Iudeus a studioso accipit kozubalec.

Żyd: Postój, złodzieju, student! Daj mi kozubalec!

Prędko daj, bo wnet wyrwę czupryny kawalec.

Student: Nie mam co dać! Zmiłuj się, panie arendarzu!

Żyd: Daj prędko, bo wnet głowy nabiję ci, wszarzu!
Jak ci sobie ze mnie drwi „nie mam“ powiadając.
A małościę nabrali, naszych odzierając?
Wy, hultaje, kiedyście onych zabijali
Nieboraczkich, w rynsztokach jak świnię kąpali.
Dawaj prędko!

Student: Już na wam szeląg, panie żydzie.

Żyd: Daj, lichy też już na was niezadługo przydzie.

Daj i drugi!

Student: Ej, nie mam, mój łaskawy panie!

Żyd: To dobrze.

(abiiit Iudeus)

Student: Co za pomsta i co za karanie!
Już, jak widzę, i na nas cale wywrócony
Świat staje, gdyż patrzajcie, jak nieukrócony
Ten psi naród ostaje. I co przedtem brali
Studenti kozubalec, aby co dawali —
Teraz nas przymuszają. Co za bieda taka
Nieznana dziś przypadła i nie lada jaka!

(abiiit)

Scena 4

Puer edocet senem.

Puer: O Boże mój! Chodź sam, ty głupcze! Obaczę, jeżeli też już będziesz dzisiaj umiał lekcję. Ale jeżeli nie, biada twojej skórze! Czerwoną oną opiszę charakterem. Mówże za mną: a.

Senex:

a.

Puer: b.

Senex: b.

Puer: b.

Senex: b.

Puer: O, chwałaż tobie, Boże! będzieszże już pamiętał? No, mów za mną: a.

Senex: a.

Puer: b.

Senex: p.

Puer: Co za cierpliwości potrzeba z takim nieużyтым osłem! Tobie wnet powyciągam uszy aż do samej ziemi, jeno za mną lepiej nie mów! A.

Senex: a.

Puer: b.

Senex: p.

Puer: Cóż ja będę czynił z tą bestią? Ej, niestetyż mi na niego! Daj sam mi ręki! Nic inszego, jeno to ty złość czynisz!

(dał ferułą)

Senex *flet.*

Puer: Takiś ty obyczajny? Jeszcze cię i obyczajów trzeba uczyć, byku ty? Pocałuj w rękę! Podziękuj! Płacj jeno mi, wnet drugą oberwiesz. O, quinta essentia głupości! O, wstydz się, wstydz! Patrzcież, patrzcież! Czaczko! I wstydz się! Wszyscy się z ciebie śmieją! O, gnoju, gnoju! — Obaczę, jeżeli też co będziesz umiał po ormięsku, [czy też] nie będziesz umiał. Jeżeli będziesz umiał, tedy dam ci obrazek, ale jeżeli nie — biada tobie! Asa: *a, p, k, t.*¹

Senex: *a, b, c, d.*

[Puer:] Hajeren hima czes imanar. Eszakh kho lezu e, maschara g[y]łtas, hima kides łatineren-u arracz wocz kideir².

[Senex *tacet.*]

[Puer:] Co za bieda z tym spleśniałym! Kiedy wysiec, to się uczyć i to nie może. Jako widzę, czyni tragedie. Ale ja wnet z tobą uczynię komedię! — Aba asa ław: *a, p, k*³.

Senex: *a, b, c.*

Puer: Ław, ław. Badrastia [y]zkhez szudow⁴. — Bez różgi, jako widzę, nie poradzi bynamniej, gdyż widzę: „Ne biwszy kuma, ne pity piwa⁵. — Szudow thez⁵. Prędko nagotuj się!

Senex *flet et dicit*: Ch[y]ntrem der wartabed thoghuthjun⁶.

Puer: Aba was[y]n er wocz gartas, amoth e, morukh unis, jew wocz incz kides⁷. — Powiedz jeno mi prawdę: czemu kiedy ja się ciebie pytam po ormięsku, odpowiadasz po polsku? Powiedz mi przyczynę, dlaczego się nie uczysz?

Senex *flet et dicit*: Zi h[y]raman kho, zis miszt dzedzes, anor hamar gu wachnam⁸.

Puer: Aba wocz bido e dzedzeł⁹. O, głupcze! Patrzcie, jaką piękną daje przyczynę: bo go zawsze biję. Coby się miał uczyć — jego biję, a on jeszcze się nie uczy. A co byś uczynił bez różgi, kiedyby cię nie smarowano? Mów jeno: jeżeli się chłopiec może nauczyć bez różgi? Już ci ten raz odpuszczam, jeno nie mów za mną lepiej: *a, b, c, d.*

Senex: *a, p, k, t.*

Puer: Oszalał, widzę; spleśniały rozum się mu wystarzał. Długoż ty mną będziesz wodzić, ośle, kamelio? Jeno jak kamelio gębę-ś rozdziawił. Pókiż ja tobie będę cierpiał? Chodź sam prędko za mną do szkoły! Każę cię wyłożyć na stołku i dobrze dać różgą w panią starą. Chodź sam za mną!

¹ Powiedz: *a, b, c, d...*

² Po ormiańsku teraz nie rozumiesz! Osioł jest twój język, jesteś pośmiewiskiem. Teraz umiesz po łacinie, a przedtem nie umiałeś.

³ Więc powiedz dobrze: *a, b, c.*

⁴ Dobrze, dobrze! Przygotuj się prędko.

⁵ Prędko, żywo!

⁶ Proszę, panie mistrzu, o przebaczenie.

⁷ Więc dlaczego nie czytasz? To wstydz! Wąsy masz, a niczego nie umiesz.

⁸ Wedle twego rozkazu. Wciąż mię bijesz, dlatego się boję.

⁹ A czyż nie trzeba bić?

Nb. Tekst ormiański odczytał, ustalił transkrypcję i przełożył dr Eugeniusz Słuszkiewicz, za co mu tutaj najserdeczniej dziękuję.