

Barbara Judkowiak

"Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku", Irena Kadulska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1993 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 85/4, 184-194

1994

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 Kadulka, KOMEDIA W POLSKIM TEATRZE JEZUICKIM XVIII WIEKU. (Publikację opiniowała Teresa Kostkiewiczowa). Wrocław – Warszawa – Kraków 1993. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, ss. 248.

Teatr i dramat szkolny jezuitów ze względu na swą rangę w historii kultury teatralnej przed powstaniem w Polsce sceny narodowej musi przyciągać uwagę badaczy. Na tle efemerycznych przedsięwzięć teatralnych i nielicznych rozproszonych osiągnięć literackich w kręgu sceny dawnej teatr ten jest na przestrzeni wieków XVI – XVIII niewątpliwie zjawiskiem bez precedensu, jeśli brać pod uwagę zasięg terytorialny, zakres chronologiczny, trwałość i spójność zjawiska oraz siłę oddziaływania społecznego. Ukazywany w dawniejszych pracach w sposób dokumentacyjny raczej i opisowy, przyciąga dziś następnych interpretatorów. Po Tadeuszu Grabowskim, Stanisławie Bednarskim, Janie Poplatku i nieocenionym zespole Władysława Korotaja, by wymienić najważniejszych, kolejne badania podejmują w tym zakresie Andrzej Kruczyński dla w. XVI, Jerzy Axer dla w. XVI i XVII, Jan Okoń dla w. XVII, w odniesieniu zaś do XVIII stulecia nie ma konkurentów Irena Kadulka, od lat zajmująca się tym interesującym okresem¹. Po książce z r. 1974, skupionej na dramacie wczesnego Oświecenia (1746 – 1765), na jego formach poważnych: tragedii, dramacie, udratyzowanych panegirykach, baletach i sądach prawnych², przychodzi kolej na dopełnienie obrazu od strony komedii. Dobrze się zatem stało, że początkowo zamierzone monograficzne opracowanie konwiktowych komedii Franciszka Bohomolca (czego śladem jest aż 9 na 14 stronie wstępu, podrozdział 5 na s. 148 – 178 oraz liczne rozrzucone po tomie uwagi) przekształciło się w szeroką rekonstrukcję tradycji komediopisarstwa jezuickiego w zakresie tak świadomości teoretyczno-normatywnej, jak i praktyki literackiej i teatralnej. Rekonstrukcję oparto na materiałach z rozmaitych zbiorów polskich, a spośród obcych – w szczególności na przebogatych zasobach Archiwum Romanum Societatis Iesu. Walory tego opracowania polegają nie tylko na pionierskim przybliżeniu źródeł w takiej właśnie konfiguracji tematycznej, ale także na przedłożeniu propozycji inspirujących do dyskusji i dalszych badań.

Wstęp już w pierwszym zdaniu zapowiada objęcie „procesów rozwojowych komedii jezuickiej XVIII wieku, jej usytuowania wobec Oświecenia” (s. 5). Trzeba od razu powiedzieć, że jeśli diachronia tej specyficznej szkolnej komedii wypadła bardzo interesująco, to oświeceniowe tło – błąd, sprowadzone właściwie zaledwie do pewnych problemów reformy szkolnictwa oraz do klasycyzmu w formule wypracowanej przez francuskich jezuitów. Trudno oczywiście z tego spostrzeżenia czynić zarzut, skoro tytuł książki nie zawiera konkretnie określonych przyporządkowań periodyzacyjnych, czym odbija świadomość dzisiejszych badaczy wieku Oświecenia, nakazującą unikanie łatwych cezur i jednoznacznych etykietek, raczej penetrowanie szerokiego pasma czasu przełomu. Nie trzeba przypominać, że możliwość ukazania roli sceny jezuickiej w Oświeceniu ograniczają w sposób oczywisty fakty historyczne – kasata zakonu na początku lat siedemdziesiątych XVIII w. wypadła wszakże w Polsce u progu dojrzałości epoki.

Tytuł książki może być jednak źródłem pewnych nieporozumień w innym zakresie – pierwsze jego słowo zda się obiecywać monografię gatunku literackiego dość ściśle już w owym czasie określonego. Obietnicę tę wspiera rozdział I rekonstrukcją świadomości teoretycznej, po czym rozdział II – zasadniczy – „przynosi analizę odmian gatunkowych komedii szkolnych XVIII wieku w pewnym układzie hierarchiczno-rozwojowym” (s. 16). Niektóre z owych odmian trafniej jednakowoż nazwać można „formami dramatycznymi przyporządkowanymi regule śmiechu” (s. 5), a zatem komicznymi, lecz nie mieszczącymi się chyba w systemie reguł genologicznych komedii (np. deklamacje, intermedia). Komedię, pojęcie tytułowe, rozumieć za autorką należy bardzo szeroko oraz w perspektywie wyznaczonej drugą częścią tytułu: „w teatrze jezuickim XVIII wieku”. Aspekty teatralno-wykonawcze należą dziś do analizy gatunków dramatycznych w sposób niezbywalny. Atoli przyjęcie narzucającego się założenia o teatralności komedii jezuickich, uzasadnionego w szczególności sposobem konkretnym przeznaczeniem na scenę i poświadczonym wykonaniem, przesłoniło możliwość szerszego wyeksploatowania literackiego omawianego materiału (pewne kwestie języka, wiersza, stylu, bohatera, akcji, czasoprzestrzeni bywają zarysowane w sposób pozostawiający wrażenie niedosytu). Inna rzecz, że w przypadku tekstów *minorum gentium*, a z takimi mamy w większości do czynienia w historii teatru w ogóle, nie tylko jezuickiego,

¹ Nb. autorskie przywołanie artykułów powstających w toku przygotowywania pracy (s. 15) skromnie przemilcza aż 6 z 11 mi znanych.

² I. Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia (1746 – 1765)*. Wrocław 1974.

atrakcyjność procedur badawczych nastawionych na wartości literackie nie może być duża. W stałym teatrze sytuacja autora-dostawcy repertuaru stwarza teksty bliższe scenariuszom, mniej od strony literackiej wypracowane, z drugiej strony przynależność sceny szkolnej do procesu edukacji literackiej w ramach poetyki i retoryki pozwala podejrzewać, iż komediopisarze-profesorowie przywiązywać musieli sporo uwagi do szeroko rozumianej sfery *verborum*. Tymczasem czytelnik omawianej książki odnosi wrażenie zdominowania perspektyw badawczych autorki przez socjologiczno-komunikacyjną fascynację tym, co zewnętrzne wobec dzieła literackiego, co bywa jego współczynnikiem, ale przecież doń nie należy. Wrażenie to pogłębiają rozdziały III (*Między sztuką wymowy a sztuką aktorską*) oraz IV (*Publiczność*). Usprawiedliwienie przynosi analiza *Bibliografii tekstów dramatycznych*: obiecująco wyglądające spisy (s. 223–232) ujawniają utajoną w gąszczu tytułów prawdę o niemal całkowitym braku – poza zwartym korpusem 25 drukowanych komedii konwiktowych Bohomolca – pełnych tekstów polskich komedii. Wydobywane z rękopisów zliczyłbyś raptem na palcach jednej ręki, reszta wymienionych sztuk znana jest poprzez informatory paraliterackie, za jakie trzeba uznać programy, czy tylko ze wzmianek lub zaledwie wiadomości o tytule komedii, dziś już bez żadnych poświadczeń tekstowych. Badacz sięga w takiej sytuacji po materiał porównawczy – np. po liczne intermedia (ok. 60), pociągające tym bardziej, że otwarte na kulturowe tradycje rodzime (czym potwierdzają znaną skądinąd giętkość i umiejętność przystosowania się Towarzystwa Jezusowego do specyfiki kulturowej narodów i ludów podległych jego misji). Gdyby komparatystyczne ambicje autorki kazały jej częściej korzystać z tekstów francuskich i niemieckich jezuitów, dobitniej jeszcze wypadłby z kolei rys kosmopolityczny działalności i twórczości zakonu – wielokrotnie wydobyty w toku analiz (np. na s. 99, gdy Chłopiec zjada świeżo rwane figi) i odnotowany na s. 220.

Na szczególną i wdzięczną uwagę zasługuje znakomity rozdział I, pt. *Koncepcja komedii w poetykach szkół jezuickich*, oparty na wnikliwej lekturze licznych łacińskich podręczników poetyki, rozumianych tu szeroko: wraz ze specjalistycznymi opracowaniami historii maski antycznej czy gry aktorskiej, wstępami do antologii bądź pojedynczych utworów, mowami, rękopiśmiennymi edycjami poetyk i notatkami wykładów w kolegiach. Studium to, o wartości potwierdzonej publikacją w „Pamiętniku Literackim” (1989, z. 2), jako rozdział podwójnie wykracza poza ramy wykreślone tytułem książki: terytorialnie (bo bierze pod uwagę podręczniki europejskie – rzecz jasna zasadnie, gdyż zyskawszy uznanie władz SI, obowiązywały one we wszystkich prowincjach zakonu) oraz chronologicznie (ponieważ w XVIII w. wykorzystywano także książki wydane w poprzednim stuleciu). Autorce *Komedii w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku* wydało się sensowne ogarnięcie całości zjawiska, nawet od początków w wieku XVI. Otwiera to nawias na rozległą dygresję o trudnej problematyce, którą Kadulka mogła zaledwie zasygnalizować.

Istotnie bowiem zarządzenia z okresu od r. 1546, tj. od powstania zakonu, do r. 1599, tj. do ostatniej wersji *Ratio studiorum*, regulujące funkcjonowanie dramatu w procesie edukacyjnym, instytucjonalizujące teatr jako narzędzie wychowania, określiły je na dwa wieki. Szkoda, że więcej dowiadujemy się o zdeterminowaniu struktury zdarzeniowej komedii rozbudowaniem obsady uczniowskiej czy eliminacją ról kobiecych niż o „konwencji dramatycznej”, którą określił punkt 13 *Ratio*, lub „o ogólnej zasadzie estetycznej” ustalonej przez ten dokument (s. 21 i 22). Autorka wskazuje w XVI w. „niejasną sytuację gatunków”, która motywowała potrzebę teoretycznych poszukiwań i określeń, lecz nie precyzuje bliżej, na czym owa niejasność polegała. Tymczasem wydaje się, że znaną autorce i czasem delikatnie sugerowaną komentarzem odpowiedź na tę kwestię warto było wskazać wyraźniej: na trudnej do zrekonstruowania, bo nie zawsze uświadamianej (lub celowo zaciemnianej albo przemilczanej), podejrzanej dwuznaczności genologicznych wzorców, nawet wywodzących się z antyku. To, co Jouvancy jeszcze w XVIII w. nazywa w tej nobliwej starożytnej tradycji „błażeństwem” (s. 50), Kadulka przekłada na „zbytnią swobodę”. Gdy cytuje Neumayra odrzucającego „sztuczki”, zabiegi „szarlatanów i błaznów” o śmiech widza, nazwie ten niechciany typ komizmu „tanim” (s. 64).

Podjęcie sugestii cytowanych tu formuł pozwala więcej powiedzieć o owej niejasności sytuacji komedii. Niejasność ta trwa bardzo długo, jak widać z wypowiedzi XVIII-wiecznych, a polega, gdyby pójść tropem refleksji semiotyków i socjologów kultury, na usytuowaniu chwiejnej równowagi komedii na przecięciu teatru i literatury, na styku tego, co znormatywizowane i oficjalne, z tym, co spontaniczne, nieregulowane, co narusza, wymykając się im, normy oficjalności. Płaszczyzną odniesienia dla krystalizującego się gatunku jest z jednej strony tragedia, (co widać wyraźnie w deklaracjach cytowanych w wywodzie autorki), z drugiej, niejako od dołu, choć to biegun wyraźnie oddzielany: farsowa i mimiczna widowiskowa praktyka plebejska, będąca tekstem kultury nieoficjalnej. To skrzyżowanie dróg rozwojowych dramatu (jako tekstu

dla teatru) oraz literatury (z systemem norm i reguł) okazuje się dla komedii wyjątkowo niespokojne, gdyż literatura stara się ujarzmić (m.in. np. mową związaną) widowiska komiczne u podstaw określane przez czysty żywioł ludyczny, niesformalizowany komizm błażeński, bezodnawego wędrowca przemierzającego place miejskie i jarmarki. Pisze autorka, że wedle obliczeń Poplatka początkowo komedia stanowiła aż 50–60 % utworów wystawianych przez jezuitów i uznawana była za równoprawną z tragedią, ale zaraz rekonstruuje w zarządzeniach dla teatru szkolnego stałe tonowanie żywiołu komicznego (s. 23). W istocie idzie zatem nie tylko o udoskonalenie komedii przez uwolnienie od „przesadnych dowcipów” (s. 53), gdyż taki np. Franz Lang, postulując godną i pożyteczną rozrywkę o wykwinnym charakterze, w gruncie rzeczy odcina teatr komediowy od żywotnych jego źródeł.

Paradoks komedii polegał wówczas, w w. XVII i XVIII, na tym, że chcąc być literacką i klasycystyczną, nie mogła się oprzeć sięganiu po żywiołowo komiczne sztuki Plauta, po oparte na farsach komedie Moliera. Niechęć Towarzystwa Jezusowego do tego ostatniego, manifestowana przez generała Tamburinię (1716) czy jeszcze przez Poréęgo (1733), sąsiadowała z akceptującym stanowiskiem Neumayra (s. 63) i praktycznym wykorzystaniem w sandonierskim kolegium TJ (*Szelmostwa Skapena* w r. 1753 pt. *Skafini nazbyt dowcipny*...) czy z Bohomolcowym „terminowaniem” u Moliera. Likwidacja omawianej ambiwalencji wyrzuciłaby komedię poza system literatury (teatr czystej rozrywki) lub – i tę możliwość wybierano częściej – prowadziła do nieklasycznych prób stworzenia komedii bez komizmu: poważnej, płacziwej, sentymentalnej, właściwie dramy.

W tej perspektywie niestabilnego statusu komedii jaśniej tłumaczą się spostrzeżenia autorki dotyczące: 1° – gatunków hybrydycznych, 2° – chrystianizacji antycznego i karnawałowego komizmu oraz obrony teatru przez jezuitów, 3° – dydaktyzmu i przyjemnej pożyteczności. Ale też każdorazowo, gdy podkreśla ona „teatralność” tej czy owej koncepcji jezuickiej (s. 40, 50, 53, 64, 78 itd.), nasuwa się nieodparcie pytanie: o jaką teatralność chodzi?

Wydobywamy więc z omawianej książki, w wypadku punktu pierwszego, trafne podkreślenie związku tragikomedii z barokową skłonnością do rozwiązań kompromisowych. Zrodzona jednak w latach późnorenansowych, kiedy to wyszlachetniano komedię przez wpisywanie w nią elementów tragediowych, nie będzie mogła z kolei zyskać akceptacji klasyków, zwłaszcza teoretyków poezji, niechętnych łączeniu przeciwności i wszelakim rozwiązaniom nieczystym. W kwestii drugiej przypomnieć należało przejawianą od początków chrześcijaństwa podejrzliwość wobec teatru w ogóle i żywe jeszcze w XVIII w. nawet w odniesieniu do teatru świeckiego zarzuty gorszenia, szerzenia deprawacji i zepsucia. Z niezbornością etyki z poetyką komediową starali się uporać francuscy teoretycy z szeregów SI, zmuszani do czuwania nad zachowaniem rozróżnienia między bawieniem a gorszeniem przez ciągłą konfrontację szkoły z bardzo atrakcyjnym, promowanym i ochranianym przez władzę, rozrywkowym teatrem świeckim.

Obrona teatru³, komediowego także, prowadzona przez jezuitów za cenę utraty spon-tanicznego, acz niskiego komizmu, wynosi jako przeciwwagę dydaktyzm, obcy istocie gatunku. Autor-nauczyciel dzierży monopol na moralę, trzyma w rękę tezy moralne, zyskując przewagę nad aktorem i władzę nad żywiołem niesformalizowanej gry. Teatr szkolny programowo bowiem wpisuje się w kulturę oficjalną. Służba dominującym bądź pożądanym w społeczeństwie wzorcom kulturowym jest zasadniczym powołaniem szkoły, leży u podstaw określających istotę i sens jej istnienia. Być może i dlatego tak łatwo program sceny narodowej, kształtowany przez obóz oświeconych reformatorów z kręgów władzy, przejmie rozwiązania komedii jezuickiej, a twórczość Bohomolca da początek kierunkowi rozwojowemu komedii polskiej, wykorzystującej mało popularną w teatrze szkolnym, przed Bohomolcem pojawiającą się jedynie w intermediach, szansę przejścia od moralizatorstwa ku satyrze⁴.

Autorka omawianej książki formułuje sugestię związania jezuickiej chrystianizacji komedii z klasycyzmem francuskim w wersji ukształtowanej przez środowisko SI, a także – z drugiej

³ Nie od rzeczy byłoby przywołanie XVII-wiecznych apologii teatru: Georges'a de Scudery'ego czy Cecchini-Barbieriego, a tym bardziej ogłoszonego w 1698 r. w Warszawie, z dedykacją dla króla Augusta II, manifestu G. Sacco: *La commedia smascherata ovvero i comici estiminati* – w obronie komedii włoskiej. W sprawie przyjemnej pożyteczności – J. Pawłowiczowa („*Castigat ridendo mores*”: „Pamiętnik Teatralny” 1987, z. 4) dokonała subtelnej analizy Horacjańskiego hasła i jego metamorfoz na różnych etapach historii teatru.

⁴ Satyra jako silny czynnik przemian strukturalnych gatunku dojrzewa niejako wraz z awansem ujęć i treści publicystycznych.

strony – z Oświeceniem reprezentowanym przez rzymską „Arkadię”. Żalować wypada, że Kadulski nie wychodzi poza propozycje, bo problem zda się niezwykle poważny, gdy wspomnieć opinię Jana Kotta ze wstępu do komedii Bohomolca, iż zależało polskim fratrom, aby Oświecenie przyszło do Polski jako Oświecenie jezuickie⁵. Czy chrystianizacja owa polegała na pewno li tylko na umoralnieniu? Czym charakteryzuje się „wychowanie w duchu katolickiej zakonnej ideologii” (s. 77)? A koncepcja Boga, świata i człowieka jako jednostki i członka społeczności rozmaitych oraz związany z nią model duchowości – czy pozostają bez wpływu na obraz świata w komedii i na jej bohaterów?

Aby zamknąć ów przydługi nawias, skonstatujmy, iż próba całościowego rozważenia teorii komizmu i komiczności – także w relacji wobec definicji komedii – byłaby przydatna dla jaśniejszego przedstawienia modelu komedii jezuickiej w odniesieniu do ówczesnej komedii niejezuickiej.

Po wykorzystaniu – na razie – przysługującego recenzentowi przywileju dyskusji i polemiki z pracą zalecającą się wielokrotnie twórczymi inspiracjami przejść by należało od kontynuacji wątków, do której co rusz prowokuje ta interesująca z wielu przyczyn książka, do przyjemnego obowiązku systematyczniejszego zaprezentowania jej zawartości. Wróćmy zatem do rozdziału I, gdyż wśród zasług autorki trzeba koniecznie podkreślić umiejętność wydobywania historycznych przemian stylu oraz przemieszczeń geograficznego centrum kulturowego, narzucającego również jezuickim teoretykom ideały dominujące w kolejnych fazach rozwoju kultury europejskiej. Od wzorców włoskich znamiennych dla humanizmu renesansowego, przez narastanie cech barokowych przy aktywności Polaków i Niemców, do przewycięzania tych tendencji, dokonującego się najwcześniej i najefektywniej na gruncie francuskim. Działania te zaowocowały modelem klasycystycznym, który zdobywał prymat w XVIII wieku. Wskazaniem przez autorkę punktem wyjścia jezuickich teorii komedii były Antonia Possevina *Bibliotheca selecta* i Jacoba Pontanusa *Poeticarum institutionum libri tres* (1594). Należą one do jeszcze dość ogólnikowych w sposób typowy dla renesansu sformułowań komentatorskich z okresu przed ostatecznym zredagowaniem *Ratio*. Stanowiły podsumowanie ówczesnego stanu wiedzy teoretycznoliterackiej. Komedie zaliczaną do poezji dramatycznej łączy się już wtedy z dydaktycznym pojmowaniem funkcji gatunku. Autorka przywołuje wywodzące się z Arystotelesowskiej koncepcji dramatu jakościowe elementy definicji komedii i jej składniki ilościowe, których liczba wzrastać będzie w epoce następczej. Raz po raz uświadamia się nam tu ograniczoną postulatyność i brak programowej awangardowości teorii, zaznaczając tu i ówdzie, że poetyki sankcjonują ówczesną praktykę teatralną.

Od Alessandra Donatiego (*Ars poetica*, 1631) zaczyna się rozciąganie na komedię nauki Stagiryty o *katharsis* – oczyszczeniu za sprawą wzruszenia. Kolejno podejmą ten wątek Maciej Kazimierz Sarbiewski, wykładając w r. 1626/27 o „wyzwalającym wstrząsie”, i Jacob Masenius, który usankcjonował barokowy model dramatu (*Palaestra eloquentiae ligatae*, 1657). „Masen wprowadził do teorii szkolnych cnotę miłości jako pozytywne uzupełnienie Arystotelesowskiej koncepcji *katharsis*”, odrzuciwszy możliwość oddziaływania komedii moralnym oburzeniem czy niesmakiem – pisze autorka na s. 40. Znów korci, by powiedzieć więcej, niż czytamy także w podsumowaniu wieku XVII (s. 48). Wydaje się, że pojmowanie *katharsis* li tylko jako łagodzącego niewłaściwe namiętności wstrząsu emocjonalnego, oddziaływania wzruszeniowego jest ujęciem owocnym na drodze do dramy, ale trudnym do przyjęcia bez zastrzeżeń w ramach systemu pedagogicznego Societatis Iesu. Winien tu raczej znajdować uznanie – o czym przekonują rozproszone uwagi autorki na temat kwestii pokrewnych – etyczny sposób interpretacji *katharsis*, możliwy do wywiedzenia z teorii Arystotelesa, postulującego poddanie afektów „rządowi” cnot i charakteru. Jak pisze Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, łaciński odpowiednik *katharsis* – *purgatio*, oczyszczenie, znaczyłoby: *purificatio*, a zatem ulepszenie, moralnie pozytywne przekształcenie uczuć. Wzbudzając emocje utwór dramatyczny oddziałuje kształcąco na charakter, „*ethos*”, „usposobienie duszy”. U Vincenza Maggiego, XVI-wiecznego komentatora Stagiryty, przyjemność jest rezultatem wyregulowania, ukształcenia charakteru⁶. W związku z tym pojawia się wątpliwość, czy słusznie dopiero w podsumowaniu wieku XVIII podkreślono tę świadomość teoretyków: „Komedia ma korygować życie, poprawiać charaktery dzięki moralnemu wartościowaniu śmiechem” (s. 77–78).

Syntetyzujące ujęcie przemian teorii komedii w czasie przeszło dwu stuleci uświadamia nie tylko na przykładzie tego niejednoznacznego pojęcia (zwanego „Syzyfowym głazem” inter-

⁵ J. Kott, wstęp w: F. Bohomolec, *Komedie konwiktowe*. Warszawa 1959, s. 28.

⁶ E. Sarnowska-Temeriusz, O „*katharsis*” – raz jeszcze. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4.

pretatorów), że jezuicka interpretacja szczegółowych elementów owej teorii, np. *imitationis*, prawdopodobieństwa czy charakteru, czeka na swych wnikliwych monografistów.

Następne fragmenty rozdziału I zawierają omówienie teorii Sarbiewskiego i polskiego traktatu autorstwa jednego z jego następców w Akademii Wileńskiej z r. 1648, pt. *Poetica practica*. Szkoda, że w książkowej wersji rozprawy o teorii komedii Kadulka nie wyraziła swego stosunku do popularyzowanej przez *Słownik literatury staropolskiej* (1990) opinii Juliana Lewańskiego, jakoby autor traktatu konstataował „stosunkowo słaby oddźwięk w praktyce nowej koncepcji komedii”, „skromny zasięg oddziaływania gatunku w nowych sformułowaniach”⁷. Być może idzie tu raczej o odmienne odczytanie przez Lewańskiego łacińskiego tekstu, z którego w recenzowanej książce przytoczono tylko opinię o mniejszej popularności w Polsce szlacheckiej gatunku z bohaterem o niskiej kondycji społecznej. Interesujące byłoby udokumentowane cytatami określenie przesłanek tak wyostrzonego – jak sugeruje wymieniony *Słownik* – poczucia nowości proponowanych w 1648 r. definicji komedii.

Przywołaną przez omawiany traktat możliwość stosowania alegorii, przydatnej – także w komedii – zwłaszcza przy eksponowaniu postaci mitologicznych (s. 38), warto może było opatrzyć komentarzem, który włączyłby ją w szerszy obraz zabiegów interpretujących tradycję antyczną w duchu chrześcijaństwa. Tradycję postrzeganą, jak czytamy dalej (s. 71), jako rodowód nobilitujący gatunek, aczkolwiek – przypomnijmy – nie bez zastrzeżeń.

Skoro dalej *Poetica practica* we wskazówce, jak dokonywać selekcji wydarzeń, „odstania mechanizm kompilacji typowy dla sztuk jezuickich” (s. 38), chętnie dowiedzielibyśmy się, na czym zasadza się jego typowość, jako że zwyczajowo stara praktyka komediopisania polegała przez stulecia na stałym przetwarzaniu i kontaminowaniu wciąż tych samych wzorów, chwytów, motywów, sytuacji *etc.*, uważanych za dobro powszechne. Rzecz prowadzi do znanej enuncjacji Bohomolcowej ze wstępu do *Komedii konwiktowych* o „łataniu i klejeniu”, cytowanej również w omawianej pracy na s. 73, wszak już w kontekście problematyki translacji i adaptacji, przekładu unarodowionego. Wkład jezuickiej teorii w tym zakresie i *praxis* stosowanej wobec wzorów europejskich i tradycji rodzimej, oglądany z kolei z perspektywy wykorzystania tych doświadczeń w kręgu sceny narodowej, potwierdza stanowczo swą wagę. Bohomolcowe unarodowienie, publicystyczna aktualizacja, wprowadzenie kolorytu lokalnego i spożytkowanie dziedzictwa rodzimego – czego uczyły, jak pokazuje *Komedia w polskim teatrze jezuickim*, wcześniejsze intermedia teatru konwiktów – sprzeciwiać się będzie klasycystycznej tendencji do uogólniania, szukania uniwersalnych, ponadczasowych prawd ogólnoludzkich. Klasycyzm komedii jezuickiej Oświecenia jawi się, co warto podkreślić, jako deklaratywny raczej, bardziej programowy i... chwilowy, gdyż od początku rozsadzany przez tendencje mu przeciwstawne, popychające gatunek na nowe tory rozwojowe.

Poprzez polskie poetyki drugiej połowy XVII w. – *Parnassus biceps*, Łukasza Ligockiego, Stanisława Bronikowskiego czy pijara Ignacego Krzyżkiewicza (godny odnotowania ślad atrakcyjności i wczesnego oddziaływania wzorów jezuickich) – przejdziemy z autorką ku klasycyzmowi francuskiemu. *Réflexions* René Rapina (1684), równoczesne z wyżej wymienionymi, są uznawane za syntezę klasycystycznej poetyki normatywnej. Z kolei popularne podręczniki Josepha de Jouvancy, jak na klasycyzm przystało, przywracają wartość słowu, najogólniej rzecz ujmując. Tymczasem „zupełnie nowe światło na problematykę dramatu i teatru szkolnego” rzuca podręcznik bawarskiego jezuita, Franza Langa, z 1727 r. (s. 51), który jako opracowanie gry aktorskiej zostanie omówiony w rozdziale III osobno. W tym miejscu poświadczą trwałość baroku; więcej, gdyby zauważyć uderzające przeciwieństwo nagromadzenie określeń takich, jak „wdzięk”, „wyrafinowanie”, „elegancja”, „wykwint”, nie tylko w kontekście rywalizacji ze scenami dworskimi, lecz na płaszczyźnie estetycznej, trzeba by było dookreślić nazwę nurtu stylistycznego (wczesne rokoko?).

Następnie przez krótką charakterystykę środowiska paryskiego Collège de Clermont, od r. 1683 – Louis le Grand, z wykwiutnym repertuarem o „finezyjnym uroku” (s. 56), stymulowanym również przez konkurencję teatrów świeckich, autorka prowadzi do racjonalistycznie motywowanej estetyki umiaru Le Jaya, do racji dobrego przykładu Poréego i jego definicji komedii, wedle której „winna być elegancka, dobrze wychowana, wstydliva” (cyt. na s. 62). Przy nazwisku Le Jaya pojawia się hasło „drama”, uruchamiające skojarzenia czytelnika z pogranicznym dla komedii kontekstem nowych ideałów osobowych, stanowych, emocjonalnych i stylistycznych związanych z sentymentalizmem. Szansa leżała w typowym dla dramatu SI męskim układzie

⁷ J. Lewański, *Komedia*. Hasło w: *Słownik literatury staropolskiej*. (Średniowiecze – renesans – barok). Wrocław 1990, s. 325. Podkreślenia w tym i w następnych cytatach – B. J.

ojciec – syn, który np. według Golańskiego zdaje się należeć bardziej do „czułości serca” niż do komedii.

Rozdział zamykają: nauczyciel Bohomolca Contuccio Contucci, znawca starożytności, autor dysertacji o maskach teatralnych i postaciach komicznych u starożytnych Rzymian (1750 i 1754), oraz sam twórca polskiej komedii narodowej z jej pragmatyczną koncepcją wyrosłą z intensywnej praktyki komediopiskiej. Podsumowanie wydobywa opinię XVIII wieku o roli „reguł jako gwarancji poprawności tekstów” (s. 77).

Omówiona rozprawa otwierająca książkę, w intencji autorki zapewne kluczowa, dostarczyła miała narzędzi efektywnych w lekturze analitycznej tekstów. Jej bogactwo, prowokujące intelektualnie, jak się tu okazało, jest też naddane w planie książki. Przykrojona została niejako na wyrost; można by ją nazwać rozdziałem licznych, acz nie do końca wykorzystanych szans, albowiem domaga się konfrontacji tekstów literackich z założeniami teoretycznymi, praktyki literackiej i teatralnej ze świadomością genologiczną autorów. Daje w obfitości narzędzia, stwarza szanse analizy w kategoriach poetyki historycznej, gdy tymczasem w dalszych partiach dominuje perspektywa teatru jako instytucji szkolnej, punkt widzenia nauczycieli-twórców spektaklu (używano tu określenia „*choragus*”) i młodocianych, poddawanych edukacji, widzów. Z kolei, jak na takie proporcje widzenia, za mało wykorzystuje się tu kategorie, które potraktować należało jako współczynniki określające estetykę i poetykę analizowanych utworów komediowych: czysto teatralną bufonadę czy sprzeczną z poprzednią – scenotechnikę w konwencji iluzjonistycznej, a wiadomo, że jezuiti byli *au courant* nowinek w tej dziedzinie.

Rozdział II został skonstruowany dla zilustrowania tezy o dojrzewaniu klasycystycznej postaci gatunku w procesie krystalizacji wyjściowych form komicznych, heterogenicznych i swobodnych. Toteż składające się nań podrozdziały: 1. *Udramatyzowane deklamacje o charakterze komicznym*, 2. *Intermedia*, 3. *Szkolna komedia karnawalowa*, 4. *Komedia maski*, 5. *Komedia aktualna Franciszka Bohomolca*, znaczą kolejne etapy owej ewolucji. Uwagi wstępne dotyczą uwarunkowań zauważalnej w polskiej dramaturgii szkolnej od lat czterdziestych klasycyzacji, która zewnętrznie przejawia się malejącą rolą faktów okazjonalnych spoza życia szkoły w kształtowaniu gatunków jezuickiej sceny. Obok postaw reformatorskich, modernizacyjnych i europeizujących autorka odnotowuje w Towarzystwie Jezusowym w prowincjach polskiej i litewskiej istnienie silnych tendencji zachowawczych i wstecznych, wiążąc je z długim trwaniem sarmatyzmu w XVIII w. (*nb.* chciałoby się zapytać o szczegółowe potwierdzenie przejawów tego zjawiska w planie poetyki i stylistyki). Odnowa dramaturgii rozpoczęta od tragedii (*Jonatas* S. Jaworskiego, 1746) oznaczać będzie możliwość rozróżniania gatunków na podstawie kryteriów estetycznych: powagi i śmiechu, wzniosłości i potoczności.

Wpierw jednak – czytamy w podrozdziale 1 – żywioł komiczny realizowany był w formach parateatralnych głównie „w sferze przykładów, sytuacji, żartów słownych” (s. 86), co prezentuje się tu na materiale udramatyzowanych deklamacji Tomasza Baczyńskiego, Wojciecha Bystrzonowskiego, Józefa Kozłowskiego oraz Michała Dąbrowskiego, który w 1722 r. włączył deklamację w strukturę komedii.

Podrozdział 2 wyklada ewolucję intermediów – gatunku anonimowego i wędrownego. Inscenizacje odnotowywano w międzyaktach bądź tylko formułą frekwencyjną: *Intermedium I*, *Intermedium II*, *Intermedium III* itd., bądź przez rejestrację tytułu (skąd dziś można wnioskować o pewnych cechach treściowych czy atmosferze utworu), bądź zapisami – stopniowo rozbudowywanymi – streszczającymi lub wyjaśniającymi sensy symboliczne. Z tych ostatnich udaje się zrekonstruować ówczesny proces przemian intermediów – od prostych pojedynczych scen do „dramaturgii ukształtowanej w pełni akcji” czy wręcz „szkolnych cykliów intermedialnych”. Autorka jak najsluszniej formułuje podstawowe dla rozważań o komedii pytanie: o samodzielność dramatyczną intermediów. Wyrazem stabilizacji tego gatunku są – wedle Kadulskiej – określenia i definicje pojawiające się w poetykach. Dostrzegalne tendencje integracyjne dotyczą tu łączności intermedium ze sztuką, np. poprzez postać wspólnego bohatera głównego lub gdy intermedia stanowią paralele akcji dramatycznej *partorum majororum*. Rezultatem tych konwencji będzie ukształtowanie własnego całościowego toku zdarzeniowego. Cykle intermedialne byłyby wynikiem dalszego scalania, czego przykładem reprezentatywnym jest złożona z trzech intermediów *Wyspa szczęśliwości. Insula Fortunata*, drukowana z tragedią *Virtus amore* w r. 1750, w manuskrypcie zwana „komedią polską”. Punktem dojścia odtwarzanych przemian staje się komedia: dzielona na części i grana w międzyaktach, realizuje funkcje intermediów. Widowiska w XVIII w. – także u pijarów i teatynów – organizuje się jako dwuczęściowe (często z dzienną przerwą): „razem i tragedia, i komedia zwykła się odprawować” – świadczy Wojciech Mokronowski w przedmowie do *Śmierci Cezara* Woltera (1755), a świadectwo jego nie jest odosobnione.

Z intermedialnych środków komicznych wywodzi się następnie, wedle opinii Kadulskiej, obrazek obyczajowy i zastosowanie prozy polskiej w komediach Bohomolca.

Szkolna komedia karnawałowa (podrozdz. 3) z motywem jednodniowego króla, popularnym także w szkołach jezuickich innych krajów (J. Biederman, J. A. du Cerceau), mimo wyrazistej łączności z folklorem karnawałowym, dziadowskim, a także z literaturą sowizdrzańską, należy już do literatury skarnawalizowanej (cytowany na s. 110 Bachtin wykazywał, że po połowie XVII w. „karnawalizacja zamienia się w tradycję czysto literacką”). Ambiwalentność i absurd dostrzegane w analizowanych utworach przedstawiają się intrygująco w kontekście stereotypowych wyobrażeń o tym, co powinno być obce duchowi teatru szkolnego. Lektura pochodzących z przełomu XVII i XVIII w. czterech intermediiów o tej samej tematyce: komedii Jana Hulewicza *Chłop księciem* (1744) oraz trzech komedii Bohomolca (*Arlekin na świat urażony*, *Filozof panujący* i *Kłopoty panów*), prowadzi do wniosku, że szkolne komedie karnawałowe odzwierciedlają współistnienie w teatrze jezuickim tendencji barokowych obok wpływów klasycystycznych, które ograniczają komizm trywialny „na korzyść scen »pomiarkowanych i rozumnych«, prowadzących do dysputy o świecie i wartościach” (s. 121). Znaczenie tego rozdziału dla historii polskiej literatury wykracza daleko poza ramy dramaturgii jezuickiej — przedstawia on bowiem bogate antecedencje późniejszej, dojrzałej, wysokiej i wykwintnej realizacji tego gatunku pochodzącej spod znakomitego pióra Franciszka Zabłockiego w komedii *Król w kraju rozkoszy*.

Podrozdział 4 przekonująco demonstruje metodę „oswajania” komizmu improwizowanej komedii *dell'arte*, dokładnie opisuje fundamenty tego szczególnego na scenie szkolnej paktu z Arlekinem, zadziwiająco w Polsce późnego, bo dopiero XVIII-wiecznego. „Podstawę materiałową stanowią szkolne arlekinady, których związek z komedią *dell'arte* sygnalizuje przede wszystkim dobór bohaterów” (s. 126), a akceptowane w środowisku SI motywy tematyczne „zachowują znamiona szkolnej typowości” (s. 130). Trzeba przyznać, iż splot wpływów włosko-francuskich jest tak ścisły, że chyba nie do rozwikłania. Komedia włoska już drugie stulecie rozwija się w Paryżu i stamtąd promieniuje na całą Europę; również XVIII-wieczna reforma tej komedii, prowadzona piórem Włocha Carla Goldoniego, dokona się tak w Wenecji, jak i w Paryżu. Charakterystyczne kłopoty interpretacyjne wokół owej organicznej syntezy sygnalizuje podwójne odczytanie wspomnianego *Skafiniego* sandomierskiego: jako szkolnej arlekinady (Kadulska) i jednocześnie molieranum (T. Witczak)⁸. Autorka recenzowanej książki daje wyraz swemu silnemu przekonaniu, iż najmocniej pociągał pisarzy jezuickich „uniwersalny aspekt komedii *dell'arte*”, tzn. że czerpane stamtąd były „odwieczne motywy komediowe” (s. 132). Natomiast o specyfice takiej szkolnej arlekinady decydowało finałowe poważne „uporządkowanie wartości moralnych”, „przykładność zakończeń [...], zdecydowanie obca naturze rodowej komedii *dell'arte*, sprzyjające zakochanym, sprytowi, obrotności” (s. 140). „Granica zabawy staje się [u jezuitów] zachęta do cnoty, rozróżnienie dobra i zła”. W dążeniu do regularności szkolna komedia maski „łagodzi wewnętrzną sprzeczność między różnymi kategoriami estetycznymi, takimi jak elegancja i rubasność” (s. 148). Spieralibyśmy się o zasadność tytułu tego podrozdziału. Choć skonsultowany z prof. Nicolem Manginim z Istituto di Studi Teatrali (Casa di Goldoni) w Wenecji, termin „szkolna komedia maski” w Polsce — gdzie nie ma takiej tradycji nazewniczej, przeważa bowiem „komedia *dell'arte*”, ewentualnie „improwizowana” — może mylić dosłownością skojarzeń, skoro np. na s. 146 odnajdujemy stwierdzenie sporadycznego użycia maski (zresztą równoległe do europejskiej praktyki teatralnej).

Podrozdział ostatni ma pokazać, wedle zapowiedzi ze s. 85, dzieło Bohomolca z okresu konwiktowego „jako sumę procesów rozwojowych komedii jezuickiej”. Wobec sporu o wartość szkolnego komediopisarstwa Bohomolca, w którym dochodziło do formułowania opinii skrajnie nawet różnych, Kadulska zachowuje spokojny dystans, sądy formułuje powściągliwie, ostrożnie wypośredkowując ocenę bez popadania w częsty u monografistów zapał doszukiwania się walorów. Nie tai (jakkolwiek nie zwerbalizuje tego jasno), iż druk, dwa XVIII-wieczne wznowienia i popularność komedii konwiktowych były w pewnym sensie pochodną zarządzenia prowincjała Szymona Paszkowicza, który uznał je za repertuar obowiązkowy dla wszystkich kolegiów prowincji (s. 17, 156, 196, 219). Równocześnie jednak dostrzega historycznoliteracką wagę tego dorobku. Nie wchodząc na pola badawcze poprzedników, analizę prowadzi poprzez pryzmat warszawskiej aktualności obyczajowej, nie musi bowiem już skupiać się na terminowaniu u Moliera czy funkcjach stylistycznych słynnych porzekadeł i połajankę księdza Bohomolca. Jako

⁸ T. Witczak, *Sandomierskie „Szelmostwa Skapena” z roku 1753*. „Pamiętnik Teatralny” 1988, z. 3/4.

skuteczne narzędzia analityczne stosuje: pojęcie „teraźniejszej mody” (ujawniając moralno-społeczne konsekwencje m.in. napięcia tkwiącego w kostiumowej antytezie między frakiem a kontuszem) oraz kategorię przestrzeni (dramatycznej i scenograficznej, ich gry i korelacji) – „dostrzeżenie Warszawy stanowi istotną nowość w teatrze jezuickim [...]. Akcją większości sztuk [...] sytuowano w miejscach odległych (wyspy Japonii, ogrody Afryki, brzeg Nilu, okolice Smoleńska)” (s. 171). Konkluzja zamykająca opis wypadła następująco:

„Bohomolec pozostaje twórcą konserwatywnym w swych szkolnych ograniczeniach, w zawężonej bazie dopuszczalnych motywów i pasji, w sztucznych relacjach bohaterów wyłącznie męskich, w koniecznych uproszczeniach postaci granych przez młodych aktorów, w obowiązku moralnego korygowania, puczania i retorycznego ćwiczenia zarazem, w kontrolowaniu atmosfery zabawy i śmiechu. Komedio pisarz realizuje jednak nie tylko reguły instytucjonalne.

Jako dramaturg pozostaje uczniem wielkich jezuickich teoretyków klasycyzmu i naśladowcą wybitnych twórców europejskiego repertuaru klasycystycznego. [...] komedia Bohomolca wchodzi w relacje z podstawowymi cechami klasycystycznej komedii – zachowanie reguł, podporządkowanie zasadzie prawdopodobieństwa, przyczynowo-skutkowy rozwój zdarzeń, wsparty obserwacją współczesnych realiów, syntetyczna konstrukcja postaci, wyrazistość morału i dążność do oddziaływania wychowawczego” (s. 177).

Czy zatem pozostaje w mocy narzucające się czytelnikom komedii Bohomolca, wyraźniej niż na to wskazuje autorka, wrażenie paradoksalnie większej swobody jego repertuaru szkolnego widzianego z perspektywy późniejszego dramaturgii na scenę narodową? Np. Barbara Kryda twierdziła: „o ile w komediach [konwiktowych] częściej pozwalał sobie na dość swobodną zabawę samym dialogiem i sytuacją farsową, o tyle w pisanych dla publicznej sceny królewskiej dbał już o wykorzystanie ich dydaktycznego przesłania [...]. W komediach na teatrum komizm sytuacyjny ustępuje miejsca wymowie przeciwstawnych racji”⁹. Również Dobrochna Ratajczakowa spostrzega ową pozorną sprzeczność: „mimo konwiktowych ograniczeń wczesne komedie Bohomolca wydają się mniej splecione licznymi zobowiązaniami niż jego późniejsze »komedie na teatrum«. Są swobodniejsze zarówno w doborze tematów, jak w typie komizmu. [...] W sumie [...] stanowią [...] propozycję ciekawą, opartą o formę na ówczesne warunki giętką i bogatą, pozbawioną późniejszej »sztywności«”¹⁰. „Naiwniutki i prostoduszne komedyjki” szkolne – jak kazał je widzieć wstęp Jana Kotta – ujawniły jednak pod badawczym spojrzeniem Kadulskiej „niejednostronne rozumienie świata”, „zróznicowanie i względność ocen”.

Dla tematu książki ważniejsza zdaje się inna konstatacja autorki. Skłonna jest ona łączyć istotne *novum*, jakim okazało się „nastawienie na aktualność rodzimą [...] ze zmianą preferencji gatunkowej”: tryumfem komedii nad tragedią (s. 178). Z załem natomiast stwierdzamy na marginesie rozdziału o Bohomolcu, iż pojawiające się tu i ówdzie zagadnienie muzyki nie zostało należycie rozwinięte. Trudno przystać na zbyt jednostronne (bo tylko na płaszczyźnie relacji świata przedstawionego do rzeczywistości pozaliterackiej) ujęcie ze s. 169: „kwestia muzycznego inkrurowania komedii odzwierciedla rosnącą od połowy XVIII wieku kulturę muzyczną Warszawy”. Dla poetyki komedii i teatru komediowego istotniejsze wydają się raczej konteksty narodzin opery komicznej i związków Bohomolca z reformą teatru (muzycznego) w kręgu rzymskiej „Arkadii” i Metastasia. Autorka zauważała pojawiające się za sprawą Arystotelesa w teoriach komedii wzmianki o elemencie muzycznym w realizacji teatralnej czy konieczność określenia się teatru szkolnego wobec atrakcyjności opery. Niestety, nie poświęciła tym kwestiom wiele uwagi ani też muzycznie realizowanym wstawkom intermedialnym, zwanym, jak w tragedii *Izaak, Operą polską*. Słuszne skądinąd zastrzeżenia autorki co do precyzji takiego określenia gatunkowego nie mają mocy usprawiedliwiającej zarzucenie tego wątku. Warto go pociągnąć konsekwentnie aż po efektowną pointę (choć nie noszącą już komicznego charakteru, późniejszą, więc też zaledwie wspomnianą): Bohomolcową *Nędzę uszczęśliwioną* z r. 1770, która opracowana w 1778 r. przez Bogusławskiego i muzycznie przez Macieja Kamińskiego, wystawiona w teatrze narodowym, uznana zostanie za pierwszą operę polską (w 1779 r. odnotujemy jeszcze w dorobku byłego jezuity drugą śpiewogrę: *Prostotę cnotliwą*).

Kadulska jednak zdaje się poszukiwać odpowiedzi na pytanie postawione przez Kotta – w jakiej mierze jezuicka reforma teatru (a komedia jest przecież jej najlepszym przejawem) była kontynuacją dawnej tradycji? Obraca się więc wstecz, nie sięgając w przyszłość. Znakomite

⁹ B. Kryda, *Franciszek Bohomolec*. W zbiorze: *Pisarze polskiego Oświecenia*. T. 1. Warszawa 1992, s. 224–225.

¹⁰ D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych. 1752–1795*. Warszawa 1993, s. 47.

opracowanie dramatopisarstwa (w tym komediowego) Nikodema Muśnickiego, które autorka sporządziła do tomu zbiorowego pt. *Dramat i teatr postanislawowski*, pokazuje tymczasem efektownie, że warto spojrzeć poza cezurę 1773 r. tam, gdzie nie realizowano *breve* papieskiego o kasacie zakonu¹¹.

W sumie obraz wyłaniający się z rozbudowanego rozdziału II sytuuje się polemicznie wobec sugestywnego i utrwalonego w historii polskiej kultury wizerunku narzuconego potomnym przez oświeconych, wyniośle odcinających się od „dzikości” jezuickich spektakli z czasów ich młodości. Wszyscy pamiętamy wielokrotnie cytowane: słynną kpinę Ignacego Krasickiego ze szkolnego diabła, który pętkł, zanim wszedł na scenę, surową opinię Adama Kazimierza Czartoryskiego o tych, co na szkolnych teatrach „błażeńskimi żarty bez porządku, związku, nauki, bez początku i końca, a często bez rozumu do śmiechu pobudzali”, wyrok Franciszka Ksawerego Dmochowskiego na „szkolne dialogi [...] w niezgrabnym kształcie, dla prostej zabawy”, gdyż „cała się rzecz kończyła na wrzaskach i śmiechach”. Toteż dalej, na właściwym miejscu, bo w rozdziale o publiczności, autorka zastanawiać się będzie nad przyczynami takich krytycznych, acz powierzchownych i stereotypowych sądów, formułowanych po latach przez byłych aktorów i widzów w oparciu o wspomnienia z lat szkolnych (s. 209–210).

Po drodze zatrzymuje nas niezwykle zajmujący rozdział III. Skoro we wstępie do pierwszego polskiego podręcznika dla aktorów pióra Wojciecha Bogusławskiego (*Mimika*, 1818, reed. 1974) napisano, iż jest on bardziej obciążony „szkolno-jezuicko-retoryczną typowo polską tradycją gry aktorskiej” niż zależny od „nowoczesnych” rozwiązań oświeceniowych, należy uznać tę partię książki Kadulskiej za bardzo cenne zaprezentowanie szczegółów owej tradycji. Przyczyni się ono do wypełnienia dotkliwej luki w badaniach nad sztuką aktorską między rekonstrukcją stylów gry sprzed 1633 r. w książce Jacka Lipińskiego¹² a *Mimiką*. Tytuł rozdziału: *Między sztuką wymowy a sztuką aktorską*, trafnie podkreśla zależność ówczesnego aktorstwa, szczególnie szkolnego, od kształcenia retorycznych *pronuntiationis et actionis*. Jezuickie podręczniki retoryki, począwszy od najstarszego i najbardziej rozpowszechnionego – Cypriana Soareza z r. 1521, wydawanego aż 98 razy do XVIII w. włącznie, wykladały zasady dotyczące tego, co zwano *cultus* (trzeba było chyba przypomnieć, że chodzi tu o kostiumy i atrybuty), oraz ćwiczenia mimiki twarzy i gestu. Cytat o „nawet najdrobniejszych poruszeniach palców zharmonizowanych z barwą, wysokością, rytmem głosu” dla wyrażenia treści (s. 181) chętnie widzielibyśmy uzupełniony ikonograficznie o tablice chironomiczne, np. Bulwera. Soarez objaśniał też, a za nim inni, tonusy, tj. „stereotypowe formy wyrażania [stopniem natężenia głosu i jego modulacją] określonych uczuć” (s. 182), „typowych dla określonych charakterów” (s. 39). Wobec tego bardzo interesujące przeciwstawienie Soareza: przeżywającego mównicy od twórcze mu aktorowi (s. 181), domaga się usytuowania owego genetycznego związku sztuki retorycznej z aktorską w ogólniejszym kontekście dwu koncepcji gry występujących w dziejach aktorstwa równoległe z różnym natężeniem: „gorącej” – przeżywania, wcielania się, spontanicznej identyfikacji z postacią, i „chłodnej” – dystansu, zręcznego udania, technicznej sprawności naśladowczej i stylizacji. Zarys tych dwu nurtów, występujących również w dziejach doktryn europejskiego aktorstwa, wyjaśniałby nadto pojęcie iluzji wobec życia, które autorka wydobędzie – wybiegnijmy nieco naprzód – z podręcznika Langa (s. 189). Oto bowiem koncepcję gry dyktowały rozwiązania jeszcze ogólniejszego zagadnienia: stosunku sceny do rzeczywistości rozważanego tak w kategoriach intelektualnych, jak i na płaszczyźnie moralnej¹³. Dla pracy o polskim teatrze jezuitów nie byłoby obojętne dostrzeżenie, iż zakonny „Journal de Trevaux” w Warszawie w 1749 r. komentował drugie wydanie paryskie książki Rémonde’a de Sainte-Albina pt. *Aktor*, jednego z najważniejszych dzieł XVIII-wiecznej myśli teatralnej, które stoi u początków długiego ciągu publikacji o sztuce aktorskiej. Przeciwstawiał on zarzutom o kłamstwie (i tym samym niemoralności) teatru „prawdę” osiąganą na drodze szczerego, w „szczęśliwym szale”, wczuwania się aktora

¹¹ I. Kadulska, *Zabawki teatralne Nikodema Muśnickiego SJ*. W zbiorze: *Dramat i teatr postanislawowski*. T. 1. Wrocław 1992, s. 199–214.

¹² J. Lipiński, *Sztuka aktorska w Polsce 1500–1633*. Warszawa 1974.

¹³ Lang w 1727 r. wpisuje się w tradycję, którą dla nowożytności europejskiej zapoczątkował – jak pamiętamy – powszechnie używany w średniowieczu komentarz do Terencjuszowego *Eunucha*, sporządzony przez gramatyka rzymskiego Aeliusa Donatusa (IV w. n.e.), który proponował rozumieć grę jako złudzenie życia. Zob. G. Sinko, rec.: Lipiński, *op. cit.* „Pamiętnik Teatralny” 1978, z. 3, s. 473.

w postać¹⁴. Klasykistyczne pojęcie tegoż entuzjazmu ratowało etos aktora, nawet gdy zmuszony był uciekać się do gestów naśladowczych (a na nich opierała się szkoła wszechobecnej komedii włoskiej).

Omawiany rozdział o związkach retoryki ze sztuką aktorską, referowanych chronologicznie, słusznie podkreśla, że „zainteresowanie retoryczną *actio* słabnie w dobie baroku” (s. 182), kwestie zaś o charakterze teatralnym zaczynają przenikać do poetyk (Sarbiewski, Donati) – paradoksalnie przy zmniejszaniu roli słowa (dorzućmy: literackiego abstrakcyjnego uogólnienia i metafory) na rzecz widowiskowości. To początek emancypacji szkolnego aktorstwa. We wskazówce Donatego dla aktora, który na płaszczyźnie uczucia „winien [...] utożsamiać się z postacią” (s. 183), aby „wyrazić prawdę o bohaterze” (s. 184) (a nie tylko pokazać uczucia, jak to było u Soareza), czytelnika zastanawiają granice ówczesnego identyfikowania się z postacią¹⁵. Postulat ten uzasadniony jest bowiem elementarną psychologią Arystotelesowską, w której uczucia sklasyfikowane są wedle charakterów, wieku i sytuacji psychicznej. Sądzić by można, że jesteśmy bliżej wykonawstwa – jak starożytne – schematycznego w ramach typów (syna, ojca itd.), którym przypisywano konwencjonalne wzorce zachowań scenicznych (przywołajmy m.in. tonusy), aktorские „sposoby” i „sztuczki”, kosztujące z czasem i z przyzwoleniem klasyków w kategorii *emploi*.

Autorka wykazuje dalej oryginalność podręcznika Langa, który pierwszy usamodzielniał sztukę aktorską przez fakt jej skodyfikowania, uwolniwszy ją tym aktem od przyporządkowania kształceniu retorycznemu. Bawarski jezuita dał wyraz poczuciu swego pionierstwa w przedmowie do wydanej w r. 1727 *Disertationis de actione scenica* (cyt. na s. 181). Według tegoż teoretyka „*Actio scenica* jest to ułożenie ciała i głosu [...] według praw sztuki i natury [...]” (cyt. na s. 188). Wspomniawszy ocenę ogólną Langa z rozdziału I, która podkreśla kategorie dworskiej estetyki rządzące jego podręcznikiem, spytać musimy, jakie to są pojęcia sztuki i natury. Wszakże cytowane na s. 190 zalecenie dla aktorów, by studiowali gesty ludzi o wykwintnych manierach oraz utrwalone w obrazach i rzeźbach, wymagałoby wzięcia natury w cudzysłów. Gdy czytamy o ćwiczeniach i perfekcyjnym „ułożeniu członków” oraz „poruszeniach” (zamiast wyrazistego ruchu ciała), a pamięć podsuwa wyobraźni wystudiowane „czarujące attitudy socjety”, dopowiedzieć wolno, iż to natura uszlachetniona, *belle nature*, jak określi ją klasycystyczna estetyka. Stąd żywimy pewne wątpliwości, czy „propozycje Langa wiodą [...] spektakl szkolny w kierunku naturalności aktorskiej gry i sposobu kreowania roli” (s. 192). Zdecydowanie wart zapamiętania i rozwinięcia jest inny wniosek autorki, która sumiennie przeegzaminowała *Disertatio*, by stwierdzić: „Lang, kładąc nacisk na symbolizm gry, czyni aktora [...] kreatorem symbolicznej, wyższej rzeczywistości” (s. 189). Wskazuje się tu zatem na specyfikę aktorstwa w teatrze religijnym, za jaki uchodzić po większej części chciał i musiał teatr jezuitki. Z lektury całego rozdziału wnosić można, jak dalece „wygrzecznione”, uładzone musiało być aktorstwo komiczne, także w tych przypadkach, o których sądzić by można na podstawie tekstu komedii (np. Bohomolca), sugerującego niedwuznacznie bastonady, kopniaki, „branie w gębę” itd., słowem: gruby komizm farsowy.

Rozdział IV, pozostający w pośrednim, luźnym dość związku z komediowym tematem książki, pokazuje m.in. istotne dla komedii przemiany stylów odbioru (przełom w doświadczeniach teatru jezuitki stanowi prezentacja rzeczywistości aktualnej, która żąda stylu mimetycznego) oraz trwałość gustów barokowych na prowincji, poświadczaną „geografią teatralnych »efektów«” widowiskowych (s. 215, 216).

Zakończenie podkreśla, że „teatr wspólnej zabawy” przekształca się systematycznie w „szkołę światowych zachowań”. Dla postawienia przysłowiowej kropki nad „i” zauważmy (bo Kadulska czyni to mimochodem), że komediowy teatr jezuitów (nie tylko teoria) bywał naśladowany u pijarów, bazylianów, w szkołach nowodworskich i na scenach dworskich – w Dukli Mniszców oraz ponoć także w Rydzynie Augusta Sułkowskiego. Wreszcie – mimo szkolnych ograniczeń –

¹⁴ Zob. M. Dębowski, wstęp w: E. Murray, *O aktorach i grze teatralnej*. – *Des acteurs et du jeu théâtral*. Opracowanie i tłumaczenie M. Dębowski. Kraków 1991, s. 16–17.

¹⁵ Dalszy ciąg zdania na s. 183 uzmysławia trudności, z jakimi borykać się musiał translator łacińskiego podręcznika, gdyż tylko tym tłumaczyć sobie można sugestię, jakoby aktor mógł utożsamiać się także z... rolą! (Podobnie jak na s. 189: „wcielić się w rolę”). Cele aktorskich działań formułuje się różnie w zależności od przyjętego w epoce znakowego modelu teatru: średniowieczna scena oznacza świat, aktor – pokazuje, renesansowa, zamknięta mocą reguł zapewniających jedność, jest światem (iluzją), a aktor utożsamia się z postacią. Zob. J. Ziomek, *Semiotyczne problemy sztuki teatru*. W: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1980, s. 147.

twórczość komediowa Bohomolca „zdecydowała o drodze, na którą wszedł teatr polskiego Oświecenia”¹⁶.

Barbara Judkowiak

Dobrochna Ratajczakowa, KOMEDIA OŚWIECONYCH. 1752–1795. Warszawa 1993. Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 416.

Autorka wielu interesujących prac o teatrze obdarzyła nas ostatnio nową książką, poświęconą komedii polskiej drugiej połowy XVIII wieku. We wstępie charakteryzuje swą pracę jako „rejestr utworów komediowych i przewodnik po polskiej komedii stanisławowskiej” (s. 5). Jest to klasyfikacja niezbyt zachęcająca, zdaje się bowiem sugerować, że mamy do czynienia z czymś, co jest trochę bibliografią, a trochę informatorem repertuarowym. Na szczęście książka nie jest ani rejestrem, ani przewodnikiem, nie odpowiada warunkom określonym dla tego typu publikacji, należących do kategorii wydawnictw podręcznych. Czym więc jest *Komedia oświeconych*? Jest świetnie napisanym esejem naukowym, przeznaczonym zarówno dla światłego czytelnika zainteresowanego pogłębioną wiedzą o kulturze, jak i dla profesjonalnych badaczy literatury i teatru. Z werwą i swadą autorka dzieli się z nami swoimi oryginalnymi poglądami, wciąga nas do dyskusji, czasem prowokuje, często bawi, a niekiedy irytuje. I tak jest dobrze.

Dobrochna Ratajczakowa następująco określa komedię tamtej epoki: „swoisty labirynt gatunku – prowadzące donikąd kręte korytarze, liczne przejścia, szerokie trakty i wąskie przesmyki, pozaczepiane o siebie nitki ścieżek. Kłącze. Tak właśnie widzę komedię niejako z lotu ptaka. Roślinny labirynt, splątany gąszcz korzeni. [...] Taka natura zjawiska z góry zniewala do badania wydzielonych cząstek. Jakże trudna się staje każda próba ogarnięcia wielkiej rozgałęzionej całości, dla której znaczenie ma nie tyle jej początek czy kres, ile trwanie, nieodłącznie związane z procesem jej przekształcania” (s. 5). Ta secesyjna wizja mieści się wprawdzie w konwencji eseistycznej przesady, ale od razu nasuwa się tu pytanie, czy rzeczywiście problem jest aż tak zawity. Sto lat temu, gdy badania nad komedią XVIII w. obejmowały bardzo niewielki obszar trudnego dostępnego zasobu tekstów – ukrytych bądź w zakamarkach teatrów, bądź w prywatnych archiwach – taka wizja byłaby bardziej uprawniona. Dziś, gdy publikacje dotyczące teatru tamtej epoki, tak w Europie, jak i w Polsce, nie pomieściłyby się w zwyczajnym gabinecie (polskiego) pracownika naukowego, nie bardzo możemy się z tym zgodzić. Różne szlaki w tym labiryncie zostały już dość gruntownie przetarte.

W tych metaforach kryje się chyba także nieufny początkowo stosunek autorki do komedii stanisławowskiej. „Labirynt komedii – pisze – tworzą głównie teksty przeciętne” i, szukając niejako wyjaśnienia tej sytuacji, wspiera się opinią Ostapa Ortwinia, „że w teatrze – poza tragedią – wszystko inne jest tylko repertuarem” (s. 8). Jest to opinia z innej epoki, wysnuta z marzeń Ortwinia o teatrze monumentalnym oraz z obserwacji teatrów tamtych czasów. Tragedia w każdej sytuacji jest zjawiskiem odświętnym jako nośnik sporów ideowych lub artystycznych, konfliktów sumienia, dramatów losu, mającym we właściwy sobie sposób poruszać serca i umysły widzów. Komedia jest chlebem powszednim teatru, ostoją teatralności zarówno wtedy, gdy odwzorowuje rzeczywistość, jak i wtedy, gdy bawi widza grą własnych konwencji. Wedle starej Horacjańskiej zasady powinna łączyć przyjemne z pożytecznym, jeśli jednak względy na pożytek przeważają nad zabawą, pojawia się komedia poważna, wzruszająca, płacziwa, sentymentalna, dydaktyczna, z której wycieka teatralność, bo czyż cnota może być komiczna? Komedia stanisławowska była wspaniałym terenem doświadczalnym – wszakże to czas przełomu – na którym ścierały się różne tendencje, rozmaite wizje teatru: od imitowania rzeczywistości po „małpiarstwo”, jak mówili poważni prawodawcy „zabaw dla ludu”, a co oznaczało popisy czystego, bezinteresownego komizmu.

Każda epoka przełomu rozpoczyna się od plagiatów, zwanych inaczej naśladowaniem. Pisał o tym pedantyczny uczoney René Bray: „Badania naszych uczonych dowiodły, że absolutna oryginalność jest mitem, najoryginalniejszy poeta i najmniej uczoney powieściopisarz zawsze w jakiś sposób zawdzięczają coś swoim poprzednikom: naśladowanie jest wspólną zasadą wszystkich szkół i wszystkich literatur. Przybiera ono różne formy: od nieświadomych wpływów po wierne kopiowanie. W potocznym znaczeniu słowo to określa świadomy wysiłek w dokonywaniu czegoś, co inni zrobili przed nami, i w tym znaczeniu naśladowanie jest zjawiskiem powszednim.

¹⁶ Kott, *op. cit.*, s. 21.