

Małgorzata Mieszek

Święty Aleksy na scenie pijarskiego kolegium w Górze Kalwarii

Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 13, 67-75

2010

Artykuł został 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.

Małgorzata Mieszek

Święty Aleksy na scenie pijarskiego kolegium w Górze Kalwarii

Święty Aleksy to jeden z bardziej popularnych bohaterów literatury hagiograficznej¹. Dzieje ascety, „Męża Bożego”, który porzucił życie w dostatku i wybrał drogę ascezy, zapładniały umysły twórców na całym świecie. Od X w. nasilił się również kult św. Aleksego. Bardzo liczne wersje żywota różniły się co do szczegółów fabularnych, zachowywały jednak myśl przewodnią: pogardę świata i ziemskich wartości oraz dobrowolne opowiedzenie się za życiem w ubóstwie, bezgraniczne oddanie się miłości i służbie Bogu.

W Polsce wierszowana wersja żywota św. Aleksego zapisana została około połowy XV w.² Anonimowy autor wzorował się na trudnej dziś do zidentyfikowania wersji opowieści o świętym. W 1529 r. wyszło w Krakowie u Macieja Szarffenberga inne, prozatorskie wydanie historii o Mężu Bożym, *Żywot błogostawionego Aleksego spowiednika*³. Heroizm św. Aleksego (w niektórych

¹ Wśród niezwykle bogatej literatury przedmiotu warto wymienić pozycje najnowsze, podejmujące tematykę św. Aleksego. Są to m.in.: M. A d a m c z y k, *Współczesny poetycki dialog ze średniowieczną „Legendą o św. Aleksym”*, „Studia Polonistyczne” 1992, nr 18/19, s. 49–64; T. M i c h a ł o w s k a, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 484–496; H. K a r a ś, *Legenda o św. Aleksym*, [w:] *Teksty staropolskie. Analizy i interpretacje*, red. W. Decyk-Zięba, S. Dubisz, Warszawa 2003, s. 251–280; P. S t ę p i e ń, *Między miłością do Boga a miłością do bliskich*, *Legenda o św. Aleksym*, [w:] *Z literatury religijnej polskiego średniowiecza. Studia o tekstach: Kazanie na dzień św. Katarzyny, Legenda o św. Aleksym, Lament świętokrzyski, Żołtaz Jezusow*, Warszawa 2003, s. 117–220; R. M o n t u s i e w i c z, *Świętych wy-obcowanie. Średniowieczna legenda o św. Aleksym*, [w:] *Literatura i pamięć kultury. Studia ofiarowane prof. Stefanowi Nieznanowskiemu w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, red. S. Baczewski, D. Chemperek, Lublin 2004, s. 9–30; A. D ą b r ó w k a, *Średniowiecze. Korzenie*, Warszawa 2005, s. 306–308; R. K r z y w y, *Topika i idea. Narratologiczna lektura „Legendy o św. Aleksym”*, „Ruch Literacki” 2006, z. 3, s. 307–322.

² *Ach, krolu wieliki nasz (Legenda o św. Aleksym)*, [w:] *Średniowieczna pieśń religijna polska*, oprac. M. Korolko, wyd. 2 zmien., Wrocław 1980, BN I 65, s. 191–202 (wszelkie cytaty za tym wydaniem).

³ *Żywot błogostawionego Aleksego spowiednika*, [w:] *Wybór tekstów staropolskich*, oprac. S. Vrtel-Wierczyński, Warszawa 1977, s. 447–450; por. też K. E s t r e i c h e r, *Bibliografia polska*, t. 12, Kraków 1891, s. 114.

przypadkach nazywany wręcz „świętym okrucieństwem”⁴), rozumiany już nieco odmiennie niż w ujęciu średniowiecznym, okazał się tematem inspirującym również dla anonimowego twórcy pijarskiego z XVII w. W 1683 r. „szlachetna poetycka młodź” z kolegium w Górze Kalwarii odegrała na tamtejszej scenie sztukę *Biała lilija na trzech św. Aleksego stopniach wyrosła*. Do czasów dzisiejszych zachował się wyłącznie sumariusz przedstawienia. Jest to druk w formie tzw. „czwórki”, mieści się na dwóch nieliczbowanych kartach. Pochodzi ze zbiorów Adama Wolańskiego⁵ i przechowywany jest obecnie w bibliotece Muzeum Narodowego w Krakowie (sygn. 1491)⁶.

Sztuka podzielona jest na trzy akty. Poprzedza je antyprolog i prolog, kończy zaś epilog. Pomiedzy aktami autor umieścił nieznane intermedia. Sztukę wzbogacały również chóry, które były najprawdopodobniej śpiewane. Przedstawienie zadedykowane zostało chorążemu owruckiemu Janowi Giżyckiemu. Był on właścicielem dóbr Tarnów i Ruda Tarnowska w ziemi czerskiej. Rok wystawienia sztuki pijarskiej zbiegł się z rokiem wiktorii wiedeńskiej. W owej bitwie brał również udział Jan Giżycki jako dowódca pancерnej chorągwi koronnej. W 1699 r. doczekał się stopnia rotmistrza⁷.

Dramat pijarski o św. Aleksym zawierał treści panegiryczne dostosowane do osoby adresata dedykacji. Jan Giżycki legitymował się klejnotem Gozdawa. W herbarzu Kacpra Niesieckiego znajduje się następujący opis herbu:

Mają być dwie lilije, jedna do góry, druga na dół, tak z sobą korzeniami spojone, że się zdają jakby jedną lilią były; są zaś białe w polu czerwonym; związka przez nich żółta, luboć nie wszyscy jej zażywają; na helmie pióra pawiem, na nich także lilije⁸.

Widać więc wyraźnie, że formuła tytułowa przedstawienia przystosowana została do herbu Giżyckiego: *Biała lilija [...] na publicznym teatrum wysadzona i za należyty prezent ofiarowana, roku z lilijek narodzonego w Ciele Kwiatu 1683*. Florystyczne obrazowanie pojawia się również w akcie pierwszym: Cerera, „królowa kwiecica”, wije wieńce, a następnie „dorodne żywych kwiatów

⁴ Zob. A. G i e y s z t o r, *Dobrowolne ubóstwo, ucieczka od świata i średniowieczny kult św. Aleksego*, [w:] *Polska w świecie. Szkice z dziejów kultury polskiej*, red. J. Dowiat, Warszawa 1972, s. 28–40.

⁵ O tej kolekcji por. J. O k o Ń, *Teatralia w zbiorze Adama Wolańskiego i nieznane materiały do dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 3, s. 167–178.

⁶ W pracy korzystam z mikrofilmu ze zbiorów Biblioteki IBL w Warszawie (sygn. 1759. I). Por. też *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 2: *Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1978, poz. 21.

⁷ K. N i e s i e c k i, *Korona polska przy złotej wolności starożytnymi rycerstwa polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego klejnotami... ozdobiona...*, t. 2, Lwów 1738, s. 219 (starodruk BN, sygn. XVIII.3.2798 II).

⁸ *Ibidem*, s. 292.

równianki [tj. bukiety – M. M.⁹] niteczkami wiązać każe”. W ostatnim chórze, kończącym sztukę, ukazano natomiast obraz tryumfującej lilii. Było to, jak się zdaje, nie tylko świadectwo duchowego zwycięstwa św. Aleksiego, ale również wyraz uhonorowania Jana Giżyckiego i jego znaku herbowego.

Nie sposób dziś stwierdzić, która z wersji legendy o św. Aleksym stała się podstawą pijarskiego dramatu. Kalwaryjskie przedstawienie różni się wyraźnie od wcześniejszych polskich opracowań tego tematu. Dostosowane zostało do sytuacji szkolnego występu, którego ważnym celem była dydaktyka. Warto też przypomnieć za Janem Okoniem, że Góra Kalwaria (wraz z Łowiczem) pozostawała pod wpływem oddziaływania wyższego duchowieństwa¹⁰. Ta „specyfika lokalna” miała zapewne wpływ na wybór hagiograficznego tematu sztuki.

Bohater dramatu nie odbiega od powszechnego wyobrażenia ascety porzucającego światowe życie w imię wartości duchowych. Jednak kreacja postaci świętego różni się od sposobu pokazania Aleksiego w polskiej wierszowanej legendzie z XV w. Wersja sceniczna pozbawiona została też kilku istotnych motywów, a z drugiej strony wzbogacona o treści nieobecne w utworze „*Ach, krolu wieliki nasz...*”. Warto omówić te różnice, by unaocznic jak w ciągu kilku stuleci zmieniła się na gruncie polskim ta popularna legenda hagiograficzna oraz jak historię o św. Aleksym dostosowano do epoki, świadomości i umysłowości barokowej.

W rozpoczynającym sztukę antyprologu wystąpiło Pacholę niebieskie, które wjeżdżało na nieboskłon („Zodyjak”), trzymając w jednej ręce „serce w ogniu a nie gorejące”, w drugiej zaś białą lilię. Był to obraz, który symbolicznie oddawał ideę sztuki. Pokazywał, że możliwe jest połączenie gorącego uczucia z niewinnością. Ogień, który nie trawił serca, nie był siłą niszczącą. Oznaczał raczej wzmacniającą miłość do Boga. Biel lilii oznaczała niewinność, ale wyraźnie nawiązywała też do herbu Jana Giżyckiego. Pacholę wznosiło się na niebie, a więc tryumfowało. Antyprolog pełnił więc oprócz funkcji wprowadzającej także rolę panegiryczną.

W następującym kolejno prologu wystąpiły dwie personifikacje: Świat i Pobożność. Postaci te spierały się najprawdopodobniej o losy św. Aleksiego. W efekcie Świat założył się z Pobożnością, że bohater wybierze życie małżeńskie. Prolog pełnił rolę kolejnego wprowadzenia do sztuki. Rozmowa dwóch postaci służyła bowiem poznaniu tego, „o czym rzecz przyszła być ma”. Warto wspomnieć, że występujący w prologu Świat pojawił się również w akcie drugim, gdzie zwodził pobożnego Aleksiego.

⁹ Zgodnie z definicją zawartą w *Słowniku Lindego*, ‘równianki’ to „wiązanka, czyli snopeczek kwiatów, bukiet; pęk kwieci; garść kwiecia do woniania” (S. B. L i n d e, *Słownik języka polskiego*, t. 5, Lwów 1859, s. 72).

¹⁰ J. O k o Ń, *Barokowy dramat i teatr szkolny w Polsce wśród zadań publicznych i religijnych*, [w:] *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, M. B. Stykova, Lublin 1990, s. 16.

Średniowieczną legendę o św. Aleksym otwierała (oprócz tradycyjnego wstępu z typowymi toposami egzordialnymi) prezentacja rodziców „Męża Bożego”, zwłaszcza ojca Eufamijana, którego losy były ściśle splecione z dziejami syna. Nie bez przyczyny już na samym początku polskiej wierszowanej legendy wskazano też miejsce akcji – Rzym, a więc, jak pisał Paweł Stępień, „święte centrum średniowiecznego świata”¹¹. Natomiast w sztuce z Góry Kalwarii treści te zupełnie pominięto. Większość aktu pierwszego wypełniały sceny mitologiczne. Ukazano kolejno porwanie Prozerpiny przez Plutona (scena 1), związek Achillesa i Polikseny zakończony śmiercią herosa (scena 2), szaleństwo Orestesa i wybawienie go w ostatniej chwili przez siostrę Ifigenię (scena 3) oraz okrutne działania Kirke, która razem z jędzami piekielnymi pożera dziecko, a następnie „Ulisesowe towarzystwo czarami w bestyje przemienia” (scena 4). W kończącej akt pierwszy scenie 5 wystąpił Amor („Cyterei syn”), który „flegrejską pochodnią drogi zapala”. Widać więc wyraźnie, że początkowe sceny służyły przede wszystkim ukazaniu zachowania bohaterów ogarniętych uczuciem ziemskiej miłości. Ognie wewnętrzne powodowały nieracjonalne postępowanie postaci, prowadziły je do czynów zbrodniczych oraz zagrażały ich życiu. Winą za to cierpienie obarczono przy tym Wenerę. Postać bogini miłości pojawiała się w scenie pierwszej, w której podstępnie uspiła czujność Cerery:

Cytrea Cererę z pól w ogrody przewabia: wieńce nie z kłosa, ale z kwiecia wić radzi. Tak, gdy bawi matkę, Proserpinę Pluto porywa.

Amor, który wystąpił w scenie piątej, kończącej akt pierwszy, był widocznym znakiem zwodniczych i nieustających działań Wenery. Jedyną osobą, która oparła się miłosnym ogniom Kupidyna był św. Aleksy. Postać Męża Bożego pojawiała się również w scenie 5. Bohater gasił płomień Amora swymi łzami. Wprowadzenie Aleksego dopiero w ostatniej scenie aktu pierwszego wydaje się zabiegiem celowym. Pozornie niezwiązane ze sztuką hagiograficzną mitologiczne obrazy, ilustrujące tryumf Wenus, nabierały dodatkowego znaczenia dopiero w zetknięciu z gestem świętego. Okazywało się bowiem, że Aleksy, świadomy ułudy i zwodniczości ziemskiego uczucia, oparł się sile bogini miłości. Tym samym zyskiwał w oczach widzów przewagę nad antycznymi herosami, którzy w chwili próby przegrywali z miłością. Autorowi dramatu, jak słusznie zauważył Tadeusz Bieńkowski, „potrzebne były antyczne przykłady panowania Wenus, aby cnoty świętego okazały się tym większe”¹². Komentarzem do mitologicznych obrazów była wypowiedź chóru, który „Gorsze serca niż Etny upały być opiewa”. Chwył hiperbolizacji uświadamiał widzom potęgę ognia miłości ziemskiej. O szkodliwości tego uczucia mówiła też zresztą kolejna pieśń chóru, w której Nimfy żałowały „rozwilonej serca swego [...] pociechy”.

¹¹ Por. P. Stępień, *op. cit.*, s. 113.

¹² T. Bieńkowski, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*, Wrocław 1967, s. 73.

Autor pijarskiej sztuki zrezygnował również z opisu cudownego narodzenia bohatera. Sakralizacja chwili przyjścia na świat była bowiem zbędna dla rozwoju dramatu. Nie była też istotna dla myśli przewodniej widowiska. W przedstawieniu nie uwzględniono okresu dzieciństwa Aleksego. Bohater pojawił się w sztuce już jako osoba dorosła i ukształtowana duchowo.

Kolejną różnicą w stosunku do utworu „*Ach, krolu wieliki nasz*” był sposób przedstawienia w *Białej liliji* postaci Eufamijana. Bohater wyraźnie odbiegał od kreacji swego średniowiecznego poprzednika. W sztuce pijarskiej ojciec Aleksego został pozbawiony niejednoznaczności moralnej, wahań i rozterek wewnętrznych¹³. Eufamijan pojawia się w scenie 1 aktu 2 i, jak to przekazuje sumariusz, „życząc sobie rozlicznej po Synu pociechy Aleksego żenić chce”. W sztuce pijarskiej pominięto więc w ogóle informacje o posiadanych dobrach, bogactwie ojca, jego pobożności i bogobojności. Pijarski Eufamijan nie dał też synowi możliwości wyboru żony. Wątek ten był przecież obecny w średniowiecznej legendzie. W sztuce pijarskiej jednoznaczna decyzja Eufamijana wynikała wyłącznie z chęci zapewnienia trwałości własnego rodu. Bohater był przy tym zacięty w swoim uporze. W rozpoczynającej akt 3 scenie zaznaczono wyraźnie, iż ojciec Aleksego nie miał zamiaru rezygnować z raz podjętej decyzji. W sumariuszu mowa jest wręcz o „rodzicielskim rozkazaniu” Eufamijana wobec syna:

Znowu Eufemian Aleksego rodzicielskiem obowiązuje rozkazaniem, aby na rozkrzewienie familijej zezwolił.

Aleksy, jak przystało na posłusznego syna, „nie chcąc smucić Ojca milczeniem pozwała”. Sumariusz sztuki zupełnie pomija też kwestie bogobojności i hojności Eufamijana, jego miłości wobec bliźnich. Ten rys charakteru ojca Aleksego był przecież uwypuklony w początkowej części legendy z XV w.:

W Rzymie jedno panię było,
Coż Bogu rado służyło;
A miał barzo wielki dwor,
Procz panosz trzysta rycerzow,
[...]
Chował je na wielebności i na krasie
Imiał koždy swe złote pasy.
Chował siroty i wdowy,
Dał jim osobne trzy stoły;

¹³ Według niektórych badaczy, losy Eufamijana zbieżne są z dziejami biblijnego Abrahama. Obydwaj byli niezwykle bogobojni, nie mieli upragnionych potomków. W odróżnieniu jednak od Abrahama, ojciec Aleksego wystąpił w chwili próby przeciwko Bogu. Przeznaczył syna dla świata ziemskiego: doprowadził do ślubu z córką cesarza. Po ucieczce Aleksego nie mógł zaś pogodzić się z decyzją syna, który wybrał drogę ascezy, porzucając dobrobyt i nie dbając o rozkrzewienie rodu.

Za czwartym pielgrzymi jedli,
Ci <ji> do Boga przywiedli;
Eufamijan jemu dziano
Wielkiemu temu panu;
(w. 11–24)

Autor *Białej liliji* nie pokazał niejednoznaczności postaci Eufamija, który w średniowiecznej legendzie był pobożny, bogaty i szczodry, lecz w chwili próby ujawnił, iż przedkłada miłość rodzicielską nad miłość do Boga. W pijarskiej sztuce Eufamijan przynależy całkowicie do świata „ziemskich marności”. Ich przecież używa, aby utwierdzić karnego syna o słuszności wyboru życia małżeńskiego:

Ociec, aby go pompą ujął świecką, marności w oczach jego prezentować każe.

W *Białej liliji* Aleksy nie jest rozumiany przez najbliższych. Pijarski Eufamijan stanowi zresztą realne zagrożenie dla syna. Ojciec zaślepiony pragnieniem posiadania wnuków chce oddalić Aleksego od Boga, a tym samym naraża go na potępienie. Wydaje się nieprzypadkowe, że Eufamijanowi ze sztuki pijarskiej towarzyszy postać Trefnisia (nieobecna w średniowiecznej legendzie). Błazen jest kimś w rodzaju wichrzyciela, złego doradcy, który poprzez swoje działania utwierdza bohaterów w błędzie. Przykładowo w akcie wtórym błazen pociesza „melankolicznego” ojca. Sprowadza upersonifikowane Rozkosz i Biedę, które „stroją symfonie”, aby „rozkołysać” serce Eufamijana. Natomiast w akcie trzecim Trefniś „cały Świat z Galanteryjami sprowadza” i w ten sposób wypełnia rozkaz ojca Aleksego. Eufamijan, zgodnie z informacją przekazaną w sumariuszu, nie ufa bowiem Aleksemu i pragnie go „pompą świecką ująć”. Trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, jakie „marności” kazał prezentować Eufamijan przed oczami swego syna. Warto w tym miejscu przypomnieć, że o „ziemskich marnościach”, którym nie ulega św. Aleksy, mowa jest w łacińskich, niemieckich i francuskich wersjach średniowiecznej legendy¹⁴. W przedstawieniu pijarskim owe bezwartościowe rzeczy pokazano na scenie jako personifikacje. Obok zatem Rozkoszy i Biedy (wymowne, że w jednej parze) oraz Świata z „Galanteryjami”, wystąpiła również postać Hymena. Małżeństwo, któremu patronował antyczny bóg, włączono w pijarskiej sztuce w poczet marności doczesnych.

W przedstawieniu z kolegium kalwaryjskiego nie wystąpiły postaci matki i żony Aleksego. Co za tym idzie, siedemnastowieczny autor nie ukazał też ślubu Aleksego z Famijaną, rozmowy nowożeńców w łożnicy, kiedy bohater wytłumaczył królowie swą decyzję o odejściu. Brak dwóch bohaterek kobiecych, ważnych w legendzie średniowiecznej, nie dziwi, jeśli pamiętamy, że

¹⁴ Por. P. Stępień, *op. cit.*, s. 179–180.

Biała lilija to sztuka z zakonnego teatru szkolnego. Pomijanie postaci kobiet było zresztą powszechnie stosowaną praktyką na scenach kolegijskich (np. u jezuitów¹⁵). Warto przypomnieć, że dopiero po tzw. reformie Konarskiego w 1744 r. w teatrach pijarskich pojawiły się postaci kobiece i wątki miłosne. W programie *Białej liliji* mowa jest co prawda o „damach”. W scenie 3 aktu 3, gdy Aleksy spogląda na „świeckie marności”, zostaje pojmany przez Świat. Postać ta oddaje świętego Hymenowi, który „go tak długo z damami kona, aż na przyjaźń zezwala”. Wydaje się jednak, że scena ta ograniczyła się wyłącznie do rozmowy o kobietach. Hymen i Świat zachwalali Aleksemu zalety płci pięknej i wymusili zapewne zgodę Męża Bożego na ową „przyjaźń”. Decyzja bohatera była wyraźnym złamaniem ślubów czystości, które złożył on w akcie 2. Chwila słabości Męża Bożego nie trwała jednak długo, gdyż już w następnej scenie

Aleksy od przedsięwzięcia ślubowanej przyjaźni odstepuje, a w niebieską wyprawivszy się drogę, suknią z ubogim Chrystusem wymienia.

Zrozumienie błędnej decyzji stało się więc dla świętego ostatecznym impulsem do zmiany dotychczasowego stylu życia. „Niebieska droga”, którą podąża Aleksy, przybliży go do Boga, a wymowny gest zamiany sukni z „ubogim Chrystusem” oznacza ostateczną rezygnację z rzeczy doczesnych. I choć upersonifikowane Świat, Pycha i Ciało próbują jeszcze bohatera „zedrzeć [...] z ubóstwa Chrystusowego”, to jednak ich działania okazują się bezskuteczne. Kończąca sztukę scena pokazuje ostateczny tryumf Aleksiego. Sam Chrystus pomaga bowiem bohaterowi w walce z „marnościami”, wiąże czyhających na świętego przeciwników i rzuca mu ich pod nogi. W efekcie Świat, Pycha i Ciało stają się stopniami, po których Aleksy wznosi się „w górną drogę”. Aby wzmocnić obraz zwycięstwa bohatera, ostatni chór opiewa tryumfującą lilię.

Materia literacka popularnej legendy hagiograficznej wykorzystana została, jak widać, z powodzeniem przez anonimowego autora z kolegium pijarów w Górze Kalwarii. W porównaniu z wcześniejszymi polskimi wersjami opowieści o św. Aleksym w sztuce z XVII w. zaszyły pewne zmiany. Materia literacka została dostosowana do sytuacji szkolnego przedstawienia. W umiejętny sposób połączono też temat widowiska z osobą dostojnika – Jana Giżyckiego. W przedstawieniu pijarskim uwypuklono treści moralizatorcko-dydaktyczne. Zrezygnowano zaś całkowicie z budujących dramatyzm, lecz nie pasujących na zakonną

¹⁵ W kolegiach jezuickich przed ostatecznym sformułowaniem *Ratio studiorum* zezwalano sporadycznie, by w sztukach pojawiały się postaci kobiece, ale tylko wówczas, gdy role te okazywały się konieczne i „przystojne” (J. Poplatek SJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 19–20). Natomiast w wydaniu *Ustawy szkolnej* z 1599 r., w regule dla rektora wyraźnie zaznaczono, że nie należy na scenę „wprowadzać ani ról, ani kostiumów kobiecych”. Tej zasadzie był wierny jeszcze Franciszek Bohomlec (*Ratio atque institutio studiorum SJ, czyli Ustawa szkolna Towarzystwa Jezusowego (1599)*, wstęp i oprac. K. Bartnicka i T. Bieńkowski, Warszawa 2000, s. 45).

scenę szkolną, dziejów Aleksego i Famijany. Nie wspomniano też nic o podróży Męża Bożego do innych zakątków świata, jego morskiej wyprawie i cudownym powrocie do Rzymu. Atrakcyjne z punktu widzenia średniowiecznego odbiorcy szczegóły, tzn. motyw „egzotycznej” podróży przybliżającej to, co nieznanne, w sztuce z kolegium kalwaryjskiego okazały się zbędne. Być może obawiano się, że wątki te oddalą widzów od zrozumienia właściwego sensu oraz idei widowiska.

W sztuce pijarskiej pojawiły się też popularne w baroku obrazy i motywy literackie. Przecistawianie miłości ziemskiej (*Amor profanum*) miłości boskiej (*Amor sacer*) było przecież jednym ze stałych tematów w siedemnasto- i osiemnastowiecznej poezji polskiej. W barokowych utworach równie często powtarzały się obrazy ognia spopielającego kochanków, płomieni, które nie dają wytchnienia, czy nieracjonalnego zachowywania się osób zakochanych. Niekiedy zaznanie miłości ziemskiej było pokazywane w literaturze z omawianego okresu jako źródło rozczarowania, a niekiedy wręcz bólu. W *Białej liliji* pojawił się np. obraz płaczącego Kupidyna, którego „zraniła” pszczoła. Podobny motyw na oznaczenie bólu poznania miłosnego wystąpił chociażby w pieśni Poscylli z *Roksolanek* Szymona Zimorowica (1654):

Pszczołko niemiłosierna, czemuś uraniła
Mój paluszek, dlaczegoś żądło weń wpuściła?
[...]
Któż to wiedział, żeś natenczas w dzień siedziała,
Kiedym ja, nieszczęśliwa, miód z niej wybierała?
R[espons] Tak świat rozkoszy słodzi:
Tuż przy nich gorzkość płodzi,
Między trochę miodu zółci przydając wiele¹⁶.

W *Białej liliji* autor zamieścił także obrazy ilustrujące nietrwałość i zwodniczość rzeczy doczesnych. Reprezentantami ziemskich marność były przy tym upersonifikowane pojęcia abstrakcyjne. Świat, Pycha, Rozkosz czy Bieda to postaci, które występowały także na scenach innych teatrów szkolnych.

Przykład pijarskiego przedstawienia świadczy wyraźnie o trwałości i ponadczasowości motywu świętego Aleksego. Opowieść o dziejach Męża Bożego okazała się dla siedemnastowiecznego dramaturga tematem na tyle atrakcyjnym, że podjął się jej opracowania na użytek sceny szkolnej. Autor *Białej liliji* wyzyskał dydaktyzm tkwiący w historii św. Aleksego. Dostosował przy tym materię literacką do sytuacji szkolnego przedstawienia. *Biała lilija* propagowała postawę bezgranicznego oddania się Bogu oraz naśladowania Chrystusa. Podążanie drogą Zbawiciela, jak unaoczniała pijarska sztuka, było gwarantem wznoszenia się ku doskonałości, podążania „w górną drogę” do zbawienia.

¹⁶ S. Zimorowic, *Roksolanek*, oprac. L. Ślękowa, wyd. 2 zmien., Wrocław 1983, BN I 73, s. 44.

Małgorzata Mieszek

**Saint Alex in Piarist theatre
of Góra Kalwaria college**

(S u m m a r y)

The article presents the art of Piarist college of Góra Kalwaria, the theme of which was life of st. Alex. The medieval story has been adjusted to Baroque imagination and aesthetics.