

Irena Kadulska

Koncepcja komedii w poetykach szkół jezuickich

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/2, 171-214

1989

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

IRENA KADULSKA

KONCEPCJA KOMEDII W POETYKACH SZKÓŁ JEZUICKICH

System przepisów

Rozważania o koncepcji komedii jako gatunku w poglądach teoretyków jezuickich mają wyznaczony historycznie punkt wyjścia. Jest nim system początkowych zarządzeń, które usytuowały dramat w procesie edukacyjno-wychowawczym ustalając dlań pewne stałe reguły. Zarządzenia tworzyły ramę zaleceń ogólnych, w których obrębie ukształtowała się myśl teoretyczna i praktyka gatunkowa różnych okresów rozwoju teatru jezuickiego.

Dzieje teatrów jezuickich w Polsce otwiera inscenizacja w Pułtusku w 1566 roku¹. Początkowa działalność owych teatrów oparta na tradycji i wzorach szkoły humanistycznej została wkrótce ogarnięta przepisami. Lata od 1546, czyli od Ordynacji Ignacego Loyoli, do 1599, tj. do ostatecznej wersji *Ratio studiorum*, to etap formowania koncepcji i określania funkcji teatru szkolnego. Ten wstępny okres przyniósł zinstytucjonalizowanie teatru, włączenie go w system pracy szkoły, co zaważyło decydująco na dwóch wiekach działalności teatralnej jezuitów. *Ratio* obowiązywała we wszystkich teatrach Zgromadzenia, w momencie bowiem ogłoszenia drukiem (1599) zyskała charakter międzynarodowy².

Punkt 13 ustawy o szkołach ściśle określał konwencję dramaturgii teatru szkolnego³. Ustawa wskazywała tragedię i komedię jako gatunki podstawowe, ustalała tematykę, ogólną zasadę estetyczną, język występów, eliminowała postaci kobiece. Pieczę nad przestrzeganiem zaleceń *Ratio* powierzano w każdym kolegium dwuosobowemu urzędowi cenzora (teolog i humanista) przekształcanemu niekiedy w urząd kolegialny⁴.

Zalecenia i przepisy narastające w toku działalności teatrów jezuic-

¹ Zob. J. Popłatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*. Wrocław 1957, s. 107.

² Zob. N. Griffin, *El Teatro de los jesuitas: algunas sugerencias para su investigación*. „Filologia Moderna” t. 54 (1975), nr 6.

³ *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*. Neapoli 1599.

kich omawia szczegółowo fundamentalna praca Jana Poplatka⁵. Przepisy generalów, prowincjałów i wizytatorów regulowały przede wszystkim problemy związane z aspektem teatralnym widowisk — częstotliwość przedstawień, miejsce występów i czas ich trwania, szkolenie aktorów, rodzaje efektów, dobór gości, itp.

Zasadniczą dla niniejszych badań kwestię komedii rozstrzyga *Ratio* jednoznacznie. Komedie, uznana tu za gatunek równoprawny z tragedią, w początkowej praktyce teatralnej stanowiła 50—60% utworów⁶. Jednakże spektakle komediowe, obok intermediiów, najłatwiej mogły naruszyć atmosferę powagi tak ważną dla szkolnego teatru; towarzyszą im zatem zalecenia stosowności w wyborze środków wywoływania komizmu.

Ogólną stałą tendencją zarządzeń było tonowanie żywiołu komicznego; ekspansja komedii wywoływała pewne zaniepokojenie władz zakonu. Przykładowo, w przepisach dla prowincji polskiej (1582 r.) stwierdzano naganny fakt wystawiania komedii pod pretekstem dialogów. Ograniczono więc częstotliwość spektakli komediowych do jednego w ciągu roku szkolnego⁷. Problem liczby premier komediowych nabral szczególno-go charakteru w liście z Kwirynału (1716 r.) generała Michaela Angelusa Tamburiniego adresowanym do całego Zgromadzenia⁸. Tamburini wyraża tu zaniepokojenie ożywionym zainteresowaniem komedią i operą, które niosą niebezpieczeństwo wybryków i obniżenia prestiżu. Zarysowuje też drastyczną sprzeczność między występami komediowymi a procesem edukacji.

W Polsce w 1717 r. na kongregacji w Wilnie ustalono, iż komedia właściwa wraz z prologiem i intermediami może trwać 3 godziny. Równocześnie w wielu prowincjach zalecano, by jak najwięcej uczniów brało udział w spektaklach komediowych. W rezultacie tworzono pewien impuls wpływający na strukturę zdarzeniową komedii i na tendencję do rozbudowywania obsady intermediiów.

Problemem często powracającym była kwestia ról kobiecych. Już początkowe zalecenia dążyły do ich eliminowania, zwłaszcza w obrębie komedii. Tu rola żeńska stwarzała pewne niebezpieczeństwo frywolności i utraty powagi, a związana z nią zazwyczaj intryga miłosna mogła zniekształcić moralną i emocjonalną koncepcję tego teatru. *Ratio* po pewnych dyskusjach wykluczyła ostatecznie role żeńskie. Późniejsze dyspensy z lat 1600, 1601, 1603 i innych dopuściły w niektórych prowincjach

⁴ Poplatek, *op. cit.*, s. 24—25.

⁵ *Ibidem*, s. 3—97.

⁶ *Ibidem*, s. 151.

⁷ Zob. ARSI (= Archivum Romanum Societatis Iesu), Institutum Soc. Iesu, rkps 52, s. 336.

⁸ M. A. Tamburini, *De actionibus scenicis in convictibus*. ARSI, Epp. NN., rkps 114, s. 266—276.

cyjach (także w polskiej) role żeńskie poważne, co stanowi pośrednio ich wyłączenie z komedii⁹.

W początkach XVIII w. problem ten powrócił z pewną ostrością we wspomnianym już liście generała Tamburiniego. Stwierdziwszy stałe odstępowanie od obowiązujących norm zdecydował on:

przeło rozkazuję w imię świętego posłuszeństwa, pod karą grzechu ciężkiego, wszystkim przełożonym i każdemu, kto będzie miał udział w rozdzielaniu ról w teatrze, aby nie czynili i nie pozwalali wprowadzać nikogo, kto przedstawiałby osobę kobiety pod jakimkolwiek pretekstem, choćby zewnętrznie ta próba wydawała się usprawiedliwiona¹⁰.

Lektura przepisów, decyzji kongregacji, listów wizytatorów ujawnia brak gorliwości w przyjmowaniu zarządzeń. Ich stałe przypominanie odsłania proces stałego ich przekraczania w praktyce. Przepisy wyrażały z ogólnego zamysłu edukacyjno-wychowawczego, lecz autorzy dramatyczni uwzględniali także oczekiwania odbiorców. Oto źródło rozbieżności. Rozbieżności te nie wiodły do przemian strukturalnych i nie zmieniły oblicza moralno-ideowego tego teatru, który napomniany, powracał do stanu równowagi.

W drugiej połowie XVI w. bezpośrednim efektem zarządzeń zachęcających do inscenizacji stał się rozwój europejskiej dramaturgii jezuickiej przy równoczesnej ogólnikowości wiedzy teoretycznej¹¹. Prowadziło to do zachwiania zasad gatunkowych, wadliwości określeń¹². Niejasna sytuacja gatunków odzwierciedlała potrzebę teoretycznego wykładu i sformułowania podręcznika poetyki dla szkolnictwa jezuickiego. Równocześnie praktyka dramatopisarska nie znajdowała oparcia we własnym zapleczu repertuarowym. Wyboru wzorów należało dopiero dokonać, aczkolwiek pierwszą wskazówkę stanowił w *Ratio* brak zakazu korzystania z wzorów starożytnych.

Wiedza o regułach i wzorach literackich adresowana była nie tylko do autorów dramatycznych. Reguły komunikacji poetyckiej stanowiły nieodzowny składnik wykształcenia ogólnego, były aktywnym elementem kulturowym, umożliwiały uczniom i wychowankom szkół ocenę i odbiór utworów¹³.

⁹ *Prepositorum Generalium Societatis Iesu. Responsa. Pars prima: 1540—1566.* ARSI, Institutum Soc. Iesu, rkps 52, s. 336—339.

¹⁰ Tamburini, *op. cit.*, s. 266. Ten i wszystkie dalsze tłumaczenia tekstów — o. Jan Rosiak SI.

¹¹ Zob. M. Scaduto, *Il Teatro gesuitico*. „Archivum Historicum Societatis Iesu” t. 36 (Roma 1967), s. 198. — J. M. Valentin, *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554—1680)*. Thèse de doctorat. Université de Paris — Sorbonne (maszynopis powiel.), s. 4—6. — Poplatek, *op. cit.*, s. 148—150.

¹² Poplatek, *op. cit.* — A. Stender-Petersen, *Die Schulkomödien des Paters Franciszek Bohomolec SI*. Heidelberg 1923, s. 36.

¹³ Zob. T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 34—39.

Funkcje spełniane przez poetyki szkolne w nauczaniu i w kulturze ogólnej decydują o ich znaczeniu w badaniach nad samą koncepcją komedii, jak i nad świadomością autorów i odbiorców. Przedmiotem dalszych rozważań będzie chronologiczna prezentacja wiedzy o istocie tego gatunku sformułowanej w ważniejszych poetykach. Prezentacja na osi czasu odzwierciedla narastanie i przemiany stanu wiedzy teoretycznej, jednakże nie ilustruje w pełni procesu dydaktyki szkolnej, w poszczególnych bowiem kolegiach używano różnych podręczników. Obok najnowszych funkcjonowały poetyki z minionego stulecia; np. poetyki Sarbiewskiego, Maseniusa, Juwencjusza były używane kilkadziesiąt lat. Popularność ważniejszych poetyk będzie poświadczona liczbą wydań, pojawianiem się w notatkach i rękopisach.

Koncepcja komedii w poetykach jezuickich

Źródłem pierwszych doświadczeń i wzorów literackich stał się dla dramaturgów i teoretyków jezuickich antyk¹⁴. Wybór tradycji antycznej wiąże się z inspirującym wpływem humanistów włoskich — z ich wartościowaniem starożytności, działalnością edytorską, komentatorską, jak i stale uświadamianą potrzebą precyzyjnego określania form dramatycznych¹⁵. To włoskie nastawienie na antyk wpłynęło na powstanie pierwszych poetyk zakonu właśnie we Włoszech.

Początkowe podręczniki należą do typowego dla renesansu nurtu komentatorskiego, który prowadzi do uogólnień teoretycznych poprzez upowszechnianie tekstów literackich¹⁶. Edytor tragedii Seneki, Martin Antonius Delrio¹⁷, i Antonio Possevinus, wydawca zbioru komentowanych tekstów *Bibliotheca selecta qua agitur de ratione studiorum* (1593), opublikowali swe dzieła równocześnie. Possevinus w końcowej części zbioru prezentuje poetyki włoskie oraz wypowiedzi niektórych komentatorów Arystotelesa. Omawiając problemy dramatu wskazuje ogólnikowo na teatralną przydatność tematyki z *Pisma świętego*, szerzej natomiast przedstawia możliwości alegorycznej interpretacji motywów antycznych¹⁸. Związłą klasyfikację tragedii i komedii przeprowadza w oparciu o elementy wykładu Arystotelesa. Dzieło Possevinusa czytano w Pol-

¹⁴ Zob. T. Bieńkowski: *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*. Wrocław 1967, s. 26—63; *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450—1750). Główne problemy i kierunki recepcji*. Wrocław 1976, passim.

¹⁵ A. Anikst, *Teorija dramy ot Aristotielja do Lessinga*. Moskwa 1967, s. 110—112.

¹⁶ Michałowska, *op. cit.*, s. 44.

¹⁷ M. A. Delrio, *Senecae tragoediae*. Antverpiae 1593.

¹⁸ Zob. Bieńkowski, *Fabularne motywy antyczne [...]*, s. 28—33.

sce bezpośrednio po opublikowaniu, a teoretycy XVII w. odwoływali się doń wielokrotnie¹⁹.

Pierwszą w pełni skodyfikowaną poetyką szkół jezuickich był szeroko adresowany podręcznik Jacoba Pontanusa *Poeticarum institutionum libri tres* (Ingolstadt 1594). Jego przydatność i skalę oddziaływania potwierdza fakt 11 wydań i przedruków podjętych na przestrzeni XVII stulecia. Podręcznik ten, niezmiernie popularny w Polsce, funkcjonował u nas także w przeróbce Joannesa Buchlerusa: *Institutio poetica ex R.P. Jacobi Pontani* (Lipsiae 1620)²⁰.

Wykład Pontanusa mieścił się w obrębie formuły renesansowej i stanowił podsumowanie ówczesnego stanu wiedzy teoretycznoliterackiej. Autor wskazał dwa zasadnicze kręgi wzorów: teoretyków starożytnych (Arystoteles, Horacy, Cyceon, Kwintylian, Aelius Donat), jak i renesansowych (Vida, Viperano, Robortello, Scaliger). Mimo przywołania tak bogatej tradycji Pontanus stwierdzał brak poetyki, która służąc dydaktyce byłaby zarazem przewodnikiem w drodze na Parnas. Jego rozważania były efektem 27 lat pracy nauczycielskiej.

W księdze II zawarł uwagi o komedii (wraz z tragikomedią) umieszczając ją po epepei, a przed tragedią. Sformułował jej definicję następująco:

Komedia jest poezją dramatyczną, która wśród żartów i dowcipów naśladuje działania społeczne i prywatne ucząc sposobu życia²¹.

Cytowaną tu definicję tworzą: kwalifikacja, zakres, sposób, atmosfera estetyczna i cel. Kwalifikator: „*poesis dramatica*” stanowi w tej definicji, bezpośrednio zależnej od Giovanniego Antonia Viperana, element wprowadzony przez Pontanusa²². Zakres — dokonuje się tu pewna polaryzacja płaszczyzn egzystencji (działania społeczne i prywatne) przy równoczesnym ich metafizycznym zakotwiczeniu, naśladowane bowiem mimetycznie działania (sposób) odnosi autor w księdze I do nadanej przez Boga normy. Atmosfera estetyczna — śmiech, rodzi się, zdaniem Pontanusa, z przedstawionych faktów komicznych i z osób. Cel — nauczanie sposobu życia, wynika z dydaktycznego pojmowania funkcji ko-

¹⁹ E. Sarnowska-Temierusz, *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o komedii*. Wrocław 1974, s. 37.

²⁰ Zob. Michałowska, *op. cit.*, s. 16, przypis 29. — Sarnowska-Temierusz, *op. cit.*, s. 39.

²¹ J. Pontanus, *Poeticarum institutionum libri tres*. Ingolstadt 1594, ks. II, rozdz. 12, s. 87.

²² Zob. A. Happ, *Die Dramentheorie der Jesuiten*. München 1922 (maszynopis powiel.), s. 72. O twórczości poetyckiej Pontanusa pisze S. Zabłocki: *Od pre-
renesansu do Oświecenia. Z dziejów inspiracji klasycznych w literaturze polskiej*. Warszawa 1976, s. 177—178.

medii i stanowi myśl pojawiającą się w większości poetyk renesansowych (zob. G. G. Cinzio, J. C. Scaliger i in.)²³.

Pontanus dowartościowuje komedię omawiając — właśnie przy niej — wspólny gatunkom dramatycznym system części ilościowych i jakościowych. Swą klasyfikację opiera bezpośrednio na tekście Scaligera i Viperana, dokonując kompilacji niektórych elementów (np. *protasis*, *epitasis*). Tworzą one pewien stały, powtarzany schemat wykładu w szkolnych podręcznikach.

W zakresie elementów ilościowych omawia i wyróżnia: prolog, *protasis*, *epitasis*, *catastasis*, *catastrophe*.

Komedia, podobnie jak tragedia, dzieli się na 5 aktów, co Pontanus argumentuje autorytetem Horacego; poszczególne akty zawierają do 10 scen. Mówiąc o postaciach określa ich maksymalną liczbę na 14 aktorów. W scenicznej rozmowie dopuszcza uczestnictwo 3 aktorów oraz czwartego mówiącego do siebie, na stronie. Odwołuje się tu do wykładu Terencjusza i przypomina Plauta.

W zespole składników jakościowych wymienia i omawia w porządku przyjętym przez Arystotelesa: fabułę, charakterystyki osób działających, ich mowę, sposób wypowiedzania, urządzenie sceny, element muzyczny. *Melopoeia* — ostatni z sześciu składników został tylko wymieniony.

Akcja osiąga różnorodność uczuciową dzięki niezbędnemu występowaniu żartu i śmieszności, możliwej do zaakceptowania przez ludzi poważnych. Na przykładzie Terencjusza Pontanus przestrzega, odwołując się do Horacego, przed niewłaściwą śmiesznością. Podaje szereg rad praktycznych; przykładowo: o sytuacjach nieprzystojnych, drażliwych należy informować dźwiękami zza sceny. W zakresie wzorów bliska jest Pontanusowi teoria komizmu wyłożona przez Antonia Riccoboniego w rozprawie *De re comica ex Aristotelis doctrina* (1579).

Przed postaciami komicznymi Pontanus stawia przede wszystkim wymóg moralnej jednoznaczności, co umożliwia już wstępną ocenę charakterów w kategoriach dobra i zła. Wyznacza komedii bohaterów nisko urodzonych, o pospolitych imionach, nie znanych szerszemu ogółowi. Arystotelesowski postulat średniości moralnej bohatera zyskuje u Pontanusa charakter zalecenia, by byli to ludzie „nie całkiem honorowi, nie całkiem mądrzy, zdolni oszukiwać się”. Podkreśla także konieczność funkcjonowania w komediach horacjańskiej reguły zgodności charakteru z ogólną o nim opinią.

Język, wyrażający atmosferę duchową komedii, winien być zwy-

²³ Zob. *Poetyka okresu renesansu. Antologia*. Wybór, wstęp i opracowanie E. Sarnowska-Temeriusz. Przypisy J. Mańkowski i E. Sarnowska-Temeriusz. Wrocław 1982, s. 260—313. BN II 205. — Anikst, *op. cit.*, s. 135—136.

czajny, wprowadzający krąg słów prostych, codziennych. Jednakże nie powinno zabraknąć niewyszukanych sentencji. Ton komedii może niekiedy zbliżyć się do podniosłości — jak to sugeruje przywołany przez Pontanusa Horacy.

W przedmiocie wyposażenia sceny autor odsyła do Witruwiusza i Scaligera, wspomina tylko o kolorystycznym zróżnicowaniu kostiumów (białe dla starców, purpurowe i barwne dla młodzieńców).

Roztrząsania o poezji dramatycznej kończą się wskazaniem 5 podstawowych różnic między tragedią a komedią. Obejmują one: treść, postaci, mowę, nastrój, rozwiązanie. W różnicy treści Pontanus eksponuje odmienną wymowę dydaktyczną — komedia ma przekonać widza o wyższości życia uczciwego, wolnego od głupstw i nałogów. Zagadnienie to widzi Pontanus znacznie szerzej niż Scaliger, natomiast w innych kwestiach dokonał pewnych opuszczeń, np. w kwestii chóru odsyłał do szczegółowego wykładu Scaligera. Z kolei w przemilczeniu problematyki tańca wyraziła się pewna moralna idea teatru szkolnego. Sumując w księdze III swe rozważania Pontanus raz jeszcze stwierdza, że trudna do całościowego ujęcia problematyka sztuki poezji czeka na kontynuatorów.

Poetyka Pontanusa, wyrastająca z nauczycielskich zapotrzebowań, nie tylko wносиła w dydaktykę znajomość reguł i pragnienie ich respektowania. Jej istotną wartość stanowi wskazywanie przykładów dramaturgii doskonałej, godnej naśladowania. Krąg wzorów przywoływanych przez Pontanusa wywodzi się ze starożytnej Grecji i Rzymu. Propagowanie zasady *imitatio* to kolejny element łączący profesora poetyki i retoryki z programem humanistów. Uczył się u nich, a zarazem sam stał się nauczycielem teoretyków i poetów nadchodzącego nowego stulecia.

Początek XVII w. potwierdził dominującą jeszcze pozycję Włoch w badaniach nad teorią poezji²⁴. W roku 1631 ukazała się w Rzymie książka Alessandra Donatiego *Ars poetica sive Institutionum artis poeticae libri tres*, którą środowisko jezuickie znało wcześniej z wykładów autora — profesora retoryki w Collegium Romanum. Ich słuchaczem w roku akademickim 1622/1623 był także Maciej Kazimierz Sarbiewski²⁵. Niektórzy badacze uważają Donatiego za najwybitniejszego teoretyka Towarzystwa Jezusowego w okresie 200 lat istnienia zakonu²⁶. Powód tak wysokich ocen tkwi w zakresie wpływów; Donati wywarł równie silne piętno na poetykę niemieckiego baroku (Masen) jak i na

²⁴ Zob. F. Strada, *Prolusiones Academiae*. Romae. 1617. — T. Galluzi, *Commentarii tres de tragoedia et comoedia*. Romae 1621. — Ottonelli, *Della christiana moderazione del teatro libri III*. Fiorenza 1648. Zob. też T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*. Kraków 1918, s. 33.

²⁵ J. Warszawski, „Dramat rzymski” Macieja Kazimierza Sarbiewskiego TJ (1622—1625). *Studium literacko-biograficzne*. Rzym 1984, s. 136—137.

²⁶ Zob. Happ, *op. cit.*, s. 36.

klasycystyczną teorię jezuitów francuskich (Le Jay). Liczne wydania podręcznika świadczą o jego przydatności w nauczaniu szkolnym (Coloniae Agrippinae 1633, Klagenfurt 1639, Bononiae 1659, Venetiis 1684. Parmae 1708) ²⁷.

Wykład teorii poezji obejmujący 3 księgi rozpoczął Donati określeniem istoty poezji, która naśladuje działania i czyny. To kluczowe stwierdzenie zgodne z myślą Arystotelesa podejmie i rozwinie uczeń Donatego — Sarbiewski.

Problemom dramatu poświęca Donati drugą część swej *Ars poeticae*. Uwagę koncentruje na zagadnieniach tragedii, o której mówi w duchu mistrza Arystotelesa. Ten wpływ wyraził się także marginalnym zainteresowaniem komedią; jej definicję poprzedza przytoczeniem określeń Aeliusa Donata, Cyserona, Arystotelesa i Riccoboniego, z którym podejmuje polemikę. Przeciwstawia się jego określaniu komedii jako naśladowania jakiejś śmiesznej słabości przy pomocy tańca, muzyki i sztuki dramatycznej („*est imitatio, quae fit metro*”). Donati formułuje swą definicję w oparciu o Arystotelesowską naukę o oczyszczeniu rozciągając ją na komedię.

Komedia jest naśladowaniem jakiejś zwyczajnej czynności w tym rodzaju wady, który pobudza do śmiechu; naśladowaniem wykonywanym przy pomocy mowy wiązanej i dramatycznej, które, wzniecając nadzieję i radość, nad uczuciami tymi panuje ²⁸.

Donati przyznaje komedii pewne walory wzruszeniowe i jakości moralne, uznając nadzieję i radość za uczucia jej właściwe. Dalej podkreśla, iż celem komedii jest wywołanie u widzów uczucia przyjemności, a nie, jak to wielu mylnie sądzi, pobudzenie ich do śmiechu. Realizacja tak sformułowanego celu wymaga także pewnej powściągliwości w grze.

W rozdziale 54 objaśnia Donati pojęcie śmieszności, rozwijając tu myśli Arystotelesa. Kategoria śmieszności obejmuje: ułomność, błąd, omyłkę, szpetność — wolne od zagrożeń bądź szkodliwości. Powyższe wyliczenie dotyczy zarówno sfery fizycznej, jak i psychicznej. Donati łączy sposoby wywoływania śmiechu z normami moralnymi — odchylenie od normy winno być wolne od bólu i cierpienia. Podobnie jak dla Arystotelesa, źródłem obiektywnie pojmowanego komizmu była dlań sceniczna prezentacja przedmiotu komicznego posiadającego jakąś cechę ujemną ²⁹.

W zakresie materii i tematyki przyznaje komedii „swobodne wy-

²⁷ A. et A. Backer, C. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. T. 3. Bruxelles—Paris 1840, łam 132.

²⁸ A. Donati, *Ars poetica sive Institutionum artis poeticae libri tres*. Romae 1631, s. 240.

²⁹ Zob. też klasyfikację A. Riccoboniego: *O tym, co śmieszne*. W: *O dziele komediowym — na podstawie nauk Arystotelesa*. W antologii: *Poetyka okresu renesansu*, s. 390—396 (tłum. J. Mańkowski).

myślenie" akcji, która ma się toczyć lekko i wesoło, zawierać zaskakujące epizody, jak nagle małżeństwo czy rozpoznanie i odnalezienie zaginionego syna. Jako środki artystyczne można stosować: powodowanie złudzeń, podstępne figle, błędy, kłamstwa (np. ukrywanie właściwego stanu danej postaci, skąpstwo, kradzież). Podaje też przykłady sytuacji komicznych: skąpy teść częstuje gości weselnych chrzanem, służący kradnie, poeta jąka się, itp. Efekty humorystyczne wnosi także wygląd postaci: zniekształcenie ciała, blade oblicze, zezowate oczy, wielki i wykrzywiony nos, napuszone bokobrody, zwisające ręce, drżące kolana, krzywe nogi, chwiejne ruchy. Odzież postaci śmiesznych może być stara, podarta, brudna. Źródło komizmu tkwi również w stanie osób i ich zawodach. Będzie to więc: pieczeniarski darmożjad, chłopiec gamoń, służący oszust, służący niezdara, pomyłony skąpiec, zezowaty plotkarz, zboczony młodzian, niefrasobliwy lekarz. W tym ciągu wyliczeniowym o charakterze ilustracyjnym i egzemplifikacyjnym odsłania Donati zespół postaci komicznych szkolnego świata teatralnego.

Zarazem ma świadomość europejskiej tradycji dramatycznej, którą przypomina wskazując okresy rozwoju komedii greckiej oraz jej rzymskie kontynuacje i formy. Rozważania historyczne są pomostem wiodącym do określenia form mieszanych. W swej definicji tragikomedii Donati dokonuje syntezy obu gatunków podstawowych, dopuszczając proporcjonalne występowanie elementów tragedii i komedii.

Tragikomedia jest to naśladowanie ludzi dobrych i złych przy pomocy wiersza, muzyki i dramatycznego wyrazu, które stosownie do różnych losów ludzkich godzą ze sobą litość i radość, w których jednak główne miejsce, a często i jedyne, zajmuje szczęście²⁰.

Donati rejestruje także istnienie przedstawień o charakterze pasterkim i alegorycznym, jednakże nie podaje ich określeń gatunkowych.

Przegląd poetyk końca XVI i początków XVII w. — Possevina, Pontanusa, Donatusa — przynosi częściowo potwierdzenie klasycystyczności koncepcji teoretycznych w renesansowej i wczesnobarokowej szkole jezuickiej. Possevinus i Pontanus ciągną ku tradycji. Bogaty jest zwłaszcza wybór autorytetów Pontanusa (starożytni oraz Scaliger, Vida, Viperano, Robortello). Mistrzowie ci wspomagają praktyczny i użyteczny kierunek myślenia wykładowcy jezuickiego. Przejrzysty wykład teorii dramatu eksponuje rolę słowa, które może być wspierane efektami teatralnymi.

Natomiast praca Włocha Donatusa pozostaje już pod wpływem nowego, barokowego gustu. Świadomość wychowawczych oddziaływań teatru ulega, w porównaniu z Pontanusem, pewnemu wyciszeniu. W koncepcji dramatu obok słowa na równych prawach usytuował Donati muzykę i taniec, dopuszczał wręcz przepych w zastosowaniu środków scenicznych. Duch baroku wyrażał się tu nie tylko dominacją efektów nad

²⁰ Donati, *op. cit.*, s. 249.

akcją, lecz i różnorodnością charakterów, wielością zarejestrowanych form gatunkowych. Tradycja klascystyczna stanowi drugi nurt myślenia Donatiego. Pozostał on nie tylko uczniem Arystotelesa, lecz także kontynuatorem postawy tak silnie zaakcentowanej przez późnorzymski *Tractatus Coislinianus* (I w. p.n.e.) — postawy wyrażającej przekonanie o pewnej klasyfikacji komedii³¹.

Po wystąpieniu Donatiego, mimo rozległości jego wpływów, nastąpiły zmiany w topografii europejskich badań teoretycznoliterackich. W prowincjach jezuickich odbiły się tendencje ogólnoeuropejskie: na czoło wysunęły się Niemcy, a następnie Francja. Równocześnie uaktywniły się kraje dotychczas prawie nieobecne w tej dziedzinie — jak np. Polska.

XVII-wieczną myśl teoretyczną w Polsce reprezentował głównie Maciej Kazimierz Sarbiewski, którego wykłady poetyki zostały wygłoszone w Akademii Połockiej jako dwa roczne cykle zajęć: 1619/1620 i 1626/1627. Nie znana bliżej treść pierwszego cyklu uległa przypuszczalnie modernizacji w r. 1626, po powrocie poety z Rzymu, gdzie studiował pod kierunkiem mistrza Donatiego. Związek Sarbiewskiego z Donatim kształtował się na wielu płaszczyznach; był on profesorem retoryki w Collegium Romanum w r. 1622/1623 i jego sławę teoretyka na długo przed edycją ugruntowały właśnie wykłady. Jako wybitny znawca starożytności i archeolog był przewodnikiem młodzieży jezuickiej, w ramach programu studiów, po antycznym Rzymie. On także objaśniał Sarbiewskiemu zasadę działania maszyn i urządzeń teatralnych w czasie uroczystego spektaklu, którego był współtwórcą, w dniu kanonizacji św. Franciszka Ksawerego (3 XII 1622)³². Sarbiewski sławi tę przyjaźń i więź intelektualną dwóch poetów i teoretyków zarazem, w pięknej odzie *Ad Romam*.

Wykłady Sarbiewskiego, mimo braku ich edycji, funkcjonowały w praktyce szkolnej w formie zapisków studentów i notatek nauczycieli jeszcze w XVIII w. nie tylko w Polsce, lecz także w uczelniach rosyjskich³³. Pod jego wpływem powstały nowe poetyki, w innych powoływano się na jego autorytet, a wykłady przygotowane do druku zamierzano wydać w Kolonii (1721), jednak z nieznanых przyczyn do wy-

³¹ Zob. I. Kadulską, *Antyczna teoria komedii*. „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego”. Prace historycznoliterackie, 1979, nr 6, s. 10.

³² Warszawski, *op. cit.*, s. 110, 121—122, 192—194.

³³ Zob. P. Lewin, *Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722—1774) a tradycje polskie*. Wrocław 1972, passim. — E. Ulčínaitė, *Teoria retoryczna w Polsce i na Litwie w XVII wieku. Próba rekonstrukcji schematu retorycznego*. Wrocław 1984, s. 60—64. — Warszawski, *op. cit.*, s. 135—136.

dania nie doszło³⁴. W kosmopolitycznej szkole jezuickiej stanowiły one trwałą koncepcję polską, która kształtowała nie tylko świadomość teoretyczną, lecz i praktykę dramatyczną, oraz wpływała na sztukę teatru³⁵.

Interesujący nas tu fragment *O tragedii i komedii, czyli Seneka i Terencjusz* obejmuje księgę IX traktatu *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*.

Ograniczenie kategorii rodzaju do dwóch gatunków zasadniczych stanowi powrót do Arystotelesowskiego ich widzenia³⁶. Sarbiewski przyjmujący postawę klasycysty pomija sytuację zastaną w barokowym dramacie jezuickim. Różni to jego wypowiedź od innych barokowych teorii, a nawet od humanisty Pontanusa.

Tytuł księgi: *O tragedii i komedii*, sygnalizuje drugoplanowość myślenia o komedii, czy też raczej jest to jej naturalna pozycja w klasycystycznym wykładzie. Przy definiowaniu tragedii Sarbiewski przywołuje komedię jako *exemplum* kontrastujące mówiąc: „komedii właściwe są przedmioty zabawne”³⁷. Wyeksponowanie kategorii śmieszności stanowi wymóg wyrazistej tonacji emocjonalnej. Zarazem w sformułowanie to wpisana jest świadomość aktywnego odbioru, w którym śmiech stanowi reakcję oczekiwaną, programowaną.

Definicja komedii Sarbiewskiego brzmi następująco:

Przyczyna zaś, dla której [...] komedia [naśladuje] czynności błahe mało znacznych osób z zamiarem ubawienia i wprawienia w dobry humor, jest ta, że łatwiej, jak poucza doświadczenie i rozum, współczujemy z nieszczęściami i tragiczną dolą osób wybitnych niż pospolitych, tak jak przeciwnie, łatwiej się cieszymy z powodzenia małych ludzi niż znakomitych. Zarówno bowiem jedno, jak drugie zachodzi nieoczekiwanie dla nas, gdyż szczęście na ogół wedle powszechnego mniemania jest udziałem ludzi znakomitych, a niepowodzenie — ludzi niższego stanu i ubogich³⁸.

³⁴ *Poetica practica Anno Domini 1648*. Bibl. Załuskich, rkps Lat. Qu. XIV. 229 (rkps zaginiony, przedruk w: W. I. Riezanow, *K historii ruszkiej dramy. Ekskurs w obszar teatru jezuitów*. Nieżyn 1910, s. 303—375). — *Gemma in Pyrry annulo*. Bibl. Jagiellońska, rkps 7200 I, k. 3 (XVIII w.). Zob. Sarnowska-Temeriusz, *op. cit.*, s. 46. — S. Skimina, wstęp w: M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*. (*De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus*). Przełożył M. Plezia. Opracował S. Skimina. Wrocław 1954, s. XXXIV.

³⁵ Zob. Z. Szmydtowa, *O księdze I „Poetyki” Sarbiewskiego*. W: *Poeci i poetyka*. Warszawa 1964, s. 410—414. — Z. Raszewski: *Sarbiewski M. K. „O poezji doskonałej”*. „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 3, s. 21—39; wstęp w: J. Furttentbach, *O budowie teatrów*. Wrocław 1958, s. 36—45. — J. Okoń, *Z zagadnień baroku w szkolnym dramacie jezuickim w Polsce wieku XVII*. W zbiorze: *Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie*. Wrocław 1967, s. 9—25.

³⁶ Zob. Michałowska, *op. cit.*, s. 66—69.

³⁷ Sarbiewski, *op. cit.*, s. 228.

³⁸ *Ibidem*. Podkreślenia w cytatach pochodzą od autorki artykułu.

Definicja ta eksponuje przede wszystkim rangę komediowej akcji naśladowczej, jej bohaterów oraz doznania publiczności, kładąc szczególny nacisk na tę ostatnią kwestię. Psychologia powszechnego odczuwania warunkująca reakcję widzów zdaje się determinować rozumienie komedii, która realizuje się — z jednej strony — poprzez harmonię między oczekiwaniem widzów a układem akcji komediowej. Równocześnie zaś autor sygnalizuje terapeutyczną funkcję nieoczekiwanych, zaskakujących doznań, właściwych odbiorowi komedii. Powstają one jako rezultat rozbieżności między nastawieniem („powszechne mniemanie”) a sceniczną wizją świata. Przyznanie komedii właściwości kathartycznych sytuuje Sarbiewskiego w długim ciągu kontynuatorów Arystotelesa (jak np. J. Tzetzes, A. Donati) łączących wstrząs wyzwalający zarówno z tragedią, jak i z komedią³⁹. Takie ujęcie łągodzi kwestię niższości gatunkowej komedii, co ma pewne znaczenie dla jej rozwoju na scenach szkolnych.

Dopełnieniem i uszczegółowieniem zwięzłych definicji tragedii komedii jest rozdział 2, traktujący o różnicach. Klarowność koncepcji gatunkowej została osiągnięta właśnie przez wyraziste, precyzyjne określenie cech odmiennych w obrębie struktur dramatycznych⁴⁰.

Ważną wskazówką dla badacza okazuje się zhierarchizowanie elementów, pierwszą bowiem płaszczyzną rozróżnienia czyni Sarbiewski charakter fabuły. Jest to konsekwencja przyjętego wcześniej za Arystotelesem stanowiska, że dramat jest naśladowaniem czynności. W tym też punkcie autor polemizuje z Pontanusem i jego koncepcją tragedii jako naśladowania osób. Silne eksponowanie roli zdarzeniowości jako elementu organizującego mimetyczny charakter utworu dramatycznego zawdzięczał Sarbiewski nie tylko Arystotelesowi, lecz także układom Donatego. Podkreśleniu jedności i spójności fabuły nie towarzyszą ustalenia w zakresie jedności czasu i miejsca.

Przypisany przez Sarbiewskiego komedii charakter fabuły (wątki z życia prywatnego, potoczne, codzienne) wyznacza pozostałe cechy komedii, która wymaga pospolitych bohaterów, potocznych sentencji, „trzewickowej wystawy”. Ten wymóg określa sposób realizowania zasady *decorum* w obrębie gatunku.

Dydaktyczne oddziaływanie komedii, któremu Donati tak niewiele poświęcił uwagi, i tu pojawia się jako kwestia marginalna. Wiąże ją Sarbiewski z koncepcją charakterów. Określa ich rangę moralną (płochę), by dopowiedzieć to wskazaniem kondycji społecznej. Wybór bohaterów niskiego stanu usprawiedliwia obniżoną atmosferą moralną komedii, niosącej prawdy i sentencje potoczne, wyrażane formami języka codziennego.

³⁹ Zob. H. Podbielski, wstęp w: Arystoteles, *Poetyka*. Wrocław 1983, s. LXI—LXXXIX. BN II 209. — Kadulska, *op. cit.*, s. 19—20.

⁴⁰ Michałowska, *op. cit.*, s. 108.

W sferze emocjonalnej Sarbiewski przypisuje jej uczucia spokojne i umiarkowane, charakter wzruszeń decyduje bowiem, jego zdaniem, o miejscu danego gatunku w ogólnej klasyfikacji ⁴¹.

Konsekwencją wyrazistego podziału jest wskazanie różnicy w charakterze i zakresie zakończeń, które w komediach są pomyślne w rzeczach drobnych. W tym też punkcie ujawnia Sarbiewski swą świadomość istnienia gatunków mieszanych, sygnalizowaną już przez Pontanusa, a rozwiniętą przez Donatiego.

W ujęciu Sarbiewskiego dramat jest rodzajem teatralnym i to decyduje o szczegółowości wypowiedzi na temat wystawy i maszyn. Przypisawszy komedii prostotę elementów wystroju sceny przechodzi do objaśnień organizacji spektaklu. Brzmia tu echa rzymskich doświadczeń poety i wspomnienie zademonstrowanych przez Donati maszyn i urządzeń. Istota tej wypowiedzi tkwi nie tyle w pewnym zespole rad zarówno estetycznych, jak i praktycznych, ile w zaleceniu harmonii między wystawą, środkami naśladowania a pozostałymi elementami strukturalnymi dramatu. Dodajmy, iż zalecenie „świetnej wystawy” odczytał Tadeusz Grabowski jako konsekwencję pedagogicznego nastawienia Sarbiewskiego ⁴².

Koncepcja dramatu wyłożona przez Sarbiewskiego w obrębie rozważań o doskonałej poezji ujawniła swą inspirującą wartość już w traktacie *Poetica practica Anno Domini 1648* pióra jego następcy w Akademii Wileńskiej ⁴³. Bezpośrednim kontynuatorem zajęć Sarbiewskiego na katedrze retoryki był Michał Ginkiewicz; nie można jednak wykluczyć, iż twórcą traktatu był albo Tomasz Klage, profesor retoryki w Wilnie od r. 1641, uczonek i erudyta, autor utworu o charakterze dramatycznym, wcześniej słuchacz wykładów Sarbiewskiego, albo Wojciech Cieciszewski — wykładowca retoryki w r. akad. 1636/1637, który na polecenie króla Władysława IV porządkował rękopisy pozostałe po Sarbiewskim ⁴⁴. Traktat ten zachował się jedynie w dość obszernej edycji Władimira Riezanowa ⁴⁵. Nawiązujący do przemyśleń Sarbiewskiego, stanowi zarazem wyraźną ilustrację nacisku barokowej praktyki na koncepcję dramatu.

Gatunki dramatyczne wypełniają dwie części: część VIII — *De comœdia*, i część IX — *De tragoediis et tragicomœdiis*. W stosunku do ujęć Sarbiewskiego nastąpiło tu rozdzielenie wykładu o gatunkach. We wstępie formułuje autor zamiar szczegółowej prezentacji komedii jako gatunku w Polsce mniej popularnego i rzadziej uprawianego. Sytuację

⁴¹ Zob. Szmydtowa, *op. cit.*, s. 425.

⁴² Grabowski, *op. cit.*, s. 95.

⁴³ Sugestia Riezanowa (*op. cit.*, s. 302, 364).

⁴⁴ Zob. L. Piechnik, *Rozkwit Akademii Wileńskiej w latach 1600—1655. Dzieje Akademii Wileńskiej*. T. 2. Rzym 1983, s. 82—84.

⁴⁵ Zob. przypis 34.

tę tłumaczy socjologicznie — niska kondycja komediowych bohaterów powoduje obniżone zainteresowanie szlacheckich odbiorców.

Komedie nowożytną uważa autor za kontynuację greckiej komedii nowej i określa ją następująco:

Komedia jest to naśladownictwo jednej i krótkiej akcji człowieka przeciętnego, akcji zdolnej nie opowiadaniem, lecz czynem uczyć działalności publicznych i prywatnych bez względu na to, czy jest to akcja prawdziwa, czy zmyślona ⁴⁶.

Postulat jedności akcji łączy się tu ze wskazaniem jej zakresów tematycznych: zdarzenia fikcyjne lub historyczne. Ten sposób widzenia akcji komediowej odchodzi od klasycznego rozróżnienia tematów i gatunków, a zbliża się do późniejszego stanowiska Masena. Potwierdzeniem zamętu w klasyfikacji jest przywołanie w dalszych wywodach przykładu komedii o błogosławionym Stanisławie Kostce.

Analizując zasadę jedności akcji profesor poetyki formuluje postulat jedności czasu i miejsca podkreślając, że rozciągłość w czasie i przestrzeni oznacza zbytne poszerzenie akcji. W motywacji przywołuje autorytet mistrzów Scaligera i Pontanusa. W szczegółowych omówieniach nie powraca do zagadnień miejsca, a swe stanowisko w materii czasu akcji wyraźnie liberalizuje (dopuszcza 2 albo 3 dni).

Problem zakończenia rozstrzyga ambiwaletnie, w duchu znanej już wypowiedzi Pontanusa. Klasyfikując odmiany komedii przyjmuje kryteria niejednorodne — budowę akcji, zakres tematyczny bądź jakości estetyczne (komedia prosta, złożona, obyczajowa i — jako czwarta — komedia zabawna).

W odróżnieniu od Donatiego autor traktatu bardzo wyraźnie przypisuje spektakłom komediowym cel wychowawczy i potrzebę umoralniającej refleksji.

Przechodząc do praktycznych rad adresowanych do uczniów na temat źródeł pomysłów i inspiracji tematycznych przy tworzeniu komedii omawia, jako przykład, twórczość portugalskiego jezuita Ludovico la Cruz, autora komedii alegorycznych (np. *Vita Humana nuncupata*). Stwierdza tu przydatność postaci alegorycznych, zwłaszcza alegorycznie traktowanych postaci mitologicznych. Wcześniej do barokowej praktyki natłoku alegorii na scenie z wyraźną dezaprobatą odniósł się Sarbiewski.

Twórca komediowy winien przedstawiać i znać obyczaje — mówi autor *Poetica practica*, rozpoczynając obszerną klasyfikację obyczajów. Posługuje się niektórymi wskazaniem Scaligera (np. obyczaje młodzieży, mężów, ludzi różnej kondycji), a charakteryzując Polaków przywołuje tekst Sarbiewskiego.

⁴⁶ Cyt. według: R i e z a n o w, *op. cit.*, s. 310.

W dalszej, praktycznej już wskazówce — jak dokonywać selekcji zdarzeń — odsłania teoretyk mechanizm kompilacji typowy dla sztuk jezuickich.

Wśród rozlicznych dalszych porad zwraca uwagę ustalenie dopuszczalnej liczby postaci równocześnie rozmawiających na scenie; autor uważa, że 14 osób stanowi liczbę maksymalną. Postaci coraz bardziej zapełniają scenę, pomniejszając swą obecnością wagę słowa, zaciemniają przyczynowość rozwoju zdarzeń. *Poetica practica*, aczkolwiek pragnie utrzymać więź i zależność z teoriami klasycznych mistrzów — poddaje się wyraźnie duchowi ówczesnej praktyki dramatycznej.

W ostatniej — sumującej niejako rozważania — kwestii różnic gatunkowych autor odsyła do Sarbiewskiego, którego poetyka znana była widocznie nie tylko jemu, lecz i jego uczniom. Na Sarbiewskim i Arystotelesie opiera się także, gdy omawia przydatne dla twórcy przykłady zachowań typowych dla temperamentów⁴⁷.

Definiując gatunki mieszane — tragikomedie i komitragedię — raz jeszcze powraca wykładowca do rad i przestróg dawanych uczniom piszącym utwory dramatyczne, uświadamia im najczęściej popełniane błędy. Nauczycielska pasja przenikająca ten podręcznik decyduje o jego specyfice. Jak pisze Riezanow, drobiazgowość przekazanych tu pouczeń, szczegółowość praktycznych rad jest rzadkością na tle ogólnych sformułowań większości poetyk⁴⁸. Charakter *Poetica practica* jest dwojaki: jej autor korzysta z przemyśleń Pontanusa, Sarbiewskiego oraz klasyków, jednak znacząco poszerza krąg obserwacji i przykładów poprzez analizę szkolnego dramatu XVII w. i uznaje za zasadne wprowadzenie do teorii tego, co zostało ukształtowane w toku praktyki scenicznej i zaakceptowane przez publiczność.

Rok 1657 przyniósł realizację postulatów Pontanusa oczekującego nowego wielkiego i szczegółowego podręcznika poetyki dla szkół jezuickich. Dzieło podjął Jacob Masen — profesor retoryki i poetyki w Kolonii, poeta i badacz zarazem.

Książka zatytułowana *Palaestra eloquentiae ligatae* (Coloniae Agrippinae 1657) obejmuje około 1500 stron i dzieli się na 3 części, traktujące o liryce, epice i dramatyce. Pierwsze wydanie (Coloniae Agrippinae 1654) i liczne przedruki zawierają wyłącznie 2 pierwsze części — lirykę i epikę. Cała zaś poetyka ukazała się tylko w 3 wydaniach (1657, 1664, 1683). Dochodzą do tego pojedyncze wydania księgi *Dramatica*. Naj-

⁴⁷ Sposoby wyrażania uczuć typowych dla określonych charakterów ćwiczone także w ramach retoryki opierając się na wskazówkach hiszpańskiego jezuity C. Soareza (*De arte rhetorica libri tres*, Coimbrae 1560); jego metodę ćwiczenia tzw. tonusów przejął m.in. Donati. Retoryka Soareza miała do XVIII w. łącznie 98 wydań.

⁴⁸ Riezanow, *op. cit.*, s. 373.

częściej jednak była wydawana *Epica*; np. w samym r. 1654 miała ona 4 edycje, wyprzedzające publikację całości dzieła.

Podręcznik Masena został nie tylko przyjęty przez większość szkół zakonu, lecz także wywarł znaczny wpływ na świeckich teoretyków i twórców w Niemczech⁴⁹, w Polsce i innych krajach. Dla polskich odbiorców był on szczególnym autorytetem, wielokrotnie wykorzystywanym i cytowanym w rozprawach teoretycznych XVII i XVIII wieku⁵⁰.

Dramatica, opatrzona szczegółowym tytułem⁵¹, dzieli się na dwie księgi: I — *De materia ac forma dramatum*; II — *De implicationibus dramatum*.

Podstawą rozważań staje się sformułowanie celu twórczości dramatycznej w oparciu o poglądy Arystotelesa, Horacego i nowszych teoretyków. Dramat winien dostarczać zadowolenia estetycznego, być źródłem przeżyć oczyszczających — *katharsis*, łagodzić niewłaściwe namiętności. Masen wprowadził do teorii szkolnych cnotę miłości jako pozytywne uzupełnienie Arystotelesowskiej koncepcji *katharsis*. Podejmie to w XVIII w. Franz Lang twierdząc, że „wszystkie nasze uczucia mogą służyć cnotcie”⁵². Wyraża się tym także troska o uszlachetnienie teatralnej publiczności i wychowywanie uczniów.

Masenius przyjmuje oczywistość istnienia 4 gatunków dramatycznych: tragedii, komedii, tragikomedii i komitragedii. Wprowadzenie gatunków mieszanych tłumaczy potrzebą klarownej i jasnej klasyfikacji gatunkowej („tragedia optymistyczna” nie jest tragedią, ale tragikomedią).

Komedia jest — jak pisze — naśladowaniem akcji skończonej, zabawnej, wywołującej śmiech, przedstawionej sposobem dramatycznym za pośrednictwem naturalnej miary wierszowej; wyzwalającej nadzieję (na pomyślne zakończenie w trudnych okolicznościach) i zadowolenie (z nieoczekiwane szczęśliwego rozwiązania) i tym oczyszczającej, łagodzącej podobne nastroje, uczucia⁵³.

Opierając się na Arystotelesowskiej koncepcji komedii jako przedstawienia charakterów gorszych, ale nie w całej rozciągłości złych, tylko w pewnym zakresie szpetnych⁵⁴, neguje Masenius przydatność starożytnych komedii z postaciami uwodzicieli, kurtyzan. Wiąże się to z jego koncepcją teatru wychowującego, kształtującego śmiechem i przykła-

⁴⁹ Happ, *op. cit.*, s. 113.

⁵⁰ Zob. Sarnowska-Temeriusz, *op. cit.*, s. 39, 46, 125.

⁵¹ *Palaestra eloquentiae ligatae dramatica. Pars III et ultima, quae complectitur poesin comicam, tragicam, comicotragicam. Praeceptis et historijs rarioribus, cum exemplis singulorum poematum illustrata. Auctore R. P. Iacobo Masenio, è Societate Iesu. Coloniae Agrippinae, anno 1657.*

⁵² Zob. Happ, *op. cit.*, s. 147—148.

⁵³ Masenius, *op. cit.*, s. 10—11.

⁵⁴ Zob. Podbielski, *op. cit.*, s. LIX—LX. — Kadulska, *op. cit.*, s. 9—10.

dem, nie zaś moralnym oburzeniem czy niesmakiem. W komedii szkolnej dopuszcza tylko wybrane komiczne elementy: śmieszność wyglądu, dobór postaci, kierunek działań. Egzemplifikację stanowią 3 komedie Masena dołączone do podręcznika: pierwszą z nich, *Comoedia historica Ollaria*⁵⁵, traktuje autor jako wykład teoretyczno-praktyczny.

W całościowym spojrzeniu na dramat Masen podejmuje utrwaloną w teoriach renesansowych zasadę *mimesis* rozumianą przezeń jako odzwierciedlenie życia, zbliżenie do rzeczywistości. Równocześnie nie uważa, by postaci alegoryczne niosły naruszenie zasady realizmu. Wskazuje tu przykłady komedii Plauta, Arystofanesa, jak i swe komedie *Bacchi schola eversa* i *Comoedia historica Ollaria* z postaciami Bachusa, Kupidyna, Merkurego. Podkreśla także artystyczną rangę scen niemych i żywych obrazów w sztukach parabolicznych. Formułuje jednak wątpliwości pisząc, że wygląd zewnętrzny — kostiumy postaci alegorycznych — jest odejściem od realizmu. Stąd płynie bezpośrednie zalecenie starannego, umiejętnego i ograniczonego liczbowo wprowadzania postaci alegorycznych. Motywację stanowi sposób odbioru — widownia najczęściej reaguje optycznie, nie wnikając w wewnętrzną treść i sens postaci. W rezultacie w swej książce *Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata [...]* (Coloniae Ubiorum 1650) Masenius proponuje i wskazuje autorom zestawienie oraz opis wszystkich dopuszczanych figur alegorycznych i symbolicznych. Nastąpiło zatem usankcjonowanie alegorii w tragedii i komedii, prowadzące w praktyce dramaturgicznej do braku umiaru, zamięłowania do spektakli emblematycznych.

Nad świadomością reguł góruje u Maseniusa postulat swobody, niezależności od zasady jedności czasu i miejsca. Postulatem tym obejmuje Masenius także budowę sztuki, stwierdzając, że sztuka winna mieć tyle aktów, ile wymaga konstrukcja akcji — do form 7-aktowych włącznie. Dowolność co do liczby scen uzasadnia również specyfiką akcji.

Podręcznik Masena określa sposób konstruowania tytułów, zawiera też uwagi o formach zaznajamiania widzów z akcją. Tak więc postuluje wywieszanie afisza ze streszczeniem, przypomina zwyczaj drukowania programów sztuk szkolnych. W samym kształtowaniu atmosfery spektaklu autor dostrzega rolę muzyki — proponuje muzyczne prologi i antrakty uświetniające przedstawienie.

Wyznaczając krąg wzorów dla dramaturgów jezuickich Masen wybiera przykłady odpowiadające jego koncepcji wychowywania poprzez teatr. Poleca Plauta, którego ceni wyżej od Terencjusza, jednakże w wersji „oczyszczonej”. Wybór wzoru należy rozpocząć od poznania finału akcji, co pozwala postawić pytanie, jak skonstruować przeróbkę, by osiągnąć cel, któremu służy rozwiązanie.

⁵⁵ Pozostałe to: *Comoedia historica Rusticus imperans* i *Bacchi schola eversa*.

Księga II części poświęconej dramatyce zawiera szczegółowe wskazania — na obszernym materiale egzemplifikacyjnym — dotyczące konstrukcji zawiązania, przebiegu i rozwiązania fabuły. Masen realizuje tu swój nadrzędny cel — ustalenie metod i sposobów w zakresie twórczości dramatycznej. Kwestię wyboru tematu widzi jako wybór między tematem historycznym a fikcyjnym. Stwierdza wyższość tematów historycznych, silnie działających na sferę emocji, które można dopełnić szczegółami fikcyjnymi, i dopuszcza ich pojawianie się w komedii⁵⁶.

Rozdział 15 zawiera zbiór motywów i tematów przydatnych w konstruowaniu akcji komediowej, którą autor podporządkowuje regule stosowności.

Dalsze warsztatowe wskazówki dotyczą sposobu kształtowania akcji komediowej. Masen proponuje uporządkowany zamysł jednego (rzeczywistego lub fikcyjnego) zdarzenia o ograniczonej wielkości. Wyraża zarazem niepokój teoretyka doby baroku obserwującego obciążone nadmiarem postaci i zawikłań ówczesne sztuki jezuickie.

W swej koncepcji Masen usankcjonował barokowy model dramatu (gatunki mieszane, swoboda czasu, miejsca, brak kategorycznych ograniczeń budowy, zatwierdzenie postaci alegorycznych). Łączy to ze świadomością znaczenia zasady realizmu w sztuce. Podkreśla współproporcjonalność zbliżenia akcji do rzeczywistości z osiąganym zadowoleniem estetycznym. Elementem korygującym jakość i rodzaj tematów, zdarzeń, bohaterów, sentencji, żartów, kostiumów jest świadomość wychowawczej funkcji szkolnego teatru. Popularność poetyki Masena aż do XVIII w. włącznie⁵⁷ wynikała także ze stymulowania aktywności twórczej; wyposażył on potencjalnych poetów w narzędzia pracy twórczej, ożywił powszechne pragnienie bezpośredniego uczestnictwa w sztuce. W praktyce jednak prezentacja mechanizmów sztuki słowa nie stanowiła gwarancji jakości.

Wiek XVII przynosi także istotne wypowiedzi teoretyków francuskich. W środkowej części Francji, w Tours, działał Renatus Rapin, który po kilkudziesięciu latach pracy nauczycielskiej (również w Paryżu) opublikował *Réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie* (1684). Jego myśl filozoficzna i estetyczna wywarła znaczący wpływ na kształtowanie się koncepcji Boileau⁵⁸.

Poglądy Rapina, uważane za syntezę klasycystycznej poetyki nor-

⁵⁶ Zob. Happ, *op. cit.*, s. 141.

⁵⁷ Zob. A. Scheid, *Der Jesuit Jacob Masen, ein Schulmann und Schriftsteller des 17. Jahrhunderts*. Köln 1898, s. 36. Informacja z: Riezanow, *op. cit.*, s. 289.

⁵⁸ S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław 1966, s. 94. Zob. też Backer, *Sommervogel, op. cit.*, t. 6, łamy 1447—1458. — ARSi, Franc., rkps, k. 23, 119v, 156, 169, 184v, 197.

matywnej⁵⁹, dotyczyły poezji i dramatu w ogóle; teoretyk ten nie eksponował szkolnych odmian gatunkowych. W mniejszym też stopniu wszedł do kanonu autorów popularnych podręczników szkół jezuickich (jego poetykę wznawiano trzykrotnie w Amsterdamie w latach 1693—1710). Koncepcja komedii wiąże się z jego teorią celu twórczości, która czyni przyjemnym to, co zbawienne. „Komedia, która jest obrazem życia codziennego, poprawia wady powszechne ukazując śmieszność wad poszczególnych osób”. Podkreślając w definicji gatunku korygującą, wychowawczą funkcję śmieszności Rapin dodaje: „Śmieszność jest istotą komedii”⁶⁰.

Teza Rapina zostaje tu przypomniana dla porządku; do teorii jezuickich klasycyzm wkroczy znacznie później.

Dopełnieniem koncepcji komedii w XVII-wiecznych drukowanych poetykach jezuickich będzie krótki przegląd niektórych rękopiśmiennych poetyk z terenu polskiego. Nie zawsze wiemy, kto był autorem, nie zawsze jest też jasne, czy spisywał je nauczyciel, czy uczeń. Wyrastały one najczęściej z potrzeby utrwalenia przekazywanej wiedzy oraz pragnienia uproszczenia teorii naukowych i ich rozbudowanego systemu⁶¹. Zasadnicza wartość rękopiśmiennych przekazów polega na odzwierciedlaniu poziomu wiedzy o poezji i dramacie wykładanej w szkołach jezuickich, a więc poziomu wiedzy wykształconej szlachty.

Anonimowa poetyka jezuicka *Parnassus Biceps seu Institutio Poeseos. In Collegio Sieniaviano Soc. Iesu, 1661*, w swych uwagach o dramacie odwołuje się wprost do autorytetu Scaligera. Komedia to:

poezja żartobliwa, którą poeta życie publiczne i obyczaje naśladować usiłuje. Scaliger mówi, że komedia jest poematem dramatycznym pełnym trudu, o zakończeniu radosnym i stylu popularnym⁶².

Stopień wysiłku twórczego i poziom umiejętności jest rzadko stosowanym w teoriach jezuickich kryterium podziału na komedię dobrą i złą. Z dalszych, krótko i zwięźle definiowanych kwestii, warto zasygnalizować te, w których odzwierciedla się XVII-wieczna koncepcja komedii: muzyczny *antiprologus*, symboliczny prolog, pojęcie programu (*synopsis*), komitragedia.

Zapis wileńskiego kursu wykładów z r. 1680 zawiera poetyka Jana Wornilowicza *Phaetra Apollinis, decade sagittarum instructa [...]*, znana

⁵⁹ Zob. E. Sarnowska-Temeriusz, *Zarys dziejów poetyki. (Od starożytności do końca XVII w.)*. Warszawa 1985, s. 621.

⁶⁰ R. Rapin, *Réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie*. T. 2. Paris 1684, s. 125.

⁶¹ Zob. Sarnowska-Temeriusz, *Droga na Parnas*, s. 132—135.

⁶² *Parnassus Biceps seu Institutio Poeseos. In Collegio Sieniaviano Soc. Iesu, 1661*. Bibl. Czartoryskich w Krakowie, rkps 1875, s. 98—99.

dzięki opisowi Riezanowa⁶³. Wornilowicz poświęca dramatowi również dwie skromne stroniczki, a jego rozważania są konspektem wykładu Pontanusa: dosłowne przytoczenie definicji komedii, jej części, określenie bohaterów.

W kolegium poznańskim został spisany w 1691 r. przez ucznia retoryki Łukasza Ligockiego podręcznik gramatyki, poetyki i retoryki *Compendium humaniorum litterarum*⁶⁴. Jest to wykład zwięzły, ograniczający się do podstawowych pojęć i definicji. Obejmuje on także zespół określeń dotyczących techniki teatralnej (scena obrotowa, proscenium, zaciemnianie światła) i w tym sensie *Compendium* potwierdza utrwalenie się wyłożonej przez Sarbiewskiego koncepcji dramatu — dzieła teatralnego.

Późniejsza o kilka lat *Summa poeseos cum variis notatis* Stanisława Bronikowskiego jest starannym rękopisem jezuickim z 1696 roku. Autor, wykładowca poetyki we Lwowie, Ostrogu, Lublinie⁶⁵, nawiązał pośrednio do Pontanusa poprzez wykorzystanie podręcznika Martina du Cynne *De arte poetica* (1664). Na ów wpływ wskazuje m.in. formuła komedii:

Komedia jest poezją dramatyczną, która w celu uczenia życia naśladuje nie bez wdzięku i dowcipu zwyczaje życia publicznego i prywatnego⁶⁶.

Dodajmy, iż tę samą definicję powtarza rękopiśmienna poetyka *De arte poetica*⁶⁷, która pozostaje również w kręgu wpływów du Cynne'a.

Bronikowski wymienia wśród swych nauczycieli-teoretyków także Cyncerona, a początki gatunku wiąże z twórczością Menandra. Dalej definiuje składniki podziału ilościowego i jakościowego w komedii, które stanowiły tradycyjny element wiedzy o gatunkach dramatycznych.

Inne elementy eksponuje drukowany podręcznik pijarski Ignacego Krzyżkiewicza *Attica Musa thitorem et hyampeum Parnassi colles ultro [...]* (1674). Podaje on zwięzły kodeks reguł dramatycznych, wśród

⁶³ Riezanow, *op. cit.*, s. 373—375. O autorze wiadomości są skąpe: Jan Wornilowicz, Żmudźin, ur. 7 IX 1658, zm. w Witebsku 7 I 1707; w Towarzystwie Jezusowym od 1682, był nauczycielem gramatyki i misjonarzem. Zob. ARSI, Lith., rkps 22, k. 83 i 140; rkps 57, k. 177v.

⁶⁴ Bibl. PAN w Krakowie, rkps 557. Szersze omówienie rękopisu w: Okoń, *op. cit.*, s. 13—27.

⁶⁵ Stanisław Bronikowski, Wielkopoleanin, ur. 31 VII 1664, zm. w Łucku 28 IX 1739. Był nauczycielem gramatyki i poetyki w wymienionych kolegiach, a także kaznodzieją w Jarosławiu, Łucku, Krakowie. Pod koniec życia kaznodzieją nadwornym przy dworze królewskim. Zob. ARSI, Pol., rkps 26, k. 49v; Germ., rkps 73, k. 134; Pol., rkps 46, k. 248v.

⁶⁶ S. Bronikowski, *Summa poeseos cum variis notatis*. Bibl. Ossolineum, rkps 1712 I, k. 3.

⁶⁷ Bibl. Ossolineum, rkps 1170 I, k. 62v.

których interesująco brzmi zalecenie: „w teatrze nie powinno się widzieć nic poza aktorami (ani *decorum*, ani dyrektora)”⁶⁸. Inny punkt wskazuje na konieczność uwzględnienia tragedii Seneki. Autor nakazuje też suflerowi delikatność w spełnianiu jego roli. W swojej definicji komedii podkreśla, iż jest to „wesołe wyrażenie naszego życia”, i zwraca dwukrotnie uwagę, że pobudką jej powstania była chęć zarobku i korzyści materialnej. Gatunkową niższość komedii podkreśla Krzyżkiewicz sprawczymi motywacjami ekonomicznymi, nie zaś socjologicznymi czy estetycznymi — jak to najczęściej czyniono.

Wiek XVII wraz z rozwojem szkolnictwa jezuickiego w Polsce przynosi wielość funkcjonujących tu poetyk zakonu jezuickiego. W owej różnorodności wpływów tkwi pewna pozytywna wartość; równocześnie poetyka Sarbiewskiego manifestuje na gruncie europejskim równorzędność i oryginalność polskiej myśli teoretycznej. Powtórzeniem i skrótem wielkich teorii stają się rękopiśmienne notatki z wykładów i skrypty nauczycielskie.

Poetyki szkolne przekazują i utrwalają wiedzę uznaną w świadomości społecznej za obowiązującą i należącą do przyjętego modelu wykształcenia. Funkcja tej wiedzy jest dwójaka — pomaga ona przyswoić uczniom zasady tworzenia i równocześnie kształtuje zasady odbioru. W sensie merytorycznym podręczniki końca XVI i XVII w. łączy stosunek do tradycji antycznej — jej myśli teoretycznej i dorobku artystycznego. Utrwalają one wysoką ocenę i pozycję dziedzictwa starożytnych. To stanowisko jest jednak w XVII w. korygowane świadomością dróg, którymi kroczy dramat barokowy, inaczej traktujący starożytne wzorce. Źródłem przykładów doskonałych pozostaje antyk, praktyka baroku wpływa na dopuszczanie alegorycznie traktowanych postaci mitologicznych, a ich obecność, jak twierdzi Masen, nie stanowi naruszenia zasady realizmu. Uświadomienie praktyki dramaturgicznej nie oznacza powszechnej ich akceptacji w poetykach normatywnych; przeciwko panowaniu postaci alegorycznych w teatrze wypowiedział się Sarbiewski.

Pojęcie komedii w poetykach jezuickich końca XVI i XVII w. funkcjonuje jako kategoria gatunkowa w obrębie dramatu — rodzaju. Struktura dramatu prezentowana jest na zasadzie wzorca obejmującego określone składniki ilościowe i jakościowe, mającego właściwe sobie przedmioty, sposoby i środki naśladowania. W teoriach XVII w. zauważalna jest tendencja do zwiększania liczby elementów ilościowych (odmian prologu, liczby aktów).

Rozdziały bądź części poetyk charakteryzujące dramat jako rodzaj zawierają także rozważania o jednościach. Analiza problemu trzech jedności pozbawiona jest dociekliwości i konsekwencji; tendencje optu-

⁶⁸ I. Krzyżkiewicz, *Attica Musa*. Cracoviae 1674, s. 6.

jące na rzecz swobody i rozluźnienia reguł występują obok postulatów ich respektowania. Uwaga teoretyków skupia się jednak na jedności akcji, która jako spójność fabuły winna gwarantować prawdopodobieństwo zdarzeń i realizować zasady *decorum*.

Wprowadzaniu pojęcia komedii towarzyszy Arystotelesowska metoda kontrastowania gatunków dramatycznych — tragedii i komedii. Uwaga teoretyków koncentruje się na różnicy tematyki i charakteru fabuły, odmiennej kondycji bohaterów i ich języka, innych sposobów rozwiązywania akcji oraz na odrębności atmosfery emocjonalnej. Kolejność i znaczenie poszczególnych elementów ulega zmianie.

Podręczniki XVII w. utrwalają przekonanie o wychowawczych zadaniach komedii realizowanych środkami komicznymi. Podkreślana jest także jej funkcja wzruszeniowa, właściwości kathartyczne, zdolność wywoływania uczucia przyjemności. Myśl teoretyków szkolnych sytuuje się w nurcie poszerzonych o komedię rozważań Arystotelesowskiej koncepcji *katharsis*, przy równoczesnym, w pełni barokowym, dostrzeganiu rangi hasła „*delectare*”.

Zgodnie z przedstawianą w podręcznikach koncepcją komediowa fabuła traci swą wyrazistość fikcyjnej akcji obejmującej wydarzenia prywatne, codzienne. Pojawiają się uwagi o komediowej akcji historycznej bądź o społecznych i ogólnych działaniach bohaterów. Postaci komediowe określone niższym statusem społecznym podlegają także zróżnicowaniu moralnemu i ocenom w kategorii dobra i zła. Masenius wyraźnie eksponuje służącą tym ocenom zasadę kontrastowania charakterów.

W poetykach szkolnych uwagi o śmieszności łączą się z zaleceniem przestrzegania jej stosowności. Śmieszność obciążona jest obowiązkiem prowadzenia do pouczającej refleksji, a stosowność nawiązuje do klasycznej koncepcji bezbolesnego śmiechu. Mimo rozumienia wagi problemu komizmu (Sarbiewski) niewiele można wskazać praktycznych rad (Donati). Funkcja ludyczna realizuje się także poprzez komiczne intermedia, które poetyki definiują jako źródła prawdziwej zabawy, żartu, humoru. W perspektywie zagadnień *katharsis* i komizmu zarysowują poetyki kwestię publiczności intencjonalnej, wskazują jej reakcje, oczekiwania.

Emblematyczność — typowa dla koncepcji barokowych — realizuje się w teorii spektaklu komediowego poprzez alegoryczne i paraboliczne prologi prezentujące treści niezależne. Uwagi o budowie komedii wiodą w dwóch kierunkach — w stronę klasycznej regularności bądź, odwrotnie, w kierunku dodawania aktów, rozbudowywania scen, powiększania liczby postaci. Aktorzy zapełniając scenę intensyfikują ruch na niekorzyść wagi słowa.

Wyobrażenie o komedii idealnej poetyki konstruują wielorako: ze społeczeństwem rad i wskazań teoretycznych, szczegółowym poradnictwem prak-

tycznym (*Poetica practica Anno 1648*), prezentacją wzorca przygotowanego zgodnie z teorią (Masenius), przywołaniem starożytnych mistrzów. Dodajmy, iż poradnictwo twórcze przenikające część poetyk szkolnych doby baroku ożywiło i wyzwoliło powszechne pragnienie bezpośredniego uczestnictwa w sztuce.

Na marginesie rozważań gatunkowych pojawiają się w podręcznikach poetyki interesujące wzmianki o afiszach, programach teatralnych, roli suflera, urządzeniu sceny, budowie widowni, o roli muzyki w spektaklu. Teatralność gatunku i wymogi sztuki teatru odczuwane są bardzo silnie.

Reasumując — w XVII-wiecznych podręcznikach szkół jezuickich występują dwa sposoby widzenia komedii: normatywna koncepcja komedii regularnej oraz współistniejąca z nią tendencja do rozluźnienia klasycznych zasad, dopuszczająca wprowadzanie fantazji, cudowności, alegorii, wpisanych w rozbudowany tok zdarzeń wieloaktowej sztuki.

W wieku XVIII wkracza teoria szkolnego dramatu fundamentalnym podręcznikiem Josepha de Jouvancy *Christianis litterarum magistris De ratione discendi et docendi* wydanym w Paryżu w r. 1691, także w latach 1692 i 1696. Po zatwierdzeniu przez XIV Kongregację Generalną ukazuje się w 1703 r. wydanie florenckie pod nieco zmienionym tytułem: *Magistris Scholarum inferiorum Societatis Iesu De ratione discendi et docendi*, i staje się podręcznikiem obowiązującym we wszystkich prowincjach zakonu. W Warszawie dokonano przedruku edycji florenckiej (data 1703, wsteczna), wznowiono tekst w 1746 r. w Lublinie.

Iuventius, przygotowujący swój wykład w okresie pracy w Collège Louis le Grand, otwiera nie tylko listę świetnych nauczycieli tego kolegium, lecz także inicjuje hegemonię francuską w jezuickim nauczaniu wiedzy o poezji. Dopełnieniem obowiązującego wykładu stała się jego późniejsza książka *Institutiones poeticae ad usum collegiorum Societatis Iesu* (Venetiis 1718), wielokrotnie wznawiana w Polsce (1735, 1752, 1754, 1755, 1757 — 2 wydania, 1758, 1759, 1763, 1766)⁶⁹.

De ratione discendi et docendi to podręcznik o wyraźnym nachyleniu pedagogicznym. Po zwięzłej definicji poezji⁷⁰ następuje przegląd gatunków literackich, ich określenia i wskazanie sposobu wykładania. Uwagi na temat poezji dramatycznej zamieścił Iuventius w księdze I; poemat dramatyczny widzi w dwóch odmianach — jako chóralny i dialogizowany; ten z kolei obejmuje komedię i tragedię.

Jako normy ponadgatunkowe przyjmuje Arystotelesowską naukę o oczyszczeniu, regułę jedności oraz prawo uzupełniania akcji głównej

⁶⁹ Zob. Backer, Sommervogel, *op. cit.*, t. 4, łam 857. — Estr. XVIII 696.

⁷⁰ Zob. J. de Jouvancy, *De ratione discendi et docendi*. Varsaviae 1703, 1703, ks. I, rozdz. 2, art. 2, § 1: „Poezję można tak zdefiniować: jest to sztuka wyzwolona, która naśladuje działania ludzkie ku pożytkowi obyczajów”.

niewielkimi wątkami ubocznymi. W kręgu jego wzorów znajdują się zarówno starożytni (Arystoteles, Horacy), jak i nowożytni twórcy (Corneille) oraz teoretycy jezuitcy (J. Dubreuil). Komedie umieszcza Iuuentius w obrębie dialogizowanych poematów dramatycznych:

Komedie definiujemy jako poemat dramatyczny, który odtwarza akcję plebejską, wziętą z codziennego życia. Jej szczególnym bowiem celem jest kształtowanie ludu przez przykłady swojskie i wzięte z życia powszedniego. [s. 68].

Przy tym sposobie widzenia komedii jej charakter wyraża się w osobach i w akcji, rodzaj zakończenia staje się cechą mniej istotną. Odwołując się do Arystotelesu Iuuentius określa komedie jako naśladowanie akcji niskiej. Motywacją staje się świadomość umoralniającej funkcji teatru. Pisze:

Role akcji uwypukla się bardziej niż osoby. Zaiste tak jest, ponieważ w niej przedstawia się przykłady do naśladowania. [s. 59]

Ta właśnie świadomość umoralniających zadań dramatu decyduje o negatywnej ocenie zbyt swobodnych komedii starożytnych i prowadzi do niechętniej uwagi o komedii w ogóle:

Wystawianie tych komedii w szkołach chrześcijańskich i zakonnych powinno być wstrzemięźliwe. Błazeństwa [...] stoją w opozycji z pobożną szkołą i mogą deprawować. [s. 69]

Autor motywuje to logicznie: aby takich rzeczy uczyć, nie muszą rodzice posyłać dzieci do szkoły.

Iuuentius łączył proces moralnego wychowania z tragedią; miał jednak świadomość, że komedia nie da się już wyprzeć ze szkoły. Jej użycie winno być rzadkie, by nie rzec — wyjątkowe⁷¹. Problematykę gatunków kontynuuje teoretyk w *Institutiones poeticae*, gdzie w formie pytań i odpowiedzi porządkuje podstawowe zagadnienia.

Uwagi dotyczące komedii zostały poprzedzone w księdze III określeniami cech dramatu jako rodzaju (definicja, a następnie: materia, forma, fabuła, części, chór, wystrój sceny). Iuuentius świadom istnienia komedii w teatrze jezuitckim łagodzi swe stanowisko podkreślając raczej obowiązek stosowania ostrych kryteriów w doborze treści. Tutaj też modyfikuje swą koncepcję gatunków powracając do tradycyjnej różnicy zakończeń komedii i tragedii. Podjęcie tej problematyki wiąże się z przemyśleniami Iuuentiusa nad odbiorem tragedii, od której w epoce racjonalizmu publiczność nie oczekuje już surowych i krwawych rozwiązań akcji⁷². Powraca też do określenia celu komedii, „który na tym polega, że życie prywatne jako przykład przedstawia, aby stąd obyczaje swoje każdy poprawił” (s. 89).

⁷¹ Zob. E. Boyssse, *Le Théâtre des Jésuites*. Paris 1880, s. 59—60.

⁷² Zob. H a p p, *op. cit.*, s. 147.

W swej całościowej, dogmatycznej nieco⁷³, koncepcji dramatu Iuventius jako reprezentant francuskiego racjonalizmu przywraca wartość słowu, zmniejszając zarazem rolę zawikłań akcji i ograniczając rangę wystawy scenicznej. W tragedii wzorem sztuki stają się dlań Corneille i Racine; na potrzeby sceny komicznej przygotował w 1686 r. jezuicką, „oczyszczoną” edycję komedii Terencjusza, która miała do 1773 r. ponad 20 wydań.

Iuventius rozstrzyga też kluczowe dla własnej koncepcji pytanie o wybór gatunku odpowiadającego wychowawczemu posłannictwu teatru. Przekonany o porywającej sile tragedii, znajduje odpowiedź kompromisową uzależniając wybór między tragedią a komedią od oczekiwań publiczności, od jej struktury i składu społecznego.

Historycy teatru uważają, że wraz z pojawieniem się publikacji Iuventiusa nastąpiło osłabienie tendencji barokowych w teatrze jezuickim i ożywienie teorii nurtem racjonalistycznym⁷⁴.

Zupełnie nowe światło na problematykę dramatu i teatru szkolnego rzuca podręcznik jezuity bawarskiego Franza Langa *Dissertatio de actione scenica cum figuris eandem explicantibus*, wydany w Monachium w 1727 roku. Niewielka książka Langa, formatu 12^o, obejmująca 154 stronicę, miała tylko jedno wydanie, co można uzasadniać wysokimi kosztami ekskluzywnej edycji. Ilustrowana była serią miedziorytów przedstawiających zasady gestykulacji i mimiki scenicznej. Książka ukazała się w 2 lata po śmierci autora, który zawarł w niej doświadczenia 50 lat pracy reżysera szkolnych przedstawień, profesora retoryki, autora sztuk dramatycznych i traktatów poświęconych teatrowi⁷⁵. Szeroko znany w Bawarii, pracował w kolegiach w Ingolstadt i Monachium. Jego zasadnicze idee teatralne ukształtowały się już wcześniej; wyłożył je częściowo w rozprawach opublikowanych w 1717 r. w Monachium: *Theatrum solitudinis asceticae* i *Theatrum doloris et amoris*⁷⁶.

Mimo swej praktycznej przydatności książka Langa nie stała się tanim i popularnym podręcznikiem szkolnym; z tej jedynej edycji zachowało się do dziś niewiele egzemplarzy. *Dissertatio* to pierwszy jezuicki podręcznik gry aktorskiej — przeznaczony zarówno dla reżyserów szkolnych spektakli, jak i młodych wykonawców. Zasadniczym jednak adresatem jest — jak pisze Lang — *choragus*, autor tekstu dramatycznego, reżyser i twórca całego spektaklu.

⁷³ Zob. Sarnowska-Temeriusz, *Zarys dziejów poetyki*, s. 633.

⁷⁴ Scaduto, *op. cit.*, s. 202—203. — K. W. Drozd, *Schul- und Ordenstheater am Collegium S. J. Klagenfurt (1604—1773)*. Klagenfurt 1965, s. 45.

⁷⁵ I. Kadulska, *Między sztuką wymowy a sztuką aktorską. Podręcznik Franciszka Langa dla szkół SJ*. W zbiorze: *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*. Warszawa 1989.

⁷⁶ O twórczości F. Langa zob. Backer, *Sommervogel, op. cit.*, t. 4, łamy 1478—1480.

Rozważania o zagadnieniach gatunków dramatycznych (tragedia, komedia, dramat) odzwierciedlają także nastawienie koncepcji Langa na teatralność. Wymogi spektaklu, oczekiwania publiczności dominują nad normami literackimi. W dwóch rozdziałkach (13 i 14) poświęconych kwestii gatunków problemem wyjściowym staje się określenie tradycji. Potwierdziwszy symbolicznie znaczenie Arystotelesa Lang przechodzi do wątpliwości:

nie trzeba tak bardzo przysięgać na przepisy starożytnych, aby jeśli pojawiają się rzeczy lepsze i bardziej odpowiadające naszym czasom, już nie było wolno przechylać się na ich stronę. Widzimy przecież we wszystkich rodzajach sztuki, że żaden z nich nie był w swych początkach tak doskonały, aby nie było można już niczego dodać ani niczego zmienić. [s. 93]

Zwątpienie w doskonałość antycznego dziedzictwa i propozycja udoskonalenia gatunków dramatycznych, tj. uwolnienia tragedii od lęku i okropności, a komedii od przesadnych dowcipów, motywowane są gustami publiczności. Zawiera się w tym zarazem rozumienie funkcji teatru, który, według Langa, powinien zachowywać równowagę między godną rozrywką a pożytecznymi wzruszeniami. Nadrzędność zagadnień odbioru wpływa na propozycję kształtowania tragedii z pogodnym zakończeniem i komedii o wykwintnym charakterze. Za tłumaczeniem Langa „*altera tempora, altera mores*” kryje się pragnienie zachowania przychylności książąt bawarskich. Alfred Happ pisze:

Jesteśmy już w tej epoce, kiedy jezuicka sztuka została zmuszona do współzawodniczenia z operą i włoskimi aktorami. Na teorię padają przy tym pierwsze cienie⁷⁷.

W samym procesie twórczym Lang dopuszcza, wręcz doradza, podejmowanie swobodnych przeróbek utworów, które się podobają, i ogranicza zespół reguł krępujących dramaturga.

W owym zespole nie tak stanowczo głoszonych norm mieści się głównie sprawa jedności. Posługując się słowami du Cygne'a stara się udowodnić, że nawet starożytni nie zawsze przestrzegali jedności czasu, kolidującej zresztą z pojmowaniem prawdopodobieństwa. Z tegoż powodu widzi raczej zmiany miejsca akcji, a ona sama może obejmować zdarzenia pierwszo- i drugoplanowe. Przeto pamiętając, że publiczność jest często obojętna na niuanse dialogowe wypowiedane w łacinie, a porusza ją wielowątkowość akcji, proponuje jej uatrakcyjnienie poprzez skonstrastowanie i różnorodność scen. W tak ukształtowanej akcji elementem centralnym czyni postać, zgadzając się tu ze Scaligerem i teoretykami późnego renesansu.

Proces konstruowania sztuki widzi Lang analogicznie do realizacji zadań retora. Dramaturg przystępując do pracy winien przedstawić swą sztukę w formie krótkiego scenariusza, co jest etapem *inventio*. Dalsze

⁷⁷ H a p p, *op. cit.*, s. 144.

omawiane analogie w zakresie kompozycji potwierdzają dominującą pozycję retoryki w świadomości i w praktyce chorągów szkolnych⁷⁸.

W formułowaniu określeń gatunkowych Lang reprezentuje raczej stanowisko funkcjonalne, gatunek służy realizacji celu. Nadmiar cech byłby ograniczeniem funkcji, stąd określenie komedii (jak i tragedii) jest skromne: „Komedia zaś [...] jest to wolne od nieprzyjemności powikłanie spraw prywatnych i publicznych” (s. 80).

Wypowiedź swą Lang poszerza krótkim powtórzeniem tradycyjnie wskazywanych różnic dzielących tragedię od komedii; szerzej rozwija postulat spełniania powszechnych oczekiwań emocjonalnych:

Kiedy ludzie słyszą słowo „tragedia”, zwyczajnie i w większości myślą o rzeczy smutnej. Kiedy natomiast mowa jest o komedii, wyobrażają sobie rzecz przyjemną i wesołą. I na to też wskazują słowa umieszczone w definicji: w tragedii „przez litość i lęk”, a w definicji komedii „bez żadnego nieszczęścia”. [s. 80—81]

Definicje i uwagi Langa nie prowadzą do zbudowania systemu różnic gatunkowych. Całokształt jego wywodów dzieli pewien dystans od klasycystycznej orientacji Iuventiusa i popularnego już w Europie Le Jaya — jest świadectwem stałego jeszcze funkcjonowania nurtu barokowego w przemyśleniach teoretyków.

Francuskie poetyki jezuickie wprowadzają dramaturgię szkolną w epokę klasycyzmu. Koncepcja klasycystyczna kształtowała się w silnym ośrodku życia teatralnego, jakim było paryskie Collège Louis le Grand, noszące wcześniej, do r. 1683, nazwę Collège de Clermont⁷⁹. W tym właśnie kolegium pod koniec XVII w. Jouvancy postulował ilustrowanie i dopełnianie teoretycznych traktatów zbiorami modelowych utworów dramatycznych. Myśl tę kontynuowali w początkach XVIII stulecia trzej młodzi nauczyciele retoryki tegoż kolegium: Gabriel Le Jay, Charles Porée, Charles de la Rue. Otwierali oni etap dojrzałego klasycyzmu w europejskim teatrze jezuickim, wpływając na jego kształt swymi pismami teoretycznymi i dorobkiem dramaturgicznym.

Ich ożywiona działalność wyrosła nie tylko z przesłania o Jouvancy. Teatr ten, pozostający pod protektorem i opieką królewską, wiele zawdzięczał swej arystokratycznej publiczności⁸⁰. Wykształcenie, dobry

⁷⁸ Zob. W. B. Fischer, *Franciscus Langs „Dissertatio de actione scenica”*. *Ein Lehrbuch über die Schauspielkunst des Jesuitentheaters*. „Neue Zürcher Zeitung” 1966, nr 359 (z 31 XII), s. 11. O związkach retoryki z grą aktorską pisze Raszewski (*Sarbiewski M. K. [...]*, s. 31).

⁷⁹ Collège de Clermont, założone w r. 1560, rozpoczęło działalność od r. 1564 i szybko zyskało ogromne znaczenie. Już w 1571 r. kształciło 300 uczniów. Teatr działał w kolegium od początków istnienia do 1762 roku. Zmiana nazwy szkoły nastąpiła w r. 1683, po wizycie Ludwika XIV, który otoczył szkołę osobistą opieką. Zob. Boysse, *op. cit.*, s. 19—21.

⁸⁰ Zob. E. Rządowska, wstęp w antologii: *Teorie dramatyczne Oświecenia francuskiego*. Wrocław 1958, s. 5—17. — Boysse, *op. cit.*, s. 79—90.

smak publiczności zobowiązywały do prezentowania wykwitnego repertuaru, konkurencyjnego wobec świetnych scen świeckich, na których oklaskiwano tragedie Corneille'a, Racine'a, Maireta, oglądano komedie Moliera, a z biegiem czasu doceniono finezyjny urok sztuk Régnarda i Marivaux. Tę publiczność warto było zatrzymać — mimo trudności zadania.

Kształtowanie nowego oblicza repertuarowego teatru kolegium paryskiego zainicjował Gabriel Le Jay — profesor retoryki, autor dramatyczny, twórca baletów i teoretyk uznawany od chwili wystąpienia za głównego prawodawcę szkolnego dramatu klasycystycznego⁸¹. Wysoką pozycję Le Jaya utrwaliło monumentalne 2-tomowe dzieło *Bibliotheca Rhetorum praecepta et exempla complectens*, owoc 20 prawie lat pracy nauczycielskiej.

Zasadą kompozycyjną podręcznika stało się zestawienie reguł i prawideł wszystkich gatunków literackich, od poematu epickiego do epigramatu, wraz z przykładami ich artystycznej realizacji. *Bibliotheca Rhetorum*, wydana w Paryżu w r. 1725, w tymże samym roku ukazała się w Monachium i wkrótce pojawiły się kolejne edycje całości bądź części dzieła: w Monachium i Ingolstadt (7 wydań do r. 1765), w Wenecji (1747), Antwerpii (1767), Brukseli (1773); a z późniejszych — w Budzie (1806) i Paryżu (1809 i 1813)⁸².

Propozycja repertuarowa Le Jaya obejmowała głównie tragedie i balety; te ostatnie odgrywały za Ludwika XIV wielką rolę w życiu teatralnym Francji. Balet i taniec uznawano wówczas za sztukę i umiejętność szlachetnie urodzonych. Teatr paryskiego kolegium nie tylko kształtował taneczne umiejętności uczniów, lecz równocześnie realizował oczekiwania publiczności, zainteresowanej modnym repertuarem⁸³.

Le Jay — autor atrakcyjnych baletów z akcją, w mniejszym stopniu interesował się komedią. W jego dorobku mieści się kilka komedii jednoaktowych, większe zaś dramaty o charakterze komiczno-żartobliwym opatrywał określeniem „d r a m a” (np. *Damocles sive philosophus regnans. Drama*, 1703). Natomiast jako teoretyk dał w *Liber dramaticus* szczegółowy i uporządkowany wykład reguł organizujących klasycystyczną komedię.

Jest to zwyczajne naśladowanie jakiejś jednej akcji, która wśród żartów i dowcipów przedstawia, jakby w zwierciadle, obraz życia społecznego lub prywatnego, z którego każdy bierze przykład w celu naprawy swych obyczajów. [t. 2, s. 26]

⁸¹ Backer, Sommervogel, *op. cit.*, t. 4, łamy 765—783. — Stender-Petersen, *op. cit.*, s. 31, 40, 54—67. — Happ, *op. cit.*, s. 115.

⁸² Zob. Backer, Sommervogel, *op. cit.*, t. 4, łamy 778—781.

⁸³ Eoyse, *op. cit.*, s. 37—53.

Klasykistyczna ta definicja, zwracająca uwagę na mimetyczny charakter jednej, uporządkowanej, akcji zastanawia niewątpliwie sformulowaniem „każdy bierze przykład”. Zakłada aktywny odbiór jako podstawę każdego widza. Tym ujęciem Le Jay wprowadza aktywność widowni w tradycyjne myślenie jezuitów o możliwościach wychowawczego oddziaływania teatru. Zdaniem teoretyka, samo przekazywanie treści nie stanowi procesu naprawy obyczajów. Realizuje się on w trakcie współpracy zespołu przekazującego treści z zespołem odbierającym i prowadzi do indywidualnych decyzji i jednostkowych reakcji działających już poza układem i poza zbiorowością widzów.

Pragnienie zachowania więzi w układzie nadawca—odbiorca prowadzi Le Jaya do szerszego niż u Iuventiusa podkreślenia roli żartu i dowcipu, a wyzwalająca reakcje śmieszność powraca w toku jego wywodów i jako cel sam w sobie, służący utrzymaniu tej więzi, i jako sposób przekazywania treści:

Właściwa komedii śmieszność wynika zatem częściowo z samych rzeczy, które się dla śmiechu przedstawia, a częściowo z dowcipów i żartów, wśród których się te rzeczy traktuje. [s. 29]

Le Jay eksponując komiczność (*De ridiculo*) i przypominając, w odróżnieniu od poważnego Iuventiusa, jej wychowawcze możliwości nie przekracza jednak estetyki umiaru.

Cel komedii, zasygnalizowany we wstępnej definicji, został ujęty odrębnie w formie konsekwentnie logicznego twierdzenia: „I wreszcie celem komedii jest poznanie ludzkich obyczajów, ich opisanie i przez opisanie — poprawa” (s. 26). W logice łańcucha: poznanie — opisanie — przez opisanie poprawa, widzi racjonalista Le Jay kolejną gwarancję spełniania się komedii.

W zakresie wyboru treści uznaje równoważność zdarzeń fikcyjnych obok prawdziwych. Stawia przed nimi wymóg prawdopodobieństwa i zdolności wywoływania podziwu, bo tylko wówczas poruszają umysły i oddziałują pedagogicznie. W odbiorze komedii wywoływanie podziwu wiąże Le Jay z komicznym reagowaniem spowodowanym nieoczekiwaną odmianą — i co istotne — w sytuacji pozbawionej pospolitości.

Natomiast propozycja moralnego wykorzystania prawdopodobieństwa („rzeczy, które przekraczają wszelką miarę wiary, jak są obce obyczajom, tak też nie poruszają umysłów i nie mogą uczyć”, s. 29) sytuuje Le Jaya w rzędzie klasycystów francuskich. Klasycystą pozostaje Le Jay także w swym silnym zaleceniu respektowania zasady trzech jedności.

Tradycyjny postulat niskiej kondycji bohaterów ożywia teoretyk możliwością dopuszczenia na komediową scenę królów, książąt i bogów, „po złożeniu swej osoby i swej godności”. Propozycja ta, mimo pozornego rozminięcia się z utrwalonym klasycystycznym podziałem bohaterów, w gruncie rzeczy jest zwróceniem uwagi na pewną możliwość

komplikowania akcji (przebranie bohatera, rozpoznanie, ujawnienie fałszywej sytuacji)⁸⁴.

Le Jay jest teoretykiem nowoczesnym nie tylko z racji jasnego i uporządkowanego merytorycznie wywodu. Jego spojrzenie na dramat jest przyjęciem perspektywy twórcy — autora dramatycznego, który uaktywnia widza, by realizować najdawniejszy cel teatru jezuickiego: pouczenie moralne.

Proces odnowy repertuaru dokonywał się głównie w teatrze kolegium paryskiego, natomiast sceny prowincjonalne stały się pod koniec XVII i w XVIII w. przedmiotem krytycznych ocen. Krytykowano manierę ilustrowania teologii, zdominowanie dramatów przez język łaciński, nieprzydatność w kształtowaniu charakterów, parodiowano jezuickie spektakle (*Arlequin jésuite*, 1762)⁸⁵.

Stanowisko środowiska jezuickiego reprezentował w tej dyskusji przede wszystkim Charles Porée, wykładowca retoryki w kolegium Louis le Grand, dodajmy — nauczyciel i wychowawca Woltera⁸⁶. Wystąpienie Poréeego w 1733 r. poprzedziły zarówno polemiczne głosy jezuitów broniących przyjętej koncepcji teatru i ukazujących błędy dramaturgii świeckiej⁸⁷, jak i ich pozytywne opinie o francuskiej tragedii klasycystycznej. Akceptacja środowiska jezuickiego dotyczyła głównie twórczości Corneille'a, którego Le Jay nazywał ozdobą i chlubą teatru francuskiego, a jezuita niemiecki określili „księciem teatru”⁸⁸. Wypowiedź Poréeego była podsumowaniem zasadniczego etapu dyskusji i ocen. *Oratio de theatro* została wygłoszona in „*Regio Ludovici Magni Collegio*” 13 III 1733 i tegoż roku wydana drukiem. Polska edycja ukazała się po kilkunastu latach w Poznaniu, w 1748 r., i wznowiona w 1755 r. w Sandomierzu w wyborze klasyków oratorstwa. Pełen tytuł mowy ma formę pytania odzwierciedlającego kierunek rozważań autora: *Theatrum sit ne, vel esse possit schola informandis moribus idonea*.

Odpowiedź pozytywna w części I dotyczy teatrów szkolnych, negatywna w części II — teatrów świeckich, w których Porée upatruje trzy kategorie winnych: autorzy, aktorzy, widzowie. To oni niszczą i trywializują repertuar francuski, gubią wartości sztuki teatralnej.

Natomiast pozytywna argumentacja koncentruje się wokół tezy, iż teatr wielkich i wspaniałych wzorów to tylko szkolny teatr jezuicki. Dominuje w nim i zwycięża zawsze racja dobrego przykładu, a słuszne

⁸⁴ Przykładem realizacji tych zaleceń jest jego drama *Abdo'lominus* (Parisiis 1700). Zob. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia (1746—1765)*. Wrocław 1974, s. 110—123.

⁸⁵ Zob. Boyssse, *op. cit.*, s. 102—112.

⁸⁶ Backer, *Sommervogel*, t. 6, łamy 1021—1033.

⁸⁷ Zob. Boyssse, *op. cit.*, s. 105—106.

⁸⁸ F. Neumayr, *Idea poeseos, sive methodica instructio*. Ingolstadt 1751, s. 173—174.

moralnie wybory pomagają w kształtowaniu postaw. Równocześnie Porée przypomina środki teatralnego wyrazu podporządkowane sztuce argumentowania-wychowywania. Stwierdza, iż przykłady teatralne są nie tylko ubrane w słowa.

O ile więcej mają blasku, gdy są widziane w świetle teatralnych lamp, uporządkowane w akty i przywdziane w strój osoby, ozdobione barwami, udekorowane oznakami godności z całym przewspaniałym wystrojem sceny. [s. 13]

Padają tu także słowa o historycznej kontynuacji wielkich scen i dramatów europejskich — od greckich poczynając. W hierarchii świata nauk teatr byłby dyscypliną pokrewną filozofii i historii, a przecież od nich doskonalszą. Ta prezentacja wspaniałej i okazałej sztuki teatru niosącej prawdę o życiu, tchnie entuzjazmem tylko w części I. Część II przynosi charakterystykę scen świeckich. Porée jawi się jako surowy ich sędzia, krytyk zepsucia moralnego i upadku estetycznego dramaturgii francuskiej. Umilkła obywatelska troska, teatr stał się rozrywką daleką od moralnej surowości, przesyconą erotyzmem i „gorejącą namiętnością”. Pada też oskarżenie polityczne o podsycanie żądzy władzy, propagowanie postaw rewolucyjnych, nawoływanie do przemian społecznych drogą przemocy (s. 26).

Dramat zdobny pieśniami o zgubnej sile utracił dawną jedność i harmonijną prostotę. Efekty sceniczne służą tylko epikurejskiej przyjemności. Wśród ciągłego wskazywania błędów autor popada w patetyczną rozpacz:

O Tragedio, nieszczęsna Tragedio, zostałaś wynaleziona, byś płakała nad losami innych, zapłacz nad swoim własnym. Sztuka służy bowiem do gorszenia, a nie wiedzie do poprawy życia [...]. [s. 31]

Obok tragedii Porée charakteryzuje także sytuację dramatu lirycznego i komedii. W szeroko wyłożonej koncepcji doskonalącego moralnie teatru szkolnego komedia jakby utraciła dla Poréeego swą indywidualną gatunkową wagę. Przypomniał on jedynie zadania komediopisarza, który roztropnie oskarżając, karcąc śmiechem, wychowuje w sposób żartobliwy, a pracę jego wspiera powszechny lęk przed ośmieszeniem.

Uporządkowanie kwestii teoretycznych przynosi krytyka komedii świeckiej w części II. Listę błędów komedii poprzedza przypomnienie najdawniejszych powinności:

Winna być elegancka, dobrze wychowana, wstydliva, zmierzająca do poprawy obyczajów i niejako prowadząca do tej zmiany. Powinna uczyć karność młodzień, pokory i uległości dziewczęta i kobiety, prawości i nieprzekupności mężów. Winna wyśmiewać przerosty wyobraźni, leczyc z chorobliwych urojeń. [s. 31—32]

Rozwój komedii świeckiej Porée kwalifikuje jako upadek moralny, dominację zabawy i przyjemności nad pożytecznym pouczeniem. Teoretyk widzi gatunek w kategoriach prezentowanego dobra i zła, pomijając

inne jakości pozostaje w kręgu teatru pedagogicznego. Świadomość celu dominuje nad świadomością kształtu artystycznego komedii. Różnicę między komedią jezuicką a świecką określa dystans między dobrem a złem, utożsamianym z erotyką. Podobny schemat wartościowania utrwalają ważniejsze poetyki zakonu; Porée nadał tej kwestii szczególną siłę i intensywność.

Praktyka artystyczna Porée'go zaowocowała zbiorowym wydaniem komedii w 1749 roku. Nie określił ich jednak mianem „komedii”, ale wprowadził termin „*fabulae dramaticae*”, być może dlatego, że są pisane prozą, co stanowi pewne przekroczenie reguł tego teatru. Jest to tendencja ogólna — Le Jay określa swe utwory komiczne jako dramy, du Cerceau — jako dramy komiczne, komedie heroiczne.

Współcześni wysoko oceniali talent i werwę komediopisarską Porée'go, który, zdaniem Saint-Marc Girardina, przewyższał F. C. Dancourta i L. B. Picarda⁸⁹. Za paradoks uznawano fakt, że te wspaniałe komedie były przeznaczone dla młodzieży szkolnej i grane przez uczniów w języku łacińskim.

Inspirujący wpływ francuskiego klasycyzmu podkreślał ze szczególną siłą Franciscus Neumayr, autor przeznaczonego głównie dla nauczycieli podręcznika metorycznego *Idea poeseos, sive methodica instructio de praeceptis, praxi et usu artis* (1751). Była to ostatnia wielka poetyka jezuitów niemieckich, która w krótkim czasie (do r. 1775) została wydana sześciokrotnie.

W swym dziele Neumayr podaje zasady i reguły tworzenia, wyjaśnia istotę i przymioty rodzajów poezji. Dzieli ją na przyjemną, wzruszającą i pouczającą, poświęcając każdej z nich jedną księgę. W jego systemie gatunki dramatyczne należą do poezji wzruszającej, wywołują bowiem głębokie reakcje emocjonalne. Autor omawia je łącznie, wplata przykłady, nie podejmuje odrębnego studium tragedii czy komedii.

Klasyfikując gatunki przyjmuje, podobnie jak Lang, podział na 3 równorzędne: tragedię, komedię i dramat. Wśród nich dramat dzieli się na kilkanaście odmian. System podziału Neumayra wynika z przekonania o różnicującej gatunki i ich odmiany linii przebiegu akcji — to jej ukształtowanie, rozwój, zakończenie konstytuuje gatunki⁹⁰.

Wstępna definicja komedii jest skąpa i ogólnikowa: „Komedię definiujemy jako naśladowanie w stylu dramatycznym jakiejś śmiesznej akcji” (s. 163).

⁸⁹ Zob. Boyssse, *op. cit.*, s. 60—61.

⁹⁰ Ilustruje to dokonana przez Neumayra (*op. cit.*, s. 195) klasyfikacja odmian dramatu: „Jeśli oprócz akcji albo rozwiązania wynika jakieś wydarzenie, dramat nazywa się widowiskiem. Jeśli się kończy na samym rozwiązaniu, będzie dialogiem. Jeśli zaś widowisko lub dialog osiąga z powodzeniem to, że w widzach budzi się uczucie, ale nie jakiegokolwiek, lecz nadprzyrodzone, słusznie otrzymuje miano scenicznego rozmyślenia”.

Przechodząc do klasyfikacji szczegółowej Neumayr rozróżnia komedię historyczną, baśniową i alegoryczną. Komedia historyczna to taka, w której naprawdę coś się zdarzyło, tzn. w której prawdziwie działa bądź indywidualna określona osoba — komedie tego rodzaju tworzyli Plaut i Terencjusz oraz „nasz” du Cygne — bądź jakaś osoba nieokreślona, jak w *Skąpcu* Moliera. Neumayr wyciszył negatywną oficjalną opinię jezuitów o twórczości Moliera (np. Poréego, generała Tamburinię) i poszerzył tym samym skalę przykładów wskazywanych przez poetyki szkolne⁹¹.

Komedie baśniową określa Neumayr jako mitologiczną, w alegorycznej zaś „istotom nieożywionym dajemy życie, a nierozumnym — rozum”.

Elementem organizującym tak ważną dla Neumayra akcję jest bohater i jego kondycja, która stanowi o zróżnicowaniu gatunków zasadniczych. Akcja *personae illustris* wyróżnia tragedię, komedia naśladuje śmieszne działania osób średniego stanu (s. 174). Ten sposób porządkowania pozwala Neumayrowi uniknąć rozważań poprzedników o komitragedii i tragikomedii.

Z koncepcji gatunkowej wyprowadza autor moralny cel komedii: bohater stanowiący przedmiot kpiny skłania odbiorcę do korygowania tych uczuć lub wad, które czynią człowieka śmiesznym, pomaga zatem w przewyciężaniu namiętności. Pogląd Neumayra na sposób i skalę oddziaływania przedstawień dramatycznych odbiega od Arystotelesowskiej teorii *katharsis*. Dowodzi on, że moralny pożytek może być osiągnięty poprzez wywoływanie wielości uczuć i moralnie skutecznych wrażeń.

Uwagi o komedii w *Idea poeseos*, aczkolwiek rozproszone w obrębie księgi III, przynoszą szerokie spojrzenie na gatunek. Autor wyraźnie określa obowiązek respektowania trzech jedności (zdarzenia rozgrywają się w czasie około 12 godzin, miejscem akcji jest powierzchnia nie większa niż 300 kroków, możliwe są przejścia z domu do pobliskiego lasu, ogrodu, rynku). W uzasadnieniu dodaje, że to względem na widza, przywiązanego do sceny i czasu przedstawienia, wymaga jedności czasu i miejsca; nie jest to, w jego przekonaniu, kwestia wartości utworu dramatycznego.

⁹¹ O nawiązywaniu do twórczości Moliera zob. W. Strusiński, *Komedie X. Franciszka Bohomolca w stosunku do teatru francuskiego i włoskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1905. — B. Kielski, *O wpływie Moliera na rozwój komedii polskiej*. „Rozprawy Wydziału Filologicznego AU”, 1907. — W. Folkierski, *Molière en Pologne. Revue de la littérature comparée*. Paris 1922, s. 181—184. — J. Gołąbek, *Komedie konwiktowe ks. Franciszka Bohomolca w zależności od Moliera*. „Rozprawy PAU”, 1922. — Stender-Petersen, *op. cit.*, s. 131—191. — Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia*, s. 15, 20.

Układ zdarzeń może być ożywiony perypetiami i zmiennością losu. Neumayr¹ zaprzecza jednak twierdzeniu Masena, jakoby omyłki i nieporozumienia były warunkiem dobrej komedii⁹². Tylko jednolitość akcji „wolnej od sztuczek” (zob. s. 170—178) gwarantuje jasność i porządek zdarzeń. W konkluzji uznaje nadrzędność zasady prawdopodobieństwa; to ona decyduje o kierunku rozwoju akcji, narzuca minimalną liczbę osób, powoduje wypełnianie antraktów wstawkami muzycznymi, by rozwój akcji zdawał się prawdopodobny, ona decyduje o układzie zdarzeń w granicach czasu i przestrzeni.

Elementem towarzyszącym spektakłom winna być muzyka, w komedii zalecana już w prologu, by „nastroić serca na sztukę”. Akompaniament muzyczny wraz z baletem (nie tyle zabawnym, co mistrzowsko wykonanym!) jest w przekonaniu Neumayra najlepszym artystycznie sposobem wypełniania antraktów.

W zakresie kategorii komizmu — skromnie brzmią sformułowania pozytywne. Teoretyk wyraźnie przestrzega przed „tanim dowcipem” i radą tą obejmuje niektóre postaci zwyczajowo śmieszne:

Nie jest konieczne, aby [komediopisarz] w celu wywołania śmiechu, zabiegał o błaznów i szarlatanów. [...] Największą jednak zdobędzie zasługę, kto kładzie nacisk nie tak na słowa, jak raczej na rzeczy, a zwłaszcza na dowcipne sytuacje. [s. 170]

Pogląd swój ilustruje przykładami komedii niemieckiego jezuitę Jacoba Bidermanna, uznanego przezeń za mistrza, i Moliera.

Wśród rad i zaleceń adresowanych bezpośrednio do dramaturga podkreśla Neumayr te, które wprowadzają pewną optykę widza. A więc podstawowe i pierwsze pytanie dramaturga winno brzmieć: „jaki pożytek z danego dzieła odniosą widzowie?” Kwestia pożytku przynosi zalecenie moralnego oddziaływania utworu. Realizacja tego zalecenia wymaga wewnętrznej surowości i odrzucenia chęci podobania się widzom. Z perspektywy spektaklu widz ma się nie podobać samemu sobie i do tego celu powinien zmierzać każdy jezuicki reżyser⁹³. Jednakże Neumayr ogranicza forsownie moralizującą tendencję Iuventiusa do horacjańskiego „*prodesse et delectare*”. Z tego dualizmu wyrasta struktura dzieła sztuki, w którym nastąpiło rozdzielenie celu (*scopus*) i wykonania (*media*).

Dodajmy, że rozważania o tragedii łączy Neumayr z głęboką dyskusją nad poetyką Arystotelesa, jej systemem moralnym i etycznym. I tu wzory gatunku (Corneille) wywodzą się z francuskiej sceny świeckiej, aczkolwiek Neumayr ceni także twórczość jezuitę Antona Clausa i Johanna Christoha Gottscheda — reprezentanta wczesnego niemieckiego

⁹² Zob. Scaduto, *op. cit.*, s. 203.

⁹³ Zob. Drozd, *op. cit.*, s. 48.

klasycyzmu. Związek z teoretyczną myślą Gottscheda prowadzi autora *Idea poeseos* do bezpośrednich zapożyczeń i zależności⁹⁴.

Historycznie ujmując rolę Neumayra w kształtowaniu oblicza dramatu niemieckiego należy przypomnieć, iż od połowy XVII w. do lat dwudziestych XVIII stulecia dominowała w Niemczech barokowa poetyka Masena⁹⁵. Jej prymat przerwało dopiero wystąpienie Langa (1727); *Idea poeseos* Neumayra przyniosła utrwalenie klasycyzmu łączącego wpływy jezuitów francuskich z oddziaływaniem rodzimej teorii i twórczości dramatycznej.

W kręgu jezuitów niemieckich Neumayr-teoretyk nie znalazł kontynuatorów. Wydana w r. 1757 *Ars poetica* Ignaza Weitenauera jest tylko komentarzem do listów Horacego i nie wychodzi poza uznanie ich ważności⁹⁶. Postawa i rozumienie klasycyzmu silniej ujawnia się w komentarzach do własnej twórczości niektórych dramaturgów jezuickich jak Anton Claus, Andreas Friz i wymieniony już Weitenauer. Ta forma deklarowania postawy teoretycznej zyskała także popularność wśród jezuitów polskich w połowie XVIII wieku⁹⁷.

Zapoczątkowany we Francji w epoce klasycyzmu spór o wartości dziedzictwa antycznego owocuje na gruncie włoskim erudycyjną rozprawą Contuccio Contucciego oceniającą dorobek starożytnej sztuki teatru, *Dissertatio de larvis scenicis et figuris comicis antiquorum romanorum*. Książka wydana w Rzymie w 1750 r. została wkrótce — w r. 1754 — wznowiona. Stanowi ona łacińską, daleko idącą, przeróbkę dzieła Francesco de' Ficoroni *Le Maschere sceniche et le figure comiche d'Antichi Romani* (Roma 1736)⁹⁸.

Znaczenie i ranga książki Contucciego wiążą się silnie z polami jego działalności. Przez 30 lat wykładał retorykę w Collegium Romanum, a następnie powołano go — jako wybitnego archeologa — na stanowisko kustosa Muzeum Kościelnego w Rzymie. Autor licznych mów, poematów, epigramatów i listów napisał dla teatru swego kolegium tragedię *Jaddus* (1730), wystawioną także w Polsce⁹⁹.

⁹⁴ J. Ch. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Leipzig 1742. Porównanie i zestawienie tekstów w: H. Gumbel, *Franz Neumayr. Ein Beitrag zur Geschichte des lateinischen Dramas in 18. Jahrhundert*. Frankfurt 1938, s. 28—31.

⁹⁵ Gumbel, *op. cit.*, s. 24. Znajomość poglądów Neumayra w Polsce potwierdza J. A. Załuski — zob. Estr. XXIII 90.

⁹⁶ I. Weitenauer, *Q. Horatii Flacci „Ars poetica” ad omne genus eloquentiae, solutae, etiam sacrae accomodata, et exemplis plurimis illustrata*. Augustae Vind., et Friburgi Brisg. 1757.

⁹⁷ Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia*, s. 12—37.

⁹⁸ Tekst C. Contucciego jest uznawany za nową, odrębną pracę. Zob. Backer, *Sommervogel, op. cit.*, t. 2, łam 1397.

⁹⁹ Zob. *ibidem*, łamy 1396—1399. — J. Komorowski, *Jaddus, tragedia*. Warszawa 1756.

Nauczyciel Bohomolca z okresu jego rzymskich studiów niewątpliwie zwrócił uwagę swoich słuchaczy na zagadnienia teatralne, historię dramatu, a zwłaszcza na komedię — jej antyczną tradycję i współczesne włoskie formy. Stender-Petersen wyraża przekonanie, że to właśnie Contucci wskazał Bohomolcowi zreformowaną przez Goldoniego komedię *dell'arte*¹⁰⁰.

Dissertatio de larvis scenicis prezentuje bogatą kolekcję 400 miedziorytów przedstawiających starożytne maski i komiczne postaci sceniczne. Wypełniają one 85 ilustrowanych tablic, do których dołączono obszerny, ponad 100-stronicowy, komentarz. Pochodzenie zbioru rycin było różnorakie; wizerunki masek odrysowano z posągów, płaskorzeźb, monet, rzeźbionych klejnotów, odlewów w brązie, częściowo z edycji Terencjusza zachowanej w Bibliotece Watykańskiej.

Opis masek został poprzedzony erudycyjnym wykładem genezy i rozwoju starożytnego widowiska teatralnego ze wskazaniem drogi rozwojowej tragedii i komedii. W tej części zebrał autor rozliczne wypowiedzi starożytnych związane z kształtowaniem się sztuki komediowej. Początki tradycyjnie łączy z Attyką, kultem Dionizosa, śpiewami wiejskimi, podkreśla także pragnienie wieśniaków przeżywania „wyższej wesołości”. W historycznych ustaleniach odwołuje się do świadectw Arystotelesa, Demostenesa, Serwiusza, Lukrecjusza, Wergiliusza, Witruwiusza, Horacego, Petroniusza, Swetoniusza, Persjusza, Pliniusza Młodszego, Donatusa i innych. Zestawiając i konfrontując ich poglądy Contucci ustala etapy pojawiania się w widowisku słowa, aktora, maski, peruki, kostiumu — ze zwróceniem uwagi na ich obecność w spektaklu komediowym. Wskazuje też odmiany komedii, np. komedią „*giudiate*” nazywa sztukę z postaciami Żyda i Żydówki.

Temat książki obliguje autora do uszczegółowienia problematyki maski. Wywodzi ją z pierwotnych malowideł na twarzy i jej pomazania farbami (*bafé*), określa także rodzaje tworzyw. Wskazuje nazwiska pierwszych aktorów komediowych — Cynejusza i Faliskusa, którzy grali komedie w masce. Analiza możliwości i efektów związanych z użyciem maski obejmuje kilka punktów i rozciąga się na życie kulturalne i obyczajowość starożytnych Greków i Rzymian (maski wojskowych, maski pogrzebowe, świąteczne, maski do recytacji dykteryjek, maski przy obchodach triumfalnych). Sygnalizuje także pewną problematykę socjologiczną — aktorzy zapraszani na przyjęcia do domów patrycjatu biesiadowali w maskach.

W teatrze dostrzega jej wielorakie funkcje; ukazuje m.in. związek maski z psychiką widza oczekującego satysfakcji intelektualnych:

Maskami [w Rzymie] posługiwano się jednak nie tylko w celu ukrycia wad twarzy, jak np. zeza oczu u Roscjusza, lecz raczej dla uciechy widzów

¹⁰⁰ Stender-Petersen, *op. cit.*, s. 22.

albo dla pewnej satysfakcji umysłowej, jaką daje fakt, że ci, którzy oglądają i znają aktora, zwiedzeni wyglądem zewnętrznym, widzą go straszonym lub bardziej śmiesznym, niż jest w rzeczywistości, lecz błędnie myślowo poprawiając, wielką stąd czerpią przyjemność. A to tym bardziej, że aktorzy tak zamaskowani rozporządzają większą — według swego mniemania — swobodą mówienia i działania. [s. 5]

W części drugiej Contucci przechodzi do komentowania i objaśniania ilustrowanych tablic. Uwagi obejmują najczęściej pochodzenie geograficzne maski, datowanie, rozmiar, materiał, w którym została wyrzeźbiona, zakres użycia, emocje i treści przez nią wyrażane, jej znaczenie symboliczne, literackie świadectwo jej używania, anegdota. Tablice postaci komicznych przynoszą wizerunki zniekształconych wyglądom, jednak bez oznak kalectwa (postaci nieproporcjonalne, nadmiernie otyłe, na nazbyt cienkich nogach, „obsypane” naroślami, twarze o powiększonych najdziwniej nosach, uszach, ustach, o włosach układających się w rogi, bądź dziewczęce warkoczyki itp.).

Książka Contucciego systematyzuje rozległą wiedzę o historii maski i postaci komicznej, czyniąc zarazem komedię gatunkiem atrakcyjnym, nobilitowanym przebogatym antycznym rodowodem. W tym sensie wykład, kierowany także do studentów Collegium Romanum, pełnił funkcje inspirujące. Słuchaczem wykładów Contucciego był, jak wspomniano, Bohomolec.

Franciszek Bohomolec przybył do Rzymu w r. 1747 jako absolwent wydziału teologii Akademii Wileńskiej, mający za sobą także pierwsze doświadczenia nauczycielskie. W Collegium Romanum kontynuował studia teologiczne (kurs 3 i 4 roku) pod kierunkiem Contucciego i Nicolasa Galeottiego — wykładowcy filozofii moralnej i prawa kanonicznego. Galeotti był także miłośnikiem starożytności i poetą — członkiem Rzymskiej Arkadii (Alfeo); kierował on uwagę swych słuchaczy również w stronę zjawisk literackich¹⁰¹.

Okres studiów Bohomolca (1747—1749) łączył się także z poznawaniem zabytków kultury antycznej oraz uczestnictwem w życiu kulturalnym Rzymu. Wynikało to z samej organizacji procesu nauki; w Collegium Romanum środa po południu była dniem „winnicowym”, przeznaczonym tradycyjnie na poznawanie miasta i spacer¹⁰². Niektóre wrażenia i fakty z tego okresu zarejestrował w swym pamiętniku Ignacy Moszyński — kolega Bohomolca, który odbył w Rzymie 4-letnie studia teologiczne w latach 1746—1750¹⁰³.

Bezpośrednio z Rzymu Bohomolec udał się do prowincji czeskiej na trzecią probację, a w 1751 r. podjął pracę nauczycielską w Akademii

¹⁰¹ Backer, Sommervogel, *op. cit.*, t. 3, łamy 1107—1110.

¹⁰² Warszawski, *op. cit.*, s. 85.

¹⁰³ I. Moszyński, *Krótkie zebranie różnych rzeczy w Rzymie [...] od dnia 5 XI 1746*. Bibl. Ossolineum, rkps 2147.

Wileńskiej. Od 1752 r. przeniesiony do Warszawy wykładał retorykę początkowo w Gymnasium Załuscianum, a w roku następnym w Collegium Nobilium¹⁰⁴. W ramach zwyczajowych obowiązków nauczyciela wymowy przygotowywał repertuar teatralny kolegium. Złożyły się nań 2 początkowe tragedie i 25 komedii. Komedie przyjęte z uznaniem i aprobatą zakonu ukazały się w 5-tomowej edycji w latach 1755—1760 i w krótkim czasie zostały trzykrotnie wznowione.

Na początku pierwszego tomu Bohomolec zamieścił niewielką przedmowę zawierającą refleksję nad komedią. Nastąpiło tu uprzywatnienie spojrzenia i przyjęcie indywidualnej perspektywy doświadczeń komediopisarza. Bohomolec, pozornie daleki od wskazań normatywnych, proponuje czytelnikowi komentarz do komedii zwanej dziś Bohomolcową¹⁰⁵. Znaczenie komentarza określa liczba edycji oraz zarządzenie prowincjała mazowieckiego Szymona Paszkowicza uznające sztuki Bohomolca drukowane w Warszawie za obowiązujące w kolegiach¹⁰⁶.

Bohomolec, autor dramatyczny i reżyser, wraz z drukiem podejmuje próbę kształtowania odbioru czytelniczego¹⁰⁷. Przekaz drukowany uznaje za uboższy, ujawniający mankamenty samego tekstu wobec braku efektów teatralnych. Następuje bowiem utrata zasadniczego waloru, jakim jest obecność „osoby mówiącej”, nadającej treściom wartości perswazyjne. Bohomolec wyodrębnia całą grupę tekstów, które będą każdorazowo zubożone w odbiorze czytelnicznym. Tworzą ją „nie tylko komedie lub tragedie, ale też kazania, mowy i inne, tak krasomowskie, jako i rymotworskie prace”¹⁰⁸. W klasyfikacji tej, dokonanej na zasadzie wspólnoty *actio*, brzmia echa rozważań Langa, powraca pamięć retorycznego rodowodu szkolnych widowisk, wyraża się tu także świadomość odrębności sztuki teatru.

¹⁰⁴ Dane o pobycie Bohomolca w Rzymie i w prowincji czeskiej zob. W. Gramatowski, I. Kadulską, *Dokumenty polskie w zbiorach ARSI*. W zbiorze: *Rękopis w kulturze staropolskiej* (w druku). O początkach działalności Bohomolca w Warszawie pisali: R. Kaleta, M. Klimowicz, *Prekursorzy Oświecenia*. „Monitor” z roku 1763 na tle swoich czasów. Mitzler de Kolof, redaktor i wydawca. Wrocław 1953, passim. — J. Nowak-Dłużeński, *O datę startową literatury polskiego Oświecenia*. „Przegląd Humanistyczny” 1959, z. 1/10, s. 148—149. — J. Kott, wstęp w: F. Bohomolec, *Komedie konwiktowe*. Warszawa 1960. — W. Gramatowski, *Franciszek Bohomolec, wydawca, prefekt drukarni i redaktor „Wiadomości Warszawskich”*. „Roczniki Biblioteczne” 1970, z. 3/4, s. 532—572. — B. Kryda, *Szkolna i literacka działalność Franciszka Bohomolca. U źródeł polskiego klasycyzmu XVIII w.* Wrocław 1979.

¹⁰⁵ Kott, *op. cit.*, s. 20—22.

¹⁰⁶ Poplatek, *op. cit.*, s. 96.

¹⁰⁷ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Z zagadnień perswazji w prozie publicystycznej polskiego Oświecenia*. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3.

¹⁰⁸ Ten i następne cytaty bez lokalizacji pochodzą z: F. Bohomolec, *Przedmowa*. W: *Komedie*. T. 1. Warszawa 1755. (Stronice *Przedmowy* nieliczbowane).

Oddając komedie czytelnikom Bohomolec uprzedza waloryzację i oceny — wyraża swą świadomość istnienia doskonałych sztuk francuskich i włoskich, przy których niedoskonałości komedii szkolnych są szczególnie wyraziste. Usprawiedliwia je zespołem argumentów: zwyczajność ich teatralnej egzystencji, nieoficjalność artystycznych zamierzeń („szkół naszych rozrywka”), realizacja konkretnego celu („wprawiać w obyczaje i przyuczać”), ograniczenie środków („nie przyzwyczajeni do osób białogłowskich [...] miejsca im na naszych teatrach nie dajemy”).

W tradycyjny i obowiązujący model komedii bez kobiet i wątków miłosnych wnosi Bohomolec swą świadomość zawikłania problemu. Jako komediopisarz dostrzega utratę wielu jakości estetycznych, mówi o trudnościach kompozycyjnych. Jako nauczyciel-wychowawca zalicza do osiągnięć ocalenie wzorów moralnych męskiej i rycerskiej surowości. Rozstrzyga kwestię przywołaniem pedagogicznego autorytetu Charles'a Rollina wznosząc się tutaj ponad różnice światopoglądowe¹⁰⁹. Ta część przedmowy jest równocześnie głosem w toczącej się aktualnie dyskusji między jezuitami a pijarami nad koncepcją teatru¹¹⁰.

Respektowanie szkolnego modelu komedii stwarza swoiste problemy translatorskie i adaptacyjne. Bohomolec wskazuje trudności natury kompozycyjnej:

w przerabianiu dwóch komedii [...], których treść ponieważ całą prawie na białogłowach jegomość Molière zasadził, przetoż tak je musiałem łątać i kleić, żebym i komedii sztukę zachował i płci niewieściej do nich nie przypuścił.

Motywacja procesów adaptacyjnych obejmuje tu świadomość zarówno reguł gatunku, jak i norm teatru szkolnego. Tok perswazyjny wzmacnia odwołanie się do powszechności zjawiska translatorskiej swobody na przykładzie Terencjusza, Moliera. Ich waloryzacja jako dramaturgów „najprzedniejszych” stanowi wyraz orientacji klasycystycznej¹¹¹, niezależnej (w przypadku Moliera) od oficjalnej opinii zakonu.

Znaczenie przypisywane translatorskiej wolności przez twórców doby stanisławowskiej wynikało z pragnienia przyswojenia osiągnięć europejskich literaturze rodzimej, jak i ze świadomości zaczynania od po-

¹⁰⁹ Zob. P. Hazard, *Myśl europejska w XVIII wieku od Monteskiusza do Lessinga*. Przełożyła H. Suwała. Wstęp S. Pietraszko. Warszawa 1972, s. 178—180.

¹¹⁰ Zob. S. Pigoń: *Le Jay w Polsce. Z dziejów dramatu szkolnego w XVIII w.* „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU” 1949, nr 2; *Z dziejów dawnego teatru szkolnego*. „Pamiętnik Literacki” XLIII, 1952, z. 1/2. — T. Grabowski, *Ze studiów nad teatrem jezuickim we Francji i w Polsce w wiekach XVI—XVIII*. Poznań 1963. — Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia*, s. 31—34.

¹¹¹ Zob. Zabłocki, *op. cit.*, s. 216—232. — T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm*. W zbiorze: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Wrocław 1977.

czątku¹¹². Jej przykładem jest właśnie wypowiedź Bohomolca. Elementem tej świadomości jest także problematyka językowa, będąca stałym składnikiem jego programu literackiego¹¹³. Z punktu widzenia omawianych wcześniej przepisów i zaleceń stanowi ona odejście od normy na korzyść przekonania o kulturotwórczych walorach języka narodowego.

Bohomolec określa więc siebie jako twórcę komedii polskiej i nie odnajduje wcześniejszych rodzimych tradycji: „Robionych zaś albo prze-rabianych żaden jeszcze podobno Polak o j e z y c y s t y m j ę z y k i e m nie wydał”. Przekonanie to podtrzymywali inni oświeceni: Wawrzyniec Mitzler de Kolof, Adam Naruszewicz, Adam Kazimierz Czartoryski, Ignacy Krasicki. Na opinię tę wpłynęła całościowa ocena wystąpienia Bohomolca — wielkość jego dorobku komediopisarskiego, narodowy język komedii, stałość imprezy teatralnej jak i wydawniczej, nawet „po-ręczność” tomików. I w tym sensie był pierwszy.

W drugiej części przedmowy Bohomolec powraca do kwestii komedii narodowej, intensyfikuje wagę problemu, który włącza w kontekst narodowego honoru. Równocześnie stawia czytelnika wobec postulatu doskonalenia dzieła, zachęca do kontynuowania, co pozwala stworzyć z zagadnień komedii pewną „sprawę Polaków”. Pisze:

ta zabawka, jako jest i uczciwa, i pożyteczna, tak godna tego, ażeby się Polacy w niej równie jako i inne narody kochali. [...] Dość dla mnie będzie, jeśli mym przykładem inni Polacy zachęceni, lepsze robiąc, zechcą tę sztukę wydoskonalić i honor Polski innym narodom zalecić.

Koncepcja komedii szkolnej pod piórem Bohomolca wyrasta ponad rozumienie potrzeb teatru szkolnego, jest krokiem w kierunku teatru narodowego, łączy oba teatry¹¹⁴. Tak sformułowanej myśli teoretycznej nie znajdujemy u wcześniejszych jezuickich twórców. I na tym polega także pionierstwo Bohomolca. Po latach zrealizuje się pełniejszy sens tego programu poprzez włączenie się komediopisarza szkolnego w działalność sceny narodowej¹¹⁵.

Zwięzła deklaracja istoty komedii pojawia się jako podsumowanie przedmowy: „Koniec albowiem komedii i cel właściwy jest na śmiech podając poprawiać złe obyczaje”. Gatunek wyznaczają tu dwa elementy:

¹¹² Zob. J. Ziętarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*. Wrocław 1969, s. 67—149.

¹¹³ Zob. T. Mikulski, *Walka o język polski w czasach Oświecenia*. W: *Ze studiów nad Oświeceniem. Zagadnienia i fakty*. Warszawa 1956. — Kryda, op. cit., s. 34—92.

¹¹⁴ Zob. Z. Wołoszyńska, *Komedia*. W zbiorze: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. — M. Klimowicz, *Kształtowanie się i źródła polskiej doktryny teatralnej w latach 1765—1767*. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 3.

¹¹⁵ M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765—1773)*. Warszawa 1965, s. 197—219, 305—312. — R. Wołoszyński, wstęp w: I. Krasicki, *Komedie*. Opracował M. Klimowicz. Warszawa 1956, s. 7—72. — Z. Raszewski, *Bogusławski*. T. 1. Warszawa 1972, s. 93—99.

komizm i dydaktyzm, które łączy prosta zależność sposobu i celu działania. Pragmatyczna formuła Bohomolca pomija wyznaczniki tradycyjne; jest głosem praktyka, który znając reguły przyznaje prymat znamiennej dla jezuitów zasadzie celowości.

Rozważania zamyka żartobliwa trawestacja zwyczajowych wierszy komentujących dzieło, umożliwiająca zdystansowanie się wobec problemu odbioru, a głos niechętniej krytyki uprzedza autor pozornie racjonalizowaną propozycją: „zrób lepsze, niepodległe żadnego naganie”.

Nad całością rozważań dominuje refleksja o wpływie krytyki literackiej na egzystencję dzieła, na kontynuowanie twórczości. Strategii obronnej Bohomolca towarzyszą zabiegi aktywizujące twórczość komediową innych autorów. Znaczenie tej teoretycznej refleksji wiąże się zarówno z jej oświeceniowym charakterem¹¹⁶, jak i z faktem popularności samych komedii.

Połowa XVIII w. przynosi w kręgu polskich dramaturgów jezuickich liczne bezpośrednie deklaracje teoretyczne we wstępach do utworów dramatycznych, np. Jana Bielskiego, Stanisława Jaworskiego, Wojciecha Mokronowskiego, Franciszka Pruszyńskiego, Antoniego Przeradzkiego, Jana Puttkamera i innych¹¹⁷. Zakres tematyczny ich wypowiedzi odzwierciedla kierunek zainteresowań: wskazują krąg wzorów (starożytność, renesans polski, klasycyzm francuski), głoszą pochwałę języka ojczystego jako świadectwa narodowej kultury, postulują nobilitację prozy w dramacie, formułują teorię przekładu unarodowionego, wyrażają stałą świadomość dydaktycznego i moralnego oddziaływania teatru, łączą ją z obroną dramatu wolnego od ról kobiecych, przypominają znaczenie zasady prawdopodobieństwa. Przedmowy wymienionych autorów, podobnie jak wypowiedź Bohomolca, stanowią dość szerokie i wychodzące poza szkołę (ze względu na fakt druku) *forum* deklarowania teoretycznych postaw dramaturgów jezuickich¹¹⁸.

W praktyce polskiej szkoły jezuickiej połowy XVIII w. wiedzę o gatunkach wykładano w oparciu o podręczniki jezuitów francuskich, funkcjonujące w tym czasie w większości prowincji europejskich. Sprawdzano je masowo z zagranicy, a po roku 1740 wydawano w drukarniach krajowych¹¹⁹. W jezuickim systemie szkolnym podręczniki stanowiły wspólne dobro wszystkich prowincji, stąd powszechna praktyka ich przedrukowywania¹²⁰. Na przestrzeni lat 1752—1766 ukazało się w Polsce

¹¹⁶ Zob. Wołoszyńska, *op. cit.*

¹¹⁷ Zob. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia*, s. 12—37.

¹¹⁸ O roli przedmów zob. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm — sentymentalizm — rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa 1975, s. 48—50.

¹¹⁹ Bednarski, *op. cit.*, s. 47.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 158—174. — Sarnowska-Temeriusz, *Droga na Parnas*, s. 16.

10 wydań poetyki Iuventiusa, wznowiono też mowę o teatrze Poréego. Iuventius — jak pisze Pietraszko — cieszył się także popularnością w szkołach pijarskich aż do końca stulecia (poetyka Golańskiego nie została zalecona)¹²¹. Ten sam mechanizm prowadził do zagranicznych edycji podręczników polskich autorów — np. XVII-wieczną retorykę Michała Radaua wydano w Amsterdamie, Lipsku, Bolonii, Pradze, Kolonii¹²².

Dobór podręczników wydawanych w kraju jak i sprowadzanych na potrzeby dydaktyki (Le Jay) wskazuje na modernizowanie koncepcji literatury dramatycznej wykładanej w szkołach u progu Oświecenia. Równocześnie wzrost liczby wydań krajowych łączył się z ograniczeniem dyktowania na korzyść pracy z książką, co zmienia częściowo funkcję rękopiśmiennej notatki.

Jednak obok nauczania w oparciu o edycje klasycystycznych poetyk francuskich autorów współistniał nurt wykładów o charakterze tradycyjnym. Poświadczają to zachowane rękopiśmienne poetyki z pierwszej połowy w. XVIII, omówione w pracach Teresy Michałowskiej i Elżbiety Sarnowskiej-Temeriusz¹²³. Poetyki te podtrzymywały barokową koncepcję literatury powtarzając poglądy teoretyków poprzedniego stulecia. Jak pisze Sarnowska-Temeriusz:

powielały z niewielkimi modyfikacjami i różnicami wypracowane w poprzednim stuleciu poglądy na poezję, uwzględniały analogiczne problemy teoretyczne, obfitowały w zbliżone definicje, propagowały podobne reguły i normy twórczości. [...] Wykłady poetyki wygłaszane i spisywane od lat dwudziestych do pięćdziesiątych XVIII w. w przeważającej ilości zachowywały wciąż jeszcze dawny, prawie niezmienny kształt¹²⁴.

Te dwie tendencje klasycystycznego i barokowego myślenia o twórczości literackiej — zwłaszcza dramaturgicznej — wpłynęły na kształt artystyczny komedii jezuickiej XVIII wieku.

Ogólna refleksja nad XVIII-wiecznymi wypowiedziami teoretyków jezuickich dotyczy utylitarnych przeznaczeń — służą one kształtowaniu komedii odpowiadającej klasycystycznym normom poprawnościowym, o wyrazistym porządku moralnym, odzwierciedlającym koncepcję ideową szkolnictwa jezuickiego. Przenikanie doktryny klasycystycznej do poetyk szkolnych zainicjowali na gruncie francuskim Joseph de Jouvancy, Gabriel Le Jay, Charles Porée, w Niemczech umocnił ją przede wszystkim Franciscus Neumayr. We Włoszech nobilitację klasycznej komedii podjął Contuccio Contucci. W Polsce nie sformułowano poetyki całościowej — korzystano z podręczników używanych ówczesnie w ca-

¹²¹ Pietraszko, *op. cit.*, s. 429—431.

¹²² Bednarski, *op. cit.*, s. 195, przypis 2.

¹²³ Michałowska, *op. cit.*, s. 63—73, 100—111. — Sarnowska-Temeriusz, *Droga na Parnas*, s. 65—73.

¹²⁴ Sarnowska-Temeriusz, *Droga na Parnas*, s. 66

lej Europie, głównie francuskich. Autorzy polscy przekazywali swe zasadnicze myśli natury teoretycznej we wstępach do utworów dramatycznych.

Poetyki szkolne XVIII w. wyrastają z racjonalnego przekonania o konieczności reguł jako gwarancji poprawności tekstów. Poprawność jest oczekiwana, jednak bez nacisku na perfekcję i artystyczną doskonałość wobec związania komediopisarstwa z pełnieniem funkcji nauczycielskiej — nie zaś z talentem.

Komedia poprawna — respektująca reguły trzech jedności, o wyrazistej, jednokierunkowej akcji, winna przedstawiać swój rejon obserwacji (życie codzienne, prywatne) zgodnie z zasadą prawdopodobieństwa. Jej artystyczny poziom podnoszą i wspierają zalecane wzory — twórczość starożytnych, dorobek dramaturgów jezuickich, zwłaszcza komedie modelowe tworzone przez teoretyków; równocześnie następuje asymilacja i przyswajanie najlepszych komedii świeckich.

Problemy kondycji społecznej bohaterów nie są w tym teatrze, adresowanym do młodzieży szlacheckiej, zbyt silnie wyeksponowane¹²⁵. Dla teoretyków ważniejszy jest wybór działań i zachowań naznaczonych moralną cechą i wkomponowanych w akcję wiodącą do ukarania zachowań nagannych. Powyższym zaleceniom towarzyszy postulat stosowności formy — tj. przeciętności słowa, któremu towarzyszy przeciętność wygłoszenia.

Obowiązek wychowywania w duchu katolickiej zakonnej ideologii narzuca teorii komedii swój system ograniczeń. Cięży on na stosunku do zabawności — od niechęci do wszystkiego co śmieszne (Iuventius) do estetyki umiaru (Le Jay). Komizmowi przypisano funkcje perswazyjne, kathartyczne obok ilustracyjnych i terapeutycznych. Komedia ma korygować życie, poprawiać charaktery poprzez moralną wartość śmiechu. Teorie jezuickie kształtują więc model pożytecznej komedii poważnej, który utrwalił się także w świadomości teoretycznej polskiego Oświecenia¹²⁶.

System ograniczeń to także uszczuplenie intrygi o wątki miłosne i postaci kobiece, co jest typowe dla sceny jezuickiej. Teoretycy w. XVIII o tym, co jest normą, nie piszą. Zaczynają na ten temat teoretyzować praktycy.

Dodajmy, iż środowisko to wykształciło silne poczucie teatralności gatunku; Franz Lang sformułował pierwszą całościową teorię gry aktorskiej w swym podręczniku dla reżyserów jezuickich przedstawień. Świa-

¹²⁵ Kwestię bohatera w komedii oświeceniowej omawia Wołoszyńska (*op. cit.*, s. 268—269).

¹²⁶ Pietraszko, *op. cit.*, s. 609—614. — K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*. Warszawa 1977, s. 85—96. — D. Ratajczak, *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*. „Prace Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza”, *Filologia Polska*, nr 30 (Poznań 1985), s. 107—108.

domość teatralności komedii, jej związek ze sceną i typy odbioru dochodzą do głosu także w rozważaniach Bohomolca.

Asymilacja europejskiej myśli teoretycznej wśród jezuitów polskich jest efektem nie tylko zwyczajowej wspólnoty podręczników zakonu. Gdyby szukać przyczyn owego zbliżenia do klasycyzmu europejskiego, trzeba wskazać obok znajomości języków i kontaktów lekturowych także wyjazdy, system zagranicznych studiów oraz wpływy klasycystyczne na gruncie polskim.

Akceptacji teoretycznego wzoru szkolnej komedii klasycystycznej towarzyszyło wśród jezuitów polskich poszerzenie jej funkcji. Formuła komedii wzbogaca się u nas o teorię przekładów unarodowionych, o postulat panowania języka polskiego, świadomie doskonalonego. Stanowi to wyraźne odejście od internacjonalizmu *Ratio*, ale ta właśnie praktyka zostanie pośrednio zaaprobowana zarządzeniem prowincjała małopolskiego, Łukasza Lasockiego, z 1764 roku¹²⁷.

Rozwijająca się stopniowo w europejskich szkołach jezuickich koncepcja klasycyzmu pojawiła się na gruncie polskim. Co wniosła w teorie dramatyczne polskiego Oświecenia? Po pierwsze — była, istniała, wyrażała trwałość myśli naukowej środowiska jezuickiego; ma to znaczenie wobec niewielu teorii dramatycznych w początkach działalności sceny narodowej¹²⁸. Po wtóre — była doktryną aktualną. Po trzecie — potwierdzała europejską przynależność naszej kultury.

Epoka stanisławowska podejmie traktowanie teatru jako instytucji edukacyjnej. Zasadnicze tezy jezuickiej estetyki odnaleźć można w cyklu *Apologie du théâtre* Krasickiego w „Monitorze” z 1765 roku¹²⁹. Podręczniki jezuitów wykorzystuje do końca XVIII w. szkolnictwo pijarskie¹³⁰. Dodajmy, iż wielu twórców literatury oświeceniowej kształciło się w szkołach Towarzystwa Jezusowego, i to należy także do sfery oddziaływań.

¹²⁷ Zob. Popłatek, *op. cit.*, s. 23.

¹²⁸ Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*, s. 139—148. — Pietraszko, *op. cit.*, s. 31.

¹²⁹ Kott, *op. cit.*, s. 35.

¹³⁰ Pietraszko, *op. cit.*, s. 258, 429.