

TEATR JEZUICKI JAKO TEATR MASOWY PYTANIA O MASOWOŚĆ W KULTURZE TEATRALNEJ JEZUITÓW XVI-XVIII WIEKU NA PRZYKŁADZIE POLSKIM*

Towarzystwo Jezusowe odgrywało wśród nowych zgromadzeń zakonnych w XVI wieku rolę pierwszorzędną jako element najbardziej dynamiczny w Kościele rzymskim. Zakon, choć nie leżało to w pierwotnym zamierzeniu twórcy, rychło, jeszcze za jego życia, nabrał charakteru również nauczającego. Jego członkowie działali w Azji i w Nowym Świecie jako misjonarze, a w Europie jako nauczyciele w licznie powoływanych w drugiej połowie XVI wieku kolegiach. Co więcej, podtrzymywali kontakt ze swymi absolwentami za pośrednictwem bractw (Sodalicii Mariańskich i Bożego Ciała, Bractw Miłosierdzia oraz Dobrej Śmierci)¹. W ramach chronologicznych wyznaczonych przez śmierć założyciela, św. Ignacego Loyolę (1556) i kasatę zakonu na mocy *breve* papieża Klemensa XIV (1773), liczba zakonników z 1000 w 100 fundacjach urosła do 23 tysięcy w 1600 fundacjach (w połowie XVII stulecia było ich 15 tysięcy w 550 fundacjach). W szkołach jezuickich w połowie XVII wieku pobierało nauki 150 tysięcy uczniów². W skali polskiej wygląda to tak, że na przykład w Poznaniu w końcu XVI wieku, w 1596 roku, było w szkołach jezuitów niemal 800 „studentów”, a w latach 1614 i 1626 ponad 1000 uczniów³. W tym czasie liczbę mieszkańców w obrębie murów miejskich szacuje się prawie na 19–20 tysięcy. Mimo spadku liczby ludności w pierwszej połowie XVII wieku aż o 1/3 i dalszego wyludnienia z powodu wojen oraz powracających do drugiej dekady XVIII stulecia fal „morowego powietrza” placówka jezuitów nadal się rozwijała. Był to w wiekach XVII i XVIII naj-

* Tekst powstał w ramach grantu KBN nr H01E 038 26, a jego pierwodruk ukazał się w: B. Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007, s. 146–166.

¹ J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII wieku*, t. 2: *Katolicyzm między Lutrem a Wolterem*, przeł. P. Kłoczowski, Warszawa 1986, s. 47–48.

² Cyt. za: J. Delumeau, *op. cit.*, s. 47.

³ *Kronika jezuitów poznańskich (młodsza)*, t. 1: 1570–1653, oprac. L. Grzebień, J. Wiesiołowski, przeł. K. Kaczor, Poznań 2004, s. 118, 241, 313.

większy, najliczniejszy i dobrze wyposażony zespół szkolny jezuitów w Polsce (co usprawiedliwiało aspiracje i starania o tytuł akademii, podejmowane stale od roku 1583!) – w 1700 roku poznańskie szkoły jezuickie liczyły ponad 1600 słuchaczy⁴. Toteż tutejsza aula nowego gmachu kolegium, największa w Polsce w szkołach TJ na początku XVIII wieku, mieściła 1200 widzów (dla porównania: w Wiedniu cesarz Ferdynand III zbudował w roku 1650 dla kolegium Towarzystwa salę teatralną na 3000 miejsc).

Wydaje się, że warto poświęcić refleksję masowości w teatrze tworzoną przez jezuitów, choć zwykle bywa on nazywany szkolnym⁵ czy nawet konwiktowym (co tytułem wydania komedii Franciszka Bohomolca utrwalił Jan Kott⁶). To prawda, że teatr należał u jezuitów do procesu nauczania, lecz nazwy te zawężają jednak pole widzenia tak ambicji, jak i przedsięwzięć widowiskowo-propagandowych zakonu. Po pierwsze zatem, trzeba wciąż przypominać, że teatralne i parateatralne działania Towarzystwa Jezusowego wykraczają poza mury kolegiów i ściśle grono uczniów oraz poza dydaktyczną użyteczność ćwiczenia retorycznego czy wychowawcze oddziaływanie jego treści.

Służąc *pietati et scholae* pełnił teatr jezuicki rolę społeczną [...] – pisze monografista – rzadko jego występy były przeznaczone tylko dla wybranych, bo przeważnie organizowano je dla szerszej publiczności, co było wynikiem jego tendencji religijno-umoralniającej, oddziaływania na jak najszersze masy. Z tego powodu przedstawienia często odbywały się także pod gołym niebem, na rynkach, placach i wielkich ulicach lub też na dziedzińcu szkolnym, by jak największa liczba widzów mogła w nich uczestniczyć⁷.

Masowość przedstawień europejskiego teatru jezuickiego jest elementem wiedzy na poziomie opracowań encyklopedycznych, m. in. w *The Reader's Encyclopedia of World Drama* podaje się przykład z Monachium z 1574 roku, kiedy to dwudniowy spektakl zatrudnił 1000 wykonawców (*players*), w tym 185 aktorów⁸. W cytowanym haśle podkreślono znaczenie widowisk masowych jako teatru propagandowego na terenie niemieckojęzycznym, tj. postępow

⁴ L. Grzebień, *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, Kraków 1996, s. 534–536. Tymczasem miasto liczyło wówczas blisko 5 tysięcy mieszkańców! Dane dotyczące demografii Poznania – zob. np.: *Dzieje Wielkopolski*, t. 1: *Do 1795*, red. J. Topolski, Poznań 1969, s. 485, 806. Dla porównania, w roku 1688 w paryskim kolegium samych *pensionnaires* (niezależnie od dochodzących studentów dziennych, zwanych *eksternami*) było 550.

⁵ Podstawowe wciąż publikacje stanowią: J. Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957 (autor przedstawia ów teatr w świetle przepisów oraz na tle teatru jezuickiego w Europie, zob. zwłaszcza s. 197 i 205 i n.) oraz J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII w.*, Wrocław 1970.

⁶ Powody nieścisłości nazwy uogólnionej na cały teatr szkolny, zwłaszcza w Polsce – zob. J. Poplatek, *op. cit.*, s. 39.

⁷ *Ibidem*, s. 17; tu i dalej wszystkie podkreśl. – B. J.

⁸ *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, ed. J. Gassner, E. Quinn, London 1975, s. 490.

reformacji protestanckiej. Masowość ta została ograniczona, jak wiadomo, zarządzeniami zakonnymi (*Ratio studiorum*) ok. roku 1600: „Such mass performances, however, favored in Germany and Austria, where Protestantism had registered ominous gains, were exceptional even there, and they soon disappeared almost entirely”⁹. W innym leksykonie wskazuje się wszakże najokazalszą ze wspaniałych produkcji wiedeńskich Mikołaja Avancini *Pietas Victrix* z roku 1659, „which had 46 speaking characters as well as crowd of senators, soldiers, sailors, citizens, naiads, Tritons and angels”¹⁰. Dalej wymienia się liczbę śpiewaków dochodzącą do 40 i instrumentalistów do 32, co czyni scenę jezuicką „poważnym rywalem dla teatrów publicznych”.

Irena Kadulśka używa określenia „masowa publiczność” w omówieniu plenerowych widowisk jezuickich. Podkreśla przy tym jej zróżnicowanie społeczne i światopoglądowe. Powołuje się na sformułowanie kronikarza wileńskiego, który odnotował w roku 1728 „mnogość ludu rozmaitego” pięciu wyznań, przybywającego z najdalszych okolic¹¹. Jeśli określamy teatr jezuitów jako miejski, to po to, by podkreślić, że miasta były od średniowiecza miejscem spotkań i wzajemnego oddziaływania wszystkich warstw społecznych, a jako takie sprzyjały lokalizacji widowiska zgodnie z pragmatyką środków przekazu, „które uruchamia się najpierw tam, gdzie wiadomość odbierać będzie najwięcej ludzi”¹². Teatr jezuitów rozpatrywany *in sensu largiori* był przedsięwzięciem religijnym i, jak się dalej okaże, propagandowym (przy czym chodziłoby tu nie tylko o propagowanie treści światopoglądowych zgodnych z religijną wizją świata, a także polemicznych wobec niekatolików w owej dobie postępów reformacji, ale – co więcej – politycznych¹³). Nie tylko bowiem profesorowie z uczniami w toku nauki wystawiali dramaty, lecz czyniły to również wspomniane konfraternie szkolne¹⁴. Współorganizowały one ponadto

⁹ *Ibidem*, s. 492. Niemniej wpływ teatru jezuickiego na wiedeńską scenę popularną XVIII wieku i Mozarta został również zauważony.

¹⁰ *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, eds Ph. Hartnoll, P. Found, Oxford–New York 1992, s. 243. Za życzliwe zwrócenie mojej uwagi na cytowane hasła angielskie dziękuję prof. dr. hab. Kazimierzowi Puchowskiemu.

¹¹ I. Kadulśka, *Wędrownia jako praktyka i zwyczaj szkolnego teatru*, [w:] *Europejskie związki dawnego teatru szkolnego i europejska wspólnota dawnych kalendarzy*, red. I. Kadulśka, Gdańsk 2003, s. 82.

¹² A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001, s. 268, w szerszej dyskusji na temat rozróżnienia kultury miejskiej i mieszczańskiej. Tenże wcześniej, na s. 243, relatywizuje masowość przekazów otwartych, nieadresowanych do konkretnego odbiorcy, wobec standardów wyznaczanych wielkością rynku i sprawnością dystrybucji.

¹³ Wynikały one ze związków Societatis Jesu (wyjątkowo w dziejach zakonów podporządkowanego się ślubem posłuszeństwa bezpośrednio papieżowi, więc działającego jako „agenda papieska”) z dworami, z władzą, z podejmowania roli spowiedników królewskich. Przyczyniło się to do infamii i wymuszenia przez polityków na Stolicy Apostolskiej w XVIII wieku wydania dokumentów kasacyjnych.

¹⁴ Kilkakrotnie wzmiankuje o tym *Kronika jezuitów poznańskich*...

– podobnie jak inspirowane przez patrów bractwa pobożne skupiające mieszczan, rzemieślników – nabożeństwa paraliturgiczne, którym trudno odmówić widowiskowości: procesje biczowników, uczty dla ubogich z umywaniem nóg itp.¹⁵ W Poznaniu na przykład w Wielki Piątek 1601 roku publicznie biczowało się ponad 180 pokutników, w 1602 roku także procesja wielkopostna odbyła się „z udziałem niezmiernego tłumu ludzi”, a w listopadzie tego roku po napaści Mołdawii podczas modłów przebłagalnych członkowie Sodalicii Marianańskiej w liczbie aż 300, „którzy okrutnie chłostali swoje grzbiety [...], w długich szeregach maszerowali prawie do północy”¹⁶. W roku 1618 w kościele jezuickim „do Grobu Chrystusa ustawiło się dobrowolnie 20 rzędów biczowników”¹⁷. Dla socjologicznej charakterystyki zespołów zaangażowanych w taki teatr uczestnictwa po obu stronach warto zauważyć na przykładzie poznańskim, że do utworzonej tu w roku 1608 sodalicii mieszczan przystępowali też panowie szlachta i prałaci – bractwo to w Wielkim Poście urządzało ucztę dla – bagatela – 1000 biedaków, więc zlokalizować ją trzeba było za murami miasta¹⁸.

Na kwestie koniecznego, wydawałoby się tu, definiowania teatru „w świecie widowisk” nie ma jednak w niniejszym opracowaniu miejsca – przyjąwszy fenomenologiczne rozróżnienia i precyzacje Zbigniewa Raszewskiego, zasugerowane nawiązaniem do tytułu jego książki¹⁹, poruszamy się po skali widowisk raz bliższych teatrowi w sensie artystycznym, raz dalszych. Teatr u jezuitów się nie emancypuje, nie jest celem sam w sobie. Pozostaje podporządkowany procesowi edukacyjnemu lub szerszej celowości społeczno-wychowawczej widowiska, w które się go wpisuje. Ilustruje to przykład *Dialogu o pokoju* Kaspra Pętkowskiego, wystawiony w Wilnie w 1582 roku, po zwycięstwie Batorego nad Moskwą – Andrzej Kruczyński z analizy relacji świadków przytomnych przedstawieniu, Jakuba Brzeźnickiego i Piotra Skargi, wyciągnął wniosek, iż włączając widzów jako aktorów do akcji wywołać można wzniosłą manifestację polityczno-religijną: obecny na widowni król płakał i padłszy na kolana modlił się, a wszyscy odśpiewali uroczysty hymn *Te Deum laudamus*²⁰.

Fakt rozwoju jezuickiej kultury teatralnej głównie w epoce baroku – dobie powszechnej teatralizacji ogarniającej najrozmaitsze obszary kultury i obyczaju – sprzyja raczej zacieraniu w dyskursie historycznym granic między pojęciami, odpowiadającymi faktom i ich ugrupowaniom, co zda się

¹⁵ Zob. np.: *Kronika jezuitów poznańskich...*, s. 97, 139.

¹⁶ *Ibidem*, s. 141, 144.

¹⁷ *Ibidem*, s. 284.

¹⁸ *Ibidem*, s. 185.

¹⁹ Z. R a s z e w s k i, *Teatr w świecie widowisk*, Warszawa 1991.

²⁰ A. K r u c z y ń s k i, *W teatrach jezuickich*, [w:] J. Lewański, *Teatr i dramat średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 456–457.

konstituować obraz zjawisk w ich zmienności, płynności, dynamice i ciągłości. Barokowe zamiłowanie do bogactwa, ostentacji, różnorodności, multiplikacji elementów podobnych, zgodne z estetyką nadmiaru, prowadziło do integracji teatru dramatycznego z formami pokrewnymi. Spektakularność takiego ciągu ceremonii i imprez wiązała się z dążeniem do oszłomienia i „podbicia” odbiorcy – celem było tu zdobycie władzy nad wyobraźnią tłumu. Poszukując możliwie jak największej skuteczności perswazyjnej, sięgano po wiązanie rozmaitych form i środków oddziaływania. Teatr zatem jako sztuka, po pierwsze, wielotworzywowa i, po drugie, angażująca bezpośrednio odbiorcę, przedstawiał dla strategów odnowy katolicyzmu i kampanii kontrreformacyjnej szczególną atrakcyjność.

„Grano sztuki wszędzie, gdzie się dało” – pisał cytowany monografista tego teatru, Jan Poplatek²¹. Dzięki ostatnio wydanemu przekładowi z łaciny kroniki domu Towarzystwa Jezusowego w Poznaniu łatwo to przesledzić w pierwszych dekadach jego działalności w tym ośrodku. Zapisy kronikarzy zakonnych zwracają uwagę posługiwaniem się w dokumentowaniu wydarzeń kategoriami specjalnymi i socjologicznymi. Odpowiednią przestrzenią dla teatru religijnego wydawały się kościoły, jednak większość przepisów będzie broniła wnętrza świątyni przed niewłaściwym zachowaniem publiczności. W Poznaniu jezuici otrzymali najpierw niewielki kościółek św. Stanisława męczennika, ufundowany przed rokiem 1516, a dopiero w drugiej połowie XVII wieku przystąpili do budowy ogromnej i okazałej świątyni dokończonych w 1701 roku w postaci do dziś imponującej, przy ulicy Gołębiej – charakterystyczne, że w dobie regresu demograficznego i gospodarczego tak ocenili potrzebę posiadania pojemnej przestrzeni sakralnej, manifestującej zresztą myśl o *Ecclesiam triumphans*. Z perspektywy kościółka św. Stanisława nie dziwi fakt korzystania z gościny sąsiedniej gotyckiej „wspaniałej bazyliki” farnej św. Marii Magdaleny. I oto tutaj w roku 1573 jezuici wystawili *Dialog pasterzy*, a napór „ogromnego tłumu ludzi” spowodował skargi kleru świeckiego na nieuszanowanie ołtarzy przez wspinające się na nie dla uzyskania lepszej widoczności „nieokrzesane pospólstwo”²². Z kolei w roku 1574 ojcowie z Towarzystwa Jezusowego 15 lipca wystawili po polsku *Dialog o Najświętszej Eucharystii* w kościele Bożego Ciała ojców karmelitów²³. Próbowano rozdzielać strefy uczestnictwa licznych zainteresowanych; selekcjonowano ich przypisaniem do różnych przestrzeni i tak kreowano kręgi spektatorów. Zmieniał się w nich stopień dostępu do teatralizacji, domagającej się od rozmaitych zbiorowości różnych kompetencji kulturowych. Na przykład w Poznaniu w roku 1575 „w związku z renowacją nauk” ojcowie wystawili

²¹ J. Poplatek, *op. cit.*, s. 31.

²² *Kronika jezuitów poznańskich...*, s. 23.

²³ *Ibidem*, s. 27.

[...] dla ludu po polsku dialog *Tobiasz*, ażeby prości ludzie z tym większym pożytkiem zapamiętali sobie to, co usłyszeli nieco wcześniej na kazaniach poświęconych objaśnianiu tej księgi Pisma św. [...] do tego [już zapewne w szkole] wystawiono po łacinie dialog *Tobiasz*, po czym nastąpiło rozdanie nagród²⁴.

Kościół gromadził tłumy na nabożeństwach, których liturgiczny scenariusz fascynował współczesnych parateatralnym wymiarem. Od niedzieli zapustnej roku 1608

[...] odprawiliśmy w naszej świątyni – wspomina annalista poznański – czterdzie-stogodzinne nabożeństwo, nowe w owych dniach w tym mieście zbożne widowisko [...] nasz kościół piękniej niż zwykle rozbrzmiewał śpiewem i dźwiękami rozmaitych instrumentów muzycznych. Z godziny na godzinę z powodu tłumów było w nim coraz tłoczniej, a chwilami nie można było wejść do środka²⁵.

To nowe, zainicjowane we Włoszech, trzydniowe nabożeństwo ekspiacyjne na zakończenie karnawału, wprowadzone u nas przez jezuitów (w Poznaniu od roku 1587 już z udziałem tłumu!), szybko zyskiwało popularność – w 1610 roku odprawiano je nawet w obozie pod Smoleńskiem. Jego atrakcyjność podnosiła oprawa muzyczna – występy kapeli dopuszczano nie tylko podczas mszy śpiewanej, ale i w ciągu dnia pomiędzy egzortami, byle bez użycia „bębnów i muskietów”²⁶. Okazało się też trwałe: programy teatralne z XVIII wieku poświadczają kończenie występów zapustnych apelem do uczestnictwa w tym właśnie nabożeństwie²⁷. Najwyraźniej bezskuteczne na dłuższą metę okazało się nakazywanie całkowitego zniesienia dialogów, które – jak na początku XVII stulecia pisał generał Aquaviva do prowincji polskiej – starym zwyczajem wygłasza się w kościele w dniach przed Środą Popielcową. Zakaz motywowany był przekonaniem, iż nie wnoszą one nic poza widowiskowością i hałasem. Na granicy karnawału i postu wciąż o względy publiczności konkurowały widowiska o dwu skonstrastowanych przekazach treściowych, tyle że przedstawienia zapustne (często o nieszczęściach, jakie powoduje pijaństwo) przesunięte do teatru szkolnego miały bardziej ograniczoną widownię.

²⁴ *Ibidem*, s. 32.

²⁵ *Ibidem*, s. 183.

²⁶ J. Kochanowicz, *Przepisy dotyczące jezuickich burs muzycznych*, Kraków 2002, s. 66.

²⁷ Zob. J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII w.*, Wrocław 1970, s. 121–122 ze wskazaniem na *Mensa Eucharistica* (Warszawa 1711) i *Capua post Campaniam* (Wilno ok. 1724). *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1976, pozwala rozszerzać tę listę powiązań spektaklu teatralnego z nabożeństwem, do którego stanowił rodzaj wstępu i przynosił motywującą zachętę do udziału w nim (np. *Calix mortis* w Braniewie w roku 1734, *Calix memoriae* [J. Rudominy?] w Grodnie w roku 1724 czy *Naufragium in sicco Sigerici*... [A. Ryeckura?] w 1723 roku w Połocku).

Pozostaniemy jednak przy okresie wcześniejszym, kiedy zdobywczycy rozmach nowego zakonu skierowany był na pozyskiwanie jak najszerszych kół zwolenników, co wymagało wychodzenia w otwartą przestrzeń miejską. 6 czerwca 1577 roku odnotowano w Poznaniu: „z okazji uroczystości Bożego Ciała przedstawiliśmy na rynku dialog, którego bohaterem był Abraham składający w ofierze Izaaka. Słuchacze przyjęli go z tak wielkim aplauzem, że wielu z nich rzewnie płakało...”²⁸. Również w następnym, 1578 roku, w czasie uroczystej poznańskiej procesji Bożego Ciała jezuici wystawili sztukę sceniczną²⁹, co poświadcza powyższe uwagi o wtapianiu spektaklu teatralnego w ciąg działań obrzędowych, które konstituowały szerszą i liczniejszą (choć mniej wyspecjalizowaną) widownię. Kult Eucharystii nabrał w związku z atakami reformacji na katolickie rozumienie transsubstancjacji nowego znaczenia. Jezuici wprowadzili *modo Romani*, jak pisze Poplatek, bez związku z tradycją średniowieczną – doda Jan Okoń – formę procesji, w której stałemu korpusowi pochodu duchowieństwa z monstrancją towarzyszy, poprzedzając go, rozbudowana część typowo parateatralna, corocznie inna, obliczona nie tylko na uczestnika kultu, lecz na widza. Nawiązano w niej do świeckich wjazdów i pochodów z obrazowymi alegoriami na wozach (rolę obrazów, tych – wedle Grzegorza Wielkiego – „ksiąg wiernych prostaków”, zaakcentował na nowo w nauczaniu treści wiary sobór trydencki)³⁰. Nie dość tego, wizualnej okazałości pochodów towarzyszyła muzyka – poznańscy uczniowie przebrani za anioły śpiewali z towarzyszeniem szkolnej kapeli (Jan Brandt, prefekt w Poznaniu w latach 1589–1592, skomponował utwór muzyczny m. in. do słów hymnu *Jesu dulcis memoria...*)³¹. Ażeby uchwycić skalę przedsięwzięć tego typu, przypomnijmy, że jeszcze w XVI stuleciu, w Wilnie w 1586 roku, w pochodzie ilustrującym eucharystyczne treści z okazji tego święta brało udział blisko 700 uczniów uformowanych w cztery oddziały i częściowo w przebraniu w kostiumy anielskie. A wiek następny – mimo napomnień prowincjała, że nie należy podczas tej procesji „wprowadzać nowości, jak maszyny, sztuczne ognie i pochodnie, oraz organizować wozów

²⁸ *Kronika jezuitów poznańskich...*, s. 43.

²⁹ *Ibidem*, s. 49.

³⁰ Procesje na Boże Ciała zostały przedstawione w rozdz. *Inscenizacje parateatralne* w: J. Okoń, *op. cit.*, s. 80–107. Zob. także *idem*, *Retoryka a dogmat w parateatralnych procesjach jezuickich na Boże Ciała (Wilno 1614–1636)*, [w:] *Literatura a liturgia. Księga referatów międzynarodowej sesji naukowej Łódź 14–17 marca 1996*, red. J. Okoń przy współpracy M. Kwiek i M. Wichowej, Łódź 1998, s. 185–201; przedr. w: J. Okoń, *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce*, Warszawa 2006, s. 99–120 i 121–134. A. Dąbrówka (*op. cit.*, s. 305) przypomina, iż procesji nie urządza się, by zrobić wrażenie na biernej publiczności, lecz by ustanowić kognitywną drogę przez pamięć społeczną (utrwaloną siatkę pojęć).

³¹ J. Kochanowicz, *Geneza, organizacja i działalność jezuickich burs muzycznych. Jezuickie bursy muzyczne w Polsce i na Litwie*, Kraków 2002, s. 38, ze wskazaniem na: J. Brandt, *Utwory zebrane*, oprac. Z. Szwejkowski, Kraków 1974.

tryumfalnych” – będzie nadal świadkiem obchodzenia święta Bożego Ciała, rzecz spodziewana, z „pompą” i „figurami”³².

Wróciwszy do poszukiwania przestrzeni zdolnej pomieścić „masowego” widza i znów zaglądając do kroniki poznańskiej, odnajdziemy inną przestrzeń *sub Iove*, jak wyżej otwartą, choć ograniczoną: w roku 1579 dialog o Adamie i Ewie wypędzonych z raju, który w uroczystość świętego Jana Chrzciciela 24 czerwca przedstawili „synowie” Loyoli **na cmentarzu** przy kościele św. Marii Magdaleny³³.

Przestrzenne warunki, jak wspomniano, nie pozostają bez wpływu na społeczne różnicowanie masy odbiorców. W październiku 1584 roku wznawiali poznańscy jezuici nauki dla gromady przybyłej młodzieży dysputą oraz wystawieniem dramatu *Absalom* „w obecności licznie zgromadzonego ludu”³⁴. Corocznie inscenizowali po kilka dramatów, dopuszczając do teatru nie tylko uczniów. Ostatni zapis „dla ludności miasta wystawiliśmy tragedię *Felicitas* [...], na której nie zabrakło bynajmniej grona możnych i szlachty”³⁵ pochodzi z roku wydania przepisów obostrzających możliwości organizowania zarówno powszechnie dostępnych spektakli teatralnych, jak i przedstawień szkolnych. Z *Kroniki jezuitów poznańskich* wynika bowiem, że po ograniczeniach nałożonych przez *Ratio Studiorum* (1599) obok comiesięcznych wewnątrzszkolnych deklamacji (mowy, dialogi, sądy prawne) sztuki wystawiano ledwie raz w roku (dokument wprowadzał jedną promocję w roku) lub dwa (bo czasem i na renowację nauk, co po wakacjach było trudniejsze) dla... szlacheckiej widowni (ograniczonej zamknięciem do auli lub dziedzińca szkolnego, choć często licznej). Potem powtarza się więc formuła wymagająca ostrożności interpretatora, na przykład w roku 1608: „ostatniego dnia czerwca wystawiliśmy publicznie z wielkim aparatem scenicznym dla licznej szlacheckiej widowni tragedię o Jeremiaszu i królu Sedecjaszu”³⁶. Określenia tłumnego czy masowego udziału w przedstawieniach nie są specjalnością li tylko kronikarzy poznańskich. *Historia residentiae Valcensis* zawiera m. in. następujący zapis ilustrujący tendencję do odpowiedniego społecznie przestrzennego zhierarchizowania widowni: „*Hospitum tantus fuerat numerus ut*

³² J. Kochanowicz *Przepisy...*, s. 79 i *Geneza...*, s. 63 (przypominano uprzednie zarządzenia, znać bezskuteczne). Zob. też J. Poplatka, *op. cit.*, rozdz. o powiązanych z oktawą święta Bożego Ciała eucharystycznych dialogach XVI wieku w Polsce na tle europejskim, s. 124–131; sztuki siedemnastowieczne omawia J. Okoń, *Dramat i teatr...*, rozdz.: *Corpus Christi*, s. 127–133. Tabela na s. 113 u Poplatka uzmysławia rangę tego tematu w Polsce: wywołał on od roku 1566 do końca XVI wieku aż 33 realizacje, podczas gdy inne okazje religijne nie uzyskały więcej niż 10; przeważały też okazje szkolne (renowacja nauk – 25) i pozaszkolne (wizyty gości – 25 dialogów).

³³ *Kronika jezuitów poznańskich...*, s. 52.

³⁴ *Ibidem*, s. 76.

³⁵ *Ibidem*, s. 133.

³⁶ *Ibidem*, s. 188.

soli nonnisi primores nobiles explerent aulam, reliquis etiam arbores aulae proximas ascedentibus” – w kolegium w Wałczu gości była tak wielka liczba, że gdy szlachta wypełniła salę, reszta wdrapywała się na pobliskie drzewa, by obserwować widowisko...³⁷

Ale udział czynny patrów i ich podopiecznych w masowych manifestacjach zbiorowych był możliwy wedle władz zakonnych, gdy w grę wchodziły stosunki z władzą świecką, z możnymi tego świata, fundatorami, faktycznymi czy potencjalnymi dobroczyńcami Towarzystwa.

Całe miasto obejrzało wspaniałe widowisko, gdy jaśnie wielmożny pan Bogusław z Leszna Leszczyński obrany starostą generalnym Wielkopolski pośród wiwatów i radosnych oklasków wjeżdżał uroczyście do Poznania, siedziby swego urzędu, otoczony tłumem szlachty i mieszczaństwa. Powagi i wspaniałości tej uroczystości dodało przedstawienie naszego kolegium, które odegrano na placu szkolnym wobec niezliczonej szlacheckiej widowni i w obecności samego jaśnie wielmożnego [starosty]³⁸.

Ujmując zatem teatr możliwie szeroko, zgodnie z późnofeudalną, szczególnie barokową, jak zauważono wyżej, tendencją do teatralizacji zachowań zbiorowych w sferze życia publicznego – nacechowanego ceremonialnością obyczajów i ostentacją postaw, poddawanego oddziaływaniu unaoczniających zabiegów perswazyjnych – rozróżnimy z uwagi na czynniki przestrzenne, warunkujące efekt „wielkiej liczby”:

1) spektakle szkolne (dialogi bądź dramaty z rozdaniem nagród na koniec roku szkolnego w auli teatralnej – tu często podkreśla się jeszcze w XVI w. wspaniały aparat sceniczny, jego „królewski przepych”);

2) występy uczniów gościnne na zamkach czy w pałacach;

3) widowiska miejskie (wjazdy, ingresy, tryumfy, ale też spektakle *in foro civitatis*, jak dialogi o św. Stanisławie Kostce w Przemyślu w roku 1673 czy na dziedzińcach, jak w zapusty roku 1671 w Łucku);

4. widowiska paraliturgiczne (łącznie wnętrze kościoła z przestrzenią miejską, na przykład pogrzeby, procesje Bożego Ciała czy z relikwiami).

Nie daje się bowiem w świetle przebadanych przez Jana Okonia danych archiwalnych utrzymać teza o siedemnastowiecznej kameralizacji teatru jezuickiego i zacieśnianiu kręgu odbiorców: na 88 danych o miejscu wystawienia jedynie 25 odnosi się do publicznych przedstawień w auli szkolnej, zaś 33 – do spektakli w kościele, i aż 30 – poza aulą i poza kościołem³⁹.

Jeden z pierwszych przykładów poznańskich wyprowadzenia spektaklu żakowskiego do teatru poza kolegium pochodzi z 1580 roku. Wówczas to

³⁷ Rkps, Biblioteka Raczyńskich, nr 56, s. 92 – cyt. za: Z. B o r a s, *Teatr walecki w Polsce przedrozbiorowej*, „Rocznik Piłski” 1960, s. 98–99.

³⁸ *Kronika jezuitów poznańskich...*, rok 1643, s. 399.

³⁹ J. O k o Ń, *Dramat i teatr...*, s. 238.

marszałek koronny Andrzej Opaliński, zajęty przygotowaniami do ślubu swej córki, „poprosił nas – pisze kronikarz – byśmy uświetnili ową ceremonię wystawieniem jakiejś komedii. Zgodziliśmy się bez wahania”. 14 lutego ojciec Jan Brandt „wystawił tragikomedię o zaślubinach króla Baltazara [...]”. Teatr na zamku został wspaniale przystrojony. Ale ze względu na okazałą oprawę wspomnianych zaślubin [...] spektakl trwał aż do drugiej w nocy. Ojciec prowincjał ogłosił później zakaz wystawiania tego rodzaju przedstawień [...] poza kolegium⁴⁰. Zakaz jakoś omijano, bo spektakle na cześć możnych poza szkołą z różnych lat w przeciągu całego XVII wieku wymienia Jan Okoń, czerpiąc przykłady z Pułtusza, Rawy czy Warszawy, gdzie przedstawienie pokazano na zamku, z Bydgoszczy i Reszla, gdzie szkolnych aktorów oglądano na ratuszu, czy ze Lwowa i Wilna, gdzie podwoje otworzyły przed nimi pałace biskupie⁴¹.

Miejski spektakl otwarty w Poznaniu z okazji ogłoszenia w roku 1670 Stanisława Kostki patronem Polski atrakcyjność widowiskową wozu tryumfalnego i orszaku jeńców tureckich w okowach uzupełniał pokazem ogni sztucznych i udziałem kapeli⁴². Poświadcza on wykorzystywanie przestrzeni świeckiej i bogatych środków widowiskowych w celu pozyskania licznych widzów i zapewnienia możliwie powszechnego odbioru idei wyznaniowo-narodowej.

Przyciągając widzów dekoracyjno-muzyczną oprawę widowiska okołoliturgicznego ilustruje na przykład nota kronikarza poznańskiego z roku 1609, gdy w niedzielę oktawy Bożego Ciała sam biskup po uroczystej mszy śpiewanej

[...] otoczony wielkim tłumem ludzi wyruszył z Najświętszą Eucharystią w procesji dookoła rynku. [...] W oktawie [...] procesja szła już naszą ulicą [...]. Przystroiliśmy z zewnątrz ściany kolegium, a przy wejściu do naszego kościoła zbudowaliśmy na podwyższeniu ołtarz, który ozdobiliśmy kobiercami, wieńcami i obrazami. Stojące na nim chóry muzyczne koily zmysły słodkim śpiewem. A gdy oczom ukazał się Najświętszy Sakrament, zadudniły bębny, zadźwięczały trąby i odezwały się inne instrumenty, współbrzmiać harmonijnie jednym głosem⁴³.

⁴⁰ *Kronika jezuitów poznańskich...*, s. 54.

⁴¹ J. Okoń, *Dramat i teatr...*, s. 239. Pojawiał się tu często ów „wspaniały aparat sceniczny”, czyli efekty wszelkiego rodzaju, z których przesadą walczyły nakazujące umiar zarządzenia zakonne, por. J. Poplatek, *op. cit.*, s. 31. Swobodnie stosowano efekty świetlne, zwłaszcza ognie sztuczne w postaci fajerwerków, por. *ibidem*, s. 33; J. Okoń, *Dramat i teatr...*, il. s. 170; oraz latarnię magiczną por. *ibidem, passim* i il. s. 193, 264.

⁴² J. Kochanowicz, *Geneza...*, s. 195 (i do s. 198 dalsze przykłady zarówno z architekturą okazjonalną typu bramy tryumfalne, wozami z emblematami i obrazami, jak i z recytacją mów i dialogów).

⁴³ *Kronika jezuitów poznańskich...*, s. 201.

W roku 1610 annalista poznański dał opis uroczystości związanej ze sprowadzeniem relikwii, sugerując zależność ilości uczestników od siły przyciągania architektury okazjonalnej, dekoracji, świateł i dźwięków:

[...] 1 sierpnia urządziliśmy z udziałem tłumów ludzi uroczystą procesję z relikwiami świętych Pańskich, które nadeszły z Rzymu [...]. Wybudowaliśmy zatem w kościele przed wielkim ołtarzem okazałe podwyższenie, połyskujące złotem całunu i rozświetlone blaskiem wielu zapalonych świec. Na nim postawiliśmy katafalk przyozdobiony najcenniejszymi klejnotami, który służył do wystawienia relikwii. Ściany świątyni upiększyliśmy ozdobnymi draperiami, różnymi płaskorzeźbami i obrazami, a wszystko to uzupełniliśmy wierszami. Obrazy przedstawiające tortury męczenników, które uchodziły za pięknie odmalowane, można było oglądać wzdłuż katafalku. Przy wizerunkach świętych, których kult i grono czcicieli były związane z tym miastem, zawiesiliśmy nawet chorągiewki. Gdy w samą uroczystość otwarły się wrota kościoła, do środka wlał się ogromny tłum ludzi [...], który przez dzień cały nie stopniał ani trochę, a wiele osób wysłuchało mszy św., stojąc poza kościołem, przed wejściem. Nasz przewielebny biskup odprawił uroczystą mszę św. przy relikwiiach świętych, a w śpiewach towarzyszyły mu na przemian najbieglejsze w sztuce muzycznej chóry, które zjechały wtenczas do miasta z różnych stron kraju. [...] Na uroczystość przybyło bardzo wielu mężów z najprzedniejszej szlachty oraz najznakomitsze damy. Nieustające modły trwały przez cały tydzień, gromadząc tłumy wiernych⁴⁴.

Ta ostatnia kategoria, najmniej ostro definiowana, czyli widowisk parali-turgicznych, zwykle kontynuujących liturgię lub jej towarzyszących na zasadzie ogniwa, które łączy dwie fazy obrzędu (jak w przypadku pogrzebu: egzekwie i tzw. pokropek w świątyni oraz pochówek na cmentarzu), wymaga powiązania elementów statycznej bądź mobilnej dekoracji z przemieszczaniem się widzów (w przykładzie powyżej obrazy „oglądać można było idąc wzdłuż” konstrukcji). Zasada teatralizacji opiera się w takim przypadku na podobnej do średniowiecznych misterii swobodzie spektatora, który nie zostaje unieruchomiony w jednym miejscu zamkniętej widowzni. Propozycja, która zawiera zaproszenie do uczestnictwa w uroczystości (co nie niweczy całkowicie roli widza), oparta jest na tej samej, powtarzalnej strukturze pochodzącej z wyobrażeń emblematycznie komentowanych napisami i słowem recytowanym bądź śpiewanym⁴⁵, dynamizowanych ruchem widzów

⁴⁴ *Ibidem*, s. 215.

⁴⁵ Badacze emblematycznych wpływów w teatrze powołują się na niemieckiego uczonego i wykorzystywane przezeń dość szerokie pojęcie „analogii strukturalnej”, pozwalające akt sztuki dramatycznej traktować jak *imago*, a chóry jak subskrypcję, zob. A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964. Tak np.: J. Pelc, *Obraz-słowo-znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973 (i w nowym opracowaniu tegoż autora *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002). Tymczasem różnorodność technik inscenizacyjnych, bardziej bezpośrednich zastosowań obrazu z napisem w widowisku jest uderzająca, por. J. Okoń, *Dramat i teatr..., passim*; J. A x e r, *Sceny z portretami*, [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego: studia z historii architek-*

uczestniczących w przejeździe (atrybutami inscenizacji były tu najczęściej wozy i piękne zaprzęgi). Odpowiadała temu schematowi wędrowki (nie wolnemu od topiczno-alegorycznych ładunków semantycznych) organizacja otwartej przestrzeni rozpięta wzdłuż osi horyzontalnej – następstwa sekwencji obrazów – i zachowująca w porządku architektury okazjonalnej w „scenerii ulicznej”, jak bramy i łuki tryumfalne, relikty symultanizmu teatru wieków średnich⁴⁶. Wydaje się, że masowy odbiorca takich widowisk plenerowych jest kategorią również dość, by tak rzec, „otwartą” nie tylko socjalnie – cechuje go dużo większa swoboda niż widza teatralnego, dotycząca definiowania własnej roli, czasu uczestnictwa (możliwość włączenia się/wyłączenia w każdym momencie) i stopnia zaangażowania bądź zdystansowania wobec przedstawienia, którego nie musi odbierać od początku do końca, postrzegać w całości (taka fragmentaryzacja odbioru jest niemożliwa w przypadku dzieła sztuki).

W poetyce samych d r a m a t ó w szkolnych zastanawia ilość scen zatłoczonych, przedstawiających tłumy, rzec by można – masowych (na ile zasadnie?). Jak gdyby prawo wielkiej liczby, którą obserwowaliśmy po stronie audytorium, widzów, miało też dotyczyć aktorów, sceny, świata przedstawionego. Sceny zatłoczone są w spektaklach jezuickich tak samo charakterystyczne, jak zacieranie się wyznaczników gatunkowych w wyniku usamodzielniania planu komentarza, czyli cząstek służących bezpośredniej eksplicacji tez dydaktycznych i propagandowych, jak chóry czy prologi i epilogi. Takie zagęszczenie treści dyskursywnych, deklaratywność towarzysząca wzmacnianiu elementów moralistycznych i polemicznych, jest zdaniem Janiny Abramowskiej, omawiającej tragedię renesansową, wynikiem kalkulacji autorów-nauczycieli, którzy brali pod uwagę specyfikę publiczności, a nie zapominali, że przedmiotem ich oddziaływania być winni także młodzi aktorzy⁴⁷. Już w dramatach szesnastowiecznych autorka wyróżniła dwie pozornie sprzeczne tendencje: rozbudowywaniu ponad potrzebę planu słownego towarzyszyło dążenie do stworzenia atrakcyjnego widowiska. „W rezultacie

tury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu, Warszawa 1988, s. 544 i n. Napisy na scenie tworzy się z liter w partiach baletowych, np. w tańcu zwanym anagramatycznym, por. *Dramat staropolski [...]. Bibliografia...*, t. 2, cz. 1, gdzie są odsyłacze do 24 przykładów takich emblematów zbudowanych ze „skoków” czy „saltów”. Zasady konstrukcji emblematycznej dotyczyły też ogni sztucznych, przedstawiających figury i litery.

⁴⁶ Zob. np. powitanie w Poznaniu Henryka Walezego w roku 1574 (*Kronika jezuitów poznajskich...*, s. 25) i przyjęcie przejeżdżającego Zygmunta III w 1594 roku (*ibidem*, s. 112–113). J. O k o Ń, *Dramat i teatr...*, s. 157 podaje przykłady wjazdów: Batorego w Wilnie (1579), Piotra Myszkowskiego w Pułtusku (1568).

⁴⁷ Więcej o tragediach renesansowych: J. A b r a m o w s k a, *Jezuicka tragedia tendencyjna*, [w:] e a d e m, *Ład i fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Wrocław 1974, s. 153–179.

uderzającą cechą tego teatru jest jakby nadmierne bogactwo języka scenicznego, rozrzutność środków wyrazu⁴⁸.

Przyjrzyjmy się najpierw inscenizacjom dramatów jezuickich na podstawie drukowanych programów⁴⁹. Należące do olśniewającej wystawy sceny zbiorowe: narad z senatorami, przeglądu wojsk czy wypraw wojennych, Jan Okoń odnotowuje głównie w dramatach o charakterze panegirycznym i luźniejszej budowie⁵⁰. Jednak nie wyłącznie. Znajdziemy je na przykład w lubelskim programie teatralnym Ignacego Brodowskiego, skromnie zatytułowanym *Krótkie opisanie akcji o chwalebnym męczeństwie św. Stanisława z 1638 roku*, w którym postaci niemal nie występują pojedynczo, raczej w enigmatycznie wzmiankowanych zbiorowościach: Polska z prowincjami, król z panami radnymi i dworzanami, wady „z czartami koło nich”, biskup ze swoim duchowieństwem, książę ruski z konsyliarzami i metropolitami, „wojska koronne różne, tak jezdne, jako i piesze; wojsko księcia ruskiego; wojsko zaporoskie; Kijowianie; [...] Kapitan z żołnierstwem na zabicie s. Stanisława [...] nasłany [...]; kapłani ciało święte [...] zbierający...” Multiplikacja elementów wyraźnie fascynuje autora: „Okrom wzwyż pomienionych będzie inszych wiele person, którzy machiny stawiać, [4] chóry i [4] intermedia różne niżej opisane odprawować mają”. Podano liczebność jednego z chórów – 24 młodych śpiewaków. Opis inscenizacji z wozami, wielbłędami, gonitwami na koniach, widokami Krakowa, Kijowa i Dzikich Pól, szturmami, przemarszami wojska i taboru etc., oszałamia iście barokowym bogactwem i rozmachem wzorowanym, jak sądzi Karolina Targosz-Kretowa, na sumariuszach oper z teatru królewskiego⁵¹. Takie postaci zbiorowe nie poddają się obliczeniom – zauważa przy okazji analizy innego spektaklu Krzysztof Obremski, kierując naszą uwagę na spisy imienne wykonawców i fakt, że na przykład z 40 ról podanych w obsadzie (zapewne ze względu na rangę społeczno-polityczną rodziców) tylko 11 znalazło się w streszczeniu sztuki (co, dopowiedzmy wyraźnie, oznaczać może jedynie, że role te były epizodyczne)!⁵²

⁴⁸ *Ibidem*, s. 156.

⁴⁹ Materiał źródłowy, jaki stanowią zachowane jezuickie programy teatralne, zebrano i udostępniono w postaci dokładnych opisów (z elementami wstępnej analizy źródeł) we wspomnianej wyżej, a wciąż zbyt mało wykorzystywanej publikacji *Dramat staropolski [...]. Bibliografia...*, t. 2, cz. 1. Na temat programów dawnych por. W. Korotaj, *Z problematyki staropolskich programów teatralnych*, [w:] *Wrocławskie spotkania teatralne*, Wrocław 1967, s. 81–110, a wyłącznie jezuickim programom poświęcił wstęp we wspomnianej bibliografii *Dramatu staropolskiego* (t. 2, cz. 1); Jan Okoń przeznaczył na omówienie „sumariuszy” jezuickich monograficzny rozdział I swej książki, por. J. Okoń, *Dramat i teatr...*, s. 12–79.

⁵⁰ J. Okoń, *Dramat i teatr...*, s. 23. O szczegółach obsady zob. rozdz.: *Aktorzy*, s. 294–302.

⁵¹ *Dramat staropolski [...]. Bibliografia...*, poz. 176, s. 129–132 (z bibliografią).

⁵² K. Obremski, *Spis wykonawców jezuickiego widowiska jako tekst polityczny*, „Barok” 1997, t. IV/2 (8) s. 154. Autor artykułu poniekąd wyważa otwarte drzwi, publikując spis

W sztuce *Herrlicher Tryumph*, wystawionej w Braniewie w maju 1665 roku, widzowie mieli zobaczyć m. in. żołnierzy cesarza greckiego Herakliusza w szyku, przed bitwą z perskimi siłami Chosroasa cesarz dokonuje przeglądu wojsk. Chór I stanowią zagrożeni perskim niebezpieczeństwem mieszkańcy Jerozolimy. W akcie II przedstawiono bitwę cesarskich z Persami, którą kończy chór Persów oplakujących klęskę. W akcie IV oglądano tryumf Herakliusza oraz hołd mieszkańców Jerozolimy⁵³. Czternaście lat później w tymże Braniewie (1679) *Triumphatrix sapientia* [Jerzego Berenta] ukazuje na scenie przegrupowania wojsk perskich Migasa, przysięgę i wymarsz wojsk oraz oblężenie miasta Lampsacum. W Drohiczynie w roku 1716 zwycięski król węgierski Maciej Korwin pojawia się na początku sztuki z wojskiem i jeńcami tureckimi⁵⁴. Po wiktorii wiedeńskiej kolegium w Krożach na Litwie ilustrowało wedle listu króla polskiego do królowej Marysienki oblężenie, morderczą bitwę i tryumfalny powrót Jana III z rycerstwem z pola bitwy (*Vienna Austriae caput*, 1684)⁵⁵. W 1687 roku w sztuce *Iason*, wystawionej w Grodnie, główny bohater na początku aktu III wkracza na scenę „w otoczeniu liczne go wojska”, a w akcie IV zdobywa zamek na brzegu Kolchidy⁵⁶. W Kownie w roku 1690 *Scipio Africanus Numantinae urbis triumphator* nie obejdzie się bez scen zdobycia miasta i tryumfu Scypiona z jeńcami. Przykładów analogicznych jest znacznie więcej.

W Jarosławiu na stulecie zakonu, pośród tygodniowych modłów dziękczynnych, procesji za miasto, uczty dla ubogich podczas wielkiego jarmarku na podwórzku kolegium, wystawiono również dwudniowe widowisko *Monstra wdzięczności*, w którym zaangażowanych było co najmniej kilkudziesięciu uczniów-aktorów⁵⁷. Szacunkowa ocena liczebności zespołu wykonawczego bierze się stąd, że w spisie postaci występują określenia zbiorcze, jak zresztą wielokrotnie w programach, na przykład: narody (*gentes*), żołnierze, rycerstwo polskie, chłopcy (*pueri*), „młodź polska”, „młodź przednia Królestwa”, kompania Młodziana, adherenci, lud (*populus*), pospólstwo (*plebs*), senat, pacholęta, pokojowi, dworzanie, *satellites caesaris* itp.⁵⁸ Jan Okoń wnioskował z porów-

wykonawców *Imago victoriae* z 1685 roku i stawiając hipotezy na temat pijarskiego *Alcidesa* (1683) w oderwaniu od starodruku, nie zauważywszy tomu drugiego bibliografii *Dramat staropolski*, który zawiera ów spis, a obejmuje nie tylko programy jezuickie (cz. 1, 1976), ale i innych szkół (cz. 2, 1978).

⁵³ *Dramat staropolski [...]. Bibliografia...*, poz. 2, s. 2–3.

⁵⁴ *Ibidem*, poz. 52, s. 38.

⁵⁵ *Ibidem*, poz. 168, s. 121.

⁵⁶ *Ibidem*, poz. 113, s. 71.

⁵⁷ *Ibidem*, poz. 134, s. 88–89.

⁵⁸ Pewną analogię można wskazać w zestawieniu z niektórymi ilustracjami, np. teatru dworskiego w Nieświeżu, skądinąd rozwijającym się w kontakcie z teatrem SJ. (Reprod. zob. np. w *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*, oprac. K. Wierzbicka, Warszawa 1961, il. po s. 112). Rysownik (uznany w literaturze przedmiotu za dokumentalistę) pokazuje tłum statystów

niania czterech programów, które wskazują klasę przy nazwisku wykonawcy, o rozdziale ról: samodzielnie otrzymywali uczniowie dwu starszych klas humaniorów (retoryki i poezji), role zbiorowe obsadzali słuchacze klas niższych (gramatyki, syntaksy). Bywają programy dokumentujące udział uczniów z imienia i nazwiska, nie zawsze podające obsadę wszystkich ról, a także wekslujące po pięciu nazwiskach jednym „etc.” pozostałych uczniów (może właśnie z niższej klasy?), którzy przedstawiali np. „Rycerstwo”, jak w *Zaćmieniu słońca* w Krośnie w roku 1661⁵⁹. Znajdujemy też między nimi prawdziwe niespodzianki: gdy w Kaliszu w 1623 roku pokazano *Na szczęśliwy przyjazd Najjaśniejszego Zygmunta III* dramat alegoryczny *Zygmunt I* (która to postać tytułowa „wystawia” oczywiście „prawdziwy obraz Najjaśniejszego Zygmunta III”) – imienny spis wykonawców podaje 83 nazwiska (na 115 ról, skoro niektórzy odtwarzali po dwie, a nawet trzy postaci), przy czym, co ważne, każdej alegorii odpowiadała tu konkretna postać sceniczna!⁶⁰ Jan Okoń zwraca jednak uwagę, że uczniów w tamtejszym kolegium było wtedy trzykrotnie więcej, bo ponad 300⁶¹. Zygmuntowi w akcie I towarzyszy „wielki orszak młodzi”. Akt II zawiera popis wojska polskiego i bitwę, a w III pokazuje się tryumfalny powrót rycerstwa polskiego i litewskiego spod Moskwy z jeńcami i 40 chorągwiami. W późniejszym o sto lat panegiryku udratyzowanym *Rosa Umbria*, dedykowanym już nie monarsze, lecz biskupowi warmińskiemu Krzysztofowi Szembekowi, program braniewski z roku 1725 wymienia imiennie 130 aktorów [i statystów!]⁶². W widowisku alegoryczno-panegirycznym z Nysy pt. *Luna Austriaca regina Eleonora* (1631) obsadzono aż 180 uczniów⁶³. W Pułtusku w roku 1686 dramat *Pallas orbis imperatrix* dedykowany Adamowi Krasińskiemu opatrzone programem ze spisem 75 wykonawców, poza którym pozostało jeszcze 13 ról – może dublujących po prostu niektóre nazwiska z listy imiennej⁶⁴. Takich przykładów licznej obsady jest więcej.

Twórca spektaklu dysponował nadmiarem potencjalnych wykonawców – pisała Abramowska – udział w spektaklu był pożądanym ćwiczeniem językowym, mógł także stanowić wyróżnienie i przyjemność dla ucznia. Stąd scenariusze jezuickie przeznaczone są dla bardzo licznych grup aktorów i statystów, dramaturgowie starają się stworzyć sytuacje wymagające wprowadzenia tłumów, bynajmniej nie statycznych, lecz zorganizowanych w efektow-

stłoczony wokół sceny i w bocznych wejściach – bynajmniej nie w sztukach, których spisy osób doprowadzają liczbę uczestników do kilkudziesięciu, lecz w farsach francuskich opartych na kilku postaciach. Ów tłum reprezentuje tu majestat dworu władcy wschodniego.

⁵⁹ *Dramat staropolski [...]. Bibliografia...*, poz. 163, s. 117.

⁶⁰ *Ibidem*, poz. 141, s. 95–96.

⁶¹ J. Okoń, *Dramat i teatr...*, s. 297.

⁶² *Dramat staropolski [...]. Bibliografia...*, poz. 32, s. 20–21.

⁶³ *Ibidem*, poz. 233, s. 182–184.

⁶⁴ *Ibidem*, poz. 323, s. 263.

nym ruchu, nierzadko baletowym, w scenach przemarszów wojsk, tumultów, narad, procesji itp. Łączy się z tym także mnożenie postaci pobocznych, a zwłaszcza rozdzielanie jednej roli na kilku aktorów (żołnierz pierwszy, drugi, trzeci itp.) nieuzasadnione względami dramatycznymi⁶⁵.

Objaśnienie, które wskazuje przyczynę (niejako „techniczną”) zaistnienia owych scen z licznymi statystami, tj. konieczność stworzenia każdemu uczniowi, nawet niezdolnemu do udźwignięcia roli aktorskiej, szansy na pokazanie się na scenie rodzicom na zakończenie roku szkolnego, dalece nie satysfakcjonuje na innych płaszczyznach procesu poznawczego, obejmującego aspekty interpretacyjne zjawiska. Wydaje się, że uczniów przygotowywanych do aktywności w sferze życia publicznego oswajano z koniecznością konfrontacji jednostki z masą ludzi⁶⁶. Współbrzmiałoby to z aktywnymi ideami wychowawczymi zakonu, głoszącego apologię heroizmu ludzkiej woli. Andrzej Kruczyński w syntetyczny sposób nakreślił zależność konstrukcji bohaterów dramatu jezuickiego od założeń filozoficzno-światopoglądowych, z woluntaryzmem rodem ze skotyzmu na czele. Człowiek, który jest (po senecjańsku) twórcą siebie i swego losu, wystawiany przez Boga na próby, dzięki prymatowi wolnej woli (stawianej nawet przed rozumem) realizuje się w walce ze złem o zbawienie⁶⁷.

Równocześnie jednak uczono myśleć kategoriami socjologicznego⁶⁸ (nie tylko nadprzyrodzonego) uzasadnienia władzy – tłumy żołnierzy, dworzan, pospólstwa (plebsu, ludu) legitymizują najczęściej pozycję i działania cesarza, króla, dowódcy, albo też (rzadziej) poddają go weryfikacji jako uzurpatora czy tyrana. Ponieważ ewolucja dramatopisarstwa jezuickiego od tragedii humanistycznych o ambicjach imitacyjnej poprawności i klasycznej regularności biegnie w wieku XVII poprzez formy dramatu epickiego i alegorycznego⁶⁹ z powrotem ku formalnej klasycyzacji repertuaru w XVIII stuleciu, najwięcej scen „masowych” przypada na okres baroku (1620–1740). Tragedie klasycyzujące od czwartej dekady wieku (np. *Jonatas* Stanisława Jaworskiego, Kalisz 1746) istotnymi dla konfliktu racji i ostatecznej ogólnej wymowy utworu, pojęciami zbiorczymi ludu i narodu operują ledwie w dialogach, na scenę wprowadzając dwu lub najwyżej trzech interlokutorów, sporadycznie w towarzystwie żołnierzy, książąt czy dworzan. „Masa” przesunięta zostaje w najlepszym wypadku do teatru wyobraźni widza, rozbudzonego odchodzącymi już w zapomnienie stylami inscenizacji, jakkolwiek posiada

⁶⁵ J. Abramowska, *op. cit.*, s. 156.

⁶⁶ O kształceniu mówców por. J. Okoń, *Dramat i teatr...*, s. 298–299.

⁶⁷ A. Kruczyński, *op. cit.*, s. 467, 469.

⁶⁸ Spostrzeżenie to potwierdza się w monografii zakonu, por.: J. Lacouture, *Jezuici*, t. 1: *Zdobywcy*, przeł. H. Lubicz-Trawkowska, Warszawa 1998.

⁶⁹ Wskazał je J. Okoń, *Dramat i teatr...*, s. 57–59, 210, 222, 225, 304.

raczej charakter abstraktu dostępnego refleksji władz intelektualnych. Lud jako uosobienie opinii publicznej, powszechnej, to zbiorowość przywoływana słowem bohaterów, przekazujących interlokutorom wyroki, oceny, postawy ludu. Liczniejsze, niedookreślone zbiorowości (dwory, żołnierze, paziowie, pospólstwo, senat) wprowadzane są na scenę w *Regulusie* Wojciecha Męcińskiego z roku 1753, ale dopatrywać się tu można zależności od estetyki pierwowzoru – sztuka jest bowiem przeróbką opery Pietra Metastasia *Attilio Regolo*⁷⁰. W *Tymoklii* Franciszka Pruszyńskiego (Lublin 1751), tłumaczonej z francuskiej tragedii Morela z roku 1658, na drugim planie sceny winno się zjawić – w jakiejś wszak reprezentacji (?) – „30 tysięcy niewolników” potwierdzających zwycięstwo Aleksandra Macedońskiego nad Tebańczykami. Z kolei w przerabianej z Woltera przez Wojciecha Mokronowskiego *Śmierci Cezara* z 1755 roku największą zbiorowością był senat.

* * *

W kwalifikatorach stosowanych przez kronikarzy poznańskiego domu SJ na określenie wielkiej liczby uczestników zgromadzeń obok rzetelności obrachunkowej wyczuwa się dumę z siły przyciągania, a może i skłonność do pewnej przesady. Oszacowanie „niespotykanego” tłumu, mrowia, rzeszy „nieprzebranej” jest kwestią subiektywnie względną. Relatywność ta definiowana przez odniesienia do dostępnego jednostce horyzontu spacialnego i socjalnego w ograniczonym wprawdzie zakresie, lecz jednak jakoś się obiektywizuje w doświadczeniu interpersonalnym. Horyzont ów w przypadku nabożeństw wyznacza pojemność świątyni, która często może pomieścić przybywających. Kronikarze wieku XVII ilość osób przystępujących w Poznaniu do sakramentu pokuty i Stołu Pańskiego z okazji świąt podają liczbowo w tysiącach (od 1,5 do 5)⁷¹. Dalszy horyzont wyznaczają mury miejskie, napełniające się dodatkowo na przykład w czasie jarmarków czy pielgrzymek licznymi przybyszami z odleglejszych nawet wsi. Zatłoczenie ulic i placów pogłębia wówczas wrażenie naporu na ciasną, ograniczoną przestrzeń miejską przemierzających się, niepoliczonych mas. Wydaje się, że zasadne byłoby stosowanie pojęcia masowego odbiorcy w sytuacjach odrzucenia czy zatarcia tak typowego dla silnie zhierarchizowanej społeczności tamtych czasów zróżnicowania społecznego. Zróżnicowanie owo, manifestu-

⁷⁰ Wedle Tadeusza Bienkowskiego („Meander” 1961, z. 3, s. 153) należy upatrywać źródła w starszej sztuce jezuity francuskiego Ch. Porée’go (*Regulus*, Paryż 1721). Libretto Metastasia pochodzi z 1740 roku.

⁷¹ *Kronika jezuitów poznańskich...*, s. 97 (rok 1590) i 191 (1608). Wiarygodność tych obliczeń poświadczać się zdają pośrednie wielkości w pomniejsze święta i bez odpustu zupełnego (np. s. 194, 195, 267, 269 – tu przy liczbie ok. 2000 komunii kronikarz wspomina o „masowym napływie wiernych”, 270 i 271, 280 i 281, 285, 287, 298).

jąc się zewnętrznie w sposobie „noszenia się” (oznaki prestiżu zmierzają przecież do wyróżnienia nosiciela), narzucało takie formuły, jak kronikarzowi poznańskiemu z roku 1591: dokumentował on wystawienie komedii *Znalezienie Józefa*, którą „oprócz wielkiego tłumu ludzi obejrzelі także szlachetni i jaśnie wielmożni panowie”⁷². Jezuiccy kronikarze z Poznania nie zawsze podkreślają rozwarstwienie licznych widzów czy uczestników (występujące w momentach uzasadnionych okolicznościami, np. panegirycznymi w obliczu fundatorów i dobroczyńców). Często patrzą na zbiorowość *en masse* właśnie: w ostatnie dni zapustów 1609 roku, gdy zakonnicy próbowali jak zwykle odciągać wiernych od „szaleństw” tego okresu⁷³,

[...] wystrój kościoła był [...] wyjątkowo piękny, wybornie brzmiała też muzyka. Ciasnota panująca w kościele uniemożliwiła wielu ludziom wejście do środka, tak wielka rzesza ludu ściągnęła do nas w te trzy świąteczne dni; [...] publicznym modłom [...] niecodziennego blasku dodawali też członkowie świętej Kongregacji Mieszczańskiej [...] ustawieni w pięknym orszaku, trzymając w dłoniach płonące pochodnie, a na przodzie niosąc figurę Chrystusa Ukrzyżowanego. [...] Po wyjściu zaś z kościoła, w tym samym zresztą szyku, idąc ulicą, śpiewali wspólnie hymny [...]. Kongregacja ta była w owym czasie [...] rozkoszą oczu dla całego miasta⁷⁴.

Stosowana w relacjach formuła addytywna, sumująca udział różnych grup społecznych i wyznaniowych, wskazuje paradoksalnie również na „masowy”, nieselektywny charakter dopuszczanego odbioru: w Braniewie w roku 1569 zauważono pośród publiczności asystującej procesji Bożego Ciała heretyków, także w Wilnie w roku 1586 (lub 1587) – heretyków, schizmatyków i muzułmańskich Tatarów (karaimów zapewne)⁷⁵. W Poznaniu u początków działalności zakonu w październiku 1573 roku *renovatio* nauk uświęt-niono dysputami na podane tezy z filozofii i teologii. „Przyciągnęły one wielu mieszczan, którzy przyszedli na nie jak na rzecz nową i niezwykłą. Obecni byli nawet przywódcy heretyków”, którzy zabierali głos „spokojnie i bynajmniej nie nudno”⁷⁶. Kiedy w czerwcu 1604 roku jezuici wystawili dramat o wierze prawdziwej, która walczy z herezją aż do ostatecznego zwycięstwa, heretycy „ostrzegali, żeby nikt spośród ich współwyznawców nie ważył się pójść na owo przedstawienie. Mimo to nie zabrakło liczного grona jaśnie wielmożnych

⁷² *Ibidem*, s. 101.

⁷³ Por. np. rok 1645 (*ibidem*, s. 411): członkowie sodalicii mariańskiej rzemieślników Poznania nie tylko tłumnie uczestniczyli w nabożeństwach, ale „urządzili nadto procesję przez rynek miejski, przez co po części pod wpływem podjętej dobrowolnie przez konfratrów chłosty cielesnej, po części zaś dzięki wygłoszonym przez naszych kapłanów egzortom odciągnęli pozostały tłum mieszczan od szaleństw zapustów”.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 195, 196.

⁷⁵ J. O k o ń, *Dramat i teatr...*, s. 84; I. K a d u l s k a, *op. cit.*, s. 82.

⁷⁶ *Kronika jezuitów poznańskich...*, s. 23.

mieszczan, m. in. dlatego, że na spektakl przyszło bardzo wielu sekciarzy, którzy zlekceważyli zakaz swoich przełożonych” – odnotował z satysfakcją kronikarz⁷⁷.

Do zagadnienia zakładanej lub dopuszczanej przez jezuitów masowości odbioru należy przystępność komunikacyjna – obok zastosowania obrazu, pozornie powszechnie zrozumiałych znaków plastycznych (pamiętajmy, że dominująca w tej sferze alegoria to kod wysoko skonwencjonalizowany a służący przełożeniu na konkret oderwanych, abstrakcyjnych pojęć, na ogół teologicznych i dogmatycznych), narzuca się tu obserwowana alternacja języka łacińskiego i rodzimego. Najogólniej rzecz ujmując, polszczyzna dominuje w ogólnodostępnych spektaklach religijnych, podczas gdy ćwiczeniom szkolnym przynależy łacina (przy czym nieostrość rozpoznania wynika z fragmentarycznego stanu zachowania przekazów tekstów dramatycznych i innych poświadczeń spektakli; ponadto w łacińskich kronikach latynizowano tytuły, a programy wydawano w innym języku niż sztukę).

Warto również wspomnieć nieobojętne dla rozszerzenia grona odbiorców nowe w XVII stuleciu tematy teatru jezuickiego: współczesne i historyczne (podawane wedle zasady *historia magistra vitae* w perspektywie aktualizującej z wykorzystaniem aluzji i paraleli). Wyrażają one jego związek nie tylko ze szkołą i Kościołem, ale z życiem politycznym lokalnym i ogólnopolskim, nie przekreślając bynajmniej okazjonalnego charakteru całości teatru Towarzystwa Jezusowego⁷⁸. Najsystematyczniej i najwnikliwiej zajmował się tym aspektem teatru jezuickiego Jerzy Axer, uznając owo zaangażowanie sceny jezuickiej, wprzęgnięcie jako instrumentu propagandowego (już nie tylko szerzenia treści religijnych), ale w walkę o głosy sejmikowe i sejmowe, za najatrakcyjniejszą dla współczesnego czytelnika cechę teatru jezuitów i podziwiając publicystyczną zręczność autorów, którym zresztą przepisy zakonne zabraniały takich praktyk!⁷⁹ (Pozostaje kwestią nierozstrzygniętą, czy można tu mówić o umasowieniu odbioru).

⁷⁷ *Ibidem*, s. 155.

⁷⁸ J. O k o Ń, *op. cit.*, s. 126.

⁷⁹ J. Axer, „*De vita aulica*” – jezuicka przypowieść o służbie bożej i służbie królewskiej. „Meander” 1974, s. 179–186; *idem*, *Teatralne echa kłęski pod Cecorą*, „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 23, s. 71–82; *idem*, *Tren na śmierć Anny Austriackiej królowej Polski w jezuickim rękopisie teatralnym*, „Meander” 1974, s. 384–389; *idem*, *Żołnierz samochwał spod Smoleńska*, „Pamiętnik Teatralny” 1978, z. 3, s. 409–429; *idem*, *Inspekcyjna podróż Łokietka. Echa wydarzeń aktualnych na XVII-wiecznej scenie jezuickiej*, „Pamiętnik Teatralny” 1980, z. 2, s. 179–202 oraz *idem*, *Sceny z portretami...*, – oba ostatnie dotyczą *Laudatio dramatica [...]* *Firleiorum Familiae* w roku 1620 zainscenizowanej w Poznaniu, wydanej przez J. Axera we Wrocławiu w roku 1989. Wnioski z tylu studiów zbiera podsumowująca rozprawa: *idem*, *Polski teatr jezuicki jako teatr polityczny*, [w:] *Jezuici a kultura polska*, red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993, s. 11–22. W Europie badania takie podejmowano wcześniej, por. np.: F. de Dainville, *Allégories et actualité sur les tréteaux des jésuites*, [w:] *Dramaturgie et société XVI^e et XVII^e siècles*, ed. J. Jacquot, t. 2, Paris 1968, s. 433–443.

Możemy przy tym założyć, że zręby katolickiego światopoglądu (przekonania o moralnym porządku świata) determinowały interpretację każdego tematu, sprawiały, iż przełożony na kategorie widowiska ze sfery idei religijnych niebezpiecznie dryfował w dziedzinę ideologii kontrreformacyjnej. Katalizatorem takiego przesunięcia był właśnie współczynnik masowego odbioru – odwołania do emocji zbiorowych, do reakcji stymulowanych uczestnictwem w tłumie, zdają się zyskiwać potwierdzenie w przypadkach wszczynanych po spektaklach tumultów antyprotestanckich czy skierowanych przeciw Żydom⁸⁰. Ideologiczny wymiar uzyskują spektakle łatwiej również dzięki założonej pierwotnie dydaktycznej jednoznaczności, która sprzyjała uproszczeniom, wyrazistym kontrastowym ujęciom: czarny charakter służył uwypukleniu nieskazitelnosci bohatera pozytywnego, każde zło musiało zostać potępione, a dobro nagrodzone. Autorzy popadali więc nieuchronnie w schematyzm kary i nagrody, obciążający zwłaszcza zakończenia. Ileż barokowych sztuk jezuickich powtarza schemat *Antitemiusza* – zatwardziały grzesznik, który nie słucha żadnych napomnień, łąduje w finale w piekle⁸¹. I odwrotnie – stałość w cnotach prowadzi bohatera, świętego, męczennika, do niebiańskiej apoteozy. Taką „egzemplaryczną fabułę budującą”, ilustrującą tezę o wolnym wyborze i nagrodzie za wierność, stanowiła na przykład wspomniana wyżej *Tragoedia Faelicitas* Grzegorza Knapskiego z 1597 roku z kodeksu teatralnego kolegium poznańskiego, który zachował się w Uppsali – zwykła matka, chrześcijanka, odmówiwszy bałwochwalstwa, skazała na śmierć i siebie, i swych siedmiu synów, lecz odniosła moralne zwycięstwo nad pogańskimi prześladowcami i dostąpi tryumfu w zaświatach⁸². Atrybutem scenicznym były w takich przypadkach flugi i zapadnie odpowiadające waloryzacji przestrzeni zamkniętej (sukcesywnej), która aksjologizuje wyraźniej oś wertykalną. Apoteozy władców uzyskują w tym układzie sankcję sakralizującą. Użyteczna była pionowa konstrukcja sceny wielopoziomowej; w plenerze trzykondygnacyjnej (Kruczyński), w auli ograniczonej do dwu poziomów. Nacechowanie semantyczne „sceny górnej” i „sceny dolnej” demonstruje na przykład *Złoty pokój* poznański z roku 1660⁸³ w prologu i epilogu. Tendencja dydaktyczna przyczyniła się również do wzrostu popularności (szczególnie w XVIII wieku) tworu typowo szkolnego, a opartego na wewnętrznej sprzeczności, jakim była „tragedia optymistyczna”⁸⁴.

⁸⁰ Zob. np. *Kronika jezuitów poznańskich...*, s. 53.

⁸¹ *Dramat staropolski [...]. Bibliografia...*, t. 2, cz. 1, np. poz. 136, 143, 147, 175, 182, 191, 193, 251, 259, 268, 353 itd.

⁸² Wraz z innymi dwoma tragediami tegoż autora (*Philopater* i *Eutropius*) *Felicytę* wydała Lidia Winniczuk we Wrocławiu 1965. Omawia ją: J. A b r a m o w s k a, *op. cit.*

⁸³ *Dramat staropolski [...]. Bibliografia...*, poz. 302, s. 243.

⁸⁴ I. K a d u l s k a, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia (1746–1763)*, Wrocław 1974, s. 84.

Dramat o poetyce, jak omówiona przykładowo, przystosowany był nie tylko do założeń szkolnych oraz potrzeb i możliwości młodocianych zespołów: wykonawczego i odbiorczego. Znakomicie przystawał również do możliwości percepcyjnych tłumu. Widowisko zaś – pisał Raszewski – „faworyzuje wyraźny kontur i czyste barwy”. Dlatego tak łatwo w działalności teatralnej i quasi-teatralnej jezuitów o fuzję czy integrację teatru dramatycznego i widowiska. Barokowa waloryzacja widowisk, przyczyniająca się do teatralizacji dramaturgii, popychała ją w kierunku poetyki scenariusza. Rozbudowywano *partes minores*, wzbogacano o taniec i muzykę oraz efekty specjalne – dramat podlegający epicyzacji (czyli pokusie opowiadania prostego przez następstwo i przez budowę obrazów) oraz alegoryzacji (pogłębiającej elementy przedstawionej rzeczywistości o znaczenia ukryte).

Wnioski są dla filologa smutniejsze niż dla teatrologa: w widowisku masowym słowo, tekst literacki schodzi na plan dalszy, bo nabrzmiała semantycznie inscenizacja, kondensując treści trudne w tych warunkach do wyrażenia w dialogu scenicznym, przedstawia je atrakcyjnymi skrótami. Oczywiście i teatr (zwłaszcza dramatyczny) definiowany jako widowisko artystyczne nie gwarantuje, że przedstawienia osiągną poziom dzieł sztuki, że nie będą kiczem. A jednak właściwe *ex definitione* dla widowiska masowego uproszczenia, chwytły perswazyjne eliminujące niuanse, odcienie, subtelności, uwalniają widza od potrzeby odbioru refleksyjnego. Teatr masowy stawia przed teatrologiem pytanie o szanse na artyzm.