

# Jan Okoń

---

## Intermedium polskie XVII wieku : próba typologii

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 77/1, 101-138

---

1986

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

JAN OKOŃ

## INTERMEDIUM POLSKIE XVII WIEKU

### PRÓBA TYPOLOGII

Przy obecnym stanie badań trudno się jeszcze zdobyć na pełny obraz intermedium w Polsce, w tym również w w. XVII, w okresie jego ekspansji teatralnej, kiedy to nie tylko rozwija ono dawne formy, powstałe w w. XVI, ale też tworzy (bądź przejmuje) formy nowe, które z kolei przetrwają w repertuarze teatrów aż do połowy wieku XVIII. Mamy już, co prawda, sporą dokumentację, obejmującą ogółem ponad 250 pozycji, z czego co najmniej 76 ma należeć do sceny publicznej, reszta zaś do scen szkolnych (w tym 113 do scen jezuickich)<sup>1</sup>. Dokumentacja ta nie jest jednak pełna, a co gorsza — nie jest i w najbliższym czasie nie będzie ukończona wydawniczo (ukaze się w kolejnym tomie bibliografii *Dramat staropolski*), zatem jej zasięg „czytelniczy” jak też zakres informacyjny musi być z konieczności ograniczony. Mamy także sporo tekstów, udostępnionych w całości bądź we fragmentach tylko — począwszy zwłaszcza od publikacji P. O. Morozowa z r. 1889 i A. Brücknera z r. 1891 (rękopisy z biblioteki Załuskich), poprzez prace W. Nehringa z r. 1895 (kodeks chełmiński z lat 1648—1656), L. Bernackiego z r. 1903 (dwa teksty z Kalisza z r. 1584), W. N. Peretca z lat 1905—1911 (szkolne teksty z terenów wschodnich dawnej Polski), J. Krzyżanowskiego z r. 1931 (dwa utwory z Lublina), S. Pigionia z r. 1938 (intermedia ze szkół teatynów we Lwowie), aż do najpełniejszego wyboru w *Dramatach staropolskich* wydanych przez J. Lewańskiego w latach 1959—1963<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Zob. P. Lewin, *Problematyka społeczna intermedium polskiego z XVI—XVII w.*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 3. W materiałach Pracowni Bibliografii Staropolskiej Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie, udostępnionych mi łaskawie przez mgra Władysława Korotaja, intermedium poświęcone są 284 pozycje z w. XVI—XVIII, wymagające jednak pewnych uściśleń gatunkowych, jak też ujednoczenia tytułów.

<sup>2</sup> P. O. Morozow, *Istorija russkogo tieatra do połowiny XVIII st.* Sankt Pietierburg 1889. — A. Brückner: *Lituanica*. „Archiv für slavische Philologie” Bd. 13 (Berlin 1891); *Polnisch-russische Intermedien des 17. Jahrhunderts.* Jw. — W. Nehring, *Beiträge zur Geschichte der dramatischen Literatur in Polen.* Jw. Bd. 17 (Berlin 1895). — L. Bernacki, *Dwa najstarsze jezuickie intermedia*

Wymienione publikacje wskazują, owszem, na stałe zainteresowanie historii literatury intermediami, datujące się zresztą od samych początków tej dyscypliny, tj. od czasów romantyzmu (H. Juszyński, K. W. Wójcicki, J. I. Kraszewski). Zainteresowanie to okazywali przy tym — jak widać z wykazu nazwisk — co wybitniejsi znawcy literackiej przeszłości Polski (jakkolwiek — co znów nieobojętne dla stanu badań — nie teatrologzy). Niewątpliwym osiągnięciem wspomnianych prac stało się nie tylko wydobyć na światło dzienne ponad 70 tekstów (ogromna ich większość, bo ok. 60, pochodzi właśnie z w. XVII), które już wcześniej naturalnie wyszły z obiegu i teatralnego, i nawet czytelniczego, ale też wręcz fizyczne niekiedy ich ocalenie przed zniszczeniem, któremu uległy oryginały, zwłaszcza w zbiorach Załuskich i w kodeksie chełmińskim. W nazbyt jednak nikłej liczbie wypadków ocalały w ten sposób pełne teksty intermediów, przeważnie natomiast tylko ich fragmenty, niekiedy zupełnie ułamkowe. W przedrukach, nawet w istocie swej tak dla nas cennych, uległy niejednokrotnie też zatarciu ślady powiązań intermediów z dramatami, do których były przeznaczone. Wzmocniło się stąd dodatkowo przeświadczenie o samodzielnej ich teatralności i rozwoju niezależnym od samych dramatów. Przeświadczenie to, odnoszone niekiedy do całości intermediów (bo nie tylko do odmiany dramatycznej), występuje często zupełnie wyraźnie w badaniach — by nie powiedzieć: w większości prac — lecz ma w pewnej mierze źródła czysto zewnętrzne i łączy się ze wskazanym właśnie ograniczeniem materiałowym. Ma też ono, co prawda, podstawy bardziej realne, w postaci zwłaszcza intermediów „wędrownych”, przenoszonych z jednej nawet sceny do drugiej (bo nie tylko do różnych utworów tej samej sceny). Udokumentowane wypadki tego rodzaju są jednak rzadkie (zaledwie 5 tekstów)<sup>3</sup>, a poza tym dotyczą jednej tylko odmiany gatunkowej: intermedium dramatycznego. W wypadkach natomiast, znanych z w. XVIII, w których intermedium wykorzystywano powtórnie do jakiejś sztuki, ulegało ono prze-

---

szkolne. „Pamiętnik Literacki” 1903. — W. N. Peret c, *K istorii polskiego i ruskogo narodnogo teatra. (Nieskolko intiermiedij XVII—XVIII stoletija). „Izwestija otdielenija ruskogo jazyka i słowienosti Impieratorskoj Akadiemii Nauk”* t. 10—16 (1905—1911). — J. K r z y ż a n o w s k i, *Dwa intermedia lubelskie*. „Pamiętnik Literacki” 1931. — S. P i g o Ń, *Z dziejów teatru szkolnego w Polsce w. XVII. (O teatrze alumnatu ormiańskiego we Lwowie)*. Jw. 1938. — *Dramaty staropolskie. Antologia*. Opracował J. L e w a Ń s k i. T. 3—6. Warszawa 1961—1963.

<sup>3</sup> W kodeksie uppsalskim z lat 1597—1623 znajdują się intermedia: *Dąb (Gdzie zbójca jeden zaszedł w głowę i rozumie, że się w dąb obrócił)*, *Wyprawa na brody (Wyprawa do Kiszkowa)*, *De adulatoribus* oraz *Szumilebski, Moczygębski*, powtórzone następnie w kodeksie konopczańskim z lat 1627—1661 jako kolejno: *Prior est quercus, Trzej stryszy i balwierz, [Pochlebiarski i Czciwiarski] oraz [Szumilebski i Moczygębski]*. W jezuickich rękopisach z biblioteki Załuskich (sygn. Różn. Q.XIV.9 i Różn.Q.XIV.10) oraz w kodeksie jagiellońskim (sygn. 3526) wpisane jest intermedium *Chłop, Anioł i Diabeł (Rusticus incusat parentem Adam)*.

róbkom adaptacyjnym, choćby nawet drobnym, ale w rezultacie przystosowującym tekst i jego wymowę do nowej sytuacji<sup>4</sup>.

Postulatem pozostaje nadal sprawa edycji podstawowego zasobu intermedii, rękopiśmiennych zwłaszcza, w ramach zaś dokumentacji materiałowej — ustalenie, w przybliżeniu choćby, ogólnej liczby intermedii wystawionych w okresie staropolskim. W programach teatralnych mianowicie, jak również w rękopiśmiennych tekstach dramatycznych dość często spotyka się luźne jedynie adnotacje: „intermedium”, „interludium” (lub tym podobne), bez jakiegokolwiek informacji o treści. Trudno już jej dziś dochodzić, niemniej samo ustalenie częstotliwości międzyaktów, a tym bardziej wykrycie związków i zależności ich od rodzaju sztuk (bądź przedstawień), miałyby pewną wartość przy formułowaniu wniosków ogólnych. Już teraz można stwierdzić, że np. do przedstawień pasyjnych intermedii nie wprowadzono, jak też, że ich odmiana dramatyczna łączyła się zwłaszcza z występami zapustnymi oraz na Boże Narodzenie. Za wcześniej dziś jeszcze jednak na ustalenia w tym względzie ostateczne<sup>5</sup>.

Nie odtworzono — głównie ze względu na brak u nas odpowiednich materiałów — genezy intermedium w Polsce. Pojawia się ono po raz pierwszy w humanistycznym dramacie Jakuba Lochera *Iudicium Paradis*, wystawionym na Wawelu i wydrukowanym w Krakowie w r. 1522, oraz w jego mieszczańskiej adaptacji z r. 1542, *Sądzie Parysa*. Wkracza zatem w utworze obcym, otwierającym równocześnie epokę nowożytnego teatru, i bez mała 40 lat (do r. 1579) pozostaje jedynym u nas przedstawicielem gatunku, jak też odosobnionym przykładem jego odmiany muzyczno-tanecznej. Następne po nim, jezuickie intermedia *Wiarostrzeżowski i Perjurowski* (Pułtusk 1579) oraz *Laurenti, Demetri, Sprawka i Ludus, Anteros, Dedecus* (Kalisz 1584) — są już dramatyczno-alegoryczną odmianą gatunkową, ukształtowaną w ramach humanistycznego dramatu szkolnego. Trudno się stąd zgodzić z wysuwaną niekiedy sugestią o średniowiecznym u nas rodowodzie gatunku, jak w niektórych dramaturgiach zachodnich (we Włoszech czy Francji), gdzie zresztą również pojawia się intermedium dość późno (dopiero w XIV w.), głównie w odmianie muzyczno-wokalnej, bo jeszcze nie dramatycznej, przy czym

<sup>4</sup> Zob. dla porównania W. Korotaj, *Z problematyki staropolskich programów teatralnych*. W zbiorze: *Wrocławskie spotkanie teatralne*. Wrocław 1967, s. 88—89 (mowa tu jednak tylko o usunięciu intermedii).

<sup>5</sup> Najpełniejsze dane, zawarte jednak tylko w programach teatralnych, zbiera *Dramat staropolski od początków do powstania Sceny Narodowej. Bibliografia*. T. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*. Opracowali W. Korotaj, J. Szewdowska, M. Szymańska. Cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*. Wrocław 1976. Cz. 2: *Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich*. Wrocław 1978.

występuje tam rzadko, szczególnie we Włoszech (odosobnione zupełnie wypadki w ciągu dwu stuleci, XIV i XV)<sup>6</sup>.

Hipoteza o średniowiecznym rodowodzie intermedium polskiego, nie-sprawdzalna naukowo przy obecnym stanie badań, nasuwa zresztą szereg dalszych wątpliwości metodologicznych, już na gruncie polskim. Nie uwzględnia, po pierwsze, różnic gatunkowych intermedium, przenosząc XVII-wieczną właściwie odmianę dramatyczną na okres średniowiecza. Po drugie, zakłada istnienie u nas już w średniowieczu rozbudowanych form misteryjnych, w których ramach dopiero mówić można o właściwych intermediach. Po trzecie wreszcie, za średniowieczne formy intermedialne uznaje satyryczno-komiczne sceny misteryjne, znane dopiero z XVI-wiecznej *Historji o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka. Te jednak (jak sceny z aptekarzem, strażnikami przy grobie czy z diabłami w piekle) różnią się od intermediów konstrukcyjnie, a nawet estetycznie: obejmują wątki nie samodzielne, lecz związane ściśle z całością misterium, opierają się bardziej na scenicznym „dzianiu się” niż na dialogu, wprowadzają większą liczbę postaci, jak też symboliczną inscenizację, nie zawierają dramatycznej pointy i konstytuującego ją efektu komicznego. Uwzględnić by trzeba zresztą również praktykę teatralną: nie bez powodu bowiem wymienione wątki misteryjne, występujące przecież, a nawet rozbudowywane na popularnej scenie religijnej w. XVII, nie zostały podjęte przez intermedia (wykorzystujące skądinąd źródła literackie, jak choćby zbiory facecji).

Nie bez zastrzeżeń odnieść by się też trzeba do wskazywanych niekiedy (np. przez S. Windakiewicza) powiązań genetycznych intermediów z włoską komedią *dell'arte*. Owszem, była ona wystawiana doraźnie u nas już w w. XVI, jak w Krakowie w latach 1548 i 1592. W obu gatunkach odnaleźć by też można pewne cechy wspólne, jak choćby użycie gwary jako środka indywidualizacji wypowiedzi. Równocześnie też jednak istnieją między nimi dość zasadnicze różnice gatunkowe i strukturalne, które jeśli nawet nie wyłączają oddziaływania, to przynajmniej odsuwają możliwość wyjaśnienia genezy intermediów tą drogą. Sprowadzają się one do tego, że w przeciwieństwie do komedii *dell'arte* intermedia nie są scenicznie samodzielne (stanowią tylko część przedstawienia i pełnią niekiedy nawet czysto techniczną funkcję kurtyny), mają prostszą akcję, najczęściej jednowątkową (stosunek w tym zakresie między intermediami a komedią *dell'arte* porównać by można do stosunku między nowelą a powieścią), są nastawione na aktualność, jak też zawierają koloryt lokalny (w przeciwieństwie do literackiej konwencjonalności komedii *dell'arte*), postaciom nadają rysy bardziej zindywidualizowane, udział w nich pantomimy jest wyraźnie mniejszy, sam zaś tekst z góry określo-

<sup>6</sup> I. M a m c z a r z, *Les intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie*. Paris 1972, s. 15—21.

ny<sup>7</sup>. Iluzja sceniczna nie jest wreszcie w intermediach ściśle przestrzegana — niejednokrotnie dochodzi do „przekraczania rampy” i nawiązywania kontaktu pomiędzy aktorami a widownią<sup>8</sup>.

Różnice te sprowadzają się w dużej mierze do heterogenicznej struktury intermedium, a w rezultacie i do jego płynności gatunkowej: funkcję intermedium pełnić może równie dobrze wstawka muzyczno-wokalna bądź taneczna, jak też osobna scenka dramatyczna, niekiedy zaś nawet (zwłaszcza w w. XVIII) komedia bądź opera, rozbita inscenizacyjnie na poszczególne „jednostki aktowe”, dawane na przemian z kolejnymi aktami tragedii.

Nie można się dziwić w tej sytuacji, że nie ustalono dotychczas pełnej definicji intermedium ani też nie przeprowadzono jego typologii na gruncie polskim. W oparciu o stan badań trudno by dziś jeszcze mówić, czy mamy tu do czynienia z osobnym gatunkiem dramatycznym, czy też tylko z dodatkową częścią konstrukcyjną dramatu. Wątpliwości, zrodzone już nawet przy najbardziej dramaturgicznie przejrzystym, a konstrukcyjnie rozbudowanym intermedium dramatycznym — rosną tym bardziej przy międzyaktach alegorycznych i muzycznych, których samoistość nie jest wyznaczona nawet tytułem.

### Intermedium jako gatunek

Wszystkie te uwagi są niezbędne, byśmy mogli uświadomić sobie niepełność naszej obecnej wiedzy o intermedium, wyraźną zwłaszcza w zestawieniu z innymi składnikami i problemami dramatu staropolskiego. Owa zaś niepełność wynika przede wszystkim nie tylko z braku ogólnej monografii intermedium, ale też z braku syntetyzujących ujęć problemów szczegółowych, a nawet osobnej refleksji teoretycznej nad intermedium jako takim. Badania nad nim — podjęte, jak już mówiliśmy, u samych początków syntezy historycznoliterackiej — sprowadzały się najczęściej do przyczynków materiałowych, nadto zaś w pewnej mierze do porównawczych studiów nad intermedium polskim i wschodniosłowiańskim (zwłaszcza badacze ukraińscy, nadto A. Brückner, P. Lewin i J. Lewański), a wreszcie do niektórych zagadnień szczegółowych, jak

<sup>7</sup> Zob. D. Langer, *Die Technik der Figurendarstellung in den polnischen, weissrussischen und ukrainischen Intermedien*. Frankfurt a. M. 1972, s. 18.

<sup>8</sup> Moment ten wydobywa zwłaszcza wielokrotnie P. Lewin (np. *Intermedia wschodniosłowiańskie XVI—XVIII wieku*. Wrocław 1967, s. 113—127; *Relacje między sceną a widownią w polskim teatrze intermedialnym XVI—XVIII w.* W zbiorze: *Kultura i literatura dawnej Polski*. Warszawa 1968, s. 369—414). O ile trzeba uznać za trafne samo spostrzeżenie, to już trudno przystać na wysuwane stąd uogólnienia (cały szereg intermediów nie przekracza przecież rampy scenicznej), a tym bardziej na pojmowanie intermedium jako wspólnej zabawy aktorów i publiczności.

relacja pomiędzy sceną a widownią (P. Lewin) czy charakterystyka postaci (D. Langer). Nie jest w tym zresztą literaturoznawstwo słowiańskie szczególnie zapóźnione wobec Zachodu, gdzie również opracowane zostały bliżej niektóre tylko problemy intermedium, np. jego związki z mimem, z komedią *dell'arte* czy z angielską farsą. Istnieją, owszem, także monografie: międzyaktów w dramacie niemieckim, ich kompozycji w dramacie angielskim okresu Tudorów, intermediów komicznych włoskich w w. XVIII we Francji i Włoszech — brak dotąd jednak pełnej syntezy (a raczej: zespołu syntez), która by mogła stać się też punktem odniesienia przy badaniach nad intermedium słowiańskim, jak się dziś wydaje — wyraźnie odmiennym od wszelkich pozostałych.

Zróznicowane były same zainteresowania badawcze, jak też postawy historyków literatury w odniesieniu do intermediów polskich. Jedną z dróg wskazywał Brückner, który akcentował w swych omówieniach rękopisów Załuskich znaczenie wątków i motywów, często typu wędrownego, dążąc w tym dość zewnętrznym oglądzie materiału do jednolitego obrazu w skali ogólnosłowiańskiej, w którym rolę przewodnią odegrać by miało intermedium polskie. Badacze ukraińscy, od Peretca począwszy, wybrali inną drogę. Jeśli nawet przyjmowali wędrowkę wątków, to wskazywali równocześnie na wspólne ich źródła zachodnie i szli przy tym głębiej w swych analizach, odkrywając warstwy oryginalne, zwłaszcza w kształtowaniu postaci intermedialnych. Postawy indywidualne uczonych i animozje narodowe nierzadko zaś decydowały o końcowych wnioskach merytorycznych. Przyznać jednak trzeba, że na tej drodze otrzymaliśmy najpełniejszy z dotychczasowych opis form i sposobów charakterystyki postaci w intermediach również polskich, którego dokonał Dietger Langer w zestawieniu z materiałem ukraińskim<sup>9</sup>. Propozycja jego nie jest, co prawda, w pełni zobiektywizowana: intermedium polskie rozpatruje on pod kątem sytuacji tego gatunku na Ukrainie, samą zaś analizę stylistyczną zbyt uzależnia od zawartości ideowej utworów. Niemniej jednak monografia sposobów charakterystyki postaci daje materiał do dalszych przemyśleń i studiów szczegółowych.

Przy ustalaniu samego pojęcia „intermedium” uwzględnić trzeba fakt, że jeszcze w w. XVII, a nawet XVIII nie znika bynajmniej etymologiczne rozumienie terminu, jako ‘wtreću, wstawki’, i to niekoniernie nawet w sensie teatralnym. Przykładem mogą tu być ustawy Akademii Zamojskiej z r. 1684, w których zaleca się np. profesorowi retoryki odbywanie dysputy po łacinie, z uzupełnianiem jej właśnie polskimi wstawkami: „*intermistis polonica lingua intermediis*”<sup>10</sup>. Znaczenie owych wstawek było już chyba inne niż znane nam z XVI-wiecznej jeszcze praktyki

<sup>9</sup> Langer, *op. cit.*, passim. Zob. też J. Okoń, *Z prac nad intermediami w Polsce*. „Ruch Literacki” 1977, z. 6, s. 483—489.

<sup>10</sup> J. K. Kochanowski, *Dzieje Akademii Zamojskiej (1594—1784)*. Kraków 1899—1900, s. 173—174.

teatralnej jezuitów, u których termin „intermedium” odnoszono też m. in. do prologu, epilogu i chórów, przynoszących w języku narodowym streszczenie sztuki łacińskiej.

Dwa z kolei przykłady z XVIII w. wskazują wręcz na dalsze rozpowszechnianie się pojęcia. Oto z okazji wprowadzania Bractwa Św. Barbary w Milówce pod Żywcem w r. 1713 oraz Bractwa Św. Józefa w Jeleśni w r. 1724 — w obu tych miejscowościach wystawiono, jak to określił kronikarz parafialny, „intermedia do materyjej służące” — występy już nawet nie dramatyczne, lecz parateatralne tylko i paraliturgiczne zarazem, będące inscenizacjami obrzędu religijnego. Związek z etymologicznym znaczeniem nazwy widać w tym, że stanowiły one wstawki w znacznie obszerniejszych uroczystościach introdukcyjnych (msza w kościele, procesja „w pole”, „intermedium”, powrót do kościoła)<sup>11</sup>.

Przykłady z Milówki i Jeleśni dobitnie świadczą o ekspansji terminu, jak też pozwalają na właściwe rozumienie wcześniejszych „intermediów” z Zielonej Góry, które w r. 1629 na święto patrona cechu tkaczy dał Frant Niebylejaki na Odrze Odrzański, w r. zaś 1681 komedianci podczas dorocznego jarmarku<sup>12</sup>. Jeśli w pierwszym wypadku mógł to być pełnospektaklowy występ teatralny, to w drugim chodziło tylko o dołączoną na końcu sztuki *O Sądzie Ostatecznym i zburzeniu miasta Jeruzolimy* satyryczną piosenkę polską, skierowaną przeciwko właścicielom winnic. Ani tam, ani też tutaj nie mamy do czynienia z intermedium w sensie gatunkowym.

Podstawowym wyznacznikiem intermedium jest zatem jego inscenizacyjna niesamodzielność, wyrażająca się w obecności w e w n a t r z dramatu, p o m i ę d z y aktami bądź scenami — jako jednak całości konstrukcyjnie wydzielonej. Doraźnie pełni wtedy intermedium funkcję rozdzielania owych części i ożywiania przedstawień (dodajmy: znacznie dłuższych niż dzisiaj, bo trwających niekiedy przez wiele godzin), ze względów często praktycznych: aby mianowicie widzowie, odświeżeni umysłowo, mogli z tym większym skupieniem obserwować dalszy ciąg wydarzeń scenicznych, aktorzy zaś odpocząć i przebrać się. Rezultatem stawała się (choć nie zawsze) estetyczna różnorodność całego przedstawienia, myląca niekiedy badaczy. Jako przykład posłużyć może zdanie Kraszewskiego, który po przedrukowaniu *Komedii o niepłodności Anny św.* zamieścił uwagę:

<sup>11</sup> R. Zawiliński, *Intermedia wiejskie na początku XVIII w.* „Świat” 1891, s. 561—562. — A. Fischer, *Polskie widowiska ludowe.* „Lud” 1913, s. 51. Obaj autorzy uznali te widowiska za imprezy teatralne typu intermedialnego, co jest oczywistym nieporozumieniem terminologicznym.

<sup>12</sup> M. Turski, *U kolebki ludowego teatru. Widowisko lubuskich rybaltów.* „Gazeta Zielonogórska” 1953, nr 33, s. 5. — J. Lewański, *Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia.* Wrocław 1956, s. 237, 240.



Chociaż mamy pod ręką kilka intermedii dość ciekawych, dla rozpasanej ich wszakże, swawolnej, a dziś nieznośnej swobody, z jaką się wyrażają (bo były dla gminu przeznaczone, który żąda dosadności we wszystkim i połową się nie kontentuje), niepodobna nam ich wydrukować. Może też znajdziemy inne jeszcze, nie tracim nadziei <sup>13</sup>.

Przykładem odmiennym nieco, choć jeszcze bardziej znaczącym, jest sugerowana niekiedy przez badaczy — jako argument za ukraińskim pochodzeniem intermedii ze sztuki Jakuba Gawatowica *Tragedyja, albo wizerunek śmierci Jana Chrzyciela* (1619) — rzekoma obecność innego rodzaju odbiorców owych intermedii, innych niż odbiorcy samej sztuki <sup>14</sup>.

Otóż niewątpliwą cechą wyróżniającą intermedium jest jego estetyczna odmiennosc od dramatu, w którym występuje, sprowadzająca się najczęściej do różnicy stylu, niższego w intermedium niż w dramacie. Wynika stąd wspomniana niejednorodność całego przedstawienia, jego różnorodność, niekiedy zaś tylko widowiskowość, jak to ma miejsce przy intermediach muzycznych, dworskich, przy których dopiero (albo też: szczególnie) stosuje się maszynię teatralną, dekorację sukcesywną itd. Sama widowia nie zmienia się jednak: widzowie sztuki stają się równocześnie widzami intermedium. Wynika to siłą rzeczy z jego niesamodzielnosci inscenizacyjnej.

Istotne dla intermedium byłoby, jak widać, to przede wszystkim, że jest ono wstawką w obrębie dramatu, oraz to, że dzieli dramat na części i dopełnia spektakl. Pochodną pierwszej z tych właściwości jest krótkość (tekst ogranicza się w zasadzie do jednego wątku), pochodną drugiej — dramatyczność (czy może ogólniej: przeznaczenie sceniczne). Właściwości te, jako wyznaczniki gatunkowe, są jednak przeważnie czysto zewnętrzne (tylko jedna z nich odnosi się do rodzaju literackiego, bo nawet nie do gatunku), a przy tym bardzo ogólne. Dopuszczają też stąd wielką różnorodność form, realizującą się w całym szeregu odmian gatunkowych. Obejmują one — w skali europejskiej — intermedia muzyczne (wokalne bądź instrumentalne), dramatyczne (wierszem lub prozą), poetyckie, alegoryczne, mimiczne oraz baletowe i taneczne <sup>15</sup>. Już sam ten podział jednak zakłada niejednolite kryteria, według których tylko można go było dokonać. Składa się na nie głównie sposób wykonania (np. muzyczny: w postaci śpiewu bądź gry instrumentalnej, mimiczny, taneczny), jak również nadrzędny wobec niego sam rodzaj sztuki (muzyka, poezja, taniec), a także sposób przedstawienia treści (alegoria). W intermedium

<sup>13</sup> J. I. Kraszewski, *Uwagi nad dialogiem „Joachim i Anna”*. „Athenaeum” t. 2 (1841), przypis na s. 95. Chodzi o rkps tzw. horodecki z przełomu w. XVI i XVII, w którym znalazły się dwa intermedia: *Dworzanin* oraz *Pater, Magister et Filius* (proweniencji jednak bynajmniej nie ludowej).

<sup>14</sup> Zob. Lewin, *Intermedia wschodniosłowiańskie*, s. 31—34 (tu omówienie dyskusji).

<sup>15</sup> Zob. Mamczarz, *op. cit.*, s. 13.

skupia się więc i realizuje synkretyczność całej sztuki teatru — wymienione zaś kryteria podziału byłyby równoznaczne z konstantami odmian gatunkowych (niekoniecznymi zatem w swej całości dla intermedium w ogóle).

Zaznaczona niesamodzielność inscenizacyjna, jako nawet — zewnętrzna, jak mówiliśmy — konstanta gatunkowa, niekoniecznie bywała wpisywana w strukturę wewnętrzną intermediów, zwłaszcza intermediów odmiany dramatycznej. Te ostatnie zatem, nawet jeśli powstawały na użytek konkretnego utworu, mogły być wykorzystane również (po ewentualnej adaptacji) przy dalszych okazjach, do innych sztuk, bądź nawet przejęte przez inną scenę. Wspomnieliśmy o takich wypadkach, nielicznych, co prawda, lecz wskazujących na niewątpliwe w tym względzie możliwości gatunkowe. Znamy tytuły i teksty intermediów ze szkół jezuickich w Poznaniu, powstałe około r. 1623 (kodeks uppsalski, intermedia: *Dąb*, *Wyprawa do Kiszkowa*, *De adulatoribus* oraz *Szumitebski*, *Moczygębski*), przejęte przez nie ustaloną jeszcze w pełni scenę (poznańską?) w latach 1627—1661 (kodeks konopczański, intermedia kolejno: *Prior est quercus*, *Trzej stryższy i balwierz*, [*Pochlebiarski i Czciwiarski*], [*Szumitebski*, *Moczygębski*])<sup>16</sup>. Podobnie ma się rzecz z intermedium *Chłop*, *Anioł i Diabeł* (inny tytuł: *Rusticus incusat parentem Adam*), znanym zarówno w teatrach jezuickich na Litwie (Bibl. Załuskich, rkps Różn. Q.XIV.9 i Różn. Q.XIV.10), jak też przypuszczalnie w kręgu Akademii Krakowskiej (Bibl. Jagiellońska, rkps 3526).

Intermedia, o których mowa, różniły się od innych tekstów teatru szkolnego, z zasady jednorazowo tylko dawanych na scenie, swoją inscenizacyjną powtarzalnością, łączącą je pod tym względem z gatunkami sceny popularnej. Związek ów był tym silniejszy, że intermedium dramatyczne rozwinęło swoją strukturę wewnętrzną pod wpływem dialogu — jednego z gatunków podstawowych dla renesansu, podjętego przez publicystykę religijną i społeczno-polityczną. Podobnie bowiem jak dialog (przynajmniej w swej postaci renesansowej), również intermedium dramatyczne było gatunkiem nowym, nieklasycznym, powstałym dla wyrażenia nowych także, aktualnych treści. Przypomnijmy, że momentem z pozoru drobnym, lecz niezwykle istotnym dla intermediów, decydującym wręcz o ich popularności i rozwoju, była różnica w tonacji uczuciowej i stylu, jaka istniała pomiędzy nimi a utworami, w których występowały. W rezultacie intermedium dramatyczne mogło podjąć te zakresy treści, które znajdowały się na poboczu zainteresowań gatunków klasycznych, zwłaszcza tragedii. W większym zarazem stopniu niż komedia (w gruncie rzeczy zresztą u nas nie uprawiana) było w stanie wypełnić literacką lukę w kręgu spraw aktualnych i zwykłych, codzien-

<sup>16</sup> Zob. Lewin, *Problematyka społeczna intermedium polskiego z XVI—XVII w.*, s. 23—25.

nych niemal, nie będąc związane konwencjami. Dlatego też tym bardziej upodobniło się ono do dialogu — jak wiemy, gatunku niekoniecznie teatralnego — następując tym większe kłopoty historykom literatury. Wspomnieć by tu trzeba przede wszystkim tzw. intermedia sowizdrzalskie, jak choćby *Niepospolite ruszenie, abo Gęsia wojna* Jana Dzwonowskiego (1621), dialog, zaliczony przez badaczy do omawianego tu gatunku z uwagi chyba wyłącznie na jego krótkość: jest on drukiem publicystycznym, osobno wydany, „sceniczne” w nim odesłania są tylko pozorne (luźne wzmianki o gościńcu, karczmie, stajni, koniu itd.) i sprowadzają się do stylizacji teatralnej — jak zresztą zdarza się to w sporej części całej literatury sowizdrzalskiej.

Wywodowi temu pozornie tylko przeczą intermedia monologowe (jak *Dziad* z rkpsu 3526 Bibl. Jagiellońskiej czy *Służalec* z farsy Baryki *Z chłopca król* z r. 1637 (po akcie I)). Są one, co prawda, zupełnie wyjątkowe, trudno stąd w ich wypadku o uogólnienia. Wziąć by trzeba wszakże pod uwagę, że monolog stanowi jedną z podstawowych form podawczych, występującą również w dramacie i za taką uznaną w przytoczonych przykładach. Przekonuje o tym gatunkowy wskaźnik: *Intermedium*, odnotowany tak w rękopisie, jak w druku Baryki. W *Służalcu* obserwujemy, że funkcję „żywych” obrazów scenicznych pełnią opowiedziane tylko, ale konkretne obrazy-scenki z życia najemnych żołnierzy: pijatyki, zabawy z ciurami, strzelanie do szóstaków trzymany przez nich w palcach bądź nad głową, częstowanie na siłę, itd. Konkretność owych obrazów, wspólna tak gatunkowi dialogów (przypomnijmy choćby *Krótką rozprawę* Reja), jak też skądinąd satyrze (XVII-wiecznej Opalińskich, a tym bardziej oświeceniowej Krasickiego), nie ma oczywiście formy dramatycznej, nie bez znaczenia jest jednak, że obejmuje treści nie nadające się do pokazania w inny sposób na scenie. Tłumaczy to zastępczą rolę monologu — jako formy nie tylko podawczej (literackiej), ale również przedstawieniowej (teatralnej). Dodajmy wszakże, iż jest to możliwe wyłącznie dzięki zastosowaniu elementu wstawki jako zewnętrznego wyróżnika gatunkowego.

*Służalec* zaświadcza dodatkowo jeszcze jeden moment w rozwoju gatunku. Intermedium to pełni nie tylko rolę kurtyny i zaznacza upływ czasu pomiędzy aktami I i II, pomiędzy przebraniem pijanego Szoltyśa za króla i jego przebudzeniem się. Również bowiem komentuje akcję, wskazując na głębsze przyczyny żołnierskiej zabawy:

Jeśli to nie oszczercy ci naszy żołnierze?  
 Nie darmo długie noszą aż po pas kołnierze!  
 Chłopa królem chcą czynić, a widział kto kiedy?  
 Ale czymże też mają wesprzeć swojej biedy?  
 Gdy nie mogą bankietem, muszą czasem żarty;

(w. 339—343) <sup>17</sup>

<sup>17</sup> *Dramaty staropolskie*, t. 4 (1961), s. 155—156.

Spełnia tu również częściowo intermedium rolę chóru, którego brakuje w mięsopustnej farsie Baryki. Owa zastępcza funkcja, pojawiająca się u Baryki po raz pierwszy bodaj, wystąpi jeszcze niejednokrotnie w w. XVII, by się następnie wręcz rozpowszechnić w w. XVIII, aż do charakterystycznego w nim zaniku chórów (również nawet w tak klasycznym gatunku jak tragedia). Intermedium towarzyszyłoby zatem rozwojowi kompozycyjnemu nowożytnego dramatu, ale też i ten rozwój warunkowało zarazem, jako forma przejściowa, pozwalając na stopniową rezygnację z przejętych jeszcze z antyku dodatkowych części konstrukcyjnych (jak chóry, nadto prologi i epilogi) i na ograniczanie się sztuk do samej akcji. Tekst Baryki jest o tyle istotnym świadkiem owych przemian, że reprezentując nieklasyczny typ dramatu, jakim była farsa, wskazuje na ich podłoże gatunkowe. Inna już sprawa, że podejmując chórową funkcję komentowania akcji, nabierało niekiedy intermedium charakteru alegorycznego, który był tak wyraźny w tragediach Jana Bielskiego z połowy w. XVIII (*Apoloniusz, Chrystusów rycerz; Tytus Japończyk; Zeyfadyń, król Ormuzu*), jak też w innych utworach sceny szkolnej.

#### Intermedium — prolog — accessus

Służalec z intermedium Baryki wypowiada na końcu zdanie:

Ja pójdę gdzie w kąć patrzeć, jako moje prawo,  
Jeno, proszę, słuchajcie do końca łaskawo.

(w. 441—442)

Nie znaczy ono, z pewnością, by intermedialna postać miała się znajdować przez cały czas realnie na scenie — zaświadcza jednak odmienną od głównej akcji płaszczyznę wydarzeń i świadomości, różną też od tej, którą reprezentuje publiczność. Postaci intermediów, nie utożsamiające się bynajmniej z tą ostatnią, istnieją w rezultacie w ramach własnej rzeczywistości, odrębnej od pierwszych, i stają się, podobnie jak widzowie, obserwatorami tylko świata przedstawionego akcji głównej, nie przekraczają też granic iluzji scenicznej, jakkolwiek zazwyczaj pośredniczą pomiędzy nią a realnym światem publiczności. Na takim właśnie tle odczytywać bowiem trzeba wezwanie Służalca do „słuchania” dalszego ciągu wydarzeń, wspólne w swej funkcji z prologiem.

Z innego jeszcze względu zajmuje farsa Baryki istotne miejsce w rozwoju intermediów. Jak wspomnieliśmy, w swojej ekspansji teatralnej zaczęły one wypierać nie tylko chóry, ale też pozostałe części dodatkowe dramatów, zwłaszcza prologi. W ostatnim wypadku nie chodziło — przynajmniej w pojęciu autorów z w. XVII — o intermedia we właściwym znaczeniu tego słowa, lecz o przekształcenie tradycyjnych prologów (jak też zresztą i chórów) i dostosowanie ich do nowego typu wrażli-

wości odbiorców. Cytowany wielokrotnie w literaturze przedmiotu autor jezuickiej *Poetyki praktycznej* z r. 1648 zalecał, by „unikać w scenach długich rozmów, gdyż sprowadzają one nudę na słuchacza, zwłaszcza w naszych czasach na naszych rodaków”, i wskazywał, że „dobre są sceny, gdy rozmawiający cokolwiek robią, np. przechadzają się, wykonują jakąś pracę ręczną”<sup>18</sup>. W ramach zatem ogólnego dążenia teatru barokowego do różnorodności (*varietas*) — także monotonne, choć bezpośrednio wprowadzenie w akcję sztuk poprzez monologi (w prologach) zaczęto zmieniać na rozmowę dwu lub więcej osób, np. przybysza z jedną z osób dramatu nawet, i w toku owej rozmowy dopiero przekazywać widzom informacje potrzebne do zrozumienia sztuki. Znamy taki dialog z eucharystycznej sztuki Gabriela Szymkiewicza *Chleb zwycięski w Gedeonie nad Madyjanitami tryumfującym figurowany* (Kroże 1677), gdzie ubogi szlachcic Baiorajtis podziwia piękno i bogactwo sceny, gdy zaś dowiadyuje się, że ma się na niej odbyć „kumedyja”, siada na podium, by zobaczyć i usłyszeć swego syna Misiukiela. Wchodzący student, po krótkim dialogu, wyjaśnia mu treść sztuki i wręcza sumariusz-streszczenie<sup>19</sup>. Dostępny nam jest też inny tekst podobnego rodzaju, z połowy w. XVII, przeznaczony również do sztuki eucharystycznej, *Rusticus, Wurszajtis, Puschajtis, Parstukas 1, Parstukas 2*<sup>20</sup>. Sens i treść sztuki przedstawiono tu w postaci wykładu snu żmudzkiego Chłopa o Hostii i księciu Witenesie, wyjaśnianego przez duchy leśne, Puszajtisa i parstuki.

Na określenie tego rodzaju prologów przyjęła się już w literaturze przedmiotu nazwa *accessus*, w sensie: ‘przystąpienie, zawiązanie’, przeniesionym zatem z Cyceronowskiego określenia etapu kompozycji retorycznej: „*accessus ad causam*”. Poprzez odmiennność nazwy usiłuje się przy tym oddać różnicę pomiędzy dramatycznymi akcesami a ich tradycyjnym pierwowzorem w postaci prologów, jak też zarazem charakter odrębny — mimo wszystko — od intermediiów *stricto sensu*. Jakoż istotnie akcesy są bardziej od tych ostatnich związane ze sztukami i wręcz od nich zależne. Z uwagi na streszczanie sztuk (nawet jeśli się ograniczają najczęściej do podania ich najogólniejszego sensu) w zasadzie nie mają własnej racji bytu. Pod względem dramaturgicznym jednak stanowią osobne scenki, wyodrębnione spośród właściwej akcji dramatów, mające dodawać atrakcyjności przedstawieniu, jak też nawiązywać kontakt emocjonalny z widownią. Jako takie, zawierają w rezultacie elementy znamienne również dla intermediiów. Właściwy rozwój akcesów,

<sup>18</sup> W. I. Riezanow, *K istorii russkoj dramy. Ekskurs w obłast' tieatra jezuitow*. Nieżyn 1910, s. 371—372 (tekst w przekładzie). Zob. też J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław 1970, s. 231.

<sup>19</sup> Brückner, *Lituanica*, s. 221—223.

<sup>20</sup> *Dramaty staropolskie*, t. 6 (1963), s. 407—415.

jak wspomnieliśmy, nastąpił dopiero w drugiej połowie XVII w. i trwał w dalszym ciągu w w. XVIII (by wspomnieć chociaż akces Dominika Rudnickiego pt. *Distributio synopsisum*<sup>21</sup>) — początków szukać by jednak trzeba już u progu epoki baroku, w tak jeszcze mało skryształizowanych ujęciach, jak w *Akcyjej na przyjazd Królestwa Ich Mość do Poznania w roku 1623*<sup>22</sup>.

Otóż *Prologus* Barykowej farsy reprezentuje dość już wyraźnie ukształtowany typ dramatycznego akcesu, w którym „Myśliwiec z Piwowskim o przyszłej komedynie rozprawują”, umiejętnie wprowadzając koncepcję teatru w teatrze poprzez zwrócenie uwagi widza na scenę, wyodrębnioną w „izbie stołowej”, na niezawodny zespół aktorów, jak też na mięsopustną okazję wystawienia. Rzecz jest przy tym o tyle interesująca, że wskazuje na rozpowszechnianie się barokowych tendencji na scenie nie tylko szkolnej.

I jeszcze jedno. Dworak Piwowski poleca swemu słudze Myśliwcowi pod koniec rozmowy:

Idź lepiej w kąć gdzie patrzeć; ano już chłop idzie  
Pijany jako dudy; ustępwa, nim przyjdzie.

(w. 57—58)

Znowu się trzeba zastrzec, podobnie jak przy *Służalcu*: nie chodzi i tutaj bynajmniej o realną obecność „na stronie”, na oczach widza, o tworzenie równocześnie trzech płaszczyzn bytu: świata przedstawionego dramatu, świata zewnętrznego widowni i świata przedstawionego intermedium. Ten ostatni staje się jedynie łącznikiem pomiędzy światem dramatu a widownią. Jako taki — współdziała w ukształtowaniu iluzji scenicznej, ale też ułatwia jej przyjęcie przez widza. Z nim z kolei współtworzy bliższą mu płaszczyznę porozumienia, przewrotnie nieco sugerując zupełny brak własnej iluzji. Przytoczone zaś wyżej słowa *Służalca*: „jako moje prawo”, wskazywać by mogły na konwencjonalność takiej sytuacji, na bardziej powszechną w tym względzie świadomość nowej poetyki spektaklu zarówno u twórców, jak u publiczności.

W ujęciu Baryki prolog-*accessus* wchodził w jeden ciąg logiczny (bo jeszcze nie akcyjny) z intermedium *Służalec*. Wspólnym dla nich elementem, poza odesłaniami do akcji głównej, był typ postaci. W prologu stanowił go Myśliwiec, sługa dworaka-pachołka, w intermedium — *Służalec*, zatem jakby ten sam sługa, tyle że po dalszych doświadczeniach: sługi żołnierskiego. Dlatego może on teraz powiedzieć: „Nie bracę się z żołnierzmi, nie mieszam się z dworem” (w. 437). W intermedium po

<sup>21</sup> Tj. rozdanie synopsów (sumariuszy). Zob. R. Pollak, „*Intermedia ludicra*” Dominika Rudnickiego. „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 3—4, s. 439, 450—452.

<sup>22</sup> Zob. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 232.

akcie II z kolei, pt. *Skoczyłszy Żydowi kij sprzedaje*, bohater przedstawia się: „Chudy derbisz, acz przedtym pacholek służył” (w. 679), znajdując się jakby w dalszym jeszcze punkcie swej peregrynacji życiowej. Nawet w różnych z nazwiska postaciach połączył zatem Baryka doświadczenia życiowe bohatera jednej kondycji społecznej, wciąż się pogarszającej, związanej zaś z kolejnymi etapami: dworem, obozem i lasem. Możliwe stąd, że trzy różne postacie wprowadził ze względu właśnie na prawdopodobieństwo tak szeroko ujętej „społecznej” akcji sztuki.

Skonstruowany w ten sposób ciąg intermedialny stwarza nową zupełnie perspektywę dla akcji głównej. Zanika mianowicie jej wyłączność w spektaklu jako całości, zmienia się nawet jej nadrzędny charakter. W postaci akcji intermedialnej pojawia się nie tylko konkurent dla niej, ale też częściowo nawet jej organizator, owoczesny „konferansjer” niejako, który śledzi bieg wydarzeń, wprowadza aktorów, komentuje akcję i zabawia publiczność. Moment ten wystąpi o wiele silniej przy intermediach kontynuujących, ułożonych w jednolity ciąg akcji, paralenny i wymienny z akcją główną. U Baryki właśnie obserwujemy początki zjawiska, które na większą skalę rozwinie się dopiero w w. XVIII i które umożliwi w rezultacie łączenie w jednym spektaklu — naprzemiennie wprowadzanych — tragedii i komedii (bądź opery).

Obydwa intermedia Baryki, podobnie jak prolog-*accessus*, reprezentują jedną i tę samą odmianę gatunkową: intermedium dramatyczne. Rozwinęło się ono najbardziej na gruncie polskim (jak też w ogóle słowiańskim), rekompensując tu może niedorozwój klasycznych gatunków dramatu w języku narodowym. Przemawiałby za tym dodatkowo fakt, że nie zainteresowała się nim zeuropeizowana scena dworska oraz że przyjęło się dobrze i było uprawiane na dwu pozostałych scenach: szkolnej i popularnej. Na pierwszej z nich pojawia się ponadto intermedium alegoryczne. Jedynym natomiast przedstawicielem tego gatunku w teatrze dworskim stanie się intermedium muzyczne.

### Intermedium dramatyczne

Rozwinęło się ono najszerzej w Polsce, utrwaliło się też tu w tradycji literackiej — do tego stopnia, że w świadomości osób nawet bezpośrednio związanych z historią literatury bywa niekiedy utożsamiane z intermedium w ogóle. W samych zresztą poetykach szkolnych XVII w. (już z pierwszej połowy, przed rozpowszechnieniem się zatem innych form) odnajdujemy próby definicji gatunku, które w sporej części odnosić by trzeba właśnie do odmiany dramatycznej. I tak anonimowa jezuicka *Poetica practica A.D. 1648* formułuje następującą definicję:

Intermedium jest krótką akcją, zmyśloną bądź prawdziwą, pomiędzy aktami komicznymi i tragicznymi, złożoną ze słów, rzeczy i osób wesołych, to jest zdolnych do orzeźwienia słuchacza, poza aktami i akcją sceniczną. [...] Nie jest

konieczne, by intermedia tworzyły się z osnowy albo akcji komicznej, może w nich być bowiem akcja odmienna niż komiczna bądź tragiczna<sup>23</sup>.

W poetyce Akademii Kijowsko-Mohylańskiej z r. 1690 czytamy:

Intermedium jest poezją żartobliwą, w której poeta naśladuje życie pospolite i obyczaje ucieszne<sup>24</sup>.

W jezuickim kursie poezji spisany w Poznaniu w r. 1691 odnaleźć można dalsze momenty:

Intermedia obyczajne, w granicach przystojności naśladujące poezję satyryczną, przyozdobione rozmową i akcją, po chórach dłuższe, po scenach, aby podium nie było puste — krótsze<sup>25</sup>.

W pojęciu zatem teoretyków szkolnych w. XVII — będących na ogół również autorami sztuk<sup>26</sup> — intermedia obejmowały ograniczoną rozmiarami (praktycznie najczęściej do jednego wątku) akcją dramatyczną, nie określoną bliżej ani pod względem treści, ani też pod względem kategorii estetycznej (ale z przewagą komizmu) i wyłączoną zarazem poza akcję dramatów. Służyć miały, zgodnie z formułą gatunkową, odpoczynkowi, ale też i rozweseleniu słuchaczy — „*ad exhilarandum auditorem*” (podkreśla to jeszcze jarosławska *Pharetra Apollinis* z r. 1682<sup>27</sup>). Momentem istotnym stawał się przy tym (podchwycony zwłaszcza przez autorów z końca w. XVII) charakter naśladowczy względem życia, łączący się zwłaszcza z satyrycznym sposobem odtwarzania rzeczywistości, szczególnie tej „niższego gatunku”, zgodnie z założeniami satyry: ludzi leniwych, pasożytów, pijaków, skąpców itd.<sup>28</sup> Przydawało to intermediom dramatycznym aktualnego charakteru i sprawiało, że mogły one podejmować współczesną problematykę, taką nawet, która nie leżała — jak zaznaczaliśmy — w polu zainteresowań tradycyjnych gatunków literackich.

Istnienie fabuły stanowi bez wątpienia cechę intermedium dramatycznego — wbrew opiniom badaczy<sup>29</sup>, zgodnie zaś z przytoczonymi zdaniem autorów XVII-wiecznych. Sprawą natomiast do dyskusji może być jedynie wielorakość układów fabularnych, występujących przynajmniej w trzech zasadniczych postaciach:

a) zespołu luźnych obrazów, niekiedy nawet tylko opowiedzianych,

<sup>23</sup> Cyt. (w przekładzie) za: Riezanow, *op. cit.*, s. 349.

<sup>24</sup> Cyt. (w przekładzie) za: W. I. Riezanow, *Iz istorii russkoj dramy. Szkolnaja diejstwa XVII—XVIII ww. i teatr jezuitow*. Moskwa 1910, s. 11.

<sup>25</sup> *Compendium humaniorum litterarum*. Bibl. PAN w Krakowie, rkps 557, k. 34v (tekst w przekładzie).

<sup>26</sup> Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 273—280.

<sup>27</sup> Bibl. PAN w Kórniku, rkps 612, k. 50v. Zob. T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 110.

<sup>28</sup> Zob. Michałowska, *op. cit.*, s. 150—151.

<sup>29</sup> Zob. zwłaszcza Langer, *op. cit.*, s. 83.



a połączonych następstwem w czasie bądź węzłem logicznym (jak w *Słuzalcu Baryki*);

b) *quasi*-fabuły, ograniczonej niekiedy do jednego zdarzenia (*Skoczyłszy Żydowi kij sprzedaje tegoż Baryki*);

c) akcji, rozwijającej się poprzez konflikt bądź intrygę.

Przykładem akcji może być intermedium z *Krosna z drugiej połowy w. XVII*, [*Oszust, Mazur, Rusin*]. Oszust, ukradłszy broję, przebiera się w nią i udając trupa zwabia żądnego łatwej zdobyczy Mazura. To zawiązanie, ujawniające zamiary oszusta. Z kolei Mazur, ujrawszy „trupa”, zabiera się do zdejmowania zeń zbroi, lecz gdy ten „ożywa”, wpada w przestrach i oddaje skwapliwie swój łup, zwłaszcza że przybyły akurat Rusin chwytą go i grozi mu sądem. To z kolei rozwinięcie, w którym wszystko rozgrywa się zgodnie z planem, a pojawiająca się nowa postać, Rusin, pomaga nawet w realizacji pomysłu. Tymczasem Oszust sam zdejmuję broję: lżejszemu o nią — łatwiej mu będzie gonić Mazura, gdyby ten zechciał uciekać. Tak przynajmniej radzi Rusin, który staje się prawdziwym reżyserem sytuacji. Mazur istotnie ucieka, wypuszczony przez Rusina, Oszust też istotnie go goni, zgodnie z uprzednią sugestią, Rusin zaś znika, unosząc w ręku porzuconą zdobycz. To już rozwiązanie akcji, w której rozwoju rolę decydującą odegrała intryga Rusina.

Całą scenkę uznać można za żart sytuacyjny, będący ilustracją przysłowiowej i bajkowej prawdy o przechytrzonej chytrności czy też o tym, że złodziej daje się sam okraść. Wszystkie trzy postaci stanowią typy, ich postawy i działania z góry są określone obiegowym poglądem, że Mazur to biedak i głupiec, Rusin zaś chytrus i złodziej. Jak w bajce też jednak — nośnikiem owych prawd staje się akcja, schematyczna bez wątpienia, lecz mająca określoną kompozycję, z wyraźnie zaznaczonym punktem kulminacyjnym i rozwiązaniem, przyciągająca stąd uwagę słuchacza.

Wszystkie trzy układy fabularne, różne w swej kompozycji, nastawione były na podejmowanie aktualnej problematyki, nie leżącej zasadniczo w polu zainteresowań gatunków klasycznych. W grupie pierwszej zwłaszcza wynikało to ze związku intermediów z gatunkiem dialogowym, rozpowszechnionym w Polsce od czasów renesansu (by wspomnieć choćby *Krótką rozprawę* Reja, jak zresztą całą publicystykę polityczną i reformacyjną). Intermedium przejęło stąd, w uproszczeniu jednak, technikę retorycznej *persuasio*, jak też satyryczny sposób przedstawiania rzeczywistości, widoczny już w tekstach XVI-wiecznych. W dwu pozostałych grupach doszła do tego rozbudowana fabularność, jako wyraz zabiegów autorskich zmierzających do rozszerzenia środków przekazu i do zaspokojenia nowego rodzaju wrażliwości odbiorcy — w większym już stopniu niż dotychczas widza, i przede wszystkim widza, a nie

słuchacza (przy bardziej biernej zatem recepcji). Na obrazy i obrazki sceniczne przetwarzano stąd treści, które tradycyjnie przynależały raczej do retoryki niż poezji bądź też stanowiły dramaturgiczne *novum* w obrębie gatunków klasycznych, w postaci aktualnej, niekiedy zaś nawet lokalnej problematyki oraz w postaci stylu niskiego (jak np. gwarowe nacechowanie wypowiedzi).

### Początki intermedium dramatycznego

Wiek XVII zastał w Polsce niewątpliwą już tradycję również w zakresie intermedium dramatycznego, tradycję niezbyt, co prawda, silną, jednakowoż bez wątpienia rzutującą na jego stan ówczesny. Złożyły się na nią przede wszystkim dramaty humanistyczny i wyrosły na jego gruncie dramaty szkolny, ponadto zaś, choć w stopniu już wyraźnie mniejszym, popularny dramaty religijny. Z tytułów grupy pierwszej wymienić by można wspomniane na wstępie (lecz tylko częściowo tu przynależne, z uwagi na odmienność gatunkową) Locherowe *Iudicium Paridis* z r. 1522 i *Sąd Parysa* z r. 1542, a obok nich *Komedję o Lizydzie* z r. 1597. W ostatnim wypadku rzecz dotyczyła dwu scen (początkowej aktu III i końcowej aktu IV), nie wyodrębnionych jednak formalnie w intermedia (!), z udziałem postaci dworaków-pasożytów w stylu plautowskim, o mówiących nazwiskach Dybidzban, Liżyczop i Kalanterski. We wszystkich trzech dramatach wyraźny jest związek intermediów z treścią sztuk. W intermedium pierwszym Bicius i Bachius, „szymirze dwa” w utworze Lochera i jego polskiej przeróbce, walczyli przeciw o wieniec Wenery — jednej z postaci dramatu, zwycięskiej bogini miłości, której dopiero co Parys przysądził w złotym jabłku chwałę bogini najpiękniejszej i zaszczyt zajmowania miejsca „wedle boku bożego”, czyli obok samego Jowisza (w. 407). W obecności władcy Olimpu zresztą toczyła się walka, będąca w planie fabularnym utworu symboliczną paralełą do „zmagania” Parysa o rękę Heleny, stanowiącej „zapłatę” tejże Wenery. W intermedium drugim podobną paralełą, nawiązującą do miłosnego tańca Parysa i Heleny z akcji głównej, był taniec trzech starych wieśniaczek z pasterzami (w *Sądzie Parysa* trzech starych bab: Piszczkowej, Gordanki i Czuczyny). Na zasadzie kontrastu odzierał on ze złudzeń miłość Heleny i Parysa oraz odsłaniał prawdziwy sens zwycięstwa niedawnego pasterza:

Boć ta strzała, miłość,  
Łamie męski rozum i niewieścią chytrość.  
Kogo ta strzała zastrzeli,  
Ten musi skakać poniewoli.

(*Sąd Parysa*, w. 347—350)

W przebiegu całej akcji pełniło zatem intermedium drugie także funkcję sygnału zmiany jej kierunku: osiągnąwszy szczyt swego powo-

dzenia, miał teraz Parys schodzić w dół, aż do okrutnej kary za występki.

W dramacie szkolnym, w w. XVI głównie jezuickim, spotykamy się z intermedium już w r. 1579, kiedy to przy wiosennej renowacji nauk w Pułtusk wystawiono „komedię”, czy raczej moralitet, pt. *Christolaus*. Z dwu intermediów, które dołączono do sztuki, przynajmniej drugie: *Wiatrostrzeżowski i Perjurowski*, wiązało się z treścią sztuki, poświęconej upadkowi bohatera w wierze i powrotowi do niej. Pierwsze natomiast: *Ojciec i Syn*, o oddawaniu przez ojca syna do szkoły, łączyło się z okazją wystawienia. Już jednak w następnych intermediach, z r. 1584, wileńskim *Lycus, Sceva, Sextus*, autorstwa jezuita Kaspra Pętkowskiego (do nie znanego bliżej dialogu na Boże Narodzenie), jak też w kaliskim *Ludus, Anteros, Dedecus* (na jesienną renowację nauk) — ujawniła się tendencja do rozluźniania tematycznego związku ze sztukami. Wyraziło się to czysto zewnętrznie nawet, poprzez samodzielne wpisanie do kodeksu pierwszego z tych intermediów oraz powtórzenie drugiego z nich przy innej zupełnie sztuce, mianowicie przy tragedii *Jeftes*, w Pułtusk w r. 1599. Dotyczy to również intermediów dalszych: *Laurenti, Demetri, Sprawka* (Kalisz 1584, renowacja nauk), *Tymon Gardzilud* Kaspra Pętkowskiego (Wilno ok. 1584), *Woźnica, Klecha, Balwierz* (Pułtusk 1597), *Intermedium, czyli rozmowa dwóch Satyrów* ze wspomnianej tragedii *Jeftes* (Pułtusk 1599, renowacja nauk), jak też utworu Sebastiana Skargi *Klecha, Pan, Sługa* (Pułtusk 1590), dołączonego do *Szołtysa z Klechą* w wydaniu z roku 1616.

Już zatem w w. XVI scena szkolna rozwinęła intermedium ilościowo (co najmniej kilkanaście tytułów, na trzech scenach: w Pułtusk, Wilnie i Kaliszu). Przyspieszyła rozwój formalny intermediów poprzez wspomnianą tendencję do usamodzielniania się względem dramatów (podtrzymując jednak ich okazjonalność, widoczną już w *Sądzie Parysa*). Ukierunkowała wreszcie rozwój tematyczny intermedium dramatycznego, wprowadzając problematykę szkolną, obyczajową i społeczną, jak też nadając mu przy tym charakter aktualny. Sprawy te możemy zaobserwować na kilku przykładach. W intermedium Pętkowskiego *Lycus, Sceva, Sextus* spotykamy trzech żołnierzy króla Heroda — współczesnych zatem pastorałkowej akcji głównej — którzy mówią właśnie o przygotowaniach ich pana i władcy do podróży. Król Herod mianowicie, chcąc „obstałować” u cesarza Augusta dziedzictwo tronu dla swych potomków — wybiera się „z poczem” i bogatymi darami do Rzymu, skupuje „karety, skarbne wozy i szkapy”. Wyniki tych przygotowań mają się odbić na żołnierzach właśnie — i na poddanych:

Zatem mnie, żołnierzowi, ni ma, ubogiemu,  
Czym by żold zasłużony płacił i drugiemu.

Nie lza, jedno na chłopie swego powetować,  
 Dom, gumno splądrowawszy, żywot swój zachować.  
 (w. 5—8)<sup>80</sup>

Rabunek stał się przy tym wyraźną koniecznością, skoro żołnierze nie mogą też porzucić służby, z obawy przed zarzutem zdrady i uwięzieniem (w. 24—25). Ostatecznie ograbiają oni nie chłopów, lecz pastuchów, co odpędzając lwy i wilki, pozostawili przy ogniu „wieczerzą gotową”, „siermięgę” oraz „kaletę z kilką groszy”. Dalszy ciąg fabuły sprowadzał się już, co prawda, do czystego żartu: przechytrzenia przez samych żołnierzy jednego z nich, najbardziej chytrego, jak by się wydawało — jednak jej część pierwsza istniała na zasadzie kostiumu historycznego. Kasper Pętkowski, autor intermedium, podjął w niej mianowicie ten sam problem, który dwa lata wcześniej uczynił przedmiotem *Dialogu o pokoju*, wystawionego przed Stefanem Batorem, wracającym przez Wilno po zawarciu pokoju w Jamie Zapolskim (1582). Ustami Rolnika przedstawił w nim los chłopca w czasie wojny:

Skromne jego mienie, zdobyte w znoju i pocie czoła,  
 Zabierają mu — o zgrozo — i rabują.  
 Rozdrapują i niszczą zapasy,  
 Ognisko, spichlerz i spiżarnię, stajnię i chatę  
 I nic mu nie pozostaje [...]  
 [. . . . .]  
 Jeśli nie da na prośbę lub rozkaz żołnierza,  
 Co tylko ma, gdziekolwiek by było schowane, choćby pod własną skórą,  
 I choćby żona i dzieci błagały,  
 Znękane głodem straszny — nie dosyć tego,  
 Sypią się jeszcze na ciebie zuchwałe groźby,  
 A za groźbami idą razy [...]

(w. 47—59)

Sprawy dopełnił w bezpośredniej rozmowie tegoż Rolnika z Żołnierzem o konieczności rabowania:

ROLNIK

Tego zabraniają święte przykazania.

ZOŁNIERZ

Też same, sądzę, z głodu ginąć zabraniają.

ROLNIK

Dlaczegoż żołem się nie zadowolisz?

ZOŁNIERZ

Nie wystarcza.

ROLNIK

Więcej żądaj.

<sup>80</sup> *Dramaty staropolskie*, t. 4, s. 463.

## ZOŁNIERZ

Nikt nie da.

## ROLNIK

Czegóż więc nie zaprzestaniecie wojny i rzezi  
I dozwalacie nas niewinnych łupić? — To jest niegodziwość!

## ZOŁNIERZ

Gorzej by było, gdyby wróg cię łupił:  
Żołnierz zabiera suknię — wróg zaś skóry żąda.  
Zresztą nie zaprzestaną wojen królowie, im zaś nie może  
Żołnierzy braknąć; a ci was przeto łupią.

(w. 112—121)<sup>81</sup>

Intermedium, jak widzimy, podejmowało tę samą problematykę co dramat, stając się utworem o pełnej aktualności społeczno-politycznej. Podejmowało z innego jednakże punktu widzenia i w odmienny zupełnie sposób: nie *ex cathedra* i nie poprzez uogólnioną sentencję wypowiedzianą ustami postaci alegorycznych bądź typów i utrzymaną w stylu zasadniczo wysokim. Ich miejsce zajął krótki obrazek dramatyczny, w którym na przestrzeni 62 wierszy dialogu (dodajmy: w stylu potocznym) dzieje się wiele wydarzeń, poza sceną i zwłaszcza na niej: król Herod sposobi się do podróży, pasterze rozbiegli się w pościgu za wilkami, żołnierze wałęsają się, skradają po ciemku przez krzaki do ogniska, rabują, uchodzą przez grzędawisko, spychają w nie jednego spośród siebie, by go następnie wyciągać, a przy okazji „ostrzyc” mu „pas z mieszkciem i z kaletą” — i zniknąć. Stosunek scenicznego „dziania się” do towarzyszącego mu słowa już tutaj jest zatem odwrotny niż w dramacie regularnym, zwłaszcza w tragedii (tam wyraźna przewaga słowa), zbliżony zaś do sytuacji w życiu potocznym (przewaga działań). Intermedium wypełniało po prostu lukę, jaka istniała pomiędzy poetyką dramatu humanistycznego, wyrosłego na gruncie klasycznym, a poetyką zwyczajnego życia, odpowiadając tym samym na głód spraw codziennych w teatrze. Podejmując zaś, jak w *Lycus*, *Sceva*, *Sextus*, nabrzmiały i praktycznie nierozwiązywalne problemy społeczne — wprowadzało zarazem element *katharsis*. Na intermedialną miarę oczywiście: ukazując wykpionych — czy choćby tylko odartych z dostojeństwa żołnierskiego „zawodu” — sprawców grabieży, nabrzmiały społecznie problem ścigała na normalny życiowy grunt i rekompensowała widzom praktyczną niemożność przeciwdziałania.

Odmiennym dramaturgicznie rozwiązaniem, o znacznie ogólniejszej też problematyce, był tegoż Pętkowskiego *Tymon Gardziłud*. Postać ateńskiego filozofa z IV w. p.n.e., występującego w sposób bezkompromisowy przeciwko owoczesnemu zepsuciu obyczajów, uwarunkowała dialogową, pozbawioną zupełnie akcji formę utworu, jak też podjęcie całościowej (choć zarazem ogólnej) krytyki współczesności:

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 385—418 (przekład H. Szczerkowskiej).

Ze wszystkie[go] się świata pośmiewa[m] i szydę;  
Słusznie, bo nic dobrego dziś na nim nie widzę.  
(w. 7—8)

Wszystek prawie tych czasów, widzę, świat szaleje,  
Ale cóż ja dbam na to, niechajże się chwieje!  
(w. 17—18)

Panów ja nienawidzę [...]. Bo w szarłaciech  
Więcej zbytków i rozpost niż w siermiężnych płaciech.  
(w. 33—34)

Gniewam się na duchowne i świeckie osoby!  
[. . . . .]  
Gniewam się i na kupce, którzy towarami  
Napełniają ten nasz kraj i też korzeniami,  
I winem. Źle wszystko idzie! Kwas lepiej smakuje  
Niż wino, gdy się chłopiec dobrze upracuje.  
Nic dobrego panowie i owi żołnierze,  
Ci ich bronią, dworzanie, hajducy, harcerze  
I księża, co się modlą za złe ludzie snadnie!  
Niechaj im wszystkim zaraz ziemia się przepadnie!  
(w. 65—77)<sup>32</sup>

Stoicka „złota mierność”, odniesiona realnie do kręgu wiejskiego, staje się jedynym pozytywnym momentem rzeczywistości. W satyrycznym dialogu, nie po raz pierwszy zresztą, zaznaczają się już ślady sarmackiej ksenofobii, sprzeciwu wobec powierzchownie przejmowanym właściwościom obcej kultury i jej wytworom materialnym. Wszystko to jednak istnieje w międzyakcie na zasadzie kostiumu historycznego, który jedynie (i zwłaszcza w tym gatunku) mógł się tłumaczyć na scenie szkolnej.

Innego rodzaju aktualność, bardziej lokalną już (w ujęciu alegorycznym jednak — zob. niżej rozdział *Intermedium alegoryczne*), reprezentowało *Intermedium, czyli Rozmowa dwóch Satyrów z pułtuskiej tragedii Jeftes* z roku 1599. Satyrowie, wypłoszeni z okolicznych lasów z powodu wycinania ich i polowań, na próżno szukają spokojnego miejsca dla siebie. Nie mogą go znaleźć i w Pułtusku, gdzie brak gościnności i gdzie kobiety oddają się plotkom mimo kar nałożonych przez urząd miasta, noszą zbyt wyszukane stroje, uprawiają gusła i czary, a także trwonią majątki na wróżki. Rzeczą była na czasie — dowodzą tego relacje samych jezuitów, którzy również w kazaniach podejmowali sprawę wycinania lasów w okolicach Pułtuska, pijaństwa oraz kobiet lekkich obyczajów<sup>33</sup>.

Mniej już wyraźnie przedstawia się udział sceny popularnej w kształtowaniu się intermedii XVI-wiecznych. Owszem, jak mówiliśmy, przy-

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 467—474.

<sup>33</sup> Zob. J. Popłatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*. Wrocław 1957, s. 157.

stosowano na niej już w r. 1542 do warunków sceny mieszczańskiej Locherowe *Iudicium*, nadając intermediom w *Sądzie Parysa* cechy okazjonalne i ludowe. Wiązały one cały utwór z mięsopustną okazją wystawienia, włączając się w przejmowany z folkloru obyczaj tańców parami przy ubieganiu się o wieniec panny (intermedium pierwsze) oraz inicjalnych tańców w intencji dobrych zbiorów<sup>34</sup>. Początek zatem był niezwykle obiecujący. Stwarzał realną perspektywę adaptacji wręcz humanistycznego dramatu na scenie popularnej. Mniej więcej pół wieku jednak trzeba było czekać na kolejne międzyakty. Nie dziwi to przecież, a nawet potwierdza prawidłowość zasad gatunkowych: intermedium nie mogło się rozwinąć samodzielnie, bez naturalnego swego podłoża w postaci samego dramatu — a ten w Polsce XVI-wiecznej jeszcze się mocno nie ugruntował (jeśli pominąć oderwane, często literackie tylko próby dramatu humanistycznego). Znamienne jednak, że intermedia z przełomu w. XVI i XVII, odradzające się w kręgu mieszczańsko-plebejskim, nawiązą do zainicjowanej przez *Sąd Parysa* tradycji bachiczno-mięsopustnej (utrwalonej przez tak skądinąd obce gatunkowo utwory, jak *Tragedyja żebracza*, *Komedyja o mięsopuście* czy *Starzec z Śmiercią*). Tradycję tę właśnie podejmą omówione wyżej międzyakty *Komedyi o Lizydzie* Adama Paxillusa (1597), *Tragedyi o polskim Scylurusie* Jana Jurkowskiego (1604), *Z chłopca król* Piotra Baryki (1637), obok zaś nich teksty sceny publicznej i ściślej mieszczańskiej, jak *Gretka*, *Urban*, *Orczykość* Adama Władysławiusza (1610) czy poznański *Bigos upity odszedł od siebie* (1627—1661). Włączają się one w nurt poezji „światowych rozkoszy”<sup>35</sup> i wyznaczają jeden z istotnych momentów tematycznych w teatrze XVII-wiecznym (podległych, na przestrzeni całego stulecia — jak i sama poezja — naporowi ideologicznemu kontrreformacji).

Jednolity materiał treściowy międzyaktów bachicznych, związany z jedną tylko okazją wystawienia: zapustami, prowadzi do wniosku, że również w obrębie intermediów obowiązywała ta sama zasada okazjonalności występów co przy utworach pełnospektaklowych. Możemy stąd nawet dokonać pewnej typologii tekstów ze względu na ich przynależność do poszczególnych teatrów. I tak intermedia „zapustne” uprawiane były przez obydwa omówione tutaj teatry: popularny i szkolny (intermedium muzyczne w teatrze dworskim również się zresztą wiązało z zapustami jako podstawowym okresem sezonu teatralnego); ich wzajemna opozycyjność treściowa była przy tym w poważnym stopniu uwarunkowana afirmacją (*nb.* doraźną i nigdy jednak całkowitą) epikurejskie-

<sup>34</sup> Zob. W. Roszkowska, *Od „Iudicium Paridis” (1502) do „Sądu Parysa” (1542). Głosa do dziejów staropolskiej kultury teatralnej*. W zbiorze: *Literatura staropolska i jej związki europejskie. Prace poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Warszawie w roku 1973*. Wrocław 1973, s. 188—189.

<sup>35</sup> Cz. Hernas, *Barok*. Warszawa 1973, s. 47—69.

go stylu życia w teatrze popularnym i jego zaprzeczeniem (ściślej: wykorzystaniem do celów propagandy religijnej) w teatrze szkolnym. Odębność teatrów zarysowała się zresztą jeszcze mocniej: intermedium tematycznie szkolne, okazjonalnie związane z rozpoczęciem bądź zakończeniem roku nauki, przyjęło się głównie w teatrze szkolnym — w popularnym natomiast teatrze religijnym znalazło sobie miejsce intermedium przynależne do dialogów na Boże Narodzenie, znane w teatrze szkolnym w w. XVI, w stuleciu następnym jednak zanikające, wraz z samymi występami. Przeniesiono je w tym ostatnim teatrze do dialogów na Boże Ciało, jak można sądzić z takich międzyaktów, jak *Intermedium diabłów*, *Intermedium Żydów*, *Intermedium Cyganina z Żydem*, *Intermedium ciurów i Tatarzyn pojma Niemca* w dramacie Władysław Jagiełło, król polski (Pińsk 1663), jak *[Chłop, Dworzanin i Diabeł]* oraz *[Chłop i Błazen]* w dramacie o Danielu (b. m. i r.) itd. Ze względu na stosowność i przyzwoitość (*decorum*), o czym mówiliśmy już na wstępie, obydwie teatry nie dopuściły intermediów na scenę pasyjną. W każdym wypadku natomiast wprowadzenie intermediów łączyło się z podnoszeniem wystawności całych występów. Uwydatniło się to szczególnie przy intermediach dworskich, muzycznych (zob. niżej), w ślad jakby za podobnymi rozwiązaniami w teatrze europejskim (dają o nich wyobrażenie np. dworskie przedstawienia Moliera). Wystawność, o której mowa, daje się też jednak zaobserwować w w. XVII na jezuickiej scenie okazjonalnej. Wspomnieć tu można *Żołnierza z Teologiem z Akcyjnej Kolegium Poznańskiego Soc. Jesu na przyjazd Królestwa Ich Mość do Poznania w roku 1623*, intermedia z *Akcyjnej o chwalebny męczeństwie św. Stanisława* (Lublin 1638) czy mające już jednak charakter alegoryczny *Astus eluditur astu* i *Servus domino beatior* z *Augusta Poloniae cunabula* (Warszawa 1697) — by ograniczyć się do tytułów znanych z programów teatralnych. Same zresztą intermedia z farsy *Baryki Z chłopca król*, „wyprawione” na nie znanym bliżej dworze „J. M. Pana A]lberta?] Ł[ubieńskiego?]”, potwierdzałyby tezę o uświetniającej występy funkcji intermediów.

Okazjonalność intermediów, wymagająca jednak dalszych, bardziej dokładnych analiz, pod kątem również ich treści, jak też idei przewodnich — nakłada się bez wątpienia na znaną już z dotychczasowych opracowań typologię teatrów i stanowi dalszą trudność, którą należałoby rozwiązać przed sporządzeniem pełnego opisu intermediów w Polsce XVII wieku.

### Pomniejsze sceny intermedialne

Oba omówione teatry: popularny i szkolny, uznajemy dziś za główne środowiska, w których intermedia dramatyczne nie tylko znalazły dobre warunki rozwoju, ale też — na zasadzie mody literackiej — stały



się sprawdzianem żywotności scen i elastyczności prowadzonej w nich polityki repertuarowej. Teatr popularny nastęrcza przy tym spore trudności interpretacyjne, z uwagi na nie ustalony do końca zasięg materiałowy. Zbyt proste wydają się dotychczasowe hipotezy, przydzielające w całości scenie plebejskiej (czy mieszczańskiej) takie kodeksy, jak horedecki z przełomu w. XVI i XVII (m.in. z intermedium *Pater, Magister et Filius*), konopczański z lat 1627—1661 (z intermediami, m.in. *Prior est quercus, Trzej stryszy i balwierz* oraz *Pochlebiarski i Czciwarski*), kodeks chełmiński z lat 1648—1656 czy kodeks jagielloński z przełomu w. XVII i XVIII (rkps Bibl. Jagiell. 3526). Sprawa dotyczy, rzecz jasna, również innych tekstów dramatycznych tam zawartych, przy intermediach jednak zdani jesteśmy tym bardziej na owe ogólniejsze ustalenia. Dopuścić by mianowicie trzeba możliwość powstania owych kodeksów pod wpływem zarówno jezuickich scen szkolnych (jak zwłaszcza w wypadku kodeksu konopczańskiego), jak też scen akademickich z Krakowa czy Chełmna. Ograniczeń z kolei metodologicznych wymagałyby tzw. intermedia sowizdrzalskie i plebejskie, jak wzmiankowane już *Niepospolite ruszenie* Jana Dzwonowskiego (1621) czy nawet bodaj *Uciechy lepsze i pożyteczniejsze aniżeli z Bachusem i Wenerą* Hiacynta Przetockiego (1655), będące dialogami tylko bądź ewentualnie (jak bodaj w drugim wypadku) stylizacjami intermedialnymi, świadczącymi jedynie o rozpowszechnianiu się konwencji gatunkowych.

Mniej problemów teoretyczno-metodologicznych nastęrczają sceny szkolne. Znane z nich — choćby z samych tytułów — teksty zostały w całości sprawdzone praktyką teatralną. Wiemy, że najszerzej przyjęły się intermedia u jezuitów: były tutaj jedynie kontynuacją (choć nie zawsze prostą) stanu XVI-wiecznego. Wprowadzili je również różnowiercy, Akademia Krakowska, pijarzy, teatyni, bazylianie. Niestety, najczęściej niewiele dziś jeszcze możemy na ten temat powiedzieć. Informacje, które mamy, są zupełnie ułamkowe i nie wystarczające do zarysowania obrazu ogólnego.

Odrębne miejsce zajmują z pewnością intermedia różnowiercze, niejednolite zresztą. Najbliższe zakonnym i akademickim są należące do kręgu zapustnego międzyakty gdańskiej (szkolnej?) *Tragedyi o Bogaczu i Łazarzu* (1643): *O Ojcu i Synie szewcu* oraz *Kuchmistrz, Chłopiec, Kaszuba* i jego kontynuacja, *Kuchmistrz, Myśliwiec*. Dwa pierwsze podejmuje facecjonistyczne motywy śmierci pozornej oraz kupowania kota w worku, osadzając je w miejscowym tle życia mieszczańskiego, przy udziale zatem całej rodziny tytułowego szewca, kantora Jandrasa oraz sprytnego chłopca z Kaszub, który tym razem odgrywa się na Kuchmistrzu za onegdajszą — znowu już przysłowiową — sprzedaż drzewa „w gaju”. Znany również od stu lat w Polsce wątek chłopca wiejskiego, który się nie chce uczyć, przetworzony z kolei zostaje w interscenium toruńskiej sztuki protestanckiej z r. 1679, o królu macedońskim, Fili-

pie<sup>36</sup>. Przy tym wszystkim jednak zaznaczają się w tekstach innowierczych różnice zupełnie wyraźne. I tak w Królewcu, gdzie na rzecz teatru tworzył Szymon Dach (1605—1659), znany poeta i profesor uniwersytetu, wprowadzono np. polską dziewczynę mówiącą mieszaniną języków polskiego i niemieckiego<sup>37</sup>. Z kolei na szkolnej scenie braci czeskich w Lesznie (odmiennej jednak w ogóle od scen protestanckich) włączono jako interscena do dramatu *Hercules monstrorum domitor* (1647) akt III sztuki Johanna Valentina Andrei *Turbo sive ingenium*, wystawionej uprzednio w całości w teatrze leszczyńskim. Interscena te, wyprzedzające o cały wiek pomysły ludzi Oświecenia, różniły się od rozwiązań polskich XVII w. i miłosnym tematem, opartym na tradycji komedii *dell'arte*, i łaciną jako językiem przedstawienia, rozciągały się na wiele scen, uwzględniały wreszcie (jak w Królewcu) postaci kobiece<sup>38</sup>. Niektóre z tych cech miały też muzyczne intermedia z końca wieku, dodane do sztuki Stefano Pallavicina *Besiegte Siegerin Antiope Freuden-Spiel* (Toruń, 7 XI 1695)<sup>39</sup>. Sprowadzały się one, jak jeszcze zobaczymy, do arii miłosnych, w wykonaniu solowym bądź zbiorowym.

Nie pominięto międzyaktów również w kierowanej przez Akademię Krakowską działalności teatru *Szkół Nowodworskich*. Charakterystyczne, że zwrócili i na nie uwagę profesorowie akademicy, wyśmiewając w polemikach jezuitów za „zwożenie pełnych skrzyń »deklamacyj [...] retoryk, tragedii, intermedii« [...]”<sup>40</sup>. Trudno by, co prawda, przyjąć zawartą w przytoczonym zdaniu informację za wskazówkę genetyczną co do pochodzenia intermediiów jezuickich (rzecz dotyczyłaby raczej dramatów) — samo jednak uznanie obcości również „małego gatunku” jeszcze w początkach w. XVII, przy istnieniu sceny mieszczańskiej (jak też wydawnictw sowizdrzalskich), mogłoby potwierdzać wyrażony powyżej sąd, że tradycja intermedialna w Polsce do końca w. XVI nie była zbyt silna. Danych o międzyaktach z terenu *Szkół Nowodworskich* znów zresztą niewiele nawet w w. XVII, istniejące zaś są całkiem ogólne. Wspomina się o nich np. przy występach na Boże Narodzenie w latach 1625, 1626 i 1638, jak też przy deklamacji ku czci Wszystkich

<sup>36</sup> Zob. T. Bieńkowski, *Teatr i dramat szkół różnowierczych w Polsce*. „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” R. 13 (1968), s. 69.

<sup>37</sup> Zob. M. Szyrocki, *Historia literatury niemieckiej. Zarys*. Wrocław 1963, s. 95.

<sup>38</sup> Zob. *Dramat staropolski od początków do powstania Sceny Narodowej. Bibliografia*. T. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*. Opracował zespół pod kierunkiem W. Korotaja. Wrocław 1965, poz. 197 (tu literatura przedmiotu).

<sup>39</sup> Informacja doc. Tadeusza Bieńkowskiego, w oparciu o egzemplarz programu przedstawienia z Bibl. PAN w Gdańsku.

<sup>40</sup> K. Targosz, *Teatr Szkół Nowodworskich w Krakowie w XVII wieku*. „Pamiętnik Teatralny” 1976, z. 1/2, s. 23 (na s. 26—31 dalsze informacje na temat intermediiów w Szkołach Nowodworskich).

Świętych z r. 1619 (dano wówczas intermedium o nietypowym temacie duszy pokutującej). Bardziej interesujące wydają się najwcześniejsze intermedia, z r. 1618. Jedno z nich określono w dokumentach jako „pasterskie”, drugie (przy tragedii o św. Janie Chrzcicielu) miało być „satyrą na obyczaje scholarów”, podejmowało zatem znaną już nam z w. XVI problematykę szkolną. Z dwu ostatnich wreszcie intermediów, do *Mostellarii* Plauta, wystawionej latem tego roku, jedno poświęcono żniwiarzom, w związku może z okazją wystawienia, w drugim zaś podjęto temat skąpca i żebraków („*avarus cum mendicantibus stipe rogantibus*”), w nawiązaniu z kolei do akcji komedii — o perypetiach rozrzutnego młodzieńca i skąpego ojca. Można zatem sądzić, że Szkoły Nowodworskie rozpowszechniały (w zasadzie przynajmniej) odmianę właśnie dramatyczną gatunku, co tym bardziej by pozwalało wiązać z ich działalnością teatralną — jak wspominaliśmy — kodeks jagielloński 3526. Wypełniałyby się w ten sposób „chude” lata sceny krakowskiej *Almae Matris*, jak też wyjaśniałyby się liczne zagadki samego kodeksu.

O intermediach pijarskich znowuż z braku materiałów niewiele można powiedzieć. Dostyc często odnotowują je programy teatralne: na przejrzane 33 sumariusze z drugiej połowy w. XVII i z w. XVIII<sup>41</sup> międzyakty zaznaczone są aż w 18 (w sumie 58 pozycji), w tym również nawet przy deklamacjach miesięcznych. Noszą tutaj bardzo zróżnicowane nazwy, obok tradycyjnych „*intermedium*”, „*interludium*”, również opisowe: „*ludus iocosus*”, „*interlocutio iocosa*”, „*spectaculum ludicrum*” (nazwa używana też m.in. przez jezuitę D. Rudnickiego), „*iovalis actio*” czy wreszcie „*scena Democriti*”. Jednakże tylko w 6 programach z w. XVII, dla 25 międzyaktów, podano ogólnie ich myśl przewodnią (bo raczej nie tytuł). Z tego najmniej jasne są pierwsze ogólne sformułowania: „*Totus in lingua*” oraz „*Homo omnium horarum*” w panegiryku na cześć królewicza Jakuba, *Alcides Thebarum columen* (Warszawa 1683). Z późniejszych spora część podejmuje motywy znane już z teatru szkolnego jezuitów bądź mieszczańskiego (choć trudno by je łączyć z konkretnymi tekstami). I tak przy deklamacji zapustnej *Umbra solitudinis sole publico et ardoribus illustrior* (Warszawa, 6 II 1698) włączono — paralelne do przedstawianych w kolejnych trzech częściach sztuki przykładów zrzeczenia się władzy i odsunięcia się od świata przez cesarzy Dioklecjana, Lotariusza I i Karola V — „widowiska zabawne”: *Via publica* (ewentualnie z wątkiem Skoczylasa?), *Infirmitas jocosae, jocosae sanatur* (ze znanym wątkiem „doktora”) oraz *Servi faceta exploratio* (z częstym motywem służącego, tu najpewniej jako posłańca).

Aż 14 intermediów (w dwu sztukach!) odnotowano w pijarskiej szkole w Chełmie. W roku 1696 w 9-aktowej sztuce *Polonia superbum Orientem [...] triumphans* znalazły się komiczne intermedia (z tytułami po ła-

<sup>41</sup> Korzystam z materiałów doc. Wandy Roszkowskiej.

cinie i po polsku): *Galanthomo — Gładysz, Skąpa szczodrośliwość, Wynalazek swojemuż szkodzi wynalazcy, Dowcipny niedostatek, Nie dosyć jednej nędzy, Wieszczek dworski, Miles in lingua — Żołnierz nie na placu, Głód syty*. 4 lutego 1698 w dedykowanej Janowi Aleksandrowi Koniecpolskiemu sztuce *Limites Polonae Fortunae* z kolei podobne w sposobie komediowego formułowania sensu tytuły intermediów brzmiały następująco: *Duellum infestum — Niepospolity pojedynek, Imperitus musicae magister — Niezwyczajny muzyk, Novus Aesculapius — Niestychany medyk, Convivium vacuum — Bankiet z fraszek* (nasuwa się tu porównanie z pomysłami zawartymi w *Uciechach lepszych* Przetockiego), *Sztuczne kalectwo*.

Z roku 1699 pochodzą ostatnie informacje. W Warszawie do panegirycznego występu *Vindex Patriae suae* wprowadzono popularne raczej motywy w scenach zatytułowanych: *Kompania obłudna, Dłużnikowi fortel nie uchodzi* oraz *Obiad dowcipny*. W Warężu wreszcie w dedykowanej kasztelanowi bełskiemu Michałowi Łaszczeni sztuce *Novus orbis honoris et famae olim a Magno Alexandro quaesitus* (wystawionej 4 lipca) znalazły się intermedia: *Sine ferro miles — Bez korda kawaler, Wieczera z bigosu szkolnego* (motyw spotykany już po raz trzeci u pijarów), *Ineptus musicus — Niesposobny skrzypek* oraz *Mors viva*.

W zestawieniu tym zwracają uwagę „tytuły”, nieformalne raczej i przypadkowe, będące chyba jeszcze lapidarnym spuentowaniem utworów. Odnotować jednak warto pomysły tego rodzaju, ponieważ stosować je będzie w przyszłości komedia polskiego Oświecenia (np. Bohomolca *Nieroztropność swym zamysłem szkodząca, Ojciec nieroztropny, Pan do czasu, Statysta mniemany* itd.). Nie ulega w każdym razie wątpliwości, że pijarzy uprawiali intermedium dramatyczne, o charakterze zwłaszcza komicznym, z wyraźnymi elementami dydaktyki. Międzyakty wprowadzali w zasadzie przy tradycyjnych okazjach, głównie jednak w występach panegirycznych (gdzie pełniły funkcję uświetniania imprezy), nadto w zapustnych oraz na zakończenie roku szkolnego. Zachowując związek z treścią sztuk (na zasadzie paraleli bądź kontrastu), podejmowały też one w pewnej mierze tradycyjne motywy (choć niekoniecznie tradycyjne teksty), znane już wcześniej z teatru mieszczańskiego lub jezuickiego, chociaż równocześnie można by się w nich doszukiwać pomysłów zupełnie nowych, nawet typu niemal już oświeceniowego (np. *Gładysz, Skąpa szczodrośliwość* czy *Dłużnikowi fortel nie uchodzi*) — z braku tekstów czy choćby streszczeń trudno tu jednak o pewność. Zwłaszcza że obserwujemy równocześnie u pijarów (i tylko u nich w takim stopniu) niesłychanie duże nasycenie poszczególnych sztuk intermediami: po 5 i 9 nawet nie związanych z sobą intermediów w jednym utworze, naprzemiennie z aktami lub częściami. Możliwe, że ujawniła się w tym gotowość do rozwijania dramatycznych gatunków komicznych (poza samą komedią jednak) — interesująca dlatego, że w dużej mierze

spotykana nie tylko w Warszawie, ale również, i przede wszystkim, na prowincji (Chełm, Wareż).

Dawno już opisane intermedia ormiańskie (teatynów) ze Lwowa do sztuki Alojzego Marii Pidou *Sancta Pulcheria* (1 VI 1663)<sup>42</sup> wykorzystywały częściowo tradycję poprzez użycie anegdotycznego wątku (*Oszust oszukany* — intermedium drugie), jak też wprowadzenie akcesu (tu właściwie: antyprologu) z postaciami miejscowych przedstawicieli różnych narodowości (*Apollo z muzami u bram Lwowa*). Wykorzystywały też — nie całkiem wprowadzając nowy na gruncie polskim, bo nawiązujący do poetyki sowizdrzalskiej, lecz po raz pierwszy zastosowany do międzyaktów — pomysł „świata na opak”: *Homo-Człowiek*, miast osła, dźwigał beczki na grzbiecie, kozubalec wymuszał Żyd od studenta, zupełnie odwrotnie niż dotąd, *Puer* wreszcie uczył tępego i opornego Starca, obrzucając go wyzwiskami i karząc różgą. Intermedia te, sprowadzone do niewielkich obrazków, których istotę stanowiły paradoksy, układały się jednak w określony ciąg logiczny, z otwierającą je alegoryczną scenką *Adulatio, Ambitio, Cupido, [Venus]*, poświęconą interpretacji akcji sztuki, jako jeszcze jednym przykładem „świata na opak wywróconego”. Jeśli nawet kompozycyjnie intermedia te utrzymywały się w ramach tradycji, którą wypracowały sceny szkolne (nie tylko zresztą one, jak o tym świadczy przykład Baryki), to przynajmniej ostatnie z nich, *Puer edocet Senem*, stanowiło nowość — wprowadzało prozę jako język wypowiedzi.

Dość liczne (ponad 35 pozycji) międzyakty unickiej sceny szkolnej bazylianów z Żyrowic i Buczacza<sup>43</sup> pochodzą dopiero z połowy w. XVIII, wykraczają zatem o pół wieku poza czasową granicę rozpatrywanych tutaj zjawisk literackich. Należą one w całości do dramatu polskiego, tak ze względu na język i wprowadzane wątki, jak też na podejmowaną problematykę. Zgodnie z tendencjami wyraźnymi u prekursorów Oświecenia, poruszają bowiem sprawy głównie obyczajowe i społeczne, jak np. pijaństwo szlachty, jej niegospodarność i wręcz upadek finansowy, problem pieczeniарzy itd. — a wszystko to na zasadzie kontrastu z przedstawionymi postaciami służących (np. *[Pan Piwosza]*, 1761). Międzyakty bazylikańskie posługują się wreszcie prozą, co już nie dziwi w tym czasie, ale się staje jeszcze jednym z elementów przejściowych pomiędzy dramaturgią baroku a komedią Oświecenia.

<sup>42</sup> Pigoń, *op. cit.* Tekst *[Świata na opak wywróconego]* w *Dramatach staropolskich* (t. 6, s. 417—426).

<sup>43</sup> Lewin: *Intermedia wschodniostowiańskie XVI—XVII wieku*, s. 24—25; *Problematyka społeczna intermedium polskiego z XVI—XVII w.*, s. 28—29. Teksty 4 cyklicznych intermediów zatytułowanych *[Pan Piwosza]*, z bazylikańskiego kolegium w Buczaczu z r. 1761, wydrukowali: J. Lewański w *Dramatach staropolskich* (t. 6, s. 459—486) oraz I. Kadulska w szkicu *Formy intermediów sceny szkolnej połowy XVIII wieku*. „Archiwum Literackie” t. 25 (1982), s. 39—59.

### Intermedium alegoryczne

Intermedium alegoryczne, prawie zupełnie dotychczas nie zbadane, występuje na dwu jedynie scenach: szkolnej przede wszystkim oraz dworskiej. Na żadnej, z natury rzeczy, nie staje się w zasadzie zupełnie samodzielne, lecz istnieje na podłożu form bądź to dramatycznych (scena szkolna), bądź też muzycznych (scena dworska). W pierwszym wypadku może się posługiwać jedynie skonwencjonalizowanymi postaciami, dzięki którym autorzy ubierają współczesne treści w kostium alegoryczny albo też przy jego pomocy interpretują tekst dramatów. Może też jednak dążyć do bardziej całościowych i samodzielnych obrazów scenicznych, których funkcją staje się interpretacja akcji sztuki. Tak czy inaczej, moment alegoryczności wiąże się stale z dydaktyzmem tej odmiany gatunkowej i stanowi w niej element moralizatorstwa bądź moralistyki.

Intermedium, o którym mowa, zrodziło się już w wieku XVI. Uznać by za nie już można pierwsze międzyakty jezuickie z lat 1579 i 1584: *Wiarostrzeżowski i Perjurowski*; *Laurenti Demetri, Sprawka*; *Ludus, Anteros, Dedecus* oraz *Rozmowę dwóch Satyrów*. We wszystkich czterech wprowadzono alegoryczne postaci, które w rozmowach podejmowały sprawy religijne i wychowawcze. W *Laurenti, Demetri, Sprawka* uczeń Laurenti był wabiony do życia dworskiego przez Sprawkę, Demetriemu udawało się go jednak w końcu przekonać do kontynuowania trudów szkolnych. Demetri i Sprawka to skontaminowane uosobienia cech charakteru oraz przeciwstawnych sobie poglądów i opinii: pedagogicznej i publicznej, które wpływały na postawy młodzieży. Podobnie w *Ludus, Anteros, Dedecus*: Ludus (zabawa) kusił Anterosa (oznaczającego tu młodzież) swobodą życia wśród zabaw, tak samo jak Dedecus (niesława, niecześć), znowu jednak na próżno. W swej koncepcji tak dramatycznej, jak też teatralnej utwory te wyrastały z moralitetów i musiały się zatem posługiwać, jako sposobem wypowiedzi, ich środkami wyrazu, a więc retorycznymi tyradami (*persuasio*) oraz przypuszczalnie symboliką ubiorów i gestów<sup>44</sup>.

Do dialogu jako gatunku sięgała z kolei *Rozmowa dwóch Satyrów*. Satyryczny obraz pułtuskiej (lecz i ogólnopolskiej zarazem) rzeczywistości rozwijał się przed słuchaczami poprzez słowne tylko przedstawienia (czy ściślej: jednostronne interpretacje), znane już wcześniej w literaturze polskiej, by wspomnieć choćby *Satyra* Jana Kochanowskiego.

Omówione tu rozwiązania nie zanikają w w. XVII, jakkolwiek wydaje się, że tracą wyraźnie na znaczeniu, na rzecz większej dramatyzacji i rozszerzonej alegorezy. Rozwiązania te przenoszone są przede wszystkim do wstępnych scen dramatów, a więc akcesów, i stosowane tutaj

<sup>44</sup> Edycja tekstów obu intermediów u Bernackiego (*op. cit.*, s. 104–114).

do uogólnionej interpretacji akcji sztuk. Jest tak we wspomnianym już akcesie *Rusticus*, *Wurszajtis*, *Puschajtis*, *Parstukas 1*, *Parstukas 2*, gdzie rzecz sprowadza się do snu Rusticusa i jego interpretacji:

Widziałem jakby kleba bokonek białego  
 Czy też chuchlu nedidziu pierzoga pszennego.  
 [. . . . .]  
 Uderył, takem widział, w tą hostyją nogą  
 Swoję książe nasz, Witen, aż chrzew z siebie srogą  
 Toiaus wylau ten dziwny kleb i kniazia głowę  
 Pokrzopiwszy chropelkę, wśród mu zawarł mowę,  
 Potem i całe gałwu oderzwawszy, żywot  
 I duszę jemu wydarzył. [...]

(w. 17—34)

Puschajtis wyjaśniał następnie sen Chłopa:

Zelzem dziś w jego chlebie boga omierzłego.  
 Toć to znaczy zdeptany Witenową nogą  
 Chleb biały, który z niegoż krew wytoczył mnoga.  
 Toć to znaczy ten dzisiaj wam sen ukazany.

(w. 106—109)<sup>45</sup>

Zwiększeniu dramatyzacji natomiast służyło wyjaśnianie sztuki poprzez wprowadzenie postaci litewskiego Chłopa, jak też duchów leśnych, znanych z ludowych wierzeń lokalnych.

W innych teatrach szkolnych alegoria nie znika jednak z intermedium, współistniejąc nawet z odmianą dramatyczną. W omówionym wyżej ormiańskim [*Świecie na opak wywróconym*] scena pierwsza, *Adulatio*, *Ambitio*, *Cupido*, [*Venus*], sprowadza się do alegorycznej interpretacji akcji sztuki *Sancta Pulcheria*:

ADULATIO  
*ferens spheram*

Przystępujcie, o siostry. Wielki ciężar niosę.  
 Pomóżcie mi go dźwigać, was usilnie proszę.

CUPIDO

Owom jest nad samego mocniejszy Atlanta,  
 Silny nad Herkulesa. Otóż masz galanta.

AMBITIO

Odstąpcie! To szczególnie mnie samej przystoi  
 Ciężar, wam jest nierówny, ni za moje stoi.  
 [. . . . .]

ADULATIO

Wspak wywróc, jeśli twoję chcesz pokazać władzę,  
 Gdyż ja tego nie mogę, choć się na to sadzę.  
 [. . . . .]

<sup>45</sup> *Dramaty staropolskie*, t. 6, s. 410—413.

## CUPIDO

Za twym rozkazaniem

Uczynię to, gdyż dobrą radą tak nie szydę,  
 Uczieszny będzie prospekt tym, co patrzą — widzę.

*Hic vertit spheram*

[. . . . .]

## VENUS

[. . . . .]

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.

(w. 1—36)<sup>46</sup>

Równolegle rozwija się w w. XVII intermedium ściśle alegoryczne, wywodzące się z doświadczeń stosowanych już uprzednio w obrębie samych dramatów. Najwcześniej (lub przynajmniej najmocniej) dochodzi ono do głosu w operze dworskiej, gdzie wiąże się z użyciem sceny sukcesywnej i w ogóle możliwości technicznych sceny. Intermedium pierwsze np. z *La santa Cecilia* w teatrze Władysława IV (1637)<sup>47</sup> ukazywało niebo, ze Słońcem na wozie, powożonym przez Faetona; po zapaleniu się nieba i ziemi Jowisz strącał Faetona do Padu, następnie zaś, po zmianie dekoracji, pojawiały się na tle łąki matka i siostry rozbitka, uzalając się nad losem syna i brata (element muzyczno-wokalny), po czym z kolei siostry przemieniały się w topole. W intermedium drugim, na tle „miejsca straszego”, sycylijskich pól i Etny, Pluto porwał Prozerpinę, unosząc ją na wozie ciągnionym przez dwa węże; oplakującym nieszczęsną ofiarę towarzyszkom zjawiała się Cerera, na wozie z dwoma smokami. W intermedium trzecim przedstawiono wyprawę Argonautów, w czwartym wreszcie — męki Tityosa i Tantalą w piekle.

W każdym wypadku rzecz sprowadzała się zatem do scenicznego obrazu — ilustracji odpowiedniego wątku z mitologii. Widowiskowość i temat, zupełnie różny niż w intermediach dramatycznych, nie były wszelako celem samym w sobie. Intermedia uzupełniały się nawzajem ze sztuką i w konfrontacji też z nią nabierały właściwego sensu. W utworze „słońcem”, uosobieniem piękna i miłości boskiej, była św. Cecylia. Jako chrześcijanka, podporządkowywała ona swoją miłość i miłość Waleriana światu wyższych wartości. Sens ogólny polegał na wykorzysta-

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 419—421.<sup>47</sup> Zob. A. Szweykowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635—1648. Karta z dziejów barokowego dramatu*. Kraków 1976, s. 223—232. Zob. też *Dramat staropolski od początków do powstania Sceny Narodowej. Bibliografia*, t. 1, poz. 420.



niu kontrastu: Cecylia-słońce była przykładem właściwego spożytkowania siły ducha, Faeton natomiast, niszczący Słońcem ziemię — przykładem złego użycia siły przyrody. Ziemską, zmysłową miłość Plutona z intermedium drugiego przeciwstawiała się z kolei duchowej, niebiańskiej miłości Cecylii i Waleriana (ochrzczonego w akcie II). Wyprawa Argonautów po złote runo z intermedium trzeciego była alegorią drogi chrześcijaństwa do nieba po „morzu” pogaństwa; szczęśliwe przejście Jazona i towarzyszy przez burzę morską stawało się wróżebną zapowiedzią losu prześladowanych chrześcijan (w tym również Cecylii i Waleriana, uwięzionych w akcie III). Intermedium czwarte wreszcie, przedstawiając piekielne, nie mające swego końca męki Tityosa i Tantalą, dawało nowe spojrzenie na cierpienia chrześcijan w akcji głównej, z których wyzwoleniem byłyby właśnie śmierć. Intermedium to można by odczytywać poza tym jako paralelę do aktu V sztuki, w którym chór mówi m.in. o karze wyrzutów sumienia dręczących prześladowców chrześcijan.

Intermedia dworskie były, jak widzimy, mocno rozbudowane. Przewagę w nich uzyskiwały obrazy sceniczne, możliwe, że o charakterze pantomimicznym, z udziałem nadto elementu muzycznego. O ich realizacji brak — co prawda — danych, nie ulega jednak wątpliwości, że posługiwały się one sceną sukcesywną. Byłyby to prosta kontynuacja włoskich *intermezzi*, włączanych do nowo powstającej pod koniec w. XVI opery i pod względem bogactwa scenografii wykorzystywanych do wprowadzenia momentu różnorodności w sztuce i do zaskoczenia widza.

Intermedium alegoryczne w formie spotykanej na scenie Władysławowskiej przyjęło się również w teatrze szkolnym. Trudno by dziś jeszcze określić jego tutaj początki. Wpływa na to już sama forma zapisu — nie w postaci zwykłego tekstu, lecz streszczenia tylko ogólnego sensu bądź też w postaci opowiedzianych obrazów. Trudno się stąd dziwić, że streszczenie to było najczęściej pomijane, zarówno w tekstach rękopiśmiennych, jak też w drukowanych programach teatralnych. Zaliczyć by tu należało, jako bodaj pierwsze, międzyakty z zapustnej *Tragoedia de Absalone, ambitioso principe*, powstałej w nieznanym kolegium litewskim w drugiej połowie wieku XVII. Po akcie I odnotowano mianowicie w rękopiśmiennym programie: „*Exstruitur Baccho altare*”, po akcie II zaś: „*Intermedium de tribus poculis: Bacchi, necessitatis, voluptatis*”. Wydaje się, że zdania te odnoszą się właśnie do obrazów scenicznych — w rodzaju tych, które spotkamy później, około połowy wieku XVIII. Na ten czas dopiero, tj. na okres wyraźnych już tendencji prekursorskich wobec Oświecenia, przypada bowiem właściwy rozwój intermedium alegorycznego na scenie jezuickiej. Spotykamy je np. u takich autorów, jak Stanisław Jaworski czy — przede wszystkim — Jan Bielski. I tak pierw-

szy z nich w tragedii *Jonatas* (Kalisz 1746) wprowadza m.in. w intermedium czwartym obraz Wulkana przywalonego Etną, mający symbolizować los Jezusza, syna Saula, jednej z postaci dramatu. W intermedium pierwszym *Zeyfadyna, króla Ormuzu*, tragedii Jana Bielskiego (Kalisz, 24 VII 1747),

historiją śmierci dziesięciu braci [nb. Zeyfadyna] w akcie tym [tj. akcie I] opisaną wyraża Kadmus, którego urodzeni z posianych zabitego węża zębów (jako wieść poetów niesie) synowie zbrojni od spólnego oręża giną.

#### W intermedium drugim

pobitym Kadmusa synom Żal Powszechny nadgrobek kładzie, z którego Wierności Geniusz zwycięski kolos wyprowadza, a zaś chór Kadmusa historiją zabitych synów — o zgubie dziesięciu Zeyfadyna braci, a niektórych zachowanych (którzy miasto potym tebańskie założyli) — o samym Zeyfadynie, przez Mahometa obronionym i położonym od niego w Ormuzie wiary ś[więtej] fundamencie tłumaczy.

#### W intermedium trzecim

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

W dalszym ciągu zatem, podobnie jak w operze Władysławowskiej, nośnikami alegorii stają się motywy mitologiczne. Wydaje się to kompromisowym rozwiązaniem w sytuacji, gdy — już od w. XVII począwszy — do głosu w teatrze zaczęły dochodzić nowe tematy, zwłaszcza historyczne, w tym również z historii Polski, a obok nich także orientalne (jak w wypadku *Zeyfadyna*), współczesne itd. Nowym natomiast, niecodziennym pomysłem stało się ilustrowanie na scenie przysłów. Sięgnięto w tym bodaj do tradycji ikonologicznej, zgodnie z którą samo przysłowie stawało się lemmą, sentencją i „podpisem” równocześnie, towarzyszący mu zaś sceniczny obraz — symbolicznym ukonkretnieniem. Inscenizacyjny zamysł był tutaj zatem odwrotny niż przy motywach mitologicznych (czy w ogóle antycznych), gdzie do już istniejącego „obrazu” fabularnego dodawano jego alegoryczną interpretację.

Poza ogólnymi informacjami, zawartymi w streszczeniach, niewiele jednak wiemy o sposobie inscenizacji tak pomyślanych międzyaktów. Niewiedza ta dotyczy zwłaszcza wieku XVII, okresu zatem, w którym intermedium ściśle alegoryczne się rodzi i kształtuje. Przypuszczać bowiem trzeba, że jego koncepcja w w. XVIII winna być kontynuacją i rozwinięciem pomysłów wcześniejszych, tych z w. XVII właśnie, choć może stosowanych w zasadzie poza międzyaktami, w ramach np. antyprologów czy chórów. Tłumaczyłoby to ścisły związek intermediów alegorycznych z akcją sztuk, jak też wynikającą stąd ich niepowtarzalność, czym się one zresztą różnią od intermediów dramatycznych.

### Intermedium muzyczne

Intermedium muzyczne obejmuje jedną głównie scenę, mianowicie dworską, a w jej ramach operę Władysławowską. Nie było ono z pewnością u nas tworem rodzimym, przejęte bowiem zostało przez teatr królewski wraz z operą włoską. Było też do niej dostosowane wystawnym charakterem, przez co odbiegało wyraźnie od innych realizacji swego gatunku.

Nie opera Władysławowska jednakże zapoczątkowała w Polsce tę odmianę gatunkową. Muzyczny charakter miało już bowiem intermedium drugie z *Iudicium Paridis* i z jego polskiej przeróbki z r. 1542, *Sądu Parysa* (zob. wyżej). Zajmując podobne miejsce w strukturze sztuki (granice aktów III i IV), jak też pełniąc analogiczne w niej funkcje przerywników akcji głównej, jej komentowania oraz rekreacji — nie uległo ono jeszcze zdominowaniu przez obraz teatralny. Taniec starych bab, podobnie jak „szymirski” pojedynek Biciusa i Bachiusa w intermedium pierwszym (po akcie II), nabierał właściwego sensu dopiero łącznie z tekstem wypowiedzi tych postaci, prostotą zaś użytych środków i alegorycznym sensem wiązał się jeszcze z międzyaktami muzycznymi typu średniowiecznego.

Późniejsze międzyakty, zasadniczo dramatyczne, wyjątkowo tylko posługiwały się elementami muzycznymi — istniejącymi w nich na zasadzie wstawek. Tak więc intermedium Adama Władysławiusza *Gretka, Urban, Orczykoś* (sprzed r. 1609), o podstarzałym mężu, młodej żonie i jej niezbyt udanym kochanku, kończy się scenką małżeńskie harmonii:

UR[BAN]

[. . . . .]

Teraz za to niechaj nam wineczka młodego

Przyniesie, byśmy sobie ochotnie podpili,

A potem, ma gębusiu, skocznie podtańczyli.

*Tu się napiwszy pójda w taniec, a po tańcu pójda z izby śpiewając.*

(w. 83—86) <sup>48</sup>

Jezuicka *Wyprawa do Kiszkowa* (Poznań, przed r. 1623; powtórzenie w kodeksie konopczańskim pt. *Trzej stryszy i balwierz*) śpiewem żebraków próbuje tylko ożywić akcję i wywołać wrażenie upływu czasu:

WOJTAL

[...] a w ty tam krainie

Nabarzi ta piosneczka nade wszystkie słyńie;

Jeśli mieć pożywienie na wędrowkę chćecie,

Ode mnie się jej śpiewać nauczyć możecie.

Nuż śpiewajcie!

*Napiewa „O bogaczu” vel „Hej, miły, święty Jakubie”.*

(w. 89—93) <sup>49</sup>

<sup>48</sup> *Dramaty staropolskie*, t. 3, s. 285.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 293.

W gdańskim intermedium *O Ojcu i Synie szewcu* (1643) klecha Jan-dras śpiewa (na przemian z Synem?) humorystyczny „psalterz” nad zmarłym rzekomo Ojcem, zaczynający się od słów popularnej eklogi Wergiliusza „*Tityre, tu patulae recubans*”<sup>50</sup>. Parodia pieśni pogrzebowej sygnalizuje w utworze szczytowy moment intrygi Syna i prowadzi do rozwiązania akcji. W chełmińskim wreszcie intermedium z połowy w. XVII, *Służały rozmaitego chleba spróbowawszy do Niemca na wojnę przyjdzie*, pyszałkowaty Niemiec każe wezwać grupę „piszczałków”, by jako „nadworna” kapela potwierdzili jego „hetmańską” godność<sup>51</sup>.

Przykłady, w gruncie rzeczy nie należące nawet w pełni do intermedium muzycznego, pozwalają jednak uściślić pojęcie odmiany muzycznej. W każdym z nich funkcja tańca, śpiewu czy też gry na instrumentach nie była wyłącznie służebna wobec dramatu, ich byt teatralny nie był samoistny, lecz polegał na doraźnym tylko przystosowaniu (czy nawet przeniesieniu) dla sceny odpowiednich przejawów życia potocznego — wraz z jego właściwościami. Widać to zwłaszcza w *Służałym*, gdzie kapelę „piszczałków” mogłaby stanowić realna grupa muzyków, przyprowadzonych spoza teatru. W *Gretce, Urbanie, Orczykosiu* taniec pary małżeńskiej „w izbie”, po wypiciu wina, trwający do piania kurów, nie różnił się od zabawy zapustnej, dostępnej i publiczności, nie spełniał też w utworze istotnych funkcji kompozycyjnych. Także stylizowane śpiewy w *Wyprawie* i w gdańskiej scenie o szewcu zasadały się na pokazaniu na scenie — rzekomego choćby — „kawałka życia”. Dlatego też, choć wiązały się z pozytywnym skądinąd realizmem intermedii, nie stawały się w nich kompozycyjną dominantą i nie nadawały im też w związku z tym ogólnego charakteru muzycznego.

Z odmienną zupełnie sytuacją mamy do czynienia w intermediach operowych. Na ich walor kompozycyjny wskazał już sam twórca, Virgilio Puccitelli. W przedmowie dedykacyjnej do *La santa Cecilia*, skierowanej do Klaudii di Medici, arcyksiężnej austriackiej, wyjaśniał on mianowicie, że

[wprowadził owe intermedia] zarówno, by dzieło było bogatsze w widoki, jak też, by przy znikomości tego fałszu tym piękniej wypadła moc jego prawdy<sup>52</sup>.

Pierwszym zatem i głównym celem stało się dla autora podniesienie — poprzez intermedia — widowiskowości całego występu. Cel ten staje się dla nas zrozumiały, jeśli uwzględnimy nadzwyczajną okazję wystawienia: w dniu tym, 23 listopada 1637, odbył się ślub króla Władysława IV i arcyksiężniczki austriackiej, Cecylii Renaty, córki cesarza Ferdynanda II. Do jej imienia dostosowano już sam temat sztuki — po-

<sup>50</sup> *Ibidem*, t. 6, s. 261—263.

<sup>51</sup> *Ibidem*, t. 3, s. 363.

<sup>52</sup> Cyt. za: Szewkowska, *op. cit.*, s. 223—224.

święcona była jej świętej patronce. Zabieg włączenia intermediów okazuje się tym bardziej wyraźny, jeśli uwzględnimy, że spośród całego repertuaru teatru Władysławowskiego zamieszczono je (i wyodrębniono formalnie) tylko właśnie w *La santa Cecilia*, i w żadnym innym utworze. Opera Władysławowska nie była zresztą w tym względzie wyjątkiem — przeciwnie nawet: sam pomysł wystawnych intermediów przejęła z praktyki włoskich teatrów dworskich.

Wspomniana praktyka była powszechna na terenie Europy XVII wieku. Znamy ją m.in. także z teatru Moliera (*nb.* późniejszego od naszej opery!), gdzie stosowano ją nawet w odmiennym gatunku dramatycznym, bo w komedii, przejmującej jednak w pewnej części spektakli (głównie w premierach, w obecności króla) okolicznościowe rysy przedstawień dworskich. Stało się mianowicie regułą, że zwłaszcza balety, ale obok nich także właśnie intermedia włączał Molier jako „urozmaicenia” do swych komedii — starając się je „pozszywać” z treścią sztuk, jak to określał w przedmowie do *Natretów* (1661)<sup>53</sup>. Włączał jednakże intermedia tylko do tych występów, które przygotowywał na szczególne okazje: festynu w Vaux i gościny króla u nadintendenta Fouqueta w r. 1661 (*Natrety*), otwarcia siedziby królewskiej w Wersalu w r. 1664 (*Księżniczka Elidy*), wybudowania wspaniałej sali teatralnej w Tuileries w r. 1671 (*Psyche*) itp. Wystawność inscenizacyjna przedstawień dworskich pozostawała w oczywistej opozycji do występów „zwykłego” teatru mieszczańskiego, wyraźnie skromniejszych czy wręcz surowych. Za każdym razem postępował tutaj Molier tak, jak w wypadku komedii *Miłość lekarzem*, którą inscenizował właśnie z baletem i muzyką na uroczystościach w Wersalu we wrześniu 1665, natomiast już bez tych dodatków — w swoim teatrze dla mieszczan. W opozycji tej odgrywały z pewnością rolę również względy czysto praktyczne: sprawy finansowe, wyposażenie techniczne scen, brak odpowiedniego zespołu — obok nich jednak (czy raczej: przede wszystkim) konieczność dostosowywania przepychu przedstawień dworskich do przepychu życia dworskiego w ogóle: niezwykłość samego przedstawienia musiała być podkreślona jeszcze większą niezwykłością jego oprawy.

Podobna sytuacja istniała już zatem w teatrze Władysławowskim. Trudności interpretacyjne polegają tu jedynie na tym, że nie daje się ustalić, czy wszystkie intermedia z *La santa Cecilia* miały wykonanie właśnie muzyczne. Muzycznym bez wątpienia było intermedium piąte, pełniące rolę panegirycznego epilogu<sup>54</sup>. Ukazywał się w nim w głębi sceny Apollo na Parnasie, na śpiew boga przesuwała się góra w kierun-

<sup>53</sup> Cyt. z: Molier, *Dzieła*. Przełożył, opracował i wstępem opatrzył Boy. Wydanie nowe. T. 2. Warszawa 1922, s. 232.

<sup>54</sup> Szwejkowska, *op. cit.*, s. 232.

ku łoży królewskiej, po czym pojawiały się na owej górze muzy i chór pasterzy, śpiewając na wezwanie Apollina pochwały dla króla i królowej, pasterze zaś wykonywali nadto triumfalny taniec. Tak ukształtowane intermedium stanowiło klamrę z prologiem, w którym ojczyste rzeki obojga małżonków: Dunaj i Wisła, wysławiały zwycięstwa swoich władców, Sarmacja opiewała chwałę Cecylii i Władysława, nimfy zaś wykonywały pochwalną pieśń i tańczyły na cześć nowożeńców. W zestawieniu z prologiem właśnie, alegorycznym poprzez udział wymienionych postaci, widać jednak wyraźnie, że intermedium piąte nie zawiera specyficznych cech swojego gatunku, poza jedynie elementem odmienności tematycznej od opery. Nawet taniec, częsty w operach Puccitellego, trudno by uznać za swoisty tutaj składnik odmiany muzycznej.

Niewiele natomiast można powiedzieć o udziale muzyki w przedstawionych wyżej czterech pierwszych intermediach *La santa Cecilia*. Wnosić jedynie można, że teksty wypowiedzi postaci wykonywane były wokalnie, w związku z czym alegoryczne pod względem treści międzyakty nabierałyby formalnych cech muzycznych. Udział śpiewu będzie zresztą jedyną stałą cechą późniejszych intermediów muzycznych, bez wyjątku również powstających pod wpływem włoskim. Odnajdujemy je — już poza teatrem królewskim — pod sam koniec w. XVII we wspomnianym przedstawieniu gimnazjum toruńskiego z roku 1695. W sztuce Pallavicina *Besiegte Siegerin Antiope Freuden-Spiel* wprowadzono mianowicie po akcie I arię zakochanego, którą wykonywał śpiewak Włoch, po akcie II zaś arię Scaramucci-Kapitana w wykonaniu aktorów grających role wieśniaków.

Uderzająca niezwykłość imprezy toruńskiej — przynajmniej w świetle znanych dziś materiałów — mogłaby świadczyć o rozpowszechnianiu się już pod koniec w. XVII wpływów opery włoskiej, a wraz z nią intermediów muzycznych. Choć oczywiście wystąpią one w pełnej postaci dopiero w początkach w. XVIII w teatrze saskim<sup>55</sup>, następnie zaś, powszechniej już, w połowie stulecia, również na scenach magnackich, czego przykładem może być choćby *Intermedium Nikola Taillacioqui*, wystawione wraz z operą *Antygonus* Pietro Metastasia 26 lipca 1763 w teatrze Potockich w Tartakowie i zawierające kilkanaście arii wykonanych przez zespół włoski<sup>56</sup>.

Na przestrzeni dwu wieków intermedium muzyczne przyjęło się na gruncie polskim tylko zewnętrznie — jak widzimy — i nie uległo tutaj asymilacji. Nie może to dziwić, skoro podobnie było w innych krajach. W przeciwieństwie do dwu poprzednich odmian swego gatunku, pozostaje

<sup>55</sup> Zob. A. Chotkowski, *Repertuar muzyczny teatru saskiego w Warszawie*. W zbiorze: *Opera w dawnej Polsce. Na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*. Wrocław 1973, s. 153—154 (tu bibliografia).

<sup>56</sup> Zob. *Dramaty staropolskie*, t. 6, s. 583—592.

stało to intermedium tworem hermetycznym, niepodatnym na przystosowawcze zabiegi autorów, tak wyraźne przy wszelkich innych rodzajach tekstów, nie tylko dramatycznych. Pojawienie się intermedium muzycznego w Polsce świadczy zatem jedynie o kulturowych związkach z Zachodem i o uleganiu modzie w teatrze. W wypadku opery Władysławskiej mówić przy tym można o prekursorstwie wobec Europy, w w. XVIII zaś już tylko o fali ogólnoeuropejskiego rozpowszechniania się wpływów sceny włoskiej.