

Tematyka religijna w dramacie jezuickim z połowy XVIII wieku (na przykładzie twórczości Jana Bielskiego)

Małgorzata Mieszek
Uniwersytet Łódzki

The Religious Subject Matter of Jesuit Dramas from the mid-18th Century (On the Example of Jan Bielski's Works)

Abstract: The article focuses upon the religious subject matter of Jesuit dramas from the 18th century, discussed on the example of works of Jan Bielski. Bielski was a representative of the generation of dramatists who initiated transformation of Jesuit theatre. Religious issues were still a predominant feature in Jesuit tragedies from the 18th century. Bielski subordinated them to Jesuits' new educational trends. The author incorporated religious themes into dramatic conflicts. However, he closely connected religious issues with secular ones. In some tragedies, religious issues were predominant, in others they coexisted with the historical subject matter and completed it significantly. Bielski also used the earlier tradition of a morality play, but he supplemented the scheme with emotions and tenderness. It corresponded to the new classical aesthetics. Religious issues became part of theatre's moralizing purpose. At the same time, Bielski's dramas reflected the changes which occurred in Jesuit theatre's perception of religiousnesses.

Key words: Polish drama of the 18th c., Jesuit education, Jan Bielski

Słowa kluczowe: dramat polski XVIII w., edukacja jezuicka, Jan Bielski

Rola i znaczenie teatru jezuickiego, którego działalność rozpoczęła się na terenach Rzeczypospolitej już od XVI w., została dość dokładnie przebadana. W licznych pracach podkreślano jego doniosłą rolę edukacyjną oraz kulturotwórczą. Zwracano również uwagę, iż teatr jezuicki był doskonałym narzędziem w propagowaniu treści religijnych, przekazywaniu określonych prawd wiary i postaw aprobowanych w atrakcyjnej dla odbiorców formie. Wraz z upływem czasu zmieniał się jego charakter. Od połowy XVIII w. pojawiać się w nim zaczęły wyraźne tendencje klasycyzujące, redukujące lub odrzucające wcześniejszą estetykę barokową (np. alegoryczność, zwielokrotnianie środków wyrazu scenicznego, rozbudowanie struktury dramatycznej o elementy dodatkowe itp.).

Jednym z przedstawicieli „nowego kierunku” w dramacie był Jan Bielski (1716–1768), jezuita, który większość swojego życia związał z kolegium

w Poznaniu. Był cenionym dramaturgiem, autorem utworów o charakterze okolicznościowym, a także twórcą ważnego podręcznika do nauki historii i geografii (*Widok Królestwa Polskiego*, Poznań 1763). Należał do „awangardy”, która zapoczątkowała późniejsze ugruntowanie się estetyki klasycystycznej w dramacie oświeceniowym. Ponieważ Bielski odegrał istotną rolę w owych przemianach i miał niewątpliwie wpływ na kolejne pokolenia dramaturgów, zasadne wydaje się prześledzenie tytułowego zagadnienia właśnie na przykładzie jego tragedii.

Warto na początku zauważyć, że w osiemnastowiecznym teatrze jezuickim tematyka religijna nadal odgrywała rolę najważniejszą. Odpowiadała bowiem naczelnemu hasłu wychowawczemu kolegów — „oświeconej pobożności” (*pietas docta vel litterata*)¹. Co więcej, zgadzała się z duchowością jezuicką, której ważnym składnikiem była apostołskość rozumiana jako służba w niesieniu pomocy ludziom na drodze do zbawienia². Zagadnienia religijne obecne są w większości tragedii Jana Bielskiego. Kwestie te włącza autor w obręb konfliktów dramatycznych. Prowadzą one do zawiązania akcji lub stanowią istotny czynnik kształtujący przebieg fabuły. Jezuita wykorzystuje tematykę religijną do zamanifestowania postaw godnych pochwały i jednocześnie do zdeprecjonowania wszelkich objawów „odszczerpieństwa”. Podążając za nowym modelem edukacyjnym, w którym coraz istotniejszą rolę pełniło również wychowanie obywatelskie, Bielski łączy zagadnienia religijne z patriotycznymi. Jego tragedie oparte są na konfliktach, które można odnaleźć także w innych sztukach z tego okresu.

Zdaniem Ireny Kadulskiej, owe antagonizmy zasadały się na wyborze między wiarą a innym doniosłym wydarzeniem: obraniem właściwej drogi, zachowaniem życia czy też uczuciami rodzinnymi³. Już w pierwszej tragedii, zapewne autorstwa Bielskiego (*Vandamorillus*, Kalisz 1747), punktem wyjścia jest wybór między obowiązkiem pomszczenia zabitego ojca a zachowaniem zasad Dekalogu. Na początku aktu pierwszego następuje spotkanie Odivilla (zabójcy) z Vandamorillusem (synem ofiary), podczas którego zostaje podjęta ta kwestia. Odivillus błagający o wybaczenie ze względu na „wszystko, co święte” i „na mieszkańców nieba” wywołuje gniew Vandamorillusa. Syn nie jest w stanie wzbudzić w sobie łaskawości, ponieważ ogarnięty jest zbyt dużym gniewem. Obowiązki wykonania zemsty przeciwstawiona została dobroć i łaskawość, która cechuje wielkich i mądrych ludzi. W tekście sztuki wielokrotnie wspomina się o obowiązkach,

¹ B. Judkowiak, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatopisania w połowie XVIII wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 132.

² M. Bednarz, *Jezuici a religijność polska (1564–1964)*, „Nasza Przyszłość” 1964, t. 20, s. 149–224; zob. hasło: *Duchowość*, w: *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, oprac. L. Grzebień SJ, wyd. 2, Kraków 2004, s. 135.

³ Klasyfikację konfliktów o charakterze religijnym w tragediach z XVIII w. przeprowadziła Irena Kadulka w pracy *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974, s. 60–63.

jakie wypływają z bycia chrześcijaninem (m.in. o miłosierdziu, miłości wobec bliźnich, naśladowaniu Chrystusa i oddaniu się pod Jego władanie). Mówią o nich nie tylko główni oponenci, ale też król Ryszard. To właśnie jego decyzja o ułaskawieniu Vandamorillusa przyczynia się do rozwiązania akcji. Łaskawość monarchy jest nagrodą za chrześcijańskie miłosierdzie tytułowego bohatera i ostateczne wybaczenie przez niego zabójcom rodzica. Warto zwrócić uwagę, że kwestie religijne, o których mowa w tragedii, dostosowane zostały do okazji jej wystawienia — Wielkiego Tygodnia. Bohaterowie adorują więc Ukrzyżowanego, akcentują Jego łaskawość i wskazują na wielkość Jego ofiary. To Chrystus, który skłonił swą głowę z krzyża, przyczynił się do szczęśliwego rozwiązania akcji. Głównym przesłaniem tragedii jest więc ukazanie tryumfu Ukrzyżowanego. Zgadza się to zresztą z chrystocentrycznym rysem duchowości ignacjańskiej, która nakazywała naśladowanie Chrystusa w ubóstwie, pokorze i posłuszeństwie⁴.

Omawiana tragedia nosi również znamiona moralitetu. Jej fabuła opiera się na schemacie budującym: cierpiący niewinnie bohater zostaje uratowany i przywrócony do łask dzięki wstawiennictwu sił nadprzyrodzonych. Przedstawiona historia ma zatem charakter egzemplum. Wpływa to nie tylko na kształt fabuły, ale również konstrukcję bohaterów. Są to typy o uproszczonym rysie psychologicznym, noszące wymowne, moralitetowe imiona. Warto też dodać, że fabuła tragedii opiera się na epizodzie zaczerpniętym z żywota świętego Jana Gwalberta, mnicha benedyktyńskiego żyjącego w X–XI w. Darował on życie zabójcy jednego ze swoich krewnych, gdy ten poprosił go o miłosierdzie przez wzgląd na ukrzyżowanego Chrystusa. Na gruncie polskim epizod ten podjął w XVII w. jezuicki autor wileńskiej sztuki *Memorable de Iesu crucifixo meritum* (Wilno 1679)⁵. Wydaje się mało prawdopodobne, by Jan Bielski znał sztukę z Wilna. Jako podstawę źródłową wybrał bowiem kompendium Tobiasza Lohnera (*Instructissima bibliotheca manualis concionatoria*)⁶ i z niego zaczerpnął interesujący fragment. Dostosował go następnie do okazji wystawienia. W swojej najwcześniejszej tragedii Bielski wyraźnie kontynuował więc tradycję sztuk wielkotygodniowych z XVII w., w których wydarzeniom historycznym nadawano wymowę symboliczną — ukazania wielkości ofiary Chrystusa, Jego człowieczeństwa i roli Ukrzyżowanego jako „lekarza ludzkości”⁷. W sztukach tych powtarzał się też motyw przebaczenia i darowania win. Należy

⁴ *Duchowość...*, s. 135.

⁵ Zob. *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1976, poz. 514; J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII w.*, Wrocław 1970, s. 185.

⁶ T. Lohner, *Instructissima bibliotheca manualis concionatoria*, wyd. 6, t. 1, Dilingae 1732.

⁷ Wśród sztuk objaśniających przeszłość jako alegorię ofiary Chrystusa można wymienić dramat historyczny: *Ultio ex animo eliminata Ludovici... Galliarum regis*, Łomża 1687 oraz tragedię o królu angielskim Edwardzie ocalonym przez syna (*Philomenus, amoris in patrem victima*, Warszawa 1685). Zob. J. Okoń, dz. cyt., s. 184.

wnosić, że osadzenie akcji tragedii na tle realiów średniowiecznej Anglii miało z jednej strony przełamać schematyzm, z drugiej zaś odpowiadało modelom wypracowanym we francuskich kolegiach jezuickich. Gabriel Le Jay i Charles Poree, francuscy teoretycy i reformatorzy teatru, udowodniali bowiem wyższość tematyki biblijnej i średniowiecznej, zaczerpniętej z hagiografii i legend, nad antyczną (sam Gabriel Le Jay napisał cykl dramatów o starotestamentowym Józefie). Według nich spektakle o tematyce religijnej ukazywały wzniosłość poruszanych zagadnień i budowały nową atmosferę tragiczną⁸. Korespondowało to z postulatem „wypogodzenia tragedii”. Zamiast końcowej katastrofy następował tryumf pozytywnego bohatera, chrześcijanina. Takie rozwiązanie pełniło rolę wychowawczą i wzbogacało treści religijne o kategorie wzruszenia i tkliwości⁹.

Właśnie takie uczucia obecne są w kolejnej tragedii Bielskiego – *Tytus Japończyk* (Poznań 1748). Jezuita oparł dramat na konflikcie wyboru między życiem tytułowego bohatera i jego rodziny a wiarą. Skontrastowanie żarliwości religijnej Tytusa z uczuciami rodzinnymi było sposobem silnego oddziaływania na odbiorcę. Bielski budował napięcie dramatyczne w przemyślany sposób: kolejnym deklaracjom tytułowego bohatera towarzyszyły następujące po sobie akty przemocy dokonywane na członkach jego rodziny. Wypowiedzi Tytusa nosiły znamiona manifestacyjnych wyznań wiary. Były one formułowane albo przez samego bohatera, albo relacjonowane przez postaci postronne. Przytoczonym słów Tytusa towarzyszyły również dramatyczne opisy, w których kontrastowano niezłomnego bohatera z obrazem niewinnych ofiar:

MORYNDON

By Chrystusa

Odstąpił [...], o czegom nie czynił! Małego
Pieszczoty rodzicielskie syna wziąć na męki
Kazałem. „Katem będę synowi, nie będę –
Rzekł – odstępca”. Rzekł, słodkie dziecięce wraz usta
Całując, oddał katom. „Śmierć sama wieczne –
Mieniać – synu, przyniesie życie i z katuszy
W tronie nieba posadzi”.

[.....]

Gdy kacia mieczem grożąc trętwieli, namową
Utwierdzone rodziców nie sarkęło dziecię,
Ale owszem, powolny kark pod miecz schyliło,
W którym miejsca nie było ranie.

(*Tytus Japończyk*, a. 1, sc. 3)

⁸ A. Kruczyński, *Teatr religijny w Polsce w XVIII w.*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 103–107.

⁹ F. Lang SJ, *Rozprawa o sztuce scenicznej*, tłum. J. Golińska, „Dialog” 2001, nr 8, s. 167–175; I. Kadulska, *Między sztuką wymowy a sztuką aktorską (o podręczniku Franciszka Langa SJ)*, w: *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 244–258; B. Judkowiak, dz. cyt., s. 139.

Niewinność dzieci Tytusa oraz niezłomność jego żony, która z radością poświęcała swe potomstwo, wzbudzały w odbiorcach tkliwość i były bardzo wymowne. Spotęgowaniu emocji służyło uzupełnienie tych obrazów o dodatkowe szczegóły podawane na zasadzie kontrastu. A więc obraz małego karku syna przeciwstawiony został obrazowi miecza, który był na tyle duży, że uniemożliwiał zadanie ciosu. Niezłomność dziecka skonstruowana została z trwogą żołnierzy mających je zamordować, zaś radość żony Tytusa z powodu aresztowania – zestawiona z powszechną żałością i płaczem służących. Zabiegi przyjaciół i rodziny mające na celu uwolnienie Tytusa były pretekstem do publicznego składania przez bohatera dowodów swej wiary.

Kwestie, w których pobożny Japończyk dowodzi swej niezłomności, są najczęściej krótkie. Nie przypominają długich tyrad czy rozbudowanych wykładów na temat prawd wiary. Tytus w lapidarnych i uporządkowanych replikach zbija argumenty osób, które nie rozumieją sensu jego ofiary. I tak, Meleand, przyjaciel Tytusa, zarzuca mu okrucieństwo i dowodzi, że Chrystus, którego cieszą troski, musi być nielitościwy. Tytułowy bohater objaśnia wówczas rozmówcy sens ofiary złożonej dla Ukrzyżowanego. Posługuje się przy tym paradoksami, których znaczenie staje się jasne dopiero na gruncie wiary chrześcijańskiej:

Okrutnym próżno zowiesz Chrystusa, kajdany
Na kogo kładzie – sprzyja, i gdy karze – kocha.
Rana dla ciebie, Panie, zadana czeze rany
Ma imię, rzeczy nie ma.
[.....]
Błądzisz Meleandzie,
Jeźli z siebie chrześcijan bierzesz miarę: straszny
Śmierć was — mnie cieszy, trwożą kajdany — mnie wabia,
Blaskiem swym razi szczęście — mnie przeraża, zgola
Wy berło, a ja pęta zarówno kochamy.
(*Tytus Japończyk*, a. 2, sc. 6)

Warto zauważyć, że w scenach konfrontacji niezłomnego Japończyka z poganami Bielski zawsze posługuje się kontrastem. Argumenty wysuwane przez obie strony konfliktu są logiczne — Tytus tłumaczy swe stanowisko, opierając wywód na prawdach wiary, poganie zaś kierują się racjami rozumowymi. Płaszczyzną, która w końcu łączy obie strony, jest konieczność obrony kraju w chwili zagrożenia. W obliczu zamachu stanu i chęci zabicia Moryndona przez żądnego władzy Ksymanda Tytus udowadnia swoje oddanie i opowiada się po stronie prawowitego władcy. Budzi to zdziwienie wśród jego przeciwników. Deklaracje wierności bohater składa zresztą znacznie wcześniej. Odmawia bowiem zbrojnego wystąpienia przeciwko Moryndonowi, aby uwolnić się z opresji, gdyż jak dowodzi: „na króla/ Poddanemu podnosić wojnę wierność broni [...]. W karku niechaj miecz tonie, a rękę nie zbroi” (a. 2, sc. 6). Wierność wobec władcy i podziw, jaki wzbudza poświęcenie bohatera dla Chrystusa, doprowadzają do tryumfu

Tytusa oraz religii chrześcijańskiej. Chrześcijaństwo staje się filarem wspierającym królestwo Bungu. Syn Moryndona, Fidejor, wcześniej przeciwny Tytusowi, zauważa:

FIDEJOR

Błąd, ojcze, uznaję,
Jak wielka jest podpora królestw chrześcijanie
Teraz widzę. Tak wierne jeżeli mężę daje
Królestwom Chrystus, bogi ruguj, których
Groźby daremne, obietnice omylne. Ofiary
Chrystusowi Bung cały niechaj czyni.
[...]

MORYNDON

[...] w tych, co czczą Chrystusa
Wielką od nas różnicę z cnoty upatruję.
**Wierność, szczerłość i inne, w kim widzisz cnót zbiory,
Że jest, sądz, chrześcijanin. Sama od nas cnota
Różni chrześcijan.**

(a. 5, sc. 5; podkr. M. M.)

Kończące sztukę intermedium w sposób symboliczny obrazuje tryumf chrześcijaństwa. Ukazuje Geniusza wiary, który „kolos sobie tryumfalny kładzie pod którym na postumencie pozyskani Chrystusowi Japończykowie, tryumf wierze świętej wyśpiewują”. Obraz zamykający tragedię odpowiadał naczelną idei utworu – pokazaniu ekspansji chrześcijaństwa w krajach Dalekiego Wschodu. Jednocześnie tematyka religijna sprzęgnięta została nierozzerwalnie z zagadnieniami obywatelskimi. Chrześcijanie to nie tylko osoby cnotliwe, ale też oddane prawowitym władcom. Przedstawienie Tytusa jako gorliwego wyznawcy i wiernego poddanego odpowiadało nowym tendencjom w edukacji jezuickiej – łączenia religijności z obowiązkami jednostki wobec ojczyzny i narodu.

Przekonanie o nierozzerwalności postawy religijnej i obywatelskiej uwidocznili się również w tragedii o Konstancynie Wielkiej (*Konstantyn Wielki*, Poznań 1751). Już na początku autor przedstawił rozmowę przeciwników cesarza, pogan, którzy planowali spisek na jego życie. Od pierwszego aktu w tragedii powiązane więc zostały sprawy religii i państwa. Wolumn, kapłan pogański oraz jego poplecznicy kierują się wyłącznie swym własnym dobrem i chęcią przywrócenia należytej czci dawnym bóstwom. Kwalifikacja moralna jest wyrazista: źli i zagrażający porządkowi w państwie są poganie, dobrzy i wierni wobec władcy – chrześcijanie lub ci, którzy im sprzyjają. Aby dosadniej zaznaczyć te różnice, Bielski skonfrontował w kolejnej scenie przedstawicieli obu obozów: Maksymina i Rufina. Dialog miał charakter pozorny, to znaczy nie posuwał akcji naprzód. Był jedynie okazją, by Rufin objaśnił znaczenie ofiar składanych Bogu chrześcijańskiemu:

MAKSYMİN

Któraż tedy
Ofiara jego albo gniewu błaga, jedna
Albo respekta?

RUFIN

Serce niezmazane grzechem,
Wola dobroci pełna, umysł od uporu
Daleki, szczery, prosty – ta, ta przed inszem i
Bogu chrześcijańskiemu najmilsza ofiara.
Gdy myśl nienawiść burzy – martw ją, umartwienie
Takowe przyjemniejsze nad najtłuszsze byki
Zabite. Zły gdy w sercu tleje ogień – przytlum
Całopalenie wdzięczne.
[.....]
[...] ta nas z niewoli czarta oswobodza
Ofiara [Eucharystii; przyp. M. M.], ta stracone nieba prawo wraca,
Te codziennie kapłani nasi ponawiają,
Błagają zagniewane nieba krwią i ciałem
Ubóstwionym Boskiego i Maryi Syna,
Jezusa, ta przezacna – (albo cóż ja perły
Przed wieprza miatam) – bledniesz? mięszasz się? Zakryły
Głębokość tych tajemnic bałwochwalcom nieba,
Chrześcijanom są jasne, słodkie, pożyteczne.
(*Konstantyn Wielki*, a. 1, sc. 3)

Niezrozumienie wykładu Rufina doprowadza do uknućcia zbrodniczej intrygi. Bohaterowie pragną przebłagać Boga chrześcijańskiego krwią innych „boskich” istot, czyli synów cesarza, w których płynie krew Herkulesa.

W tragedii o Konstantynie, inaczej niż w przypadku dramatu o Tytusie, tematyka religijna nie była dominująca. Sprzyjanie przez cesarza chrześcijanom i zaniebdywanie bogów pogańskich stało się jedynie punktem wyjścia do rozważań innej natury. Kolejne sceny ukazywały bowiem mechanizm upadku ludzi żądnych władzy uzurpatorów i intrygantów. Kwestie o charakterze religijnym uzupełniały akcję i pozwalały komplikować jej przebieg. Stawiały bohaterów w sytuacjach probierczych, na przykład wyboru między popełnieniem zbrodni, by ocalić przyjaciela, a zachowaniem wiary (a. 2, sc. 10). Zestawianie na zasadzie opozycji chrześcijan, sprzyjających cesarzowi, i pogan, dążących do obalenia władcy, służyło apoteozie wyznawców Chrystusa jako lojalnych poddanych. W niektóre wypowiedzi chrześcijan wplótł Bielski treści o charakterze dydaktyczno-moralizatorskim. Nieprzypadkowo kwestie te pojawiały się w scenach kończących poszczególne akty, bezpośrednio przed intermediami, które, być może, rozwijały je w paralelnych, alegorycznych obrazach¹⁰.

¹⁰ Była to bowiem częsta praktyka w dramatach jezuickich, by intermedia nawiązywały do scen bezpośrednio je poprzedzających i prezentowały treści paralelne do ukazanych w sztuce właściwej (zob. M. Mieszek, *Intermedium polskie XVI–XVIII w. Teatry szkolne*, Kraków 2007).

Aby dodatkowo zaakcentować ważne fragmenty, Bielski posłużył się w nich rymem. Mowa wiązana pełniła funkcję delimitacyjną i niewątpliwie przykuwała uwagę odbiorcy. Na końcu aktu pierwszego Sozycja mówił więc o konieczności zaufania w zwycięstwo Chrystusa nad przeciwnościami losu (a. 1, sc. 9). W scenie kończącej akt drugi Rufin zwracał się w modlitewnym tonie do Boga — obrońcy niewinnych, który ma moc „mienić radość w żale./ Stosy gasić, wzburzone uspokajać fale” (a. 2, s. 10). Kolejny akt zamykała z kolei tyrada Artemiego na temat Bożej sprawiedliwości, która sprawia, że „zdrada/ Na głowę często samych obłudników spada” (a. 3, sc. 12). W scenie kończącej akt czwarty Konstantyn wypowiadał przekonanie o leczniczej sile modlitwy (a. 4, sc. 10), zaś w finalnej scenie aktu piątego cesarz wychwalał Boga, który poprzez chrzest uleczył jego ciało i ożywił duszę. Bielski powtórzył w zakończeniu motyw złożenia przez pogan przysięgi wierności chrześcijańskiemu Bogu. Brali oni na siebie „słodkie jarzmo” i „wieczny niewolnictwa obowiązek”. Tragedia kończyła się tryumfem „wiary i łaskowości, i innych Konstantyna cnót”.

Na podobnej zasadzie treści religijne zostały wplecione w tragedię *Niewinność zwycięża potwarzy* (Poznań 1753). Już w argumentcie autor wyraźnie przeciwstawił cnotliwego Leona grupie innowierców: Teodorowi Santabarenowi („człowiek chytry, na pozór katolik, w rzeczy manichejczyk”) oraz Focjuszowi („najszkodliwszy Kościołowi kacermistrz”). Fabuła tragedii, w której „pohańbiona została kacerska zdrada, odkryta kacery obłuda”, ilustrowała prawdę zawartą w tytule dramatu. Tryumf niewinnego Leona był zatem nie tylko sukcesem osobistym bohatera (oczyszczeniem się z zarzutu o chęć zabicia ojca), ale także zwycięstwem gorliwego chrześcijanina, lojalnego wobec papieża i Rzymu. Bielski w tragedii podporządkowanej celom moralizatorskim i dydaktycznym uprościł znacznie historyczny konflikt między patriarchą Konstantynopola a Stolicą Apostolską. Działania Focjusza motywowane są w dramacie wyłącznie nienawiścią wobec Rzymu oraz osobistymi ambicjami, by osadzić na tronie cesarstwa wschodniego swego wnuka, Teofana. Nieobecne są argumenty i racje patriarchy, które doprowadziły do sporu z papieżem Mikołajem I¹¹. Wybiórczość ta jest skądinąd zrozumiała, gdyż Focjusz postrzegany był przez katolicką historiografię wyłącznie jako schizmatyk i uosobienie niepohamowanych ambicji¹². Bielski kilkakrotnie włożył w usta młodego Leona wypowiedzi manifestujące wierność Kościołowi katolickiemu i papieżowi. Fragmenty te mają podniosły charakter, ukazują zaangażowanie emocjonalne bohatera wynikające z przekonania

¹¹ H. Paprocki, *Focjusz*, Kraków 2004; H. Chadwick, *Historia rozłamu Kościoła Wschodniego i Zachodniego*, tłum. P. Sajdek, Kraków 2009, s. 199–203.

¹² Piotr Skarga w *Rocznych dziejach kościelnych* (które zapewne były jednym ze źródeł tragedii) określa Teodora Santabarena mianem „szalbierza pod płaszczem chrześcijaństwa, którym Bazylisusza zwodził, manichejczyka i czarnoksiężnika”. O Focjuszu pisze zaś, że był on prześladowcą biskupów chrześcijańskich, „arcyodszczepieńcem” i fałszerzem. Zob. P. Skarga, *Roczne dzieje kościelne od narodzenia Pana i Boga naszego, Jezusa Chrystusa*, Kraków 1603, s. 960–962.

o słuszności wyznawanych zasad. Gdy brat Leona, Stefan, wraz z wiernym dowódcą Romanem starają się przekonać księcia do zawarcia ugody z Focjuszem, ten prezentuje postawę niezachwianej wierności religii i Kościołowi katolickiemu. Dawności, trwałości i niezmienności Kościoła przeciwstawiony został uzurpatorski charakter działań odszczepieńców:

LEO

[.....]

Zwierzchność Kościoła, który rzymskim nazywamy,
Nie wspiera się na murach, wieżach i cesarzy
Mieszkających powadze, na Piotrze się wspiera.
Upadły mury Rzymu, przenieśli cesarze
Mieszkanie swe, przenieśli ozdoby cesarstwa,
Ale stolicy Piotra nie przenieśli władzy,
Opoki nie wzruszyli, na której zbawienie
Nasze Chrystus zasadził. Rzym czcę nie dla wieży,
Nie dla pałaców, nie dla licznych ozdób miasta,
Lecz-że w nim zasadzona wiary jest opoka.

[.....]

Siostra najmłodsza¹³, starszym prym wzięła – czy słusznie?
I czy słuszna, że matce prym dziś córa bierze,
I matkę chce pouczać, matkę gromić, matkę
Posiadać? Przyjacielu, bracie, życie wołę
Stracić, niżli ten nierząd widzieć, który czyni
Focyjusz, niechaj zamknę oczy, aniżeli
Patrzę na taką matki wzgardę, córy głupią
Pychę. Wrócić do wieżów, w których mię osadza
Spotwarzona niewinność, niżli tę niewolą
Kościoła widzieć dłużej, poczytam za szczęście

(*Niewinność zwycięża potwarzy*, a. 2, sc. 8)

Tragedie jezuickie z XVIII w. poruszające tematykę religijną wykorzystywały często motywy i środki, które silnie oddziaływały na odbiorcę. Należały do nich między innymi wyznania wiary, które nie znajdowały motywacji psychologicznej. Był to sposób, aby przekonać odbiorców o słuszności postępowania bohaterów i jednocześnie urozmaicić powtarzające się schematy i rozwiązania kompozycyjne¹⁴.

Przykładem tragedii Bielskiego, w której pojawia się najwięcej wyznań wiary, jest utwór *Apoloniusz, Chrystusów ryccerz* (Poznań 1755). Już tytuł wyraźnie sugeruje, że tematyka religijna zajmuje w sztuce ważne miejsce. Konflikt dramatyczny zasadza się w niej na wyborze między wiarą

¹³ Określenia „siostra” oraz „córka” oznaczają Konstantynopol jako stolicę patriarchy Focjusza. Nedorosłość została tu skontrastowana z dojrzałością „starszej siostry” i „matki”, czyli Rzymu.

¹⁴ I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem...*, s. 66–67; J. Lewański, *Teatry szkolne przed powstaniem Teatru Narodowego*, w: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, red. nauk. E. Heise, K. Wierzbicka-Michalska, Wrocław 1967, s. 163.

a zachowaniem własnego życia. Jak przyznała Kadulska, to właśnie akt manifestacji religijnej i zewnętrzna demonstracja uczuć tytułowego bohatera jest sposobem zawiązania akcji¹⁵. Apoloniusz burzy posągi rzymskich bóstw w momencie, gdy jego ojciec Sabiniusz otrzymuje stanowisko namiestnika prowincji w Afryce. Cesarz Decjusz obiecuje wzmożenie prześladowań chrześcijan, gdy dowiaduje się o czynie młodzieńca. Kiedy wychodzi na jaw, że świętokradcą jest Apoloniusz, zostaje on uwięziony. Każdorazowe pojawianie się bohatera na scenie wiąże się z manifestacjami własnych przekonań. Jego pierwsza wypowiedź ma charakter żarliwego wyznania wiary:

SABINIUSZ

[...] synu,
Rzecz-że pewna Chrystusa iż czci Apoloni,
Kruszy bogi zuchwały?

APOLONIUSZ

Zuchwałość, ach, jaka
Ojcze, cześć Chrystusowi, który niebem władnie,
Życiem ludzkim i śmiercią rządzi, świat na łonie
Wszemocnym utrzymuje, oddawać? Bogami,
Głuchym raczej metalem gardzić? Depcę, kruszę,
Co pod moc człowiekowi Stwórca oddał nieba.
[.....]
Koronę
Że mi w swoim królestwie Bóg gotuje, widzę.
O, czemuż wszelkiej czasu, co przedłużyła moje
Szczęśliwość, nie rwę zwłoki? Ach, ojcze, gdy z tobą
Bawię, Apoloniego inni do korony
Ubiegają, doczesne łożą życie, wieczne
Biorą. Ja gnuśny stoję, czas zwłaczam zbawienia?
Idę, wiarę wyznaję, umieram.
(a. 1, sc. 7)

Apoloniusz od początku jawi się zatem jako młodzieniec niezwykle heroiczny i nieugięty. Jego wypowiedzi potwierdzają niezłomność wiary i ujawniają, iż pragnie on ponieść śmierć męczeńską. Kreacja bohatera staje się przez to patetyczna. O ile we wcześniejszych tragediach zagadnienia religijne powiązane były z obowiązkami obywatelskimi, o tyle w dramacie o Apoloniuszu problem wierności zasadom wiary łączy się z powinnościami syna wobec rodziców. Nieposłuszeństwo młodzieńca od początku usprawiedliwiane jest wyższością prawa Boskiego nad ludzkim:

APOLLONIUSZ

[...] póki za granicę prawa
Boskiego nie wykracza w swym rodzic rozkazie,
Syn winien posłuszeństwo; co jeśli ustawie

¹⁵ I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem...*, s. 65.

Wyższej nieba ojcowski rozkaz się przeciwi:
Posłuszeństwa ustają obowiązki, Stwórcy
Prawu, rodzica prawo.
(a. 1, sc. 7)

Tematyce religijnej podporządkowana została także fabuła tragedii, która składa się z powtarzających się, skontrastowanych ze sobą scen: zaostrażającym się represjom wobec tytułowego bohatera i wzrastającej sytuacji niepowodzenia towarzyszą kolejne dowody nieugiętości w wierze. Apoloniusz jest typem męczennika, a jego los od początku jest przesądzony. Już bowiem tytułowe określenie „rycerz Chrystusowy” przypomina łacińskie *athleta Christi*, pojawiające się w średniowiecznej hagiografii (na przykład w żywotach świętego Wojciecha czy świętego Stanisława). W scenie otwierającej tragedię Sabiniusz relacjonuje też cesarzowi sen brzemiennej matki młodzieńca, która widziała go uwieńczonego laurem. Bielski wykorzystał tu tzw. konwencję dwóch świadomości — o ile bowiem Sabiniusz tłumaczy sobie wieniec jako symbol chwały ziemskiej, o tyle widz odczytuje w tym wyraźną zapowiedź męczeńskiej śmierci. Kolejne sceny ukazują bezcelowe zabiegi ojca i przyjaciół mające przekonać Apoloniusza do zmiany decyzji. Są one okazją do ukazania stałości bohatera, który pociągał swym przykładem przyjaciela Filemona i na końcu razem z nim poniósł męczeńską śmierć. Treści religijne w tej sztuce zostały podporządkowane schematowi tragedii martyrologicznych. W *Apoloniuszu* powtarzają się motywy znane z innych dramatów o męczennikach, na przykład początkowe zburzenie posągów bóstw pogańskich, by w ten sposób unaocznic siłę wiary bohatera-chrześcijanina¹⁶. Wyznawcę skazywano na karę śmierci, a szansą na ocalenie było odstąpienie od chrześcijaństwa. Często w tragediach martyrologicznych pojawiał się przyjaciel chrześcijanina, który zachęcony jego żarliwością, przyjmował wiarę w Chrystusa. Obaj wyznawcy ponosili męczeńską śmierć, choć zdarzało się niekiedy, iż bohater unikał jej w cudowny sposób (tak było w tragedii *Witus chrześcijanin*, w której tytułowy bohater został uratowany przez anioła). Tragedia Bielskiego, dla której jednym ze źródeł był popularny zbiór hagiograficzny Laurentego Suriusa (*De probatis Sanctorum vitis*), powtarzała ten schemat dość dokładnie. Tytułowy bohater i jego przyjaciel, Filemon, który przeszedł na chrześcijaństwo, ostatecznie zostali zamordowani. Ich śmierć przedstawił jednak Bielski nie jako porażkę, ale tryumf. Co prawda, zrezygnował z ukazania obecnych u Suriusa cudów po śmierci męczenników. Tragedia o Apoloniuszu ukazywała siłę przyjaźni i zwycięstwo prawdziwej wiary. Widocznym tryumfem tytułowego bohatera było nawrócenie się Sabiniusza. Po raz kolejny ten ważny, godny zapamiętania fragment, został wyróżniony dzięki rymom:

¹⁶ W ten sposób otwierane były między innymi sztuki: *Alfons, Kongu królewic* (Lublin 1748), *Witus chrześcijanin* (Wilno 1752), *Felix amicitia, sive Polyuctus* (Warszawa 1747), *Agappitus męczennik* (Warszawa 1762).

SABINI

[...] O, krwi męczeńska syna, w której broczy
Syn, niechaj ociec zna prawdę, przetrzy i oczy;
Tobiem dał życie, ojcu ty życia przykłady,
Odrodzą się wstępując, ociec, w syna ślady.
(a. 5, sc. 8)

Aby uwypuklić tryumf Apoloniusza i Filemona oraz uczynić jeszcze bardziej czytelnym przesłanie tragedii, końcowy dystych skierowany został bezpośrednio do odbiorców sztuki:

Wasza, słuchacze, ręka laury niechaj składa,
Zwycięża dla Chrystusa męczennik, gdy pada.
(a. 5, sc. 8)

* * *

Tematyka religijna zajmowała w tragediach Bielskiego ważne miejsce. Nie dziwi to skądinąd, jeśli pamiętać, że podstawą nauczania w kolegiach była religia, a szkoła miała charakter wyznaniowy¹⁷. Teatr podporządkowany został celom wychowawczym. W niektórych dramatach kwestie religijne stanowiły dominantę treściową (*Vandamorillus*, *Apoloniusz*), w innych zaś współhistniały z tematyką historyczną i w kluczowy sposób ją uzupełniały. Poruszana przez Bielskiego problematyka religijna wpisywała się w dydaktyczno-moralizatorskie zadania teatru. Sam jezuita w przedmowie do tragedii o Zeyfadyne dowodził, że prawdziwym poetą jest ten, „który swym do cnoty prowadzi wierszem”¹⁸. Gatunek tragedii dawał autorowi możliwość ukazania, zgodnie z zaleceniami Arystotelesa, czynności osób ważnych. Bielski, wzorem innych osiemnastowiecznych sztuk, łączył przykłady męstwa i patriotyzmu z postawą religijną. Jego tragedie odzwierciedlają więc zmiany, jakie zaszły na gruncie teatru jezuickiego w postrzeganiu religijności. Jak pisała Kadulska, w XVIII w. pobożność nie wystarcza, by decydować o „walorach moralnych bohatera”¹⁹. Powtarzającym się zabiegiem w dramatach jezuitów jest podział bohaterów na dwa obozy: wierzących i pogan. Wyodrębnienie tych grup wiąże się najczęściej ich z wartościowaniem. Paganie stanowią antyprzykład, kie-

¹⁷ Stanisław Bednarski pisał, że dyskretny komentarz religijny i etyczny w formie pouczenia wplatanego we wszystkie formy aktywności szkolnej. S. Bednarski, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933, reprint: Kraków 2003, s. 380.

¹⁸ J. Bielski, *Przemowa do czytelnika*, w: tegoż, *Zeyfadyne, król Ormuzu, tragedia*, Kalisz 1747, k. b₂v.

¹⁹ I. Kadulska, *Wstęp*, w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulska, Gdańsk 1997, s. 68. Zob. też: T. Bieńkowski, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*, Wrocław 1967, s. 45–49.

rują się zawiścią i niepohamowanymi ambicjami. Czasem ich ignorancja wynika z niewiedzy, dlatego też tak chętnie zamieszcza Bielski fragmenty „pouczające” o charakterze wyznania czy też wykładu noszącego znamiona katechezy. Warto zaznaczyć, że części te rzadko przybierają formę rozbudowanych monologów. Zagadnienia religijne poruszane są w rozmowach, w których poszczególne kwestie bohaterów nie przekraczają kilku wersów. Takie dialogi, przybierające niekiedy formę stychomytii, pozwalają uporządkować wywód oraz w rzeczowy i logiczny sposób zbijać kolejne argumenty oponentów. Dzięki temu wykład na temat wiary chrześcijańskiej jest jasny i zrozumiały²⁰. Celowym zabiegiem jest też umieszczanie fragmentów zawierających ważne treści w miejscach akcentowanych oraz ich rymowanie. Obok wypowiedzianych słów ważną rolę w budowaniu postaw religijnych pełnią działania bohaterów-chrześcijan. Najczęściej ich zachowanie kłóci się ze zdroworozsądkowym podejściem otoczenia. Radość ze złożenia ofiary z własnego życia (lub z życia członków rodziny), rezygnacja z dóbr i zaszczytów lub dobrowolne oddanie władzy sprawiają, że początkowe zdziwienie oponentów przechodzi w admirację, chęć naśladowania wyznawców i oddanie się we władzę Chrystusowi. W ten sposób Bielski dobitnie unaocznia tryumf wiary katolickiej.

²⁰ Nieprzypadkowo w *Encyklopedii wiedzy o jezuitach* tragedia Bielskiego *Tytus Japończyk*, w której prawdy wiary wykładane były w formie uporządkowanego dialogu, określona została mianem „klasycyzującej tragedii religijnej” (*Bielski Jan*, w: *Encyklopedia wiedzy o jezuitach...*, s. 46).