

agitent, font de la propagande, préparent des mémoires, prônent des mots d'ordre radicaux, socialistes, tel Pulawski et des mots d'ordre chrétiens sociaux tel le Sciegienny. D'autres, le P. Adam Slotwiński par exemple en termes juridiques les principes de liberté pour le paysan énoncés au XVIII<sup>e</sup> siècle.

WIKTOR HAHN

## PIJARSKI TEATR SZKOLNY W POLSCE

(ZARYS)

Za przykładem zagranicznych kolegiów pijarskich i jezuickich polskich wprowadzili także pijarzy polscy w swoich szkołach przedstawienia teatralne, przeznaczone głównie dla młodzieży szkolnej i przez nią odgrywane. Zwłaszcza działalność jezuitów polskich na terenie teatru szkolnego przekonała pijarów w Polsce o pożyteczności przedstawień szkolnych dla rozwoju umysłowego młodzieży (odtwórców ról i widzów), a także znaczeniu tych przedstawień dla szerszych warstw społeczeństwa. Jak na Zachodzie, tak i w Polsce wywiązała się pewna rywalizacja — w tym wypadku szlachetna i owocna — Zakonu OO. Pijarów z Zakonem OO. Jezuitów.

Na 38 kolegiów pijarskich istniejących w Polsce w w. XVII i XVIII odbywały się przedstawienia teatralne w 23 miejscowościach. Były nimi:

Chelm, Drohiczyn, Góra-Kalwaria, Lida, Łomża, Łowicz, Łuków, Międzyrzec (wołyński), Piotrków, Podoliniec, Poniewież, Radom, Radziejów, Rzeszów, Szczuczyn (litewski), Szczuczyn (mazowiecki), Waręż, Warszawa (pierwotny teatr założony w r. 1664, od r. 1744 teatr w Collegium Nobilium), Wieluń, Wilno, Wilkomierz, Witebsk, Złoczów<sup>1</sup>.

\* Zarys niniejszy oparty został w pierwszym rzędzie na:

a L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*.

b S. Simon, *Dykcjonarz teatrów polskich...*, Warszawa 1935.

<sup>1</sup> L. Simon (jw., s. VI i 113) podał ilość teatrów pijarskich w Polsce na 23. W istocie było ich 23, ale Simon pominął teatr pijarski w Łomży, o którym podaje szczegóły Bernacki (*dz. cyt.*, t. II, s. 371). Mylnie natomiast podał Simon (s. 48), jakoby w Międzyrzeczu w W. Ks. Poznańskim istniał w w. XVIII teatr pijarski. Miejscowość ta nigdy nie była siedzibą



W porównaniu z teatrami szkolnymi jezuickimi, których było w tym samym mniej więcej okresie 46, liczba teatrów szkolnych pijarskich jest niemal o połowę mniejsza. Teatry pijarskie zajmują wśród szkolnych teatrów zakonnych w Polsce drugie miejsce, inne, nieliczne zresztą, teatry zakonne nie mają większego znaczenia (teatry bazylianów w 5 miejscowościach, teatry teatynów w 3 miejscowościach).

Pierwsze znane przedstawienie polskiego teatru szkolnego pijarskiego odbyło się w Warszawie w r. 1664. Wystawiono wówczas utwór: *Maria de Gratiis stella salutaris...*<sup>2</sup>.

Kolejność przedstawień w polskich teatrach pijarskich ilustruje poniższe zestawienie (daty wymienione przed nazwami miejscowości oznaczają pierwsze i ostatnie znane przedstawienie w danym teatrze), przy czym zauważyć należy, że podane daty są względne, gdyż nie znamy wielu programów pijarskich, stąd w razie odnalezienia jakich nieznanych druków wzgl. rękopisów mogłyby nastąpić pewne przesunięcia w poniższym zestawieniu chronologicznym:

A. Wiek XVII (z ewent. kontynuacją przedstawień w w. XVIII):

1664—1766	Warszawa
1668	Podoliniec
1673—1731	Łowicz
1679—1732	Góra-Kalwaria
1680—1777	Rzeszów
1684—1738	Piotrków

pijarów (o czym poinformował mnie listownie ks. J. Innocenty Buha S. P.). Wszystko to, co Simon (s. 48—49) napisał o teatrze pijarskim w Międzyrzeczu w W. Ks. Poznańskim, dotyczy w rzeczywistości Międzyrzecza na Wołyniu. Zaznaczyć należy, że Simon miał wątpliwości, czy wymienione przez niego przy Międzyrzeczu Wielkopolskim programy nie dotyczą Międzyrzecza na Wołyniu.

<sup>2</sup> Mylnie podaje Simon (dz. cyt. s. 85), jakoby teatr pijarski w Warszawie czynny był w latach 1674—1766, w rzeczywistości teatr ten istniał już od r. 1664. Wynika to z daty programu: 1664, dotyczącego wystawienia w teatrze pijarskim w Warszawie utworu pt. *Maria de Gratiis stella salutaris* (Simon, s. 87). Prawdziwość tej drugiej daty (a nie: 1674) wynika niewątpliwie z daty uwidocznionej na odnośnym programie cyframi rzymskimi, uwypuklonymi (według stosowanego nieraz w owych czasach zwyczaju) w następującym tekście: „...Anno salutis GaVDe Virgo gLorioss Inter oMnes speCiosa”. Poszczególne cyfry rzymskie należy wylączyć z tekstu i dodać do siebie, otrzymamy: V + D + VI + L + I + I + M + CI = MDCLXIV (1664).

1695—1747 Chelm  
1698—1721 Warca.  
Razem 8 miejscowości.

B. Wiek XVIII:

1714—1731	Wieluń
1718—1726	Radom
1722—1759	Łuków
1722	Szczuczyn (mazowiecki) <sup>3</sup>
1727—1768	Szczuczyn (litewski)
1728—1774	Międzyrzecz (wołyński) <sup>4</sup>
1749—1755	Poniewież
1753—1766	Wilkomierz
1761	Wilno
1765	Radziejów
1765	Witebsk
1771—1772	Lida
1777—1779	Łomża
1777—1778	Złoczów
1782	Drohiczyn.
Razem 15 miejscowości.	

W rozwoju teatru pijarskiego w Polsce możemy zupełnie wyraźnie rozróżnić dwa okresy: pierwszy od r. 1664—1743 i do reformy Konarskiego), drugi od r. 1744—1782. Stosownie do tego podziału przedstawię niżej zarys dziejów teatru pijarskiego w Polsce.

OKRES I: 1664—1743 r.

Z powyższego okresu znanych jest na podstawie programów przedstawień około 130 utworów pisanych bądź w języku łacińskim, bądź polskim. Zdaje się że przewagę, i to znaczną, miały sztuki w języku łacińskim. Dodać bowiem należy, że władze naczelne zakonu zalecały używanie w przedstawieniach szkolnych w miarę możliwości języka łacińskiego, a nie języków narodowych, znana jest uchwała z r. 1712 o powyższej treści<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> O teatrach pijarskich w obu Szczuczynach (mazowieckim i litewskim) pisze Simon (dz. cyt. s. 80): „Dwa te teatry trudno od siebie odróżnić na podstawie materiału literackiego. Teatru w łomżyńskim tyczy się na pewno program dialogu *Victor coronatus... Vladislaus III...* (1722)... Inne znane materiały tyczą się raczej Szczuczyna litewskiego”.

<sup>4</sup> O Międzyrzeczu zob. przypis 1.

<sup>5</sup> Zob. F. P. Endl, *Über die Schul-Dramen und Comödien der Piaristen...* [w:] *Jahrbuch der Leo-Gesellschaft für das Jahr 1895...*, Wien 1895, s. 171, 217.



Trudno jednak powiedzieć coś stanowczego o stosunku ilościowym sztuk łacińskich do polskich, bo same tytuły i teksty programów często sprawy nie wyjaśniają. Tytuły programów były prawie zawsze łacińskie, ale mimo tego właściwe ich teksty bywały często w języku polskim, bywały też w obu językach (np. program dialogu o Bolesławie Śmiałym, zob. przypis 6). Mogłoby to wskazywać, że odnośne sztuki grano w języku polskim, ale raczej należy przyjąć, że sztuki grano w języku łacińskim (stąd tytuły łacińskie programów), a jedynie streszczenia sztuk w programach, jako przeznaczone dla szerszej publiczności, drukowano w języku polskim celem ułatwienia zrozumienia sztuki osobom niezbyt biegłym w języku łacińskim lub w ogóle go nie znającym.

Wprowadzenie do teatru szkolnego licznych sztuk w języku łacińskim wpływało korzystnie na pogłębienie znajomości tego języka przez młodzież. Z drugiej jednak strony, przewaga języka łacińskiego, jaka zapewne była, nie pozwalała przedstawieniom szkolnym na przyczynianie się do rozwoju literatury narodowej.

Dalej zaznaczyć należy, że wystawiane utwory były tylko częściowo oryginalnymi (np. o treści z dziejów Polski), przy utworach osnutych na tle historii powszechnej lub mitologii, o tematyce religijnej liczyć się należy z tymże, że w szeregu wypadków chodzić będzie o utwory autorów zagranicznych, wystawiane na scenie w przeróbkach bądź tłumaczeniach, a nawet w oryginale. Wobec stałych stosunków pijarów polskich z prowincjami zachodnimi częstokroć przedostawały się do Polski wiadomości o przedstawieniach w zachodniej Europie, stąd też niewątpliwie niejedyn temat z dramatów pijarskich obcych przeszedł do nas. Taką zbieżność tematyczną wykazują m. in. dramaty o Heraklesie, Eneasz, Aleksandrze Wielkim, Mitrzydatesie, Św. Aleksym. Liczyć się też należy w szeregu wypadków z wpływami teatru jezuickiego.

Dokładne zbadanie tych spraw wymagałoby wieloletnich zmudnych studiów, stąd jasną jest rzeczą, że w ramach krótkiego artykułu w szczególności wchodzić nie będą. Ponadto dotarcie do programów zagranicznych jest rzeczą nadzwyczaj trudną.

Co do tematyki utworów należy zaznaczyć, że nie zawsze da się ją ustalić na podstawie tytułów często niejasnych. W każdym razie można stwierdzić co następuje.

Niezbyt dużo, mniej niż możnaby przypuszczać, było utworów na tematy religijne i biblijne: kilka utworów o życiu Zbawiciela, kilka o Świętych Pańskich (np. o Matce Boskiej, Św. Janie Chryzostomie, Św. Aleksym), jeden o Samsonie. Charakter tych utworów był niewątpliwie misteryjny, w pewnych utworach posługiwano się symbolami.

Następnie dość znaczną ilość utworów stanowiły rzeczy o charakterze panegirycznym, pisane na cześć możnych protektorów kolegiów, tworzące najmniej interesującą grupę.

Nieco tematów dostarczyła mitologia grecka (Diana, Herakles) i rzymska. Oczywiście utwory te zawierały zawsze odpowiedni morał, to samo dotyczy o tematach historycznych, mających wybitną liczbową przewagę nad utworami o innej tematyce. Najczęściej opracowywano dzieje Rzymu i dzieje Polski.

O ile chodzi o dzieje Rzymu, spotykamy liczne utwory o tematyce od czasów bajecznych począwszy (np. utwór o Eneasz) po Trajana i Konstantyna Wielkiego. W łączności z historią Rzymu pozostawały utwory o Mitrzydatesie i Józefie Flawiuszu. Poza tym z historii starożytnej interesowano się Cyrusem, Artakserksesem, zwłaszcza Aleksandrem Wielkim (kilka utworów).

Niekiedy trafiają się utwory z dziejów średniowiecznych i nowożytnych państw obcych, np. Albanii (o Skanderbergu), Anglii, Danii (kilka utworów), Francji, Królestwa Jerozolimskiego (o królu Baldwinie), Niemiec, Szwecji, Węgier (król Piotr).

Zwraca tu uwagę program łowicki z r. 1725 o królu angielskim Henryku VI (1421—1471), nie wykazujący żadnych powiązań z Szekspirem.

Wśród licznych bardzo utworów osnutych na tle dziejów Polski kilka dotyczy czasów przedhistorycznych, dalej są utwory o Mieczysławie I, Bolesławie Śmiałym<sup>6</sup>, Bolesławie Krzywoustym, Mieszku III Starym, Leszku Białym (kilka utworów), Władysławie Warneńczyku (kilka utworów), Kazimierzu Jagiellończyku, Aleksandrze Jagiellończyku, Zygmuncie Auguście, Stefanie Batorym, Zygmuncie III i Janie III Sobieskim. Najwięcej utworów z powyższej grupy dotyczy Bolesława Krzywoustego i Jana III Sobieskiego.

<sup>6</sup> Zob. L. Simon, *Nieznanym dialog pijarski o Bolesławie Śmiałym*, [w:] «Pamiętnik Literacki» 1929, s. 88—91.



Na podstawie powyższego zestawienia można dramat pijarski omawianego okresu określić przede wszystkim jako dramat historyczny. Skutkiem takiego założenia mogła młodzież konwiktów pijarskich zapoznawać się z dziejami rozmaitych narodów, co spełniało dalszy cel dydaktyczny.

Autorów owych widowisk teatralnych pijarskich przeważnie nie znamy. Zakonnikom nie chodziło o pozyskanie jakiejś sławy za swą pracę, podejmowaną dla dobra zakonu i młodzieży zupełnie bezinteresownie. Kilka tylko nazwisk wymienionych jest w programach, m. in. Jan Damascen Kaliński (ok. 1663—1726), znany autor epepei *Viennis* (1717), Klaudiusz Krasnodębski (1689—1737), B. A. Mirzeński, Antoni Mikołaj Narzymiski.

Jeden utwór napisali wspólnie trzej księża pijarzy: Paweł Jabłonowski, Paweł Siderski i Wojciech Chruścielowicz (*Fortuna lubrica Infelicis Gualteri...* — program warszawski z r. 1677).

Dokładna analiza treści, budowy, charakteru utworów wystawianych w teatrze szkolnym pijarskim, podobnie jak wspomniana już wyżej sprawa zależności od wzorów zagranicznych i jezuitckich, wymagałaby osobnego studium, możliwego jedynie po długotrwałych i żmudnych badaniach, tym bardziej trudnych i problematycznych, że przeważnie odnośne utwory znane są jedynie ze streszczeń w programach, co oczywiście nie może dać należytego wyobrażenia o całości utworów.

Te same zastrzeżenia należy poczynić, o ile chodzi o wartość artystyczną utworów, choć na ogół niewątpliwie można stwierdzić, że stały one na bardzo niskim poziomie rażąc naiwnością i prymitywnością. Podkreślić należy nieporadność w przeprowadzeniu akcji, słabą charakterystykę osób, niewyzyskanie tematów nieraz wybitnie scenicznych. Zauważyć tu jednak wypada, że autorzy dramatów szkolnych nie starali się o odpowiedni poziom artystyczny swych utworów, nie mieli po prostu zrozumienia dla tego celu, mając na oku głównie cele wychowawcze i dydaktyczne, które zresztą osiągnęli.

W każdym razie zbyt pochopny i przesadny jest sąd Łukaszczyca, który nie znając i nie mogąc znać przeważającej większości utworów teatru szkolnego ocenił je „w czambuł” jako brednie<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> J. Łukaszczyca, *Historia szkół w Koronie i Wielkim Księstwie Litewskim od najdawniejszych czasów aż do r. 1794*, Poznań 1851, t. IV, s. 215.

## OKRES II: 1744—1782 r.

W przestarzały teatr pijarski z pierwszego czterdziestolecia w. XVIII, już nie odpowiadający nowym prądom w ówczesnej literaturze dramatycznej, ignorujący zupełnie osiągnięcia życia klasycznej literatury dramatycznej francuskiej, tchnął nowe życie niezapomnianej pamięci ks. Stanisław Konarski. Reformator na tyłu polach naszego życia politycznego, kulturalnego i literackiego, zaznaczył także swą działalność jako reformator pijarskiego teatru szkolnego.

Podczas swego pobytu za granicą Konarski zapoznał się z dramatyczną literaturą francuską, zrozumiał znaczenie twórców tej miary, jak Corneille i Racine, nie przeszedł też obojętnie obok działalności Moliera a także Woltera, w tym właśnie czasie cieszącego się niezwykle powodzeniem we Francji. Pod wpływem zaznajomienia się z literaturą dramatyczną francuską, w której widział stosowanie do ówczesnych zapatrywań literackich niedościgniony wzór, postanowił Konarski wprowadzić na deski teatru pijarskiego w warszawskim Collegium Nobilium utwory francuskich tragików<sup>8</sup>.

W braku tłumaczeń należało je stworzyć. Konarski sam postanawia przekładów tych dostarczyć. Pierwszą jego próbą w tym kierunku był przekład tragedii Corneille'a *Otto*, ogłoszony drukiem w r. 1744 w Warszawie. W tym też roku wystawiono tę tragedię w teatrze pijarskim w Warszawie.

*Otto* należy do najsłabszych utworów Corneille'a, który sam jednak uważał go za jedną z najlepszych swych tragedii. Przekład Konarskiego jest właściwie bardzo dowolną przeróbką oryginału, na co sam tłumacz zwrócił uwagę w argumentum: „Ta tragedia po części jest tłumaczenie, po części imitacja... ta przestroga dla tych łaskawych czytelników niech służy, którzy Ottona w Kornelium czytali”. Konarski wspomina wprawdzie o „racjach”, pod wpływem których wprowadził rozliczne zmiany, nie określił ich jednak należycie. Do najważniejszych odstępstw od oryginału należą: zmieniony rozkład scen w poszczególnych aktach, opuszczenie pewnych

<sup>8</sup> Zob. W. Hahn, *Ksiądz Stanisław Konarski jako reformator teatru szkolnego*, [w:] *Epoka Wielkiej Reformy* pod red. Stanisława Lempickiego, Lwów 1923.



scen, skracanie ich, względnie rozszerzanie. Najważniejszą zmianą jest zupełnie odmienne rozwiązanie tragedii, nie pozostające w przyczynowym związku z akcją poprzednich aktów. Nadto ujemnymi stronami przekładu są: ciężki styl, rubaszny język, pozbawiony polotu poetycznego. Mimo powyższych zastrzeżeń znaczenie dokonanego przez Konarskiego przekładu jest bardzo wielkie, był to bowiem, po znanej próbie Andrzeja i Stanisława Morsztinów przeszczepienie znajomości Corneille'a i Racine'a do Polski, ponowny zwrot do wielkiej klasycznej tragedii francuskiej. Poza tym przekład Konarskiego pociągnął za sobą kilku księży pijarów<sup>9</sup>:

Z utworów Corneille'a wystawiono nadto na pijarskiej scenie warszawskiej *Cynnę* w przekładzie nieznanego tłumacza „wierszem polskim” (w r. 1753) oraz tragedię *Polyeucte* w przekładzie ks. Piotra Oźgi S. P. w r. 1755).

Z Racine'a grano, w przekładzie polskim Stanisława Konarskiego i Augustyna Orłowskiego S. P., w tymże teatrze *Atalię* w latach 1751, 1752 oraz w obecności króla 6 lutego 1766. W tymże przekładzie przegrano *Atalię* w r. 1777 w Łomży i Rzeszowie. Ci sami tłumacze przełożyli też dla sceny w Collegium Nobilium tragedię *Esther* (rok wystawienia nieznanym)<sup>10</sup>.

Niezwykłą wziętością cieszyły się utwory Woltera, z których księża pijarzy przetłumaczyli następujące:

*Zairę* — tragedię tę wystawiono w teatrze pijarskim w Warszawie w latach 1747 i 1750 w przekładzie Stanisława Konarskiego i Augustyna Orłowskiego.

*Alzyrę* — rzecz tę grano w przekładzie Stanisława Konarskiego i Augustyna Orłowskiego w r. 1750 w Warszawie, wznowienie nastąpiło w r. 1754 (przekład kilku tłumaczy), w r. 1759 wystawiono *Alzyrę* w Łukowie, w r. 1778 w Łomży.

*Meropę* — tragedię tę wystawiono najpierw w Warszawie w r. 1755 (tłumaczem był prawdopodobnie Augustyn Orłowski), następnie w r. 1774 w Międzyrzeczu i w r. 1782 w Drohiczynie.

*Śmierć Cezara* — grano w r. 1756 w Warszawie (tłumacz nie znany, był nim może ks. I. Zubowski S. P.).

<sup>9</sup> Uwzględniam tylko te przekłady dokonane przez pijarów, które weszły na scenę.

<sup>10</sup> L. Simon, *Dykcjonarz teatrów polskich...*, s. 90, wspomina o wystawieniu w teatrze szkolnym pijarskim *Andromachy* nie wymieniając daty przedstawienia, co więcej nie podaje, czy rzecz grano w oryginale, czy w tłumaczeniu.

*Brutusa* — wystawiono w Warszawie po r. 1756, prawdopodobnie w tłumaczeniu ks. Kajetana Skrzetuskiego S. P.

*Nadgrode enoty (Nanine ou le préjugé vaincu)* — komedię tę w przekładzie nieznanego tłumacza wystawiono w r. 1777 w Złoczowie.

Z Moliera grano w przekładach polskich nieznanymi tłumaczami komedie: *L'Avare* (tytuły polskie: *Łakomca*, *Harpagon*) w r. 1759 w Łukowie, w r. 1765 w Radziejowie, w r. 1782 w Drohiczynie; w r. 1775 grano w Międzyrzeczu komedie: *Doktór poniewolny* i *Małżeństwo przymuszone*.

Nadto grano w teatrze pijarskim w Warszawie: w r. 1744 *Clausa (?) Stylikon* i *Temistokles* (prawdopodobnie w przekładzie polskim, nie w oryginale), w r. 1746 i 1754 *Brayesa Gabinia* (przekład ks. Aleksego Oźgi), w Radziejowie w r. 1765 *Pradena (?) Troas* w przekładzie polskim nieznanego tłumacza.

W oryginale wystawiono w teatrze pijarskim w Warszawie następujące utwory:

L. de Boissy: *Le Français à Londres* (1746)

Charles Collé: *Le Roi et le meunier* (1766)

Florent Garton Dancourt: *Le Tuteur* (1755)

Destouches: *L'Ingrat* (1760)

Marivaux: *L'Isle des Esclaves* (1760)

Molier: *Les Fourberies de Scapin* (1749); *Le Médecin malgré lui* (1753); *Le Mariage forcé* (1754).

Pallisot: *Les Tuteurs* (1759)

Racine: *Iphigénie* (po r. 1756)

Jean François Régard: *Le Joueur* (1756)

W języku niemieckim wystawiono komedie nieznanymi autorami: *Ein Alchemist* (1754), *Der verführerische Bediente* (1759); wystawiono też przeróbkę *Skapca* Moliera pt. *Der Geizige* (1760).

Ksiądz Konarski przyszedł jednak wnet do przekonania, że wystawiane w oryginale utwory a nawet przekłady z literatury francuskiej nie mogą zapłacić tak ważnej luki, jaką stanowił brak polskich utworów dramatycznych. Pragnąc temu zaradzić zachęcił ks. Antoniego Wiśniewskiego S. P. do podjęcia pracy w tym kierunku. Niebawem też, bo już w r. 1746 ks. Wiśniewski napisał *Peryklesa, tragedię polską*, znaną tylko z bardzo krótkiego streszczenia. W utworze tym, osnutym na szczegółach podanych przez Plutarcha i Justynę, przedstawił autor, jak Tuczdydes, osobisty



nieprzyjaciel Peryklesa, stara się go zgubić. Niewinność jednak Peryklesa „staje się jego obroną, zawziętość zaś i zdrada Tuceydydesa jego zgubą”. Dodać należy, że ks. Wiśniewski nie tylko wprowadził do swego utworu dwie postacie kobiece (role te grali oczywiście chłopcy), lecz także wątek miłosny o weale silnym napięciu dramatycznym: miłość Peryklesa do Protei, córki Tuceydydesa (konflikt między miłością do ojca i do wybranego). Była to więc w teatrze szkolnym pijarskim prawdziwie rewelacyjna nowość. Żałować wypada że nie jest nam bliżej znany ów utwór, wystawiony tylko raz w Warszawie w r. 1746.

Zauważyć należy, że nie da się utrzymać zapatrywania, do dzisiaj jeszcze utrzymującego się w niektórych opracowaniach historii naszego dramatu, jakoby Konarski pierwszy napisał oryginalny utwór dramatyczny wzorowany na klasycznej literaturze dramatycznej francuskiej. Ma natomiast Konarski tę zasługę, że po ks. Wiśniewskim napisał drugi utwór wspomnianego rodzaju: *Tragedię Epaminondy*, wystawioną na scenie pijarskiej w Warszawie w latach 1756 i 1759, a w Łomży w r. 1779. Drukiem rzecz wyszła dopiero w r. 1880<sup>11</sup>.

Jest to tragedia oryginalna, w literaturze powszechnej nikt tego tematu w formie dramatycznej nie opracował. Treść utworu zaczerpnął ks. Konarski ze znanego życiorysu Epaminondasa skreślonego przez Korneliusza Neposa, a pewne szczegóły znalazł w życiorysie Pelopidasa, skreślonym przez Plutarcha. Główną treść tragedii stanowi proces wytoczony Epaminondasowi przez trzech oskarżycieli o zatrzymanie dowództwa nad wojskiem przez cztery miesiące dłużej niż pozwalało prawo. Jest to dramat wybitnie polityczny, przy czym Konarski wobec źródeł postąpił dość dowolnie. Dodać należy, że za przykładem ks. Wiśniewskiego wprowadził dwie postacie kobiece, akcji miłosnej w tragedii nie ma. Nad całością zawiśł wpływ Corneille'a, a więc przede wszystkim jedność akcji i czasu (od zasady jedności miejsca są pewne nieznaczne odchylenia). W tragedii brak właściwej akcji, nie ma w niej żadnych ważniejszych momentów dramatycznych. Charakterystyka

<sup>11</sup> Ks. S. Konarski, *Tragedia Epaminondy w pięciu aktach, napisana przez... z rękopisu Biblioteki Suskiej* wydał Fr. Nowakowski, Kraków 1880, ss. 71. (Odb. z II t. *Archiwum Komisji dla dziejów Oświaty i Literatury*), w skróceniu ogłosił utwór Konarskiego w r. 1923 Wacław Kłos.

# EPAMINONDAS TRAGEDYA.

XX

## LES TUTEURS

Komedia Francuzka.

XX

Der Verführnde Bediente.

Komedia Niemiecka.

XX

Pod czas Karnawafu

w WARSZAWIE.

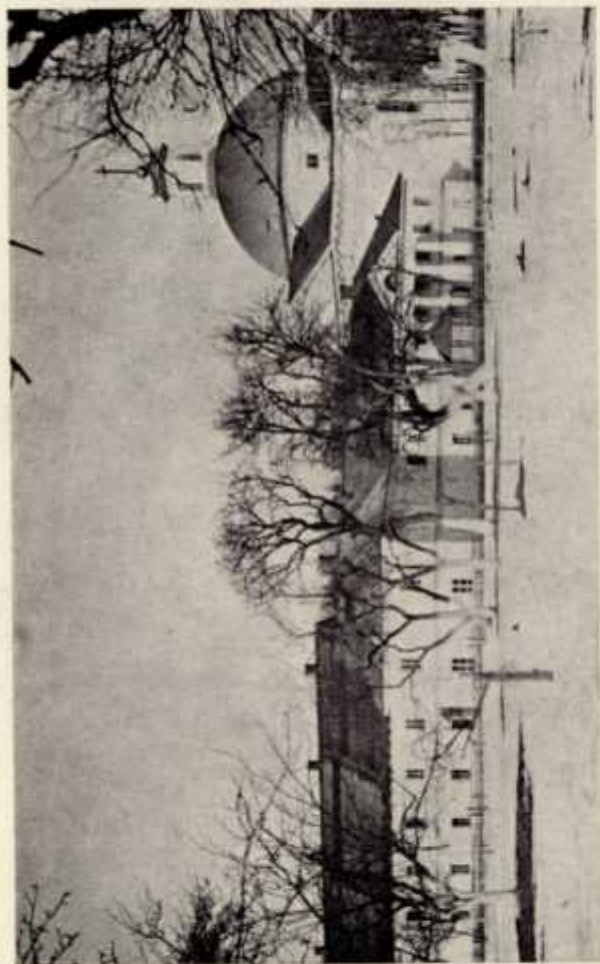
*In Collegio Nobilium Scholarum Piarum*

Roku 1759

REPREZENTOWANE







Kolegium 00, Pijarów w Szczecynie 14. (po odbudowie w latach 1927-28)

osób błada, całość nużąca z powodu zbyt długich dialogów, styl, język, wiersz także przeważnie nieudolne.

Ratuje jednak całość idea przewodnia utworu: Konarski pragnął przedstawić w osobie bohatera męża nieskalanego, „pierwszych w Ojczyźnie zasług, najcelniejszej cnoty”. Tylko tacy mężowie jak Epaminondas mogą sterować państwem. Podkreśla dalej Konarski, że wszelka współpraca z wrogami ojczyzny jest zdradą. Uważa w końcu, że wszelkie prawa wychodzące na szkodę państwa należy usunąć. Na tę rzecz zwrócił uwagę w dziele swym *O skutecznym rad sposobie* (III, s. XXVI), gdzie na poparcie swego żądania zniesienia praw szkodliwych dla Polski (głównie miał na myśli *liberum veto*) przytacza ustęp z a. X., sc. 7 *Epaminondasa*:

Całość ojczyzny nie jestże najwyższe prawo?

.....

Prawa na to są, przez nie by w ludzkim narodzie  
W bezpieczeństwie żył każdy, w wolności, w swobodzie,  
Gdy się przeciwnym szczęściu ojczystemu staje,  
Choćby najświętsze prawo, być prawem ustaje.

Jak zaś wyniosłe Konarski pojmował miłość ojczyzny, o tym świadczą mogą następujące słowa Epaminondasa:

Ojczyzna nie nam nie jest winna: Ona — Pani.  
My jej więźnie, jej sługi, jej obowiązani!  
Jej więc wolno krwi, ozdób, fortun naszych zażyć,  
My powinniśmy dla niej wszystko z życiem ważyć,  
Nie żebyśmy się do Niej dopominać nowych  
Wdzięczności lub dzięk mieli lub nagród jakowych.

Takimi to myślami Konarski chciał wpłynąć na uszlachetnienie młodzieży wychowywanej w Collegium Nobilium, w ten sposób pragnął z niej urobić nowe pokolenie, ofiarne dla Ojczyzny, przejęte duchem prawdziwego patriotyzmu.

Dla tych przewodnich idei nie tylko z punktu widzenia historycznego, ma *Epaminondas* i dziś jeszcze trwale, nieprzemijające znaczenie.

Interesujący może być szczegół, że *Epaminandasa* wystawiono 27 stycznia 1913 w Łodzi dzięki staraniom dyrektora 7-klasowej Szkoły Handlowej Kupiectwa Łódzkiego, Wacława Klossa, wykonawcami byli uczniowie powyższej szkoły. Również staraniem dyr. Klossa w marcu 1922 uczniowie Gimnazjum Państwowego im. Wła-



dysława IV w Warszawie odegrali pięciokrotnie utwór Konarskiego.

Wspomnieć jeszcze dla pełności obrazu wypada, że ks. Konarski pomyślał także o odpowiedniej scenie i widowni. Do jego czasów przedstawienia odbywały się w refektarzach konwiktorskich, nie bardzo nadających się dla teatru. Ks. Konarski przeprowadził przeróbkę starych budynków pijarskich przy ul. Miodowej na teatr, w ten sposób zyskał obszerną scenę, na której wystawione utwory robiły należyte wrażenie. Ponadto zaopatrzył teatr pijarski w nowe dekoracje, kostiumy, dużo też uwagi poświęcił inscenizacji utworów. Wzorował się przy tym wszystkim na francuskich teatrach, które poznał podczas swego pobytu w Paryżu. W swojej reformie teatralnej miał ks. Konarski na myśli tylko teatr szkolny, nie spodziewał się jednak w swej skromności, że usiłowania jego wpłyną na dalszy rozwój naszej literatury dramatycznej i teatru.

Drugi okres w dziejach teatru pijarskiego w Polsce (z okresu tego znanych jest częściowo z programów, częściowo z oryginałów około 70 wystawionych sztuk) cechuje w odróżnieniu od pierwszego zupełne zerwanie z językiem łacińskim w teatrze. W Warszawie nie wystawili pijarzy od r. 1744 ani jednej sztuki w tym języku, miejsce jego zajął język polski (przekłady z francuskiego i sztuki oryginalne) oraz francuski, sporadycznie język niemiecki.

Jedynie na prowincji, w Chełmie, wystawiono w r. 1747 utwór pt. *Historia junctam Mauritii Caesaris cladem a Phoca sibi illatam continens*<sup>12</sup>. Nie znany bliżej autor dialogu przedstawił w nim na podstawie *Dziejów Kościoła* Baroniusza upadek cesarza wschodniorzymskiego Maurycego II, którego pozbawił władzy dowódca Fokas. Utwór kończy się śmiercią cesarza Maurycego i jego synów, którzy giną z rozkazu Fokasa<sup>13</sup>. Poza tytułem tekst programu jest polski, choć przedstawienie zapewne odbyło się w języku łacińskim

<sup>12</sup> Zob. W. Hahn, *Nieznaný dialog chełmski o cesarzu Maurycjusz z r. 1747*, [w:] *«Pamiętnik Literacki» 1930*, s. 496—500.

<sup>13</sup> Znanych jest jeszcze 5 utworów o cesarzu Maurycjuszu wystawionych w polskim teatrze szkolnym: w Poznaniu z początkiem XVII w., w Wilnie w r. 1671 i 1753 (autorem utworu wystawionego w tym roku był A. Przeradzki S. J.), w Poznaniu w r. 1754 (wszystkie te przedstawienia odbyły się w teatrze szkolnym jezuickim) oraz w r. 1761 w Chełmie (w teatrze Akademii Chełmińskiej, autorem utworu był J. Lichoniewicz).

(por. wyżej). Zaznaczyć należy, że wspomniany utwór jest spóźnioną nieco pozostałością poprzedniego okresu.

Poza tym na prowincji króluje język polski. Gra się bądź utwory klasyków francuskich w przekładach polskich (por. wyżej), bądź utwory autorów polskich (niektóre z nich jednak mogą przy bliższych badaniach okazać się tłumaczeniem lub przeróbkami.

Na prowincji spotykamy szereg utworów bezimiennych o tematyce podobnej do okresu poprzedniego, np. *życie Chrystusa*, *dzieje Polski* (Władysław Warneńczyk, Jan III), z historii powszechnej (Aleksander Wielki). To również raczej pozostałości okresu poprzedniego, tyle że w polskim języku napisane.

Ponadto z utworów wystawionych na prowincji w teatrach pijarskich warto wymienić: *Adrianę*, tragedię ks. Gracjana Piotrowskiego S. P. (1760), *Artakserksesa* L. Kuszła (?) *Natrenta* (sic) J. Rzewuskiego (1768). Wszystkie te utwory wystawiono w Szczuczynie (litewskim?). W Witebsku grano w r. 1765 tragedię L. Kuszła *Artaksar*, w Lidzie komedię ks. Antoniego Mikuckiego *Nieszczęśliwość troskliwych zawsze i nieukontentowanych osób...* (1771) oraz tegoż autora: *Tragedia o sprzysiężeniu się Katyliny* (1772). W Rzeszowie wystawiono w r. 1777 komedię nieznanego autora *Samochwałski*, w Złoczowie w r. 1777 komedię *Konkurencja ciekawa* (nieznanego autora), w r. 1778 *Ceremonianta Bohomolca* i tragedię *Zenobia* (nieznanego autora).

Specjalnie kilka słów należy poświęcić działającemu w Podolińcu w drugiej połowie w. XVIII ks. Piotrowi Krasuskiemu (1718—1765). Pozostały po nim w rękopisie, (w Bibliotece PAN w Krakowie) przekłady (z łaciny) a raczej przeróbki 5 utworów autorów obcych:

*Daniel. Tragedia* (ss. 60),

*Joseph a fratribus venditus. Tragoedia* (ss. 68),

*Joseph Aegypto praefectus. Tragoedia* (ss. 66),

*Joseph fratres agnoscens. Tragoedia* (ss. 68),

*Sennacherib impietatis suae poenas exolvens. Tragoedia* (ss. 100).

Utwory pierwszy do czwartego są tłumaczeniami wzgl. przeróbkami utworów ks. Gabriela Fr. Le Jaya T. J., utwór piąty przekładem utworu ks. Karola Porée'go.



Ponadto z opisu Szymona Bielskiego<sup>14</sup> znane są dwa dalsze utwory ks. Krasuskiego: *Sanctus Hermenegildus* (prawdopodobnie też tłumaczenie z Peré'go) oraz *Conversio S. Augustini* (może przekład z ks. J. Suriusa).

Utwory wymienione wyżej wystawiono z pewnością na scenie teatru szkolnego pijarskiego w Podolińcu w drugiej połowie w. XVIII, o czym dowodzi świadectwo Bielskiego oraz (odnośnie do pierwszych pięciu utworów) wskazówki reżyserskie na marginesach rękopisu<sup>15</sup>.

Reforma teatru szkolnego, dokonana przez ks. Stanisława Konarskiego<sup>16</sup>, wywarła też swój wpływ na rywalizujący z teatrem szkolnym pijarskim teatr jezuicki. Jezuici naśladowując reformę Konarskiego zwrócili się raczej do komedii francuskiej niż do tragedii (przekłady i przeróbki, naśladownictwa). Na pierwszym miejscu należy tu wymienić jezuitę ks. Franciszka Bohomołca, piszącego komedie początkowo dla teatru szkolnego jezuickiego, później, od r. 1765, dla Teatru Narodowego.

Pod wpływem też ks. Konarskiego zaczęła rozwijać się zwolna tragedia polska pozostająca w zależności od klasycznej tragedii francuskiej, mając przedstawicieli w osobach Wacława Rzewuskiego, a po nim Juliana Ursyna Niemcewicza, Ludwika Kropińskiego, Alojzego Felińskiego i Franciszka Wężyka.

Nie można też pominąć w niniejszym zarysie tych naszych autorów dramatycznych, którzy jako wychowankowie szkół pijarskich, pod wpływem teatru pijarskiego skierowali się ku twórczości dramatycznej. Wojciech Bogusławski, uczeń Collegium Nobilium, w teatrze pijarskim po raz pierwszy występujący, później tak wybitny aktor i zasłużony autor dramatyczny, jest z teatrem pijarskim ściśle związany. W Międzyrzeczu (wołyńskim) uczy się młody Franciszek Zabłocki, w Warszawie Ludwik Dmuszewski, w Drohiczynie i Podolińcu Franciszek Ksawery Dmochowski. Każdy z wymienionych autorów już na ławach szkolnych zapozna-

<sup>14</sup> S. Bielski, *Vita et scripta quorundam e Congregatione Cler. Reg. Scholarum Piarum in Provincia Polona professorum...*, Varsoviae 1812, s. 14.

<sup>15</sup> Zob. S. Pigoń, *Z dziejów dawnego teatru szkolnego* [w:] „Pamiętnik Literacki”, 1952 s. 287—331.

<sup>16</sup> Z ważniejszych prac o ks. Stanisławie Konarskim wymieniam: W. Konopczyński, *Stanisław Konarski*, Warszawa 1926; J. Nowak-Dłużewski, *Stanisław Konarski*, Warszawa 1951.

wał się z teatrem, zawdzięczając zapewne utworom w nim wystawionym skierowanie się ku twórczości dramatycznej. Błogosławiony więc i zbożny był trud cichego reformatora teatru pijarskiego, już przez współczesnych i późniejszych teoretyków sztuki dramatycznej (ks. Filipa Nereusza Golańskiego S. P., Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, Ignacego Krasickiego) uznawany, a w pamięci potomnych zawsze żywy i do dziś niezapomniany.

Rozwiązanie Zakonu Jezuitów w r. 1773 pociągnęło za sobą oczywiście ustanie przedstawień w teatrze szkolnym tego zakonu. Niewiele dłużej utrzymał się teatr szkolny pijarski: ostatnie znane przedstawienie odbyło się w r. 1782. Odpadł będący bodźcem moment rywalizacji między obu zakonami. Ponadto podkreślić należy, że wszedł w życie nowy program wychowawczy Komisji Edukacyjnej, stworzony został w r. 1765 Teatr Narodowy, mnożyły się widowiska w językach obcych, powstawały teatry prywatne, — co wszystko spowodowało przeżycie się widowisk szkolnych<sup>17</sup>. Spełniły one jednak swą rolę dydaktyczną i wychowawczą, a także, zwłaszcza przedstawienia pijarskie od czasów reformy Konarskiego, niewątpliwie przyczyniły się do utworzenia drogi dla rozwoju teatru narodowego i dramatu polskiego w ogóle.

## LE THÉÂTRE SCOLAIRE DES ECOLES PIES EN POLOGNE

### Résumé

A l'exemple des collèges piaristes de l'étranger et des collèges dirigés en Pologne par les Jésuites, les Pères des Ecoles Pies introduisirent dans leurs établissements scolaires l'usage de représentations théâtrales destinées à la jeunesse de leurs écoles et jouées par celle-ci. Sur les 38 collèges piaristes qui existaient en Pologne aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s., 23 avaient ainsi leur théâtre. La première représentation connue fut donnée à Varsovie en 1664.

On distingue deux périodes dans le développement du théâtre piariste polonais: la première va de 1664 à 1743 c'est-à-dire jusqu'au moment de la réforme de Konarski, la seconde de 1774 à 1782.

De la première époque nous connaissons, grâce aux programmes des séances qui nous sont parvenus, quelques 130 oeuvres, rédigées en langue soit latine soit polonaise. Les oeuvres latines semblent bien avoir eu, et de beaucoup, la prépondérance. Les pièces jouées n'étaient qu'en partie

<sup>17</sup> Zob. L. Simon, *ju.*, s. XI.



originales (celles par exemple au contenu tiré de l'histoire nationale polonaise). Celles dont le fond était constitué par l'histoire générale ou la mythologie, ou dont le thème était religieux, semblent, dans nombre de cas, être des oeuvres d'auteurs étrangers traduites, éventuellement remaniées, soit même jouées dans l'original. Ces pièces ne nous sont en général connues que d'après le résumé contenu dans le programme, ce qui évidemment ne peut guère nous donner une idée exacte de l'oeuvre entière, bien qu'en général il faille reconnaître à ces oeuvres un niveau très bas et dont la naïveté et le primitif nous choquent.

Dans la seconde période, un fait nouveau se produit. Le théâtre piariste des quarante premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle est devenu vieux. Il ne correspond plus en rien aux nouveaux courants de la littérature dramatique et ignore tout des résultats atteints par la littérature classique française. Survient le P. Stanislas Konarski qui réforme le théâtre également et lui infuse un nouvel élan de vie, en introduisant sur la scène piariste du Collegium Nobilium de Varsovie les pièces des classiques français, Corneille, Racine et Voltaire.

Les traductions faisant défaut, on se mit à l'oeuvre. Le premier essai en ce sens de Konarski fut la traduction de la tragédie cernélienne de „Othon”, imprimée en 1774 à Varsovie ou la pièce fut jouée cette même année aux Ecoles Pies.

La traduction de Konarski fut un signal pour les autres pères de la congrégation. Les scènes des Ecoles Pies virent ainsi nombre de pièces de Corneille, Racine et Voltaire, ainsi que d'autres auteurs français traduits en polonais, parfois après avoir subi une certaine retouche. Certaines pièces firent même jouées dans l'original.

Le père Konarski, dans son ardeur, tint même à remédier à la pénurie en langue polonaise d'oeuvres dramatiques qui correspondaient aux nouvelles théories littéraires. Il fit part de son idée à un de ses confrères, le P. Antoine Wiśniewski, l'encourageant à un effort dans ce sens. En 1746 ce dernier fit paraître une pièce dont, malheureusement, nous ne possédons qu'un très bref résumé: „Périclès, tragédie polonaise”. Le P. Konarski publia, lui: „Epaminondas”, tragédie qui fut jouée pour la première fois à Varsovie en 1756. Le sujet puisé dans Cornelius Nepos et Plutarque accuse l'influence incontestable de Corneille. Sans valeur artistique spéciale, la pièce, grâce aux accents patriotiques qu'elle contient, a une importance effective, toujours actuelle.

La seconde période dans les annales du théâtre des Ecoles Pies en Pologne (quelques 70 oeuvres furent alors jouées), est caractérisée par une rupture presque totale avec la langue latine, remplacée par la langue nationale dans laquelle sont traduites les pièces françaises. Des oeuvres originales polonaises sont (également jouées, parfois aussi des pièces en langue française, sporadiquement des oeuvres en langue allemande.

La réforme du théâtre scolaire réalisée par le P. Konarski, eut également un centre-coup sur le théâtre jésuite qui rivalisait avec celui des Ecoles Pies.

La mise en vigueur du nouveau programme pédagogique de la Commission d'Education Nationale, la création en 1765 du Théâtre National, l'ouverture de théâtres privés donnèrent le coup de grâce aux spectacles scolaires. La dernière représentation connue qui eut lieu au théâtre des Ecoles Pies, date de 1782.

Les spectacles scolaires jouèrent leur rôle didactique et éducateur. De plus, il faut le dire, surtout le théâtre des Ecoles Pies au lendemain de la réforme de Konarski; ces représentations tracèrent la voie au théâtre national et au drame polonais en général.