



ANDRZEJ DĄBRÓWKA

Instytut Badań Literackich PAN

Czas, który widać na scenie

Rozważając wkład jezuickich teoretyków i profesorów retoryki do kultury staropolskiej, trudno nie wspomnieć o ich kolegach z najbliższej klasy, zajmujących się poetyką. Jedni i drudzy spotykali się lub zamieniali miejscami jako twórcy przedstawień teatralnych w kolegiach, nauczyciele piszący i reżyserujący występy swoich uczniowskich zespołów na różne okazje świąt szkolnych i liturgicznych. W samych występach łączyły się zresztą elementy retoryczne (dyskusje i deklamacje na temat) z poetyckimi (dialogi i dramaty z fikcyjnymi postaciami). Nie będzie przesadą stwierdzenie tu gatunkowych konsekwencji tej dwunurtowości warsztatów.

Przypomnę kilka wyników swoich badań nad kwestią czasu w retoryce literackiej i w przedstawieniach wizualnych. Zajmowałem się w nich obserwacjami szczególnego traktowania akcji dramatycznej, w której splatano w jeden ciąg scenicznej rzeczywistości epizody z różnych czasów historycznych – najczęściej umiejscawiając zdarzenia z Betlejem w realiach współczesnych widzowi¹. Przywoływałem analogię z historią sztuki, w której popularny był typ przedstawiania zdarzeń np. w stajence betlejemskiej, włączających fundatora obrazu jako postać uczestniczącą w tamtych czynnościach.

Sformułowałem na tej podstawie koncepcję czasu anamnezy jako tego, który rozpięty jest nad zdarzeniami historii Zbawienia trwającymi do dziś, gdyż rozpoczętymi, a nie zakończonymi². Dokonałem na-

¹ *Teoretyczne kryterium średniowieczności utworów literackich*, w: *Literatura staropolska w dydaktyce uniwersyteckiej*, red. J. Okoń, M. Kuran, Łódź 2007, s. 89-102.

² *Trwanie „onego” czasu. Anamneza w średniowiecznych przedstawieniach dramatycznych*, w: *Mediewistyka literacka w Polsce*, red. T. Michałowska, Warszawa 2003, s. 158-180.



stępnie przeglądu repertuaru teatralnego pod kątem trwania średnio-wiecznych wątków i żywotności otwartych przedklasycystycznych struktur³. Przejrzałem w tym celu zbiór materiałów do Bibliografii Dramatu Rękopiśmiennego⁴, który gromadzi wyciągi z około 200 kodeksów zawierających teksty dramatyczne z wieków XVI-XVIII w liczbie trudnej do oszacowania, ale jest tam co najmniej 1300 tytułów. Zaczerpnięte i cytowane stamtąd informacje bibliograficzne wymagają oczywiście poparcia bliższym oglądem samych źródeł, czego należy dokonać w dalszym toku badań nad niemal nieznanym korpusem staropolskiego dramatu. Wiedzę o tym korpusie rękopisów, i o jego opisie – ułomnym, ale jednak bardzo obszernym⁵ – należy jak najszybciej wprowadzić do obiegu naukowego.

Dostrzeżenie pewnych form dramatycznych nowych, ale jednak nieklasycznych doprowadziło mnie do wykrycia stanowiska sprzeciwu wobec klasycyzmu w praktyce teatralnej jezuitów, a nawet w uprawianej przez nich teorii gatunków teatralnych⁶. Pokażę skalę aktywnego sprzeciwu widoczną w wielkości zasobów repertuarowych dramatu jezuickiego i potwierdzoną polemicznymi wypowiedziami teoretyków poezji dramatycznej, a w zakończeniu zaproponuję interpretację zjawiska w ramach estetyki rekapitulacji. Okazało się bowiem

³ *Polish Saint Plays of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, w: *The Dramatic Tradition of the Middle Ages*, ed. C. Davidson, New York 2005, s. 216-244; *The Middle Ages after the Middle Ages. Medievalism in the Study of European Drama and Theatre History*, w: *Színházvilág – Világszínház*, ed. K. Czibula, Budapest 2008, s. 23-37.

⁴ Archiwum Instytutu Badań Literackich w Warszawie. Ponad 20 teczek biurowych i dużych kopert. Opisy mają różny status, niekiedy są to tylko wzmianki bez żadnej treści dramatu, ale często to parostronicowe opisy zawierające pełne streszczenia z budową akcji, wyliczeniem postaci, osób grających oraz miejsc i sposobu wystawienia.

⁵ Przymierzaliśmy się w IBL do stworzenia zespołu badawczego, który by przygotował BDR do publikacji. W opinii prof. Adama Karpińskiego stan opisów jest jednak tak dalece niezadowolający, że należy całą pracę powtórzyć.

⁶ *Genre questions around early drama*, w: *Dráma – Múlt – Színház – Jelen. Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből*, ed. K. Czibula et al., Kolozsvár 2009, s. 15-24.

w trakcie interpretowania niniejszych obserwacji, że dobrze je wyjaśnia moja teoria rozwinięta dla materiału średniowiecznego w rozprawie *Teatr i sacrum w średniowieczu*.

I. Czas anamnezy w dramacie

Poezja i malarstwo używają łatwych wizualizacji w postaci personifikacji, np. Ogień⁷, Zgoda⁸, bądź alegorycznych kompozycji, np. Trzy światy⁹ – podziemny, ziemski i niebiański – rozdysponowane architektonicznie jako podziemna jaskinia, budowla naskalna i głorieta wieńcząca budowlę. Również teatr – już u początków zdefiniowany wszak jako „uporządkowany świat wyglądu”¹⁰ – w całości jest maszyną wizualną służącą poznaniu i nauczaniu form istnienia ludzkiego świata jako nierozzerwalnie spojonego z czasem. Pracuje ona w obu składowych żywiołach-językach: słownym (tekst dramatyczny) i malarskim (scenografia), ale i w swoistym, kiedy wprowadza na scenę i obdarza rolami postacie działające i mówiące. To, co jako środowisko ich działania widzimy na scenie teatralnej, nie jest jednak ani czasem fizycznym, ani fikcyjnym. Co to za czas?

Kwestię pokazać można, śledząc losy idei jedności akcji dramatycznej od Arystotelesa (przyczynowo-skutkowa spójność akcji) poprzez średniowieczną swobodę otwartych konstrukcji, renesansowe kodyfikacje („trzy jedności”, o których uczą w szkole jako o „Arystotelesowskich”)¹¹, skrajnie realizowane w klasycyzmie XVII wieku (po

⁷ Projekt scenografii z kolekcji Sopron: *The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs*, ed. J. Jankovits, Budapest 1999, s. 63. Zidentyfikowane jako część scenografii sztuki *Sacer Hymeneus de profano amore victor in S. Amalia, Flandriae patrona*, wyst. Wiedeń 1710.

⁸ Projekt scenografii z kolekcji Sopron, nr 73, s. 219.

⁹ *Ibidem*, nr 52, s. 179.

¹⁰ Arystoteles, *Poetyka*, w: *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988; rozdz. 6 (1449b:31), s. 324: *opseos kosmos* – „uporządkowany świat wyglądu” (przyp. 4; zob. też s. 437).

¹¹ Integracji czasu, miejsca i akcji dokonał Ludovico Castelvetro, mówiąc, że tragedia powinna mieć za swój przedmiot akcję, która rozegrała się w małej przestrzeni i w krótkim czasie (*un' attione avvenuta in picciolo spatio di luogo, & in picciolo spatio*

roku 1630), aż po nietypowe konstrukcje w teatrze jezuickim, które należy uznać za przejaw świadomego sprzeciwu wobec klasycyzmu (konstrukcja *protasis-apodosis*).

Teoretykiem dramatu, który zdystansował się wobec ugruntowanej już wówczas zasady trzech jedności¹², był Jacob Masen. W swoim podręczniku stylu poetyckiego (1657)¹³ uznał jedności czasu i miejsca za mniej istotne wobec jedności akcji: „przedstawia się akcję, nie czas”. Co ważniejsze, uważał, że akcję – owszem, całkowitą i zamkniętą – można jednak „trochę odmykać”, rozszerzać i wzbogacać interludiami. Proponował częste zmiany miejsca akcji, przydając więcej znaczenia tłu kosztem protagonistów¹⁴, co zresztą współbrzmia z wyższą oceną widowiskowości (por. ówczesną popularność sztuk Seneki). Można by tę różnicę tak sentencjonalnie streścić: *a k c j ę a b s o l u t n ą* (taką, której nie brak niczego do zadziałania) zastępuje *a k c j a t o t a l n a*, w której wszystkie elementy biorą udział w grze, nawet jeśli pochodzą z różnych porządków ontologicznych (ludzie, personifikacje i przedmioty realne, mityczne lub symboliczne).

di tempo). *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta* per Lodovico Castelvetro, Wiedeń: Gaspar Stainhofer, 1570, k. 60v. Por. H.B. Charlton, *Castelvetro's Theory of Poetry*, Manchester 1913, s. 92. Niemal równocześnie sformułował zasadę trzech jedności Jean de la Taille w rozprawie *De l'art de la tragédie* umieszczonej we wstępie do tragedii *Saul le Furieux* (1572), por. „[Jean de la Taille] unusually for a French commentator as early as this, mentions unity of place along with the more usual unity of time” – D. Faley-Hills, *Jonson and the neo-Classical rules in 'Sejanus' and 'Volpone'*, „The Review of English Studies”, May 1995, vol. 46, No. 182, s. 153-174. Tenże wspomina o podobnych sformułowaniach u G.B. Giraldiego (1554).

¹² Alessandra Donatiego *Ars Poetica* (1631) tak uzasadnia regułę jedności czasu akcji: „Quoniam autem subitae mutationes magis horridae, ideo actio tragica brevis includitur, intra unum periodum solis [hypo mian periodon heliou]. Idem dices de fabula comica” (s. 188). Masen zgadzał się z Donatim w zakresie prymatu widowiskowości.

¹³ J. Masen, *Palaestra Eloquentiae Ligatae Novam ac facilem tam concipiendi, quam scribendi quovis Stylo poetico methodum ac rationem complectitur* [...], Coloniae 1661, rozdz. III. *De dramatis proprietatibus* (s. 13), § II. *Drama sit partibus sibi convenientibus absolutum* (s. 15). Por. także Nicolaus Avancini SI, *Poesis dramatica*. Pars IV, Praga 1678.

¹⁴ E. Knapp, *The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs*, w: *The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs*, op. cit., s. 24-71, tu s. 17.

Jacob Masen argumentował za prymatem jedności akcji (*integritas actionis*) na podstawie prawdopodobieństwa, czyli ortodoksyjnie, w duchu Arystotelesa, wbrew klasykom XVII wieku. Podobnie sto lat później Lessing sprzeciwiał się radykalniejszemu klasykom XVIII wieku, jeszcze bardziej arystotelesowemu od Arystotelesa. Lessing stwierdził (przeciwko praktyce Corneille'a i Voltaire'a), że jedności czasu nie wystarczy definiować fizycznie, ale musi ona mieć wymiar moralny: „co Wolter każe uczynić jednego dnia może być wprawdzie jednego dnia uczynione, ale żaden rozsądny człowiek nie będzie tego robił jednego dnia”¹⁵.

Skupmy się na znaczącym twierdzeniu Masena, że dramat przedstawia przede wszystkim akcję, nie czas: „actio enim est, quam praecipue imitatur, non tempus” (s. 16)¹⁶. Celną formułą prymatu akcji zawiera *Drammatica poesis* Łukasza Ligockiego (1691): umieszcza dramat wśród gatunków wykonywanych ustnie i za główny wyróżnik dramatu uznaje dopuszczanie wszelkiego rodzaju akcji, ale wykluczanie długich mów¹⁷. Specyfikuje zatem gatunek szczegółowiej, idąc

¹⁵ „Denn was er (Voltaire) an einem Tage tun läßt, kann zwar an einem Tage getan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an einem Tage tun.” G.E. Lessing, *Ausgewählte Werke*, Bd. VI, s. 201 i nast., Stuttgart 1873, cyt. za: N. Nessler, *Dramaturgie der Jesuiten Pontanus, Donatus und Masenius. Ein Beitrag zur Technik des Schuldramas*, Brixen 1905-1906, s. 32.

¹⁶ J. Masen, op. cit.: „Quare censent alii actionem, quae proponitur talem esse oportere, quae unius solis include ambitu: alii quae bidui spatio absolvi potuerit, et si quid occurrat remotius ad actionis integritatem requisitum, in prologo exponendum esse. Sed licet haec ultima requiram, ne se tanta temporum locorumque intervallo, in unum tempus locumque imitatione transferantur: tamen illa de unius alteriusve diei praescriptione, ut incerta est (s. 15) (cum uti nox ad diem juncta, aut biduum admissum semel fuerit, cur triduum excludatur, non appareat) sic etiam videtur inutilis; actio enim est, quam praecipue imitatur, non tempus. Neque enim rerum affectuum que tam subitae ubique inclinationes ac permutationes facile adumbrantur, si ea temporis habenda sit ratio” (s. 16).

¹⁷ „Actionem admittit omnem, sed longum sermonem excludit”. Cyt. za: *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 1. *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*, oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, Wrocław 1965, s. XXII.

dalej niż tego wymagało tradycyjne kryterium wykonywania tekstu na scenie przez postacie wprowadzone.

Zyskujemy w tych wskazówkach ze stronic poetek wystarczające przesłanki, aby spojrzeć na pewne przykłady z jezuickiej praktyki teatralnej, w których akcja ma szczególną konstrukcję.

Zobaczmy dla przykładu polską wierszowaną sztukę o św. Eleazariuszu z połowy XVII wieku (1651?), „wynalezioną w kościele lubelskim Soc. Iesu przy wielkopiątkowym nabożeństwie do uwagi wszystkim”¹⁸. *Obrona przeciw gwałtownej imprezie grzechów od świętego Eleazariusza hrabie miana w ranach Jezusowych* pokazuje bohatera dręczonego przez diabły i personifikacje grzechów i z trudem utrzymującego się na drodze cnoty, dokąd sprowadziło go Sumienie. Zaznaje spokoju dopiero po tym, jak może uczestniczyć osobiście w zdjęciu Chrystusa z krzyża na Golgocie. Oto jak Stanisław Winda-kiewicz streszczał i prezentował tę rzecz w swojej syntezie:

Sztuka ta składa się z trzech aktów, dwu prologów, epilogu i chórów, i wyprowadza mnóstwo postaci alegorycznych na scenę. Odrzuciwszy ten orszak, otrzymamy jako treść rodzaj walki duchowej pomiędzy cnotą a występkiem, dosyć naiwnie uscenizowanej. Znanego nam z nowszej hagiografii (25.IX), św. Eleazaryusza napastują rozmaite pokusy, którym Hrabia opędzić się nie może, mimo współdziałania wszystkich elementów kosmicznych. Zrozpaczony, błaga o pomoc Anioła Stróża, który go do kościoła prowadzi i przysięgę na prawowierność złożyć poleca. Princeps inferni z demonami burzy się naturalnie na [50] Błogosławionego, ale niewiele dokazać może wobec ustawicznej pomocy dobrych duchów, sprzyjających Eleazaryuszowi. W akcie III Amor divinus prowadzi Hrabiego na Kalwaryę i ukazuje mu główne obrazy Męki Pańskiej, które Święty z wielką słodyczą ogląda. Hr. Eleazaryusz zatrzymuje się dosyć długo na Kalwaryi i przyjmuje podane sobie przez Aniołów narzędzia Męki Pańskiej; następnie z famulusami swymi, wśród największego rozczulenia, zdejmuje z krzyża Zbawiciela i w grobie Go na Wielką Sobotę przy śpiewie symfonii polskich i łacińskich składa. Jak widzimy, z poza tej filigranowej roboty prześwieca wyraźnie kanwa poprzedniej sztuki,

¹⁸ Kodeks konopczański (Poznań 1627-1661); Ossol. 6709/I, s. 131-157, k. 66-79; opis w BDR teczka 5L. Wyst. 1651 lub 1661.

choć ją bardzo silnie akcesoryami zamaskowano. Język tego zabytku jest przesadnie kwiecisty, a smak kompozycji wybornie charakteryzuje czasu Morsztyna¹⁹.

Najlepiej znanym przykładem będzie zapewne scena z tzw. dwudniówki sławkowskiej, wydanej przez Lewańskiego w antologii *Dramat staropolski*, a wykorzystanej w głośnym przedstawieniu kompilacji misteryjnej *Dialogus de Passione abo Żaloszna tragedya o Męce Jezusa*²⁰.

Męka Pana Naszego Jezusa Chrystusa

Akt VI

Jesus crucem baiulans, Veronica, Simon Cireneus.

Miles primus

Ej, dalej postępujcie, boć to już ku nocy.
Czyli nóg nie czujecie, czy nie macie mocy?

Miles secundus
percutiens Jesum

A jakożes się skrzywił, czegoż się będziesz włókl?
Czy-ć to tak bardzo ciężko, czyli nie czujesz nóg?

Miles tertius
videbit a longe Cireneum euntem et occurret ei dicetque.

Postój bracie! Skąd idziesz?

¹⁹ S. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1904, s. 1-231, tu s. 49-50.

²⁰ *Passio Domini Nostri Jesu Christi*; misterium cykliczne, nazwane przez Stanisława Windakiewicza dwudniówką sławkowską, wystawiane w podkrakowskim Sławkowie w drugiej połowie XVII w.; cyt. edycję Juliana Lewańskiego: *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, Warszawa 1963, t. 6, s. 175-227, tu s. 193-194; rkps: Kodeks Jagielloński II, sygn. BJ 3526 [k. 40r-65r].

Cireneus

Ze wsi Czernichowa;
Niosę kaczora na targ do miasta Sławkowa.
Mam też i trochę rybek, jak to na sobotę.

Miles tertius

Położże tu to wszystko, najdę-ć wnet robotę.

Cireneus

Kiedy mi to kto porwie! Cóż ja będę czynił?
Boć ja za to po chleb szedł, abym się pożywił

Idem Miles

Nie porwie, pódz co prędzej; pomóż krzyża tego
Dźwigać, a nie frasuj się o kozuba twego.
Boć już dźwigać nie może, ledwie wlecze nogi,
Jakoby to na sobie miał tak ciężar srogi.

Hic Cireneus ad crucem venit.

Miles secundus

Jużże teraz postępuj, bo cię tym palcatem
Poczną po grzbiecie macać; będziesz za kłopotem.

Oto jak krytyk komentuje ten wątek – i kwestię czasowości
w przedstawieniu tego misterium:

Dejmek bardzo pięknie ukazał kolejne słowa Chrystusa. Nie gra go przecież aktor – drewniane rzeźby mówić nie mogą. Gdy ktoś zwraca się do Jezusa, nagle na chwilę wszystko zamiera. Trwa to ułamek sekundy – powinny paść słowa. Ale dopiero po chwili zza kulisy wychodzi Jan Ewangelista, otwierając Księgę czyta: „I rzekł Jezus...”, przytaczając odpowiednie wersy z Ewangelii. W dostojeństwie z jakim odczytuje Łukaszewicz słowa tkwi pamięć wielkich zdarzeń przeszłości. Ale widoma postać Chrystusa odnosi te słowa do o b e c n e j c h w i l i.

Ciągną go przez scenę, aż dostrzegają Cireneusa (Henryk Błażejczyk), który to idzie, jak mówi, z Czernichowa na targ do Sławkowa. Przymuszają go, by teraz on ciągnął krzyż. Postać prostego chłopka z podkrajowskiej wsi pojawiająca się w *Dialogus de Passione* po raz kolejny już rozbija „historyczność” przedstawienia, przekładając jego akcję w czas nieokreślony epoką i miejscem.

Spektakl, jak klamrą, spina „Epilog” wygłaszany przez Jana Ewangelistę. Historia zdarzająca się poprzez wieki i odbywająca się również tu i teraz została dokończona, przedstawiona nam, widzom.

Dialogus de Passione albo *Żalosa tragedia o Męce Jezusa* skończyła się śmiercią Jezusa. Jedyne gwiazda rozpięta na krzyżu, przykryta ludowym daszkiem świadczyła, że ta historia ma jeszcze ciąg dalszy²¹.

Co to za czas, który sprawia kłopoty widzom i niektórym interpretatorom przywykłym do klasycznych jedności oraz do „historyczności przedstawienia”, czyli poszanowania historycznej ciągłości linearnych i sekwencyjnych zdarzeń, które nie mogą się z powrotem („w obecnej chwili, tu i teraz”) przecinać?

Inaczej niż przy czytaniu zapisów istniejących ponad czasem, a jedynie aktualizowanych w określonych chwilach, dialogowanie mówiących osób zakłada kontekst egzystencjalny i jeszcze silniej niż mowa monologowa wytwarza oczekiwanie jego aktualizacji (por. u Onga głos a istnienie: słowo mówione musi być wypowiedziane przez żywego człowieka w obecności słuchacza²²). Żywa interakcja i dialog to najlepszy środek przedstawiania (=wyrażania i rozumienia) związku człowieka z czasem. Każda żywa interakcja zakłada i konstytuuje jakiś czas jej odbywania. Nawet jeśli osoby z różnych czasów historycznych rozmawiają ze sobą, musimy wysilić swój aparat poznawczy, aby móc sobie pomyśleć jakiś czas, w którym to, co takie osoby robią, jest możliwe. Właśnie do takiego wysiłku zmuszają nas sztuki, których przykłady poznaliśmy. Obserwujemy w nich realną interakcję i żywy dialog między osobami z różnych historycznych

²¹ T. Kornaś, „*Dialogus de Passione – albo Żalosa tragedia o Męce Jezusa*”, Teatr Narodowy w Warszawie – Sala Bogusławskiego, <http://www.republika.pl/tadeuskornas/index.html> [Autor usunął recenzję ze strony]

²² W.J. Ong, *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, New Haven 1967, s. 112.

czasów i miejsc, zazwyczaj jest to jakiś epizod z historii Wcielenia (Betlejem, Jerozolima), do którego przechodzą osoby z nowożytnej Europy. Ludzie ci, spotykając się, mówiąc i robiąc coś razem ponad tysiącami lat i mil odległości, czynią to **j e d n o c z e s n i e**.

Co to za czas? Problemu tego nie da się wyjaśnić nazwaniem go konwencją artystyczną (u Windakiewicza barokowość: „smak kompozycy wybornie charakteryzuje czasy Morsztyna”), czy sprowadzeniem do figury retorycznej (chreja²³, prozopopeja). Nie jest to nawet doraźnie aktualizowany czas wyobraźni, w którym poruszamy się w aktach medytacji. Czas, który widzimy na scenie, jest empiryczny i wymaga ontologicznej interpretacji gwarantującej harmonię między naszymi domenami poznawczymi. W odniesieniu do sztuk tego rodzaju, jak powyższe, odpowiedziałem na to pytanie w artykule o anamnezie i w kilku miejscach rozbudowywałem tę argumentację, zestawiając tę ideę z estetyczną kategorią *mimesis*.

W pokazanych wyżej przykładach tą akcją była historia Zbawienia, wydarzenie totalne, rozpięte między Stworzeniem człowieka a Sądem Ostatecznym i trwające odkąd się zaczęło, dopóki się nie skończy. Akcja takich sztuk toczy się w czasie anamnezy. Utrzymanie jedności akcji odbywa się tam kosztem takiego przededefiniowania czasu pewnych zdarzeń, aby można je było przedstawić jako wciąż trwające i tym sposobem umożliwić partycypację w nich osób z innych ciągów zdarzeniowych, osób, które na miejsce akcji nieco później przyszły.

W tym relatywizującym ujęciu to akcja dyktuje swój logiczny czas, nie zewnętrzne wobec niej, a więc sztuczne absolutne 24 godziny (czy raczej umowne 12 godzin od wschodu do zachodu słońca). Koncepcja ta daje się pogodzić z naczelną zasadą akcji dramatycznej, jaką była od Arystotelesa jej pełnia, zamknięcie, samowystarczalność, „absolutność”²⁴.

²³ O związkach tych figur retorycznych z czasowością pisałem w artykule *Czynnik czasu w topice zachowań znaczących kulturowo*, w: *Persona – Gestus Habitusque – Insignium. Zachowania i atrybuty jako wyznaczniki tożsamości społecznej jednostki w średniowieczu*, red. J. Banaszkiewicz, J. Maciejewski, J. Sobiesiak, Lublin 2009, s. 149-166.

²⁴ J. Masen, *op. cit.*, t. III, Lib. I *De materia ac forma dramatum*, rozdz. III. *De dramatis proprietatibus*, § II. *Drama sit partibus sibi convenientibus absolutum*.

Jednak w pewnym nurcie teatru jezuitów mamy wiele przykładów bardziej drastycznego zerwania z „trzema jednościami”, mianowicie całkowitego zaniechania jednolitej akcji na scenie²⁵. Udokumentowano liczne przedstawienia, w których sąsiadują w dwu aktach materiały tematyczne niemające ze sobą nic wspólnego ani w sensie historycznym, ani przyczynowo-skutkowym. Połączone są mocą arbitralnego skojarzenia niczym metafora, choć mają nazwę o ambicji logicznej, *protasis-apodosis*. Terminy te używane w składni oznaczają złożone zdania warunkowe: *protasis* zawiera warunek, *apodosis* następstwo. Termin *protasis* w teorii dramatu oznacza wstępną część komedii (Lausberg, Donatus); drugą część dwudzielnej konstrukcji dramatycznej wypada łączyć z terminem liturgicznym *apodosis*, oznaczającym ostatni dzień wielodniowego cyklu świątecznego (np. oktawa).

Składowe części takiego widowiska mogą nawet reprezentować różne gatunki: od prostych deklamacji lub śpiewu bez akcji scenicznej do pełnych dramatów. Zazwyczaj dramatyzacje zaczynają przedstawienie, a część druga częściej jest niedramatyczna: uproszczona w obrazowej warstwie działa estetycznie na zasadzie wymownej jukstapozycji lub wręcz stanowi jedynie dyskursywny morał, który należy wyciągnąć z narracyjnych przesłanek. Wniosek ten bywa nawet wyluszcany przez postacie wprowadzone, zdarza się i nawiązywanie bezpośrednio do wątków przedstawionych w *protasis*.

II. Pary typologiczne (prefiguracje Chrystusa)²⁶

Kontekst prefiguracyjny polega na zestawieniu postaci historycznych z Chrystusem, i to nie tylko z epoki przedchrześcijańskiej, ale i po Chrystusie, a więc niejako postfiguracyjnych, czyli rekapitulacyjnych.

²⁵ Poniższe akapity na podstawie art. *Genre questions...*, *op. cit.*

²⁶ Więcej przykładów podałem w powyżej wymienionym artykule, część II.

Napisane po polsku wierszem i wystawione przez lubelskich jezuitów trzy zestawy *Exhibitiones quadragesimales* (1714?) umieszczają w *protasis* sceny biblijne i historyczne jako figury Męki Pańskiej grane przez aktorów. Postacie biblijne (*Filistynowie, Samson, Abraham, Izaak*) oraz z historii chrześcijańskiej (*Godfryd de Bouillon, biskup jerozolimski, cesarz Herakliusz*) występują obok personifikacji (*Gniew, Miłość Ojczyzny, Człowiek, Miłość Boska, Cztery części świata: Europa, Azja, Afryka, Ameryka*). W *apodosi* każdego przedstawienia następuje już tylko śpiewana, a nie przedstawiana męka Chrystusa²⁷.

Napisana łacińskim i polskim wierszem, wystawiona w Kaliszu w roku 1713 *Declamatio menstrua de Christo passo* jako temat formułuje treść *apodosi*, w której personifikacja pokuty (*Poenitentia*) upomina ludzi pochłoniętych sprawami doczesnymi, aby zwrócili się do rozważania Męki Pańskiej. Pokutny nastrój miała zapewne wywołać część *protasis*, w której przedstawiono klęskę i upadek potężnego władcy Krezusa²⁸.

Dość czytelną analogię między Odkupieniem (*apodosi*) a ofiarnym aktem niewolnika poświęcającego życie dla uratowania swojego pana (*protasis*) uczyniono zasadą budowy łacińskiej deklamacji *Rex regum* (1717 lub 1718)²⁹.

Taki sam typ zestawienia wyznacza strukturę sztuki Tomasza Baczyńskiego *Triumphus Christi in cruce sublimis, caelum ad deditionem Mogens in duce quodam exercitus adumbratus*³⁰ (Kalisz 1723). Czynnym wodzą, swoją śmiercią otwierającym wojsku drogę do zdobycia obleganego miasta (*protasis*), stanowi podobieństwo czynu Chrystusa, który swoją śmiercią otworzył ludziom drogę do nieba (*apodosi*).

Poznański jezuita Michał Haczyński w łacińskiej sztuce z polskimi śpiewami *Deus Homo sua in passione comploratus* (wyst. ok. 1755)³¹

²⁷ Opis wg BDR (teczka 3L i 6B), Kodeks SJ Lublin, sygn. AGAD Warszawa Sucha 40/54, k. 47-56v; wystawienia z lat 1714-1733.

²⁸ Kodeks kaliski II; BJ 182, k. 62r-66v.

²⁹ Kodeks kaliski II; BJ 182, k. 215-217, z J. Lipsjusza (BDR).

³⁰ Kodeks kaliski II; BJ 182, k. 318-322, deklamacja łac. ze Spinoli (BDR).

³¹ Temat zaczerpnięty z A. Coccia Sabellicusa, *De omnium gentium factis et dictis libri X*, tu III 6 (BDR).

zestawił gest króla macedońskiego Antygonosa, który opłakawszy śmierć swego ojca wyprawia się do Syrii, aby sprowadzić jego ciało (sceniczna *protasis*), z Męką Pańską, o której deklamują dwaj recytatorzy (niesceniczna *apodosis*)³².

Typologiczne podobieństwa dające strukturę dramatom paralelnym obejmują także pojedyncze drobniejsze motywy, nie tylko wielkie akty życia i śmierci. Celował w tym kaliski profesor Antoni Rychter. W jego łacińskiej sztuce z 1718 roku, *Deliciae humani generis Deus Homo inter crucis supplicia* fikcyjna scena rozwieszenia wojennych trofeów na drzewach (*protasis*) zapowiada drzewo krzyża, na którym zawisł Chrystus (*apodosis*)³³.

Analogiczne zestawienie fikcyjnego epizodu z wątkiem ewangelicznym znajdujemy w łacińskiej wierszowanej sztuce nieco późniejszego kaliskiego jezuita Wojciecha Bystrzonowskiego *Amoris census sudor Christi Getsemano profusus horto* (1722). Sceniczna *protasis* pokazuje historię króla Aten żądającego od swoich poddanych trybutu w postaci potu. W części scenicznej *apodosis* oglądamy Chrystusa, jak złany krwawym potem w Ogrójcu spleca „daninę miłości”³⁴.

Tomasz Kozicki SJ (1701-1738), uczestnik jezuickiej misji mołdawskiej w Jassach (1734-1736³⁵), w ramach której na jakiś czas powstała tam szkoła (1705³⁶), napisał zapewne wówczas dramat prozą łacińską o cesarzu rzymskim Teodozjuszu. Część *protasis* przedstawia akt miłosierdzia władcy wobec zbuntowanych mieszkańców Antiochii. W *apodosis* postaci proroków zestawiają ten życiodajny akt łański z miłosierdziem Chrystusa³⁷.

³² PAN Kraków, kodeks 729 – *Liber drammatum Collegii Posnaniensis 1753-1757*, s. 250-6.

³³ Kodeks kaliski II; BJ 182, k. 225-227.

³⁴ W. Bystrzonowski, *Amoris census sudor Christi Getsemano profusus horto*, wierszem łacińskim, 1722; Kodeks kaliski II; BJ 182, k. 294v-297v.

³⁵ *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564-1995*, red. L. Grzebień, Kraków 1996, s. 315.

³⁶ S. Zaleski, *Jezuici w Polsce*, Kraków 1908, s. 145.

³⁷ Kodeks krzemieniecki (1713-1720), sygn. I 5758 UAN Kijów nlb; Kozicki, b.t. <*Theodosius drama*>; BJ 2692, s. 97-98, Ossol. 100, k. 30.

Antoni Rychter w *Deus verbum* zestawia wybitnie paradoksalnie podanie trucizny bratu, który samobójstwem chciał wyjść z beznadziejnego położenia (*protasis*) – z aktem wydania Chrystusa przez Judasza (*apodosis*)³⁸.

Podobnie ryzykowne moralnie jest zestawienie Męki Pańskiej z samobójczym zamiarem przegranego króla Pontu Mityrydatesa, co zawarł w łacińskiej deklamacji prozą *Rex regum Christus* Antoni Rychter (1720)³⁹.

Jak widać z przytoczonych przykładów, typologiczna korespondencja wiąże fikcjonalne materiały (*protasis*) z epizodami Pisma św. (*apodosis*). Jest to ważny nurt włączania dominującej poetyki literackiej (fikcja) do estetyki rekapitulacji, osadzonej w historyczności.

Mimo że dwuczęściowa struktura czytelnie relatywizowała status pierwszej części fikcjonalnej bądź (pseudo)historycznej, niektóre widowiska zawierały jeszcze autotematyczne wypowiedzi wskazujące i objaśniające swoją strukturę typologiczną.

Kaliski jezuita Antoni Rychter, w sztuce *Exercituum Dominus ruens in vulnera atque necem* (1719), pokaże w scenie *protasis* bohatera rzymskiego Marka Curtiusa ofiarowującego życie za uratowanie ojczyzny, natomiast w *apodosis* zawrze deklamację tłumaczącą pierwszy akt jako metaforę Odkupienia⁴⁰. Autor zastosował zatem świadomie efekt wyobcowania uniemożliwiający wywarcie efektu przez jakąkolwiek iluzję sceniczną.

Dualność budowy i więź typologiczna mogły być uwypuklone już w tytule. W anonimowym i pozbawionym lokalizacji dramacie paralelnym *Akt miłości Boga Syna przeciw grzesznikowi w krolewiczu Uranopolitańskim (z Symplastesa) dnia wielkopiątkowego w wieczór reprezentowany*⁴¹ świecka fabuła zapożyczona z Symplastesa sygnali-

³⁸ Kodeks kaliski II; BJ 182, k. 258-260v.

³⁹ Kodeks kaliski II; BJ 182, k. 241-242v.

⁴⁰ A. Rychter, *Exercituum Dominus ruens* (1719, łac.), Kodeks kaliski II; BJ 182, k. 232v-234v.

⁴¹ Pełny tekst tego polskiego dramatu był w anonimowym i pozbawionym lokalizacji odpisie ze zbiorów Załuskich, sygn. Różn. XIV.Q.10 na k. 326-346, b.m.d. – kodeks zaginiony; treść i drobne fragmenty znane z obszernego opisu V.I. Rezanowa, *Iz istorii ruskoy dramy. Školnija dejstva XVII-XVIII vv. i teatr jezuitov*, Moskwa 1910, s. 166-171, 185, 248.

zuje podobną do biblijnej konstelację: ojciec, nieposłuszny sługa i jedyny syn, który gotów jest zginąć zamiast sługi. Oto argument sztuki z przedruku Rezanowa (s. 166):

Krola Uranopolitanskiego Jedynak dowiedziawszy się o ferowanym dekreście śmierci od Oycy swego na Amartytyka niejakiego swego niewolnika wyzwolonego od siebie naprzod, a potym na się powstającego (w którym się krolewic wielce kochał), gdy go od śmierci żadnemi prośbami u oycy swego wybawić nie mógł, sam że krolewic do więzienia za niego wszedł, gdzie potajemnie z nim przemieniwszy szaty umarł. Author Symplastes.

Tak więc w *protasis* całkowicie fikcyjna historia romansowa o przypadku poświęcenia swojego życia w imię współczucia i miłości, a w *apodosis* – można rzec „to samo”, jedynie na materiale historii Zbawienia, zresztą zalegoryzowanym w duchu rekapitulacji:

Miłość Boża widząc grzesznika już cale od Pomsty Boskiej ginącego, sama za niego na krzyż dobrowolnie się ofiaruje. Anieli prezentują Miłość Bożą już ukrzyżowaną. Grzesznik żalem zdięty uznawa się być tak okrutney śmierci Boskiej przyczyną, sam się wzajem na smierec ofiaruje.

Dramaty tego rodzaju z pewnością nie zamierzały być „naśladowaniem życia” czy jakichkolwiek zmyślonych, ale możliwych zdarzeń. Nie dbały o prawdopodobieństwo, choć operowały wspólnym tytułem (ale niezobowiązującym), będąc jedynie intelektualną konstrukcją heurystyczną obliczoną na lepsze objaśnienie znaczeniowych korespondencji, nie jakichkolwiek realnych związków między nimi, które zapewniłyby jednolitość akcji w rozumieniu Arystotelesa i klasyków. Korespondencje te można zwykle zinterpretować jako przypadki zastosowania myślenia typologicznego w szerokim sensie – jak u Dan-tego, który nawet całkiem świeckie wątki historyczne z dziejów Cesarstwa Rzymskiego jako pierwszy podnosił do rangi prefiguracji zdarzeń z historii Zbawienia⁴². Nie chodzi tu o poetyckie metafory czy mitologiczne paralele dla Chrystusa, ale o „prawdziwe” motywy hi-

⁴² E. Auerbach, *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*, Köln 1953, s. 9, 12, 17.

storyczne, wchodzące u Dantego na miejsce starotestamentowych prefiguracji lub korespondencji dla zdarzeń Nowego Testamentu.

Nie ulega też wątpliwości, że głównym tematem jest druga część, nawet jeśli zwykle nie ma waloru widowiskowego, będąc często tylko deklamacją pozbawioną upostaciowienia.

III. Hagiografia

Materiałowego wyodrębnienia wymagają sztuki dualne, w których część religijną wypełniają wątki zaczerpnięte z żywotów świętych katolickich. W hagiograficznych kontekstach konkluzja *apodosis* będzie głosić otwarcie lub domyślnie wyższość wartości i postaci chrześcijańskich uosobionych w danym świętym. Podobnie jak to było w sztukach z materiałem biblijnym w *apodosis*, i tutaj niekiedy umieszcza się wykład tłumaczący typologiczną naturę podobieństwa między materiałem *protasis* a konkluzją *apodosis*.

Jest tak właśnie w sztuce hagiograficznej kwitującej kanonizację Jana Franciszka Régis w roku 1737: *Sol Franciae, sanctus Ioannes Franciscus Regis* (Poznań 1738). Cykl 12 emblematycznych *tableaux vivants* przypomina osobne sceny z żywotów dawnych bohaterów (głównie starożytnych, ale jest też król czeski Wacław); po każdym „emblemacie” następowała *Declamatio Elogiaris cum Apodosi* objaśniająca tamte epizody jako precedensy (prefiguracje) ważnych momentów w życiu świętego⁴³.

Najczęściej wyższość wzorowych zachowań chrześcijańskich może być okazana jako budująca skuteczność, gdy wzór moralny w postaci świętego pokazany jest w działaniu, skłaniając do nawrócenia lub moralnej poprawy.

⁴³ *Sol Franciae, sanctus Ioannes Franciscus Regis*, drukowane streszczenie, Poznań 1738 (po kanonizacji głównego bohatera w 1737), mikrofilm IBL 1649-II. *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2 *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1. *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1976, nr 315, s. 253-255.

W skrajnym przypadku może nastąpić przeniesienie bohatera i połączenie jego postaci obu części. W łacińskiej sztuce dualnej Andrzeja Działyńskiego⁴⁴ *Actus publicus honori divinissimi Xaveri Sacer* (1740?, kolegium grudziądzkie) *protasis* pokazuje, jak w nieobyčajnym Morminusie szlachetne pobudki uruchamia umoralniający przykład wzoru św. Franciszka Ksawerego; w *apodosi* ten sam, ale już przemieniony bohater wraz z przyjaciółmi sławi życie i męczeństwo św. Ksawerego⁴⁵. Niespójność inwencyjna między obcyymi sobie fabularnie częściami *protasis-apodosi* zostaje tym samym zniwelowana w fazie *divisio* dzięki decyzji o zachowaniu tej samej postaci głównej.

Na ogół jednak i hagiograficzne sztuki dualne są zbudowane na zasadzie jukstapozycji obcych materiałowo wątków asocjacyjnie łączonych tylko decyzją autora, który zwraca uwagę swojej publiczności na podobieństwo znaczeń w motywach obu części, czyniąc zeń wspólny temat. Autorzy najwyraźniej nie dążą do tego, aby uspołnić sztukę jednolitym podziałem materiału w fazie *divisio*, choć często nie wydaje się to trudne (jak w powyższym przykładzie sztuki Działyńskiego). To świadczy, że świadomie zachowują semantyczną integralność (odrębność) inwencyjnych składników obu części swoich utworów. Utrzymując dystans między nimi, korzystają raczej z wytworzonego tak napięcia, co zresztą jest również artystycznym zabiegiem uspołniania, tyle że nie na poziomie motywów, lecz tematu.

Widzimy to w grudziądzkim dramacie dualnym *Gloriosior Alexandro utriusque dominator orbis Xaverius* (1731) zestawiającym Aleksandra Wielkiego i Franciszka Ksawerego jako zdobywców Indii. Ten pierwszy w *protasis* obmyśla ze swoimi doradcami sposób zdobycia władzy nad światem. W *apodosi* sześciu mówców ogłasza św. Franciszka, misjonarza Indii, ich zdobywcą większym od Aleksandra⁴⁶.

⁴⁴ W rękopisie to nazwisko nadpisane nad: Kiełpiński Andrzej (BDR).

⁴⁵ Kodeks grudziądzki, *Liber drammatum Collegii Graudentini SI* (1731-1740), rkps fund. Bawor. 297; obecnie Ukraińska Akademia Nauk, 445, k. 409-428.

⁴⁶ Kodeks grudziądzki, *Liber drammatum Collegii Graudentini SI* (1731-1740); sygn. Bawor. 297; obecnie Ukraińska Akademia Nauk, 445, k. 16-21: *Gloriosior Alexandro utriusque dominator orbis Xaverius*. Jest to zapewne późniejsza wersja sztuki Toma-

Declamatio rhetorum 1-ma; Dedicatio rhetoricae B. Stanislao Kostka; łac. deklamacja częściowo wierszowana, z uwagami reż. częstymi, też polskimi. Wystawiono w listopadzie 1711. *Protasis-apodosis*. W cz. I Arystoteles przekonuje do nauki młodego Aleksandra ofiarowując mu swój podręcznik retoryki. W II pochwały cnót św. Stanisława⁴⁷.

Declamatio rhetorum 2-da. Ilias prodiosa <!>artis, in nuce Homeri immensi Xaveriani laboris in exiguo vitae. Deklamacja łac. *Prothasis-Apodosis*. Rozważania nad tekstem *Iliady* pełnym wielkich wydarzeń, a zamkniętych sztuką przepisywacza w łupinie orzecha, i nad drugim wspaniałym wyczynem, jakim była działalność misyjna św. Franciszka Ksawerego⁴⁸.

Divinior Heraclitus ruinas orbis Lechici deplorans seu B. Stanislaus Kostka ex Imagine sua Lublinensi praesagas malorum Poloniae imminentium lacrimas fundens, Lublin 1714; *Heraclitus Philosophus, Iuvenis I, II, Polonia, Turcia, Mars, Discordia, Pietas, Chorus. Proth-apod. Inductiones* (5+11) przedstawiają w sposób alegoryczny dotychczasowe nieszczęścia, jakie dotknęły Polskę głównie ze strony Turcji oraz na skutek niezgody wewnętrznej. W wierszowanych elogiach chór przepowiada jeszcze gorsze klęski, wnioskując to z łez płynących z obrazu św. Stanisława Kostki.

[Streszczenie akcji] W Lublinie płacze obraz św. Stanisława Kostki. Upersonifikowana Polska nie chce wierzyć, że jest to przepowiednia klęsk, które na nią spadną. Ale już wkrótce przepowiednia się sprawdza. Turcy zdobywają Kamieniec, a na miejscu krzyża umieszczają księżyc. Następuje dialog Polski z Turcją na temat zmiennej fortuny. Przez pewien okres Polska rozkwita pod ochroną tarczy Jana Sobieskiego. Lecz wkrótce Śmierć usuwa tarczę i następna klęska spada na Polskę a jest nią *Discordia* obywateli. Następuje dialog między Polską a *Discordią* wyjaśniający przyczyny nieporozumień i braku zgody wśród obywateli. Wreszcie *Pietas* wznosi ołtarz ku czci Opatrzności Bożej i radzi Polsce otoczyć

sza Baczyńskiego *Divinior Alexander Xaverius ante novi orbis Sinarum plausus in Panciano insula* (1723), Kodeks kaliski II; BJ 182, k. 348v-353; łac. dramat 6 scen *protasis* i 5 *apodosis*; porównanie Aleksandra i Franciszka Ksawerego; to ten ostatni – głoszą mieszkańcy Indii i Chin – jest prawdziwym zdobywcą ich krajów.

⁴⁷ Kodeks kaliski II, nr 1; BJ 182, k. 4v-10r.

⁴⁸ Kodeks kaliski II, nr 2; BJ 182, k. 10r-14r.

kultem św. Stanisława Kostkę. Obraz Kostki zostaje uroczysto przeniesiony do świątyni, po czym następują elogia sławiące św. Stanisława⁴⁹.

Xaveriani elogii praeludium; proza łac. 1715?, prot.-apod.; Alegoryczne przedstawienie dążenia do doskonałej wymowy. Nie można jej się nauczyć ani u Marsa, ani u bóstw leśnych, ani nawet w senacie rzymskim. Kunszt wysłowienia opanować można przez pochwały świętych a zwłaszcza Franciszka Ksawerego⁵⁰.

Tomasz Baczyński, *Leve opum pondus*, 1723; łac. dram. w 5+5 sc. Prot.-apod. zestawia Aleksandra Macedońskiego z infantem Borgiaszem wzgardzającym koroną⁵¹.

Tomasz Baczyński, *Mortis discipulus Borgias*; łac. dramat dualny ze śpiewami po obu cz. 1724. W prot. młody następca tronu Chingus II wprowadza w swoim kraju kulturę europejską. W apod. Franciszek Borgiasz na podstawie lektur i wizji tragicznych śmierci monarchów rezygnuje z korony i życia światowego⁵².

IV. Moralizacje świeckie

Kontrast (zwykle pogańsko-chrześcijański) może być oczywisty przez swą skrajność, jak w przykładzie z trybutem w postaci potu, ale i przez jasność analogii, obecną zresztą w tym samym przykładzie. Pozostawia się wyciąganie wniosków widzom/czytelnikom, ale morał może być też eksplikowany na zasadzie heurystycznej, bez wyraźnej tendencji apologetycznej.

Jednak zdarzają się zestawy pozbawione treści religijnej, wyczerpujące swoją *interpretatio Christiana* w nauce moralnych kontrastów, w których zalecaną drogą jest naśladowanie cnót Chrystusa.

⁴⁹ AGAD Warszawa Sucha 40/54; kodeks Lublin SJ, k. 6v-11v. Opis i przytoczone streszczenie w BDR teczka 3L[poz. 2].

⁵⁰ Ibidem, k. 57-70v. Opis w BDR teczka 3L[poz. 2].

⁵¹ Kodeks kaliski II, nr 63; BJ 182, k. 304-308.

⁵² Kodeks kaliski II, nr 74; BJ 182, k. 359v-363. Biografia mówi o zobaczeniu przez Borgiasza szczątków zmarłej królowej, które jako urzędnik królewski sprowadzał do stolicy.

Poza tym widzimy w wielu szkolnych dramatach o świeckiej treści współwystępowanie motywów w funkcji argumentacyjnej dla lepszego wykładu nauk moralnych o chrześcijańskiej wymowie, ale nie ściśle religijnych.

Declamatio sabbativa per Prothasin et Apodosin, proza łac. W *Protasis* przedstawiona historia Eryka króla duńskiego, który z dźwięku strun liry przepowiedział sobie rychłą śmierć; w *Apodosis* koleje życia kilku przyjaciół, którzy długo nie mogąc znaleźć właściwego sobie zajęcia trafiają wreszcie do przybytku Apollina i Pallady i zostawszy poetami, odnajdują sens życia. W sc. 3 *Gallicus saltus*. Sztuka poucza, że nie należy ulegać jedynie afektom i wypływającym z nich nastrojom ale harmonijnie łączyć zdobycze rozumu z uniesieniami uczucia. Zasada ta powinna dotyczyć przede wszystkim poetów⁵³.

Appia honorum caelestium pedibus Salvatoris trita; wiersz łac. i polski, 1728 Przemyśl. Sztuka dzieli się na części *Prothasis* i *Apodosis* nie związane ze sobą. W cz. I stary król umierając polecił zamknąć swą koronę w głowie posągu. Ten z jego trzech synów, który by przemyślnie otworzył posąg, miał zostać królem. Dwaj starsi pewni siebie próbowali bez skutku otworzyć samą głowę, trzeci zaś nieśmiały, schylił się nisko przed posągiem i przez to nacisnął ukrytą tam sprężynę, otwierającą wnętrze. W *Apodosis* alegoryczne przedstawienie dróg życia człowieka: publicznej, prywatnej i religijnej⁵⁴. [Ten sam temat pojawił się w Lublinie 1729 – A.D.]

Antoni J. Saganowski, *Problema plusne ingenia severitate an clementia proficiant per Prothasin et Apodosin scenae datum AD 1731 die 17 Octobris*, proza łac. i pol. Ojciec najpierw próbuje surowo wychowywać swoich synów, lecz osiąga odwrotny skutek. Kiedy zaś za poradą domowego nauczyciela zaczyna się z nimi obchodzić łaskawie, synowie i uczą się lepiej, i przestawszy bać się ojca, więcej go szanują. W *Apodosis* uczeni pod przewodnictwem rektora w naukowy sposób dowodzą słuszności tezy o potrzebie łagodnego wychowywania dzieci⁵⁵.

⁵³ Krasnystaw SJ – PAN Krak. 1752, *Liber drammatum collegii Crasnystaviensis Soc. Iesu ab Anno Domini 1732*, k. 11r-26v. Cytuję streszczenie z BDR teczka 3L[poz. 1].

⁵⁴ Ossol. 12105/II, k. 48v-54v (teksty kol. przemyskiego z l. 1727-1730).

⁵⁵ AGAD Warszawa Sucha 40/54; kodeks Lublin SJ, k. 352v-356. Opis w BDR teczka 3L[poz. 2].



Wojciech Bystrzonowski, *Funebris prae exedris Antonius*; żałobne deklamacje na śmierć Antoniego Rychtera, w trybie *protasis-apodosis* zestawionej ze śmiercią Marka Antoniusza⁵⁶.

V. Jezuicki dramat dualny w estetyce rekapitulacji

Seria przykładów z jezuickiego repertuaru XVII-XVIII wieku pokazała, jak produktywna okazała się dualna konstrukcja typologiczna. Dwudzielność struktur oderwanych od czasu linearnego i myślenia historycznego, a przecież w swojej wymowie niefikcyjnych i prawdziwościowych, można określić jako ilustrację prawa Auerbacha: „Typologia nie przedstawia ciągłego rozwoju historii, ale jej interpretację”⁵⁷.

Zasadniczo religijny profil repertuaru jezuickiego odzwierciedla również w aspekcie artystycznym uregulowanym konstrukcją *protasis-apodosis* rosnące usamodzielnianie się światów *sacrum* i *profanum*, jakie odnotował dramat średniowiecza. Nie jest więc żadnym przypadkiem, że ontologiczny porządek motywów odzwierciedlony w trzech rozdziałach niniejszej prezentacji powtarza odmianę średniowiecznego dramatu religijnego, który do motywów biblijnych i form misteryjnych dołącza materiały hagiograficzne i formy mirakularne, aby dojść do moralitetów osnuwających naukę na materii świeckiej. Przejawia przy tym w warstwie *divisio* charakterystyczne wybory alegoryzacyjne (zastąpienie Boga alegoriami, jak i ludzkich postaci jakimś uogólnionym Grzesznikiem), które w *Teatrze i sacrum* uznałem za podstawę do wyróżnienia osobnego gatunku dramatu rekapitulacyjnego⁵⁸.

Wyrastając z myślenia egzegetycznego, konstrukcja dualna (*protasis-apodosis*) okazała się zdolna do wyjścia poza zasięg wzorca i do posłużenia jako arbitralny mechanizm argumentacyjny oparty na porównywaniu dowolnych motywów. Była skuteczną metodą obrony prawdziwościowej estetyki rekapitulacji drogą przyswajania wątków

⁵⁶ Kodeks kaliski II, nr 62; BJ 182, s. 299-302.

⁵⁷ E. Auerbach, *op. cit.*, s. 13.

⁵⁸ *Teatr i sacrum w średniowieczu: Religia, cywilizacja, estetyka*, Toruń 2013, s. 491-523.



fikcjonalnych, upodrzedniania ich w ramie konstrukcji typologicznej i umieszczania ich w czasoprzestrzeni anamnezy. Dualna procedura twórcza, aczkolwiek inwencyjnie całkowicie niespójna, wytwarzała przecież dzieła, których spistość i jedność – inaczej niż w klasycznym typie autonomicznym budowanym na zamkniętej, samowystarczalnej fabule – była gwarantowana trzema innymi czynnikami: tematem, zgodnością ze schematem (historii Zbawienia) oraz powtarzalnością swojej struktury stosowanej przez różnych autorów na różnych materiałach⁵⁹.

Estetyka rekapitulacji dopuszcza, aby dzieło uległo swemu tworzywowi silniej niż w klasycznej konstrukcji zdeterminowanej autonomią wartości artystycznych (jak np. jedność akcji). Wybierając celowo heterogeniczne motywy autorzy jezuitcy potrafili z nich konstruować kompozycje o praktycznej funkcji moralizacyjnej – rozumiały, a zarazem kunsztowne dzięki temu, że sens nadawały im argumentacyjne wiązania, zaś smakowanie zaskakujących kontrastów między składowymi fabułami umożliwiało nadrzędna, a dobrze każdemu znana rama typologii biblijnej. Wolno postawić do przyszłego zbadania tezę, że przedstawiona w tym artykule artystyczna struktura dualna napędzana argumentacyjnie i sensotwórczo heteronomicznym mechanizmem typologii była po prostu nowym narzędziem twórczym estetyki rekapitulacji.

⁵⁹ Te trzy współrzędne opisujące warunki jedności dzieła artystycznego omawiam bliżej w wykładzie estetyki rekapitulacji, *Teatr i sacrum...*, *op. cit.*, rozdz. III *Estetyka rekapitulacji: wpisać do żywych serc*, zwłaszcza podrozdz. 20.4-5, i szczególnie s. 372-375 (w wydaniu z 2013, s. 389-391); wykorzystuję tam pracę Jerome'a Mazza-ro, *The Mystère d'Adam and Christian Memory*, „Comparative Drama” 1997/1998, vol. 31, No. 4, s. 481-505.