



MELUZyna

ISSN 2449-7339

1(16) (2022) | Rocznik IX

DOI: 10.26485/me.2022.1-03

KONTEKSTY I NAWIĄZANIA

Małgorzata Mieszek*
Uniwersytet Łódzki
Nr ORCID 0000-0002-0737-6233

Bolesław Krzywousty bohaterem dramatów pijarskich

Pijarzy i teatr

Zakon pijarów (*Ordo Clericorum Regularium Pauperum Matris Dei Scholarum Piarum*, Zakon Kleryków Regularnych Ubogich Matki Bożej Szkół Pobożnych, Zakon Szkół Pobożnych) został sprowadzony do Polski w 1642 r. dzięki staraniom króla Władysława IV i Stanisława Lubomirskiego (Mirek, 2020, s. 247). Pijarzy szybko docenili teatr jako atrakcyjny sposób przyciągnięcia młodzieży do szkół, podnoszący renomę i znaczenie tych placówek, zwłaszcza wobec konkurencyjnych kolegów jezuickich. Wbrew obawom wyrażanym przez założyciela zakonu, św. Józefa Kalasantego, występy teatralne nie tylko nie obniżały wyników uczniów w nauce, ale stanowiły nowoczesną metodę edukacyjną. Teatr pijarski był drugim pod względem liczby działających scen w dawnej Rzeczypospolitej. Spośród trzydziestu ośmiu kolegów szkół pobożnych, dwadzieścia trzy posiadały własne sceny (Hahn, 1982, s. 199–200; por. też Taraszkiewicz, 2003, s. 34–39). Prym na tym polu wiedli przez trzy stulecia nieprzerwanie jezuiti. To właśnie praktyka Towarzystwa Jezusowego, od początku swej działalności włączającego teatr uczniowski do programu nauczania, stanowiła inspirację dla pijarów. Występy sceniczne sprawdzały w praktyce wiedzę i umiejętności młodzieńców, przygotowywały ich do późniejszej aktywności publicznej. Niosły też określone treści ideowe. Teatr wychowywał nie tylko uczniów, ale wpływał również na ich rodziców poprzez odpowiednio przygotowany przekaz:

* email autorki: malgorzata.mieszek@uni.lodz.pl

budzenie świadomości narodowej i poruszanie kwestii obywatelskich¹. Dlatego w 1659 r. nieprzychylnie dla organizowania spektakli szkolnych stanowisko władz zakonu uległo zmianie. Pozwolono bowiem na rzadkie wystawianie sztuk o treściach „użytecznych”. Konieczne było przy tym każdorazowe uzyskanie pozwolenia zwierzchników zakonnych na organizowanie widowisk². W kolegiach polskich dopuszczano do wystawiania dwóch przedstawień w ciągu roku szkolnego³ (w porównaniu ze spektaklami w kolegiach jezuickich było to znaczne ograniczenie). Tym restrykcjom nie podlegały dialogi, ponieważ nie angażowały one całej społeczności szkolnej i nie wiązały się z użyciem aparatu scenicznego. Inscenizacje wzbogacano o elementy wizualne i muzyczne. Angażowano balet, chór lub orkiestrę (Leszczyński, 1963, s. 80). Konsekwencją rzadszego organizowania występów było zapewne lepsze ich przygotowanie i większy stopień artyzmu, a także ostrzejsza niż w przypadku teatru jezuitów selekcja repertuaru (Pelczar, 1998, s. 87).

W historii teatru pijarskiego zwykło się wyróżniać dwa etapy. Początkowy okres rozpoczynał rok 1664, z którego pochodził pierwszy drukowany program przedstawienia z kolegium w Warszawie. Drugi etap, zapoczątkowany reformą Stanisława Konarskiego w 1744 r., trwał do 1782 r., kiedy to wystawiono w szkołach pobożnych ostatni znany dziś spektakl⁴.

Pijarzy wzorem jezuitów przekazywali w sztukach treści dydaktyczne i społeczne. Propagowali również ideę obywatelskiej użyteczności i służebności jednostki wobec ojczyzny, co niektórzy badacze wskazywali jako cechę typową dla sztuk ze „szkół pobożnych”. Pijarzy budzić mieli w młodzieży świadomość narodową i obywatelską np. przez wykorzystywanie w dramatach tematyki historycznej i czerpanie z przeszłości (starożytnej lub ojczyznej) przykładów i antyprzykładów (Bieńkowski, 1961, s. 314–315; Leszczyński, 1963, s. 87; Korotaj, 1978, s. VIII). Bohaterami niektórych sztuk byli też polscy królowie, a wśród nich – Bolesław Krzywousty. Celem tego artykułu będzie omówienie dramatów dotyczących tego monarchy. Analiza ma odpowiedzieć na pytanie, jakie cechy tego księcia eksponowano oraz jakie epizody historyczne składały się na fabułę poszczególnych dramatów. Poruszona zostanie też kwestia dostosowania materii historycznej do panegirycznego charakteru przedstawień.

Podstawą materiałową jest dziewięć drukowanych programów teatralnych z lat 1682–1723, a więc sprzed reformy Stanisława Konarskiego. Brak dostępu do pełnych tekstów sztuk to jedno z ograniczeń, na jakie napotyka badacz teatru pijarskiego w Polsce.

¹ Szkoły pijarskie przeznaczone były nie tylko dla przedstawicieli stanu szlacheckiego. W Podolińcu, pierwszej placówce uruchomionej na terenie Rzeczypospolitej, naukę pobierali reprezentanci wszystkich ówczesnych stanów: szlacheckiego, mieszczańskiego, a nawet chłopskiego. Skład uczniowski był wielonarodowy i wielowyznaniowy, a to wzmacniało propagowaną w szkole ideę tolerancji. Taka postawa podnosiła renomę placówki pijarskiej w Podolińcu (Długosz, 1972, s. 235–256; Mirek, 2020, s. 249).

² Według przełożonych zakonu, „[...] censuerunt capitulares posse concedi repraesentari opera dramatica, sed rarissime, cum utiliter et honeste fieri posse indicabitur et tunc semper cum licentia in scriptis P. Generalis, quae Provincialibus antea exhibentur” (Korotaj, 1978, s. VII).

³ Stanisław Konarski w *Ordynacjach* dla Collegium Nobilium zalecał, by tragedię, która miała być odegrana w czasie karnawału, wybrać i przetłumaczyć na język polski już na początku Wielkiego Postu, a przed Bożym Narodzeniem rozdzielić role występującym w niej aktorom. Dodawał nadto, by na początku danego roku szkolnego podawać ściśle określone terminy wszystkich aktów szkolnych (Konarski, 1959, s. 274).

⁴ Było to przedstawienie w kolegium w Drohiczynie. Wystawiono wówczas *Meropę* Voltaire’a w przekładzie Orłowskiego (Korotaj, 1978, s. VIII).

O występach scenicznych w szkołach pijarskich zaświadcza w zasadzie wyłącznie sumariusze⁵. Ograniczenia badawcze mają też charakter ilościowy. Zachowały się bowiem programy wyłącznie z czternastu placówek (Korotaj, 1978, s. VIII). Streszczenia dramatów niosą, co zrozumiałe, pewne trudności poznawcze. Czytelnik programów teatralnych skazany jest na rekonstrukcję w zakresie treści (brak pełnego tekstu) oraz rozwiązań inscenizacyjnych (sumariusze dokumentują poszczególne wystawienia, a więc fakty teatrologiczne). Wątpliwości dotyczą także języka, w jakim odegrano przedstawienie. Nie musiał on być tożsamy z językiem sumariusza (Korotaj, 1967, s. 81–109). Wnioski formułowane na podstawie analizy programów teatralnych nie mogą być więc ostateczne i dotyczy to również tego artykułu.

Historia w teatrze

Teatr pijarski wspierał proces edukacyjny. Poruszał bowiem treści, propagował wartości i idee, które przekazywano także na lekcjach. Temu samemu służyła podejmowana na scenie tematyka historyczna. Jej obecność była prostą konsekwencją docenienia historii w procesie nauczania. Pijarzy zasadniczo nie różnili się w podejściu do historii od jezuitów. Podwaliną edukacyjną dla obu zgrupowań było wykształcenie humanistyczne, zespalające aspekty moralne z religijnymi (Puchowski, 1999, s. 246; 2017, s. 156–157; Bömelburg, 2011, s. 378–379). Historia była zbiorem pociągających lub odstrasających przykładów wpisujących się w tendencje umoralniające. Ujmowanie historii jako zbiorów exemplów to zresztą powszechna praktyka, sięgająca starożytności. Późniejsze pijarskie *Ordynacje dla nauczycieli* (*Ordinationes Visitationis Apostolicae...*, 1753), zbierające także siedemnastowieczne doświadczenia dydaktyczne, wyraźnie precyzowały, by wykładowi dziejów towarzyszył komentarz pokazujący błędy i cnoty postaci. Miało to zachęcić do naśladowania czynów dobrych i odstraszenia od tych przynoszących zgubę⁶. Jak pisał Jacek Taraszkiewicz, „najważniejszym zadaniem szkół pijarskich było wychowanie pobożności, która miała chłopców strzec przed występkiem” (Taraszkiewicz, 2016, s. 101–116)⁷. Historię pojmowali zatem pijarzy w sposób utylitarny. Na przybliżanie dziejów polskich przeznaczali oni co czwartą lekcję historii. Często wysuwali paralelę między wydarzeniami z przeszłości a współczesnością. Unaoczniali w ten sposób, że określone postawy i okoliczności mogą przynieść pożytek lub szkodę Rzeczypospolitej,

⁵ Sumariuszom teatralnym o proveniencji jezuickiej swoje liczne prace poświęcił Jan Okoń, m.in. monografię *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII w.* (1970).

⁶ Był to, zdaniem Anny Grześkowiak-Krwawicz, zabieg celowy pijarów, którzy świadomie podjęli się edukacji politycznej szlachty. Zmiana mentalności odbiorcy szlacheckiego pozwalała bowiem na przeprowadzenie reform ustrojowych. Jak zauważa badaczka: „Program edukacji obywatelskiej [...] propagowali, a co ważniejsze realizowali, pijarzy już od lat 50-tych 18 w.” (Grześkowiak-Krwawicz, 1993, s. 133).

⁷ Autor przypomina zresztą zdanie Jędrzeja Kitowicza, który tak pisał o pijarach: „Mieli albowiem to za nieomylną prawdę, iż chociażby młodzież miała rozum naukami najbardziej oświecony, jeżeli w sercu nie ma zaszczepionej i dobrze wkorzonej bojaźni Boskiej z innymi zadaniami religii, na nic dobrego nie wyjdzie, tylko na lotrów, frantów, oszustów i obywateli krajowi najszkodliwszych” (Taraszkiewicz, 2016, s. 69–71; zob. też Taraszkiewicz, 2011a, s. 53).

a znajomość mechanizmów historycznych jest podstawą do zrozumienia współczesności (Taraszkiewicz, 2011b, s. 54)⁸.

Siedemnastowieczna scena pijarów, podobnie jak jezuicka⁹, zdominowana została przez wątki historyczne. W sztukach przykłady dziejowe łączono często z zaletami religijnymi bohaterów stawianych za wzory. Dramaty opierano na wydarzeniach z historii starożytnej oraz nowożytnej, a także rodzimej. Zarówno u pijarów, jak i u jezuitów odnaleźć można nawiązania do tych samych zdarzeń i osób (dotyczy to tak samo teatru, jak podręczników do nauki retoryki). Wykłady historyczne cechowała wybiórczość. Wynikała ona z konieczności dostosowania materii do modelu wychowania (Taraszkiewicz, 2011a, s. 53). Łączono wydarzenia i osoby z nauką moralną. Ganiono postawy błędne, uwypuklano zaś tryumfy postaci wzorcotwórczych. Propagowano też cnoty religijne i obywatelskie oraz akcentowano powinności jednostki wobec państwa i społeczeństwa.

Także teatr, stanowiący integracyjną część procesu dydaktycznego, aktualizował wątki historyczne. Dzięki nim pozwalał zrozumieć współczesne mechanizmy społeczno-polityczne. W przypadku bohaterów i wydarzeń antycznych na obu scenach stosowano często paralelę między dziejami ze starożytności a historią Polski, porównując choćby tryumfy Polaków do zwycięstw Rzymian. Reinterpretacja ta pełniła funkcję służebną wobec potrzeb krajowych, dostarczała wskazówek co do współczesnych problemów (Falińska, 1986, s. 48–49; Taraszkiewicz 2011a, s. 479, 482). Podobieństwa dotyczyły również postaci monarchów i wodzów, porównywanych do ich starożytnych poprzedników (zwykle do Aleksandra Macedońskiego i Juliusza Cezara)¹⁰. Wraz z upływem czasu te zestawienia stały się zjawiskiem popularnym¹¹ i występowały także w teatrze.

Polscy królowie na scenie pijarskiej

Także wobec władców z epoki wczesnopiastowskiej stosowano chętnie porównania do antycznych poprzedników. Dynastia Piastów konotowała pozytywne wartości nie tylko w piśmiennictwie pijarskim. Często, zwłaszcza w literaturze barokowej, utożsamiana była z okresem mitycznego złotego wieku (Szczerbicka-Ślęk, 1975, s. 229–231). Dzieje legendarne i najdawniejsze traktowano przy tym bezkrytycznie. Z okresu panowania poszczególnych monarchów wydobywano wybrane zdarzenia. Ich samych ukazywano zwykle jako wzorce postępowania, unaoczniające prawdę, że sprawiedliwość jest nagradzana, występki zaś zawsze karany (Taraszkiewicz, 2011a, s. 88). Takie pojmowanie najwcześniejszego okresu historii polskiej odpowiadało zresztą

⁸ Zdaniem Hansa-Jürgena Bömelburga jednym z powtarzających się komponentów w nauczaniu historii ojczystej w dawnej Polsce był poczet władców, symbolika narodowa i „państwowo-obywatelska retoryka” (Bömelburg, 2011, s. 385).

⁹ Jak pisał Kazimierz Puchowski, w XVII w. wzmożone zainteresowanie historią u jezuitów wynikało z przepisów *Ratio studiorum* oraz z zasad poetyki, które nakazywały, by bohaterami tragedii czynić osoby sławne i wybitne, władców i wodzów. Dlatego właśnie historia dostarczała dramatopisarzom wielu przykładów wybitnych jednostek (Puchowski, 1999, s. 248; Bömelburg, 2011, s. 383–384).

¹⁰ Tak na przykład w sztuce wystawionej w warszawskim kolegium pijarów, *Coelum meritorum in Ecclesiam et Patriam gentilitiae* (1700) Władysław Jagiełło nazwany został „lechickim Aleksandrem”.

¹¹ Taraszkiewicz pisze nawet o rodzaju ówczesnej mody na porównywanie królów polskich do władców antycznych (Taraszkiewicz, 2011a, s. 73).

ogólniejszej tendencji dydaktycznej, obecnej choćby w twórczości poetyckiej polskich pijarów, a akcentującej konieczność odpowiedzialności jednostki za kraj, aktywnej postawy publicznej i przedkładania dobra ogółu nad dobro jednostki (Kostkiewiczowa, 1993, s. 78). Według pijarów okres wczesnopiastowski był czasem największych tryumfów państwa polskiego. Poszczególne królowie moc tę ucieleśniali. Tego typu przekonanie wyraziło się zwłaszcza w XVIII w. na fali reform szkolnictwa pijarskiego (Bartkiewicz, 1979, s. 92), choć i w przedstawieniach z XVII stulecia odnaleźć można podobne treści. Odwoływanie się do tradycji Piastów i Jagiellonów służyło również zaznajomieniu obywateli z prawami polskimi, choć ze świadomością, że niektóre z nich są już nieaktualne (Grześkowiak-Krwawicz, 1993, s. 144).

Uczniowie pijarscy, zdaniem Taraszkiewicza, „nieustannie poruszali się w obszarach wiedzy historycznej”. Działo się tak również dzięki teatrowi, który przez ponad 150 lat swojej działalności był najważniejszym nośnikiem nauki o przeszłości (Taraszkiewicz, 2011a, s. 77)¹². Istotne miejsce zajmowały w nim osoby polskich władców i epizody z ich panowania.

Na scenach kolegów pijarskich prezentowano sztuki, w których wystąpili niemal wszyscy polscy władcy: Zygmunt August (*Fortuna sejmowa za Zygmunta Augusta*, Łowicz 1683), Władysław IV¹³ ([Joannes Chrysostomus a s. Venceslao], *Vladislaus IV principis Poloniarum*, Piotrków 1712; *Occasus Orientis Vladislaus IV principis Poloniarum*, Piotrków 1712), Władysław III (*Sol caeli Sarmatici coronatus*, Piotrków 1720; *Victor coronatus, Vladislaus III*, Szczuczyn 1722; *Stylus regiae et herosae virtutis*, Łuków 1731), Kazimierz Jagiellończyk (*Amplificator Polonae gloriae*, Radom 1723), Bolesław Śmiały (*Felicitas Boleslai Audacis II*, Łowicz 1723), Aleksander Jagiellończyk (*Vindex patriae*, Łowicz 1724), Zygmunt III Waza (*Sigismundus Tertius*, Góra Kalwaria 1726), Henryk Walezy i Stefan Batory (*Polonia inopinato abscessu*, Warszawa 1730)¹⁴. Najwięcej, bo prawie trzydzieści imprez teatralnych poświęcono Janowi III Sobieskiemu oraz członkom jego rodziny (Taraszkiewicz, 2011a, s. 85–86)¹⁵. Przedstawiciele rodu Sobieskich byli dobroczyńcami zakonu. Przedstawienia gloryfikowały tryumfatora spod Wiednia, ale także wpisywały się w propagandę polityczną – ukazywały królewiczów Aleksandra i Jakuba jako dziedziców sławy ojca (np. w sztuce *Fortuna verbo Ioannis revocata*, Góra Kalwaria 1684)¹⁶.

Bolesław Krzywousty – „Mars Polski”

Drugim co do popularności monarchą pojawiającym się w pijarskich przedstawieniach teatralnych był Bolesław Krzywousty. Poświęcono mu w sumie dziewięć sztuk wystawianych

¹² Już kilkadziesiąt lat wcześniej Wiktor Hahn stwierdził, że dramaturgia pijarska miała charakter historyczny, bo to właśnie tematy z przeszłości miały „wybitną przewagę” nad innymi obszarami tematycznymi (Hahn, 1982, s. 215, 217).

¹³ W sztukach ukazywano króla zwłaszcza jako fundatora szkół pobożnych oraz tryumfatora nad Turkami pod Chocimiem.

¹⁴ Opisy sumariuszy – zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska, 1978, poz. 32, 98, 110, 111, 120, 134, 135, 143, 164, 177, 268. Wykaz nie ujmuje sztuk, których bohaterami byli legendarni władcy polscy, np. książę Wizimir (poz. 100).

¹⁵ Pijarzy nie byli osamotnieni w gloryfikacji Sobieskiego. Był on częstym bohaterem sztuk jezuickich.

¹⁶ Jak zauważył Jan Okoń, w latach 1696–1754 odbyło się aż dwadzieścia osiem imprez teatralnych poświęconych królowi bezpośrednio lub pośrednio (pochwała członków rodziny) (zob. Okoń, 1984, s. 110, 113; Puchowski, 1999, s. 256–263).

w latach 1682–1723. Najwcześniejszym jest łowicki dramat *Mars Polonus, Boleslaus Kriwoustus*¹⁷, najpóźniejszym zaś – rzeszowska sztuka *Corona Votorum et desideriorum Vladislai Hermani et Juditae Principum Poloniae Boleslaus Chrivoustus filius*¹⁸. Piastowski władca pojawił się w pojedynczych sztukach w kolegiach z Wielunia (1702), Waręża (1718) i Piotrkowa (1721), w dwóch ze szkoły w Łowiczu (1682, 1697) oraz w trzech z kolegium w Warszawie (1694, 1718, 1719). Sztuki te nie prezentowały przeszłości w sposób linearny. Fabuły opierały się na wybranych epizodach mających duży potencjał dramatyczny¹⁹. W przypadku analizowanych sumariuszy trudno dziś jednoznacznie wskazać ich podstawę źródłową, a więc odtworzyć erudycyjne przygotowanie dramaturgów. Tylko jeden program²⁰ wskazał jako źródło *De origine et rebus gestis Polonorum* Marcina Kromera. Jak przypomniał Taraszkiewicz, było to dzieło najczęściej wykorzystywane w kolegiach pijarskich do poznawania najdawniejszych dziejów polskich, obok *Roczników* Jana Długosza²¹. Kronika biskupa warmińskiego (oraz jego *Polonia*) była zresztą zalecana do nauki historii nie tylko w szkołach pijarskich, ale też w kolegiach jezuickich oraz placówkach protestanckich, co niewątpliwie przyczyniło się do popularyzacji tego dzieła. W zachowanych katalogach bibliotecznych widnieje wiele wydań utworów Kromera (Puchowski, 1993, s. 478; Bömelburg, 2011, s. 204–205). Źródłem przedstawień były w kolegiach pijarskich także dzieła historyków polskich, które zwykle znajdowały się w bibliotekach klasztornych i wykorzystywane były w procesie edukacji. W *Ordynacjach Wizytacji Apostolskiej* znalazło się zresztą zalecenie, by wypadki z przeszłości prezentować uczniom „z wielu autorów” (Taraszkiewicz, 2011a, s. 62). Informacje historyczne, w tym życiorysy władców i słynnych ludzi, znajdowały się także w retorykach i ćwiczeniach szkolnych. Pozwalało to zaprezentować biografie wielostronnie, także w perspektywie moralnej i obywatelskiej²².

Fabuła analizowanych sztuk opierała się na wybranych epizodach z czasów panowania Krzywoustego. W większości dramatów nawiązywano przy tym do tych samych wydarzeń. Podejmowano epizody, dzięki którym akcentowano waleczność Krzywoustego na każdym etapie jego życia. Dramaty prezentowały zatem walki Bolesława z Pomorzanami, Morawianami, Przeclawem, pokonanie Haliczaków i Jaropełka Kijowskiego, a także zwycięstwa odnoszone nad Prusami.

¹⁷ Opis sumariusza – zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska, 1978, poz. 96.

¹⁸ Tamże, poz. 174.

¹⁹ W podobny sposób postępowali zresztą jezuici, czyniąc podstawą swoich sztuk epizody z przeszłości o dużym potencjale dramaturgicznym (J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny sceny jezuickiej XVII w.*, passim).

²⁰ Był to wystawiony w Warszawie w 1719 r. dramat *Annibal Polonus, Boleslaus Crivoustus*. Opis sumariusza – zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska, 1978, poz. 253.

²¹ Źródłem do poznania historii Polski były także utwory Marcina Bielskiego, Stanisława Sarnickiego, Stanisława Orzechowskiego, Filipa Kallimacha, Jana Dymitra Solikowskiego, Macieja Strykowski, Wespazjana Kochowskiego i Bernarda Wapowskiego (Taraszkiewicz, 2011b, s. 55–56).

²² Tego typu wiadomości znajdowały się także w retorykach jezuickich. Władców z dynastii piastowskiej ceniono za ich obyczaje, wojowniczy charakter (zwycięstwa Bolesława Chrobrego na Rusi), działania spajające państwo (koronacja Przemysława) i dążenia do odbudowy kraju (działalność Kazimierza Wielkiego). Zob. Falińska, 1986, s. 52–53. O Bielskim i Kromerze, którzy weszli do kanonu historii narodowej, pisze Bömelburg (2011, s. 171–213).

Udział postaci władcy w poszczególnych sztukach nie był jednakowy. Niekiedy, jak w warszawskim widowisku panegiryczno-alegorycznym *Theatrum Poloniae Gloriam...* (1694)²³, Bolesław występował wyłącznie epizodycznie. Jego udział ograniczony został do jednej odsłony. Monarcha prezentowany był jednak jako wzór. W tym przypadku zaakcentowana została jego hojność. Sztuka nawiązywała do legendarnego epizodu z bitwy z Morawianami, w której komes Żelisław stracił rękę. W dowód uznania swojego męstwa otrzymał od Bolesława jej złoty odpowiednik. Widowisko nawiązywało do przekazu znanego z *Kroniki* Galla Anonima i Wincentego Kadłubka, którzy podali informację o tym wydarzeniu²⁴. Trudno stwierdzić, za którym z nich poszedł pijarski dramatopisarz. Sumariusz notuje, że dowódca: „uciętą w potrzebie z Morawami rękę pod nogi Bolesławowi ściele. Pamiętny na zasługi Żelysława król przez kanclerza złotą mu oddaje rękę” (a. 5). Książę jawi się więc w sztuce jako hojny władca, doceniający wojenne poświęcenie swoich podwładnych²⁵. Ta cecha jest wyeksponowana tym bardziej, że epizod z Żelisławem następuje w sztuce po intermedium, w którym bohaterem jest „nic nie mający”, który „wszystko rozdaje”. Laudacja monarchy osiągnięta została zatem także w wyniku zastosowania schematu odwróconego – komicznemu skąpstwu intermedialnej postaci przeciwstawiona została szczodroblliwość Krzywoustego.

Epizodyczny udział władcy w warszawskim widowisku był wyjątkiem na tle pozostałych dramatów. Ich fabuły poświęcone były bowiem w całości osobie monarchy oraz jego czynom. Prezentowano w nich zwykle w sposób symboliczny całe życie księcia. Taka całościowa perspektywa przedstawiania przedmiotu, wywodząca się z tradycji kronikarstwa średniowiecznego (Szczerbicka-Ślęk, 1973, s. 15), uwidoczniła się już w najwcześniejszej z analizowanych sztuk, *Mars Polonus, Boleslaus Kriwoustus* (Łowicz 1682). Wiele alegorycznych obrazów rozpoczyna się od ukazania dzieciństwa Bolesława, gdy już jako dziewięcioletni chłopiec udowodnił swoją waleczność. Kolejne odsłony pokazywały zdobycie przez Krzywoustego rycerskiego pasa, jego koronację, liczne wojenne zwycięstwa²⁶, poskramianie buntów w kraju, aż po starość i chorobę księcia.

Niedomaganie monarchy w sposób logiczny kończyło fabułę łowickiej sztuki. Niekiedy jednak zamknięcia dramatów były umowne. Stanowiły je wydarzenia, które kończyły pewną całość. W przypadku analizowanych sztuk były to m.in. śmierć Władysław Hermana,

²³ Opis sumariusza – zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska, 1978, poz. 226.

²⁴ Gall Anonim notuje: „komes Żelisław utracił rękę, w której dzierżąc tarczę zasłaniał nią ciało, ale natychmiast pomścił mężnie jej utratę zabijając tego, który mu ją obciął. Książę Bolesław zaś dla uczczenia go zwrócił mu złotą rękę za cielesną” (Anonim, tzw. Gall, 1989, s. 93). Wincenty Kadłubek o okaleczeniu komesa wspomina w jednym zdaniu: „Tutaj [tj. na Morawach; M.M.] palatyn Żelisław utracił rękę, za którą Bolesław jako odznakę waleczności dał mu złotą” (Mistrz Wincenty, tzw. Kadłubek, 1992, s. 95).

²⁵ O symbolice tego gestu i wcześniejszych realizacjach motywu okaleczenia w bitwie por. Banaszkiewicz, 2018, s. 210–243.

²⁶ Tryumfy króla ukazano w sposób symboliczny. Na przykład w akcie 4 Fortuna przynosi królowi aż czterdzieści siedem zwycięstw, zapewne pod postacią umownych rekwizytów, może wyobrażeń plastycznych. W dalszej części sztuki pojawiają się też postaci symboliczne (np. Zdrada Haliczaków i Jaropelka Kijowskiego – *Fraus Haliciensium et Jaropelci*), których złapanie czy uwięzienie nawiązywało do historycznego zwycięstwa Krzywoustego.

intronizacja Bolesława czy jego tryumf po dokonaniu najważniejszych zwycięstw. Właśnie takie całościowe spojrzenie prezentuje sztuka Klaudiusza Krasnodębskiego²⁷, *Victima regni coronata in Boleslao Kryvousto* (Warszawa 1718; zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska, 1978, poz. 252). Rozpoczyna się ona od wybrania przyszłemu władcy nauczycieli przez Władysława Hermana, a po śmierci ojca przyjęcie przez Bolesława insygniów królewskich. Kończy się zaś symbolicznym pokazaniem tryumfów króla nad Morawianami, Prusami i Rusią. Podobnie akcenty rozłożone zostały w rzeszowskiej sztuce *Corona Votorum* (1723). Prezentuje ona biografię księcia, przypominając jego cudowne poczęcie za wstawiennictwem św. Idziego, a następnie w pięciu aktach mieści obrazy licznych dokonań wojennych Bolesława (zwycięstwo nad Pomorzanami, państwem moskiewskim, niemieckim i Czechami). W wystawionym rok później dramacie *Annibal Polonus, Boleslaus Crivoustus* (Warszawa 1719; zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska, 1978, poz. 253) powtórzono szeroką perspektywę historyczną, choć zakończeniem był w tym przypadku moment śmierci Władysława Hermana. Fabułę stanowił szereg żywych obrazów (lub obrazów wyświetlanych za pomocą latarni magicznej). Rozpoczynała ją pokazanie symbolicznego wyboru drogi życiowej przez młodzieńca. Potem ukazywano liczne zwycięstwa Bolesława i w końcu – objęcie władzy po śmierci Władysława Hermana.

Chęć zaakcentowania tryumfów Krzywoustego, pokazania wielkości monarchy-wojownika spowodowała, że tylko jedna spośród analizowanych sztuk ograniczyła swoją fabułę do pojedynczego epizodu z życia Bolesława. W widowisku historyczno-alegorycznym z Waręża, *Suppar praetexta purppuris saeculis... – Sędziwa młodość nie z włosów, lecz z samego geniuszu, niegdyś w Bolesławie, dziś w Franciszku Salezym Potockim uznana i na akcie komedialnym [...] przeczytana* (1718), skupiono się na zwycięstwie młodego księcia nad Wratysławem Czeskim (zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska, 1978, poz. 197; Pelczar, 1998, s. 105). Sztuka rozpoczynała się od przedstawienia wojennych dokonań Władysława Hermana – poskromienia buntu Pomorzan i Prusów – także z interwencją sił boskich²⁸. Dzieciństwu przyszłego władcy towarzyszą kolejne rozruchy wzniecane przez upersonifikowaną Zemstę. Dramat pokazuje Bolesława jako dziecko niezwykle, które porzuca „dziecinne igraszki” na rzecz oręża. W sposób symboliczny wojowniczość Krzywoustego wyrażały na początku postaci mitologiczne, które wręczały księciu nietypowe zabawki: Bellona ofiarowała mu kołczan, Mars – pałasz, Apollo – łuk, Furie wojenne zaś – kule armatnie. Sztuka kończy się, gdy Bolesław wraca w tryumfie i chwale. Także w innych sztukach pijarskich, których bohaterami byli polscy władcy, rzymski bóg wojny wielokrotnie „pobudzał” postaci do działania i ofiarowywał im wojskowe atrybuty²⁹. Mars był postacią, która w dawnej kul-

²⁷ Klaudiusz Krasnodębski (Claudius Alojsius a S. Antonio Paduano, 1689–1737) to jeden z nielicznych znanych dramaturgów pijarskich. Jest autorem jeszcze jednej sztuki, znanej z drukowanego sumariusza (*Triumphatrix orbis Roma*, Warszawa 1718) oraz kilku wydanych drukiem mów (zob. Estreicher, 1905, s. 237–238). W dodatkach i uzupełnieniach do *Bibliografii* Estreichera autorstwo Krasnodębskiego podane zostało w wątpliwość. Za twórcę sztuki uznano Tymoteusza Niewiadomskiego (Estreicher, 2020, s. 135).

²⁸ Obowiązującym poglądem historiozoficznym w szkolnictwie pijarskim był providencjalizm (Taraszkiewicz, 2011a, s. 89).

²⁹ Tak było choćby w dramacie *Victor coronatus in majestatae rex...* (Szczuczyn 1700), którego bohaterem był Władysław III. Gdy po intronizacji monarcha poddaje się pod władzę Rozkoszy i „na berle zasypia”, Mars polski pobudza go do działania („wojenną go wybudza ochotą”) i ostatecznie król „do Marsa przystaje i wojenne ordynuje igrzyska” (a. 2, sc. 1).

turze (w tym także w teatrze szkolnym) symbolizowała bitność i wojskowe zdolności Sarmatów. Nieprzypadkowo w wielu dramatach uzyskiwał on dodatkowe określenie wskazujące na jego rodzimość („Mars polski”) (Bieńkowski, 1961, s. 313–322; Falińska, 1986, s. 48–49).

W pijarskich sztukach Krzywousty, jak większość władców z epoki wczesnopiastowskiej³⁰, konotował wyłącznie pozytywne wartości. Nawet epizod z osłepieniem Zbigniewa przedstawiony został nie tyle jako zbrodnia księcia, ile raczej wyraz jego dobroduszości (!) i wynikał z odium, jakie w dawnej historiografii polskiej ciążyło na bracie Bolesława. Tak właśnie zatarg z pierworodnym synem Władysława Hermana widział autor piotrkowskiego dramatu *Amor et Amator civum Boleslaus Crivoustuts* (1721; zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska, 1978, poz. 144). Zbigniew to bohater inspirowany przez Niezgodę do podburzenia Czech, Pomorza, Moraw i Rusi. W jednej ze scen po zdarciu szat ze Zbigniewa ukazują się zresztą ukryte pod ubraniem Niezgodą i Zdrada (a. 1, sc. 5). Sława Imienia Bolesława rozpędza jednak buntowników, a upersonifikowana Miłość Braterska i rady senatu ratują zdrajcę od kary śmierci³¹.

Krzywousty – niedorośli starzec

Analizowane dramaty podtrzymywały wizerunek Krzywoustego przede wszystkim jako wojownika, bitnego i dzielnego władcy-rycerza, który był gwarantem powodzenia i wielkości państwa polskiego. Taka wizja odnosiła się przy tym do postaci Bolesława na każdym etapie jego życia. Topos *puer-senex* wykorzystywany w sztukach pijarskich przejęty został wprost za kroniką Anonima, tzw. Galla (Banaszkiwicz, 1999, s. 14–15). Autor pisał o Krzywoustym: „wiekiem chłopię, lecz zacnością starzec” (Anonim, tzw. Gall, 1989, s. 78). Apologeta księcia dość dokładnie przedstawił dziecięco-młodzieńcze poczynania Bolesława, skupiając się na zdolnościach myśliwskich i wojskowych. Kronikarz akcentował również to, że Krzywousty jest wybrańcem i ulubieńcem Boga, dlatego wychodzi cało z niebezpiecznych sytuacji.

Połączenie w Krzywoustym dziecięcego zapału i mądrości starca wyraźnie zaznaczone zostało w tytule jednej z analizowanych sztuk: *Sędziwa młodość nie z włosów, lecz z samego geniuszu* (Wareż 1718). Dramaty, które prezentowały dzieciństwo księcia, zaznaczały nietypowość młodzieńca, tzn. niechęć do zabaw dziecinnych, upodobanie natomiast do oręża i polityki. Łowicki dramat *Fascia Gembiciana...* (1697; zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska, 1978, poz. 107) rozpoczyna się nawet od aktu poświęcenia przez księcia swojego życia bogowi wojny. Ciekawy, bo nawiązujący do mitu o sędzie Parysa, był początek warszawskiej sztuki *Annibal Polonus* (1719), w której o Bolesława walczyły Rozkosz, Pallas i Mars. Każda z postaci zachwalała młodzieńcowi swoje zalety. Rozkosz pokazywała wielkich wojowników zajmujących się „zniewieściałymi zajęciami”, np. przędącego Herkulesa, bankietującego Antoniusza, czy Sardana-pala „między pieszczotami spoczywającego”. Pallas z kolei ukazała Krzywoustemu przykłady sławy zdobytej dzięki mądrości, np. Aleksandra Macedońskiego czytającego *Iliadę*. Dopiero

³⁰ Taka opinia utrzymywała się zresztą także po reformie Konarskiego (Bartkiewicz, 1979, s. 92).

³¹ Już w *Kronice* Anonima, tzw. Galla, Zbigniew przedstawiony został jako przeciwność Krzywoustego. Niezgodnie z prawdą ukazany został jako potomek z nieprawego łoża i wbrew poczynaniom Bolesława przystał do sojuszu z poganami. Krzywousty natomiast to uosobienie władcy chrześcijańskiego, który szerzy prawdziwą religię (Dalewski, 2005; Kowalczyk-Heyman, 2005, s. 259–260).

jednak Mars zdobył uznanie Bolesława, gdyż pokazał mu tryumfy militarne i tym samym wzbudził w księciu pragnienie czynu:

Mars [...] swoich rycerzów po głowach zawojowanych królestw depczących reprodukuje, podoba się ten widok Bolesławowi; Rozkosz odpędza, Marsowi sprzyja, okazyi do eksperymentu heroicznej cnoty pragnie (a. 1, sc. 5).

Wyrażna deklaracja księcia co do wyboru drogi życiowej uwidoczniła się też w dramacie Krasnodębskiego, *Victima regni coronata* (Warszawa 1718). Już na początku sztuki zaznaczono bowiem, że opiekę nad przyszłym królem objęli Mars i Bellona. Uczyli oni młodzieńca sztuki wojennej w realiach wojskowych, tzn. „w namiotach, przy szylwach Lampartów, między trąb i kotłów hukiem” (a. 1, sc. 2). Motywy antyczne pełniły także w tej sztuce funkcję pomocniczą – akcentowały rycerskie upodobania Bolesława (Bieńkowski, 1961, s. 320).

W formułach tytułowych innych analizowanych sztuk zamiłowanie Bolesława do oręża zaznaczano, porównując go wprost do Marsa (*Mars Polonus, Boleslaus Kriwoustus*, Łowicz 1682) lub Hannibala³² (*Annibal Polonus, Boleslaus Crivoustus*, Warszawa 1719).

Król – wojownik i chrześcijanin

W analizowanych dramatach dominował wizerunek Bolesława przede wszystkim jako wojownika. W sposób symboliczny prezentowano w sztukach tryumfy militarne monarchy. Dość powszechne były sceny oddawania hołdu Bolesławowi. Król odbierał pochwały od Marsa, Prowincji polskich, Famy (*Facia Gembiciana*, Łowicz 1697), biskupów, Kościoła (*Amor et Amator civium*), a także był wieńczony koroną przez Famę (*Aquila Sarmatica*, Wieluń 1702; zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska, 1978, poz. 305). Niekiedy, jak w końcowej scenie warszawskiego dramatu *Annibal Polonus*, następowała apoteoza monarchy. Zapewne do zwiększenia widowiskowości i nadania scenie patosu wykorzystano bogate zaplecze techniczne teatru kolegium w Warszawie. Jak czytamy, w finale dramatu:

Zwycięstwa Świata do nóg Mężności Bolesławowej dobrowolnie idą i przed ołtarzem Marsa wierność swoją poprzysięgają, Mężność je obrazem Bolesława znaczny (a. 3, sc. 5).

Pijarskie dramaty prezentowały Krzywoustego jako zdolnego zdobywcę i polityka. Dodatkowo akcentowano jego umiejętności perswazyjne. Potrafił on przekonywać i mobilizować swoich żołnierzy. Na to wskazuje choćby fragment dramatu *Annibal Polonus*, w którym przed starciem z Pomorzanami młody książę „wojsko do kawalerskich zachęca czynów” (a. 3, sc. 2). Podobne treści znalazły się w sztuce Krasnodębskiego, w której przed wyprawą na Morawy

³² Porównanie do kartagińskiego dowódcy było zresztą dość powszechnym już od czasów antyku chwytem retorycznym, służącym laudacji zdolności wojskowych opisywanych postaci. Skojarzenie to występuje również w kronice Galla Anonima. Krzywousty przekroczył Sudety, aby podjąć walkę z Czechami. Wyprawa ta pod piórem kronikarza nosi znamiona niebezpiecznego i zakrojonego na wielką skalę przedsięwzięcia logistycznego, trudniejszego zatem niż wyprawa Hannibala (Pelech, 2016, s. 5–13).

młody książę „do przyszłej batalii rycerstwo animuje” (a. 1, sc. 3). W kolejnych odsłonach sztuki młodzieniec okazuje się dodatkowo sprawiedliwym rozjemcą, gdy podczas bitwy, słuchając Sprawiedliwości, „pod namiotami sądy odprawuje” (a. 2, sc. 1). Ten sam dramat akcentuje jeszcze jedną zaletę Krzywoustego, tzn. prawowierność. Na prośbę upersonifikowanych Wiary i Religii uwalnia on bowiem Polskę od pogaństwa, wyraca bałwochwalcze ołtarze, „zbojry rujnuje, z których piekielne wypadają monstra” (a. 2, sc. 2). Temat chrystianizacji terenów Pomorza podjęty został też symbolicznie w trzecim akcie piotrkowskiego dramatu *Amor et Amator civium* (1721), w którym Religia niszczy ołtarze pogańskie. Teatr pijarski miał kształtować uczucia i postawy religijne, rozumiane jako powinności jednostki wobec ojczyzny. Temu służyła również przekazywana w kolegiach wiedza historyczna, która uwypuklała zasługi dla wiary poszczególnych monarchów (Taraszkiewicz, 2011a, s. 86, 88).

Historia i elementy pochwalne

Prezentacji postaci i dokonań Bolesława Krzywoustego zwykle towarzyszyły treści dodatkowe, panegiryczne. Odnosiły się one do dostojnika (bądź skoligaconego z nim rodu), który uczestniczył w przedstawieniu i któremu następnie ofiarowywano wydrukowany sumariusz³³. Podobne treści naddane obecne były też w sztukach jezuickich, których bohaterami czyniono monarchów i władców polskich (Bieńkowski, 1997, s. 316–318). Pokażny udział sztuk o charakterze panegirycznym na scenach pijarskich ugruntował pogląd, że okazjonalność to cecha typowa dla tego teatru. Takie przekonanie jest mylące, gdy porównać sztuki z innych teatrów szkolnych. Zagadnienie panegiryzmu było ściśle, jakkolwiek nie wyłącznie³⁴, związane z teatrem pijarów. Wynikało ono z zależności finansowej zakonu od bogatych dobroczyńców. Często umiejscowienie kolegium w danym środowisku decydowało o charakterze samego teatru³⁵. Zapisy czy datki możliwych na rzecz zakonu nie były bezinteresowne. Oczekiwano w zamian umieszczenia treści wychwalających daną osobę czy rodzinę darczyńcy w dedykacjach poprzedzających sztuki. Dlatego aż dwie trzecie programów pijarskich rozpoczyna się aktami ofiarowania dla mecenasów (Korotaj, 1978, s. XV–XVI).

Udział elementu panegirycznego w dramatach o Bolesławie Krzywoustym różnił się w poszczególnych realizacjach. Praktyka dramatopisarska nie odbiegała przy tym od działalności pisarskiej, która wyposażała żyjących dostojników w cechy bohaterskich władców,

³³ Na komponent panegiryczny zwrócili uwagę redaktorzy bibliografii *Dramatu staropolskiego*, którzy na określenie gatunku owych przedstawień użyli określeń typu „widowisko panegiryczne”, „widowisko historyczno-panegiryczne”, „widowisko panegiryczno-alegoryczne”, „dramat historyczny ze wstawkami panegirycznymi”.

³⁴ Zdaniem Jerzego Kłoczowskiego, w latach 1600–1772/1773 około dwie trzecie fundacji było pochodzenia magnackiego i szlacheckiego. To właśnie hojność mecenasów decydowała o wzroście i rozwoju zakonów w Polsce (Kłoczowski, 1969, s. 629).

³⁵ Cenne wydają się tu spostrzeżenia Okonia, który zauważył: „Podoliniec i Rzeszów pozostały w sferze wpływów Lubomirskich, magnackich zatem, Łowicz zaś i Góra Kalwaria w sferze oddziaływania wyższego duchowieństwa, jak zarazem czołowego przedstawiciela władzy politycznej w Koronie. Kolegium w Warszawie włączyło się do życia publiczno-dyplomatycznego stolicy, w Piotrkowie Trybunalskim natomiast – do życia publicznego Wielkopolski i Mazowsza, w związku z obecnością tam trybunału koronnego. Jedynie Chełm i Waręż pozostały na ubożu jako ośrodki prowincjonalne, bez większego znaczenia” (Okoń, 1990, s. 16).

porównywała ich z nimi, przedstawiała w podobnych sytuacjach (Szczerbicka-Ślęk, 1975, s. 233). I tak w sztuce z Warszawy, *Theatrum Polonae Gloriam Apollinari...* (1694), wybrano z życia władcy wyłącznie te epizody, które można było odnieść do postaci dostojnika, Jana Stanisława Jabłonowskiego, kanclerza wielkiego koronnego (Gierowski, 1964, s. 221–223). Udział monarchy został zredukowany do jednej sceny i podporządkowany elementowi pochwalnemu, tzn. przypomnieniu ofiarności Żeliszawa w bitwie z Morawianami. Waleczność rycerza korespondowała wyraźnie z osiągnięciami militarnymi Jabłonowskiego, który odznaczał się ogromną ofiarnością i poświęceniem. Innym przykładem dostosowania fabuły sztuki do elementu panegirycznego były dramaty, w których bohaterem był przodek osoby uczestniczącej w przedstawieniu. Wybierano więc te epizody z życia Bolesława Krzywoustego, w których brał udział krewny dostojnika. Obok pochwały władcy ukazywano waleczność i ofiarną antenatę, wpisując się tym samym w mit „złoty wieków rycerskich przodków” (Szczerbicka-Ślęk, 1975, s. 231)³⁶. Tak było choćby w łowickim widowisku *Mars Polonus* (1682) dedykowanym Jakubowi Plichcie i Annie z Zapolskich. W szereg obrazów z życia Bolesława wpleciono te, chwalcące przedstawicieli rodziny starosty gostyńskiego. A zatem rozwinięto wątek, gdy dziewięcioletni książę udaje się pod wodzą Teodora Plichty, by wyzwolić zamek santocki, a po tryumfie otrzymuje razem z Plichtą i Zapolskim pas rycerski. W innej scenie ukazano Kazimierza Plichtę, który stał na czele senatu w czasie obierania Bolesława królem, a po zwycięstwie monarchy nad cesarzem Henrykiem V odpowiadał Izbie Poselskiej w imieniu władcy. Treści panegiryczne zawarto też w zakończeniu sztuki, gdy schorowanego Bolesława pociesza upersonifikowana Polska. Ukazuje ona dokonania członków rodów Plichtów i Zapolskich, którzy stają się gwarantem wierności monarchom.

Dokładnie te same wydarzenia, tzn. zwycięstwo księcia Bolesława nad Pomorzanami w Santoku, pasowanie go na rycerza, a następnie intronizację Krzywoustego, wykorzystano w wieluńskim dramacie *Aquila Sarmatica* (1702), dedykowanym Józefowi Męcińskiemu z Kurozwęk. Po zwycięskiej bitwie i odebraniu pasa rycerskiego Bolesław Krzywousty wskazuje jako kolejnego kandydata do wyróżnienia Józefa Męcińskiego. Mamy więc do czynienia z nierealnym, lecz uprawnionym na gruncie panegirycznym łąčeniem odległych realiów historycznych. W dramacie powtarza się też sytuacja, gdy podczas koronacji przemawia przodek dostojnika – marszałek Dobiesław Męciński. Treści panegiryczne zawarte zostały także w otwierającym sztukę antyprologu, w którym Zwycięstwo Rzymskie koronuje m.in. Geniusza Męcińskich, i w epilogu, który w alegoryczny sposób nawiązywał do herbu Józefa Męcińskiego i jego wyjazdu do Paryża³⁷. Dostosowanie części otwierających i zamykających do osoby obdarowanego gościa to zresztą dość typowy i powszechnie stosowany zabieg w dawnym teatrze szkolnym. W analizowanej grupie sztuk uwidocznił się on jeszcze w piotrkowskim dramacie *Amor et Amator...* (1721), dedykowanym Wiktorowi Kuczyńskiemu.

³⁶ Autorka przypomniała, że w literaturze czasu piastowskiego, gdy na czele państwa stał król-wojownik, a przodkowie parali się zajęciem rycerskim, przedstawiano jako epokę harmonijnego współistnienia wszystkich stanów, bez ambicji awansu społecznego, ale raczej przy aprobacie roli, jaka przypadła poszczególnym osobom.

³⁷ W epilogu Męstwo Rycerskie razem z Plutonem zapala ogień tryumfalny na „bramie paryskiej” i zawiesza na niej herby Poraj oraz skolięconych rodów – Lubicz i Abdank (Korotaj, 1967, s. 107).

Nadanie sztuce charakteru panegirycznego, tzn. umieszczenie w fabule wydarzeń, w których obecny był przodek dostojnika, to nie jedyny mechanizm, który wpływał na sposób przedstawienia osoby i dziejów Bolesława Krzywoustego. Innym było symboliczne wplecenie elementów z herbu szlachcica do sztuki. Przykładem takiego rozwiązania jest łowicki dramat *Fascia Gembiciana...* (1697), dedykowany Mateuszowi Gembickiemu. Herbową Nałęczą opatrzone w nim rany po bitwie z Rusią (a. 2, ind. 2). Choć Bolesław narzeka na zmienność Fortuny, a Amor Patriae opłakuje zabitych, to właśnie chusta z klejnotu Gembickiego ostatecznie staje się symbolem zwycięstwa. Sukces Nałęczy ogłasza Mars, uznając ją za instrument tryumfu. Towarzyszą mu upersonifikowane Wieczność i Honor, które w herbowym znaku upatrują symbolu godności. Elementy heraldyczne łączyły się z treścią sztuki, służyły też pośrednio heroizacji adresata przedstawienia.

W dwóch innych analizowanych sztukach laudacja sprowadzała się do porównania dostojnika do postaci króla lub przypisania możnemu walorów monarchy. W przypadku widowiska z Waręża ta analogia ujawniona została już w tytule: *Suppar praetexta purppuris saeculis... – Sędziwa młodość nie z włosów, lecz z samego geniuszu, niegdyś w Bolesławie, dziś w Franciszku Salezym Potockim uznana i na akcie komedialnym [...] przeczytana*. Prolog otwiera zresztą sztukę „pod imieniem” starosty robczyckiego. To jedyny sumariusz, w którym ujawniono nazwisko wykonawcy roli Krzywoustego. Był nim Kazimierz Kazanowski (jego brat – Ludwik – grał w tej samej sztuce jedną z Furi wojennych).

Z nieco inną sytuacją mamy do czynienia w dramacie *Corona Votorum* (Rzeszów 1723). W antyprologu części świata chełpią się swoimi „książętami” (Azja – Cyrusem, Afryka – Hannibalem, Europa – Aleksandrem Macedońskim itd.). Wśród nich znajduje się też Polska, która wychwala Bolesława Krzywoustego. Na skutek perswazji Geniusza Lubomirskich postaci dochodzą do wniosku, że wszystkich wymienionych władców przewyższa młody książę Jerzy Lubomirski. Zgodność w uznaniu przymiotów młodzieńca jest zresztą radością dla Polski. W prologu mówi ona zresztą wprost, że symbolem Lubomirskiego będzie w sztuce Bolesław Krzywousty³⁸.

Podsumowanie

Postać Bolesława Krzywoustego wystąpiła w dziewięciu dramatach pijarskich dostępnych dziś jedynie w formie sumariuszy. Ta niewielka liczba sytuuje go jednak na drugim miejscu w szeregu monarchów polskich, którym poświęcano sztuki w teatrach szkół pobożnych. Przedstawienia te wpisywały się w program edukacyjny pijarów, w którym istotne miejsce zajmowało nauczanie historii.

Wielu badaczy jako cechę charakterystyczną teatru pijarskiego wskazywało, upraszczając nieco³⁹, propagowanie w nim ogólnie pojętej idei patriotyzmu i służby ojczyźnie. Pijarzy mieli

³⁸ Sumariusz omawianej sztuki wskazuje na duży w niej udział elementu muzycznego. Na rozwój muzyki w pijarskim kolegium w Rzeszowie wpływ miały osobiste upodobania członka rodu Lubomirskich – Jerzego Sebastiana Lubomirskiego (1616–1667), protektora szkoły. Nie tylko utrzymywał on na swoim dworze kapele dworskie, ale też sam wraz z rodziną rozwijał aktywność wokalną. W kolegium działał chór i kapela muzyczna (Świeboda, 1993, s. 357; Pelczar, 1998, s. 107–108).

³⁹ Jak zauważył Okoń, każdy teatr szkolny oprócz propagowania religijności wychowywał młodzież do przyszłego życia publicznego (Okoń, 1990, s. 16).

budzić w młodzieży świadomość narodową i obywatelską, np. przez wykorzystywanie w sztukach tematyki historycznej i czerpania z niej właściwych postaw obywatelskich (Bieńkowski, 1961, s. 314–315; Leszczyński, 1963, s. 87; Korotaj, 1978, s. VIII). Niewątpliwie Bolesław Krzywousty należał do postaci wzorcowych. W omawianych sztukach jawił się on jako ideał władcy. Przedstawiony został w sposób jednowymiarowy. Wszystkie sumariusze powtarzały ten sam katalog cnót księcia, a następnie króla, akcentując zwłaszcza jego bitność i zamiłowanie do oręża. Wojowniczość Bolesława unaoczniano, przybliżając jego liczne dokonania militarne, stoczone bitwy i poskromione bunty. Król był też osobą zaprowadzającą pokój.

W sztukach prezentowano zwykle te same zdarzenia z dziejów panowania Krzywoustego – poskromienie Morawian, Pomorzian, tryumf nad państwem niemieckim, moskiewskim i Czechami. Niemożliwe do odtworzenia potyczki inscenizowano, odwołując się do znanych powszechnie symboli i alegorii. Stosowano rozwiązania w postaci żywych obrazów lub wyobrażeń wyświetlanych przy pomocy latarni magicznej⁴⁰.

Pokazywanie władcy jako sprawiedliwego zdobywcy, który nie tylko poszerza terytorium kraju, ale zaprowadza w nim pokój, sprawiedliwość oraz wiarę chrześcijańską, łączyło się z dydaktycznym wymiarem dramatów pijarskich. Współgrało też z ideologią sarmatyzmu propagującą postawę dumy narodowej, przekonania o wyjątkowości Polaków. Krzywousty przynależał do dynastii wczesnopiastowskiej, cenionej przez pedagogów ze szkół pobożnych. Analizowane sztuki podtrzymywały obecny już w kronice Anonima, tzw. Galla, obraz Krzywoustego jako spadkobiercy cnót Bolesława Chrobrego⁴¹. Jeden z dramatów rozpoczął się zresztą od sceny, w której młodemu Bolesławowi ukazała się we śnie upersonifikowana Sława. Rozwijała ona przed oczami młodzieńca militarne dokonania przodków, zwłaszcza Chrobrego, a następnie kazała na mapie wybrać kraje do podboju (*Amor et Amator civium*, Piotrków 1721).

Także inni przedstawiciele Piastów, a potem Jagiellonów i kolejnych dynastii, ukazywani byli na scenach pijarskich w podobnej, jednopłaszczyznowej perspektywie. Uosabiali oni określone cnoty i walory (zwykle męstwo i rozważę polityczną). Antyprzykładami byli jedynie Bolesław Śmiały⁴² i Henryk Walezy⁴³ (przeciwstawiony Stefanowi Batoremu).

⁴⁰ Przykładowo, w sztuce z Rzeszowa *Corona Votorum* (1723) bunt państwa niemieckiego i moskiewskiego ukazano za pomocą uosobień (lub obrazów wyświetlanych przy pomocy latarni magicznej). Germania rzucała na drogę żelazne płoty, Moskwa zaś zagradzała ją, stawiając na niej lwy i smoki (a. 3, ind. 3). Zabiegi te miały przeszkodzić Bolesławowi w zwycięstwie.

⁴¹ W kronice Anonima, tzw. Galla, Krzywousty to bezpośredni spadkobierca cnót Chrobrego. Jest nie tylko walecznym rycerzem poszerzającym terytorium kraju, ale też gorliwym propagatorem wiary. Bolesław III tak jak jego poprzednik wpisuje się w ideał chrześcijańskiego wojownika, „atlety Chrystusowego”, właśnie dzięki walkom z Pomorzanami (zob. Gruntowska, 2016, s. 63).

⁴² Król ten był bohaterem sztuki *Felicitas Boleslai Audacis II regis Poloniae* (Łowicz 1723), w której wyeksponowano wady władcy, będące zaprzeczeniem walorów przynależnych monarsze. Bolesław Śmiały po początkowym pokonaniu Rusi ulega Rozkoszy i w ten sposób „zwycięską traci reputacją” (a. 2, ind. 3). Nie słucha posłów, jest skąpy i okrutny. Ostatecznie więc ponosi karę, gdy „Zemsta zbrodni królewskich wszystkie jego tryumfalne kolumny i zwycięską sławę obala” (a. 3, ind. 4); przedr. w: Simon, 1929, s. 88–91.

⁴³ O ucieczce Henryka Walezego mowa była w warszawskiej sztuce *Polonia inopinato abscessu in Galliam Henrici Valesii* (1730). Gdy donoszą o tym Polsce, jest ona „zalterowana” i chce nawet popełnić samobójstwo, ale „Nadzieja wydziera [jej] pugiinal” (a. 1, sc. 4); przedr. w: Łukasiewicz, 1851, s. 255–257.

Wizerunek władcy wyłaniający się z analizowanych dramatów wpisywał się w propagowany w edukacji pijarskiej wzór rycerza podejmującego wysiłek dla obrony ojczyzny. Postać Bolesława uświadamiała odbiorcom wagę działań przodków w ugruntowaniu silnej pozycji kraju. Dydaktyzmowi służyły też elementy okazjonalne i panegiryczne, gdy obecni na przedstawieniu dostojnicy oglądali na scenie swych antenatów, prezentowanych jako dzielni wojownicy, nie szczędzący swojego zdrowia, życia (Żeliszaw) i majątku (hrabia Skarbek) dla ojczyzny (Falińska, 1986, s. 49). Panowanie Krzywoustego, wybrane epizody z jego życia pełniły więc w teatrze pijarskim funkcję służebną wobec naczelnej idei dydaktyczno-moralizatorskiej. Sztuki nie tylko prezentowały określony wzór króla-rycerza, budziły dumę narodową, ale ukazywały też pewne ponadczasowe mechanizmy historiograficzne i sposoby przewycięzania niebezpieczeństw, jakie zagrażały Rzeczypospolitej. Taki sposób postrzegania Bolesława Krzywoustego jako władcy-rycerza obecny był jeszcze w okresie oświecenia, kiedy akcentowano zwłaszcza długoletnie wysiłki monarchy, by przyłączyć Pomorze do Polski, utrzymać jedność kraju i bronić go przed Niemcami (Bartkiewicz, 1979, s. 98). Pijarski teatr szkolny niewątpliwie przyczynił się do utrwalenia wizerunku Krzywoustego jako „Marsa Polskiego” i podtrzymywania takiego obrazu w świadomości szlacheckiego odbiorcy, także w perspektywie moralnej i obywatelskiej.

Bibliografia podmiotowa

- Amor et Amator civum Boleslaus Crivoustuts* (1721). Piotrków.
Amplificator Poloniae gloriae (1723). Radom.
Annibal Polonus, Boleslaus Crivoustus (1719). Warszawa.
Aquila Sarmatica (1702). Wieluń.
Corona Votorum et desideriorum Vladislai Hermani et Juditae Principum Poloniae Boleslaus Chrivoustus filius (1723). Rzeszów.
Fascia Gembiciana... (1697). Łowicz.
Felicitas Boleslai Audacis II regis Poloniae (1723). Łowicz.
Fortuna sejmowa za Zygmunta Augusta (1683). Łowicz.
Fortuna verbo Ioannis revocata (1684). Góra Kalwaria.
 [Joannes Chrysostomus a s. Venceslao] (1712). *Vladislaus IV principis Poloniarum*. Piotrków.
 Krasnodębski K. (1718). *Victima regni coronata in Boleslao Kryvousto*. Warszawa.
Mars Polonus, Boleslaus Kriwoustus (1682). Łowicz.
Occasus Orientis Vladislaus IV principis Poloniarum (1712). Piotrków.
Ordinationes Visitationis Apostolicae Pro Provincia Polona Clericorum Regularium Pauperum Matris Dei Scholarum Piarum. P. 1-5. (1753). [Warszawa].
Polonia inopinato abscessu in Galliam Henrici Valesii (1730). Warszawa.
Sigismundus Tertius (1726). Góra Kalwaria.
Sol caeli Sarmatici coronatus (1720). Piotrków.
Stylus regiae et heroae virtutis (1731). Łuków.
Suppar praetexta purpuris saeculis... – *Sędziwa młodość nie z włosów, lecz z samego geniuszu, niegdyś w Bolesławie, dziś w Franciszku Salezym Potockim uznana i na akcie komedialnym [...] przyczytana* (1718). Waręż.

Theatrum Poloniae Gloriam Apollinari... (1694). Warszawa.

Victor coronatus, Vladislaus III (1722). Szczuczyn.

Vindex patriae (1724). Łowicz.

Bibliografia przedmiotowa

- Anonim, tzw. Gall (1989). *Kronika polska*. Przeł. R. Grodecki, oprac. M. Plezia. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Banaszkiewicz, J. (1999). Młodzieńcze gesta Bolesława Krzywoustego, czyli jak zostaje się prawdziwym rycerzem i władcą. W: *Theatrum ceremoniale na dworze książąt i królów polskich*. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu.
- Banaszkiewicz, J. (2018). Złota ręka komesa Żeliszawa (Gall, II 25; Kadłubek, II, 24,26). W: J. Banaszkiewicz, *W stronę rytuałów i Galla Anonima* (s. 210–243). Kraków: Avalon.
- Bartkiewicz, K. (1979). *Obraz dziejów ojczystych w świadomości historycznej w Polsce doby Oświecenia*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bieńkowski, T. (1961). Antyk w szkolnym dramacie pijarskim w Polsce. *Meander*, 16, 313–322.
- Bieńkowski, T. (1997). Dzieje ojczyste w jezuickim teatrze szkolnym w Polsce. W: S. Bylina (red.), *Kultura staropolska – kultura europejska. Prace ofiarowane Januszowi Tazbirowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin* (s. 315–318). Warszawa: Semper.
- Bömelburg, H.-J. (2011). *Polska myśl historyczna a humanistyczna historia narodowa (1500–1700)*. Przeł. Z. Owczarek, wprowadzenie A. Lawaty. Kraków: Universitas.
- Dalewski, Z. (2005). *Rytuał i polityka. Opowieść Galla Anonima o konflikcie Bolesława Krzywoustego ze Zbigniewem*, Warszawa: Instytut Historii PAN.
- Długosz, J. (1972). Uczniowie kolegium pijarskiego w Podolińcu w latach 1643–1670. *Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, 7, 235–256.
- Estreicher, K. (1905). *Bibliografia polska*. T. 20. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Estreicher, K. (2020). *Bibliografia polska*. T. 36, z. 3. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Falińska, M. (1986). *Przeszość a teraźniejszość. Studium z dziejów świadomości historycznej społeczeństwa staropolskiego*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyczny Studiów Nauk Politycznych.
- Gierowski, J. (1964). Jabłonowski Jan Stanisław (1669–1731). W: *Polski słownik biograficzny* (s. 221–223). T. 10. Wrocław: Wydawnictwo PAN.
- Gruntowska, D. (2016). Mit Bolesława Krzywoustego jako władcy idealnego. Wokół Kroniki polskiej Anonima zwanego Gallem. W: M. Karwowska, M. Grabowski, K. Żukowska (red.), *Trwała obecność mitu w literaturze i kulturze* (s. 55–66). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Grześkowiak-Krwawicz, A. (1993). Wkład pijarów w kształtowanie politycznej kultury szlachty w czasach stanisławowskich. W: I. Stasiewicz-Jasiukowa (red.), *Wkład pijarów do nauki i kultury w Polsce XVII–XIX wieku* (s. 133–150). Warszawa–Kraków: Zakład Historii Nauk Społecznych Instytutu PAN.
- Hahn, W. (1982). Pijarski teatr szkolny w Polsce (zarys). W: *Pijarzy w kulturze dawnej Polski. Ludzie i zagadnienia* (s. 214–225). Kraków: Nakładem Polskiej Prowincji XX Pijarów.
- Kłoczowski, J. (1969). Zakony męskie w Polsce w XVI–XVIII wieku. W: *Kościół w Polsce* (s. 483–730). T. 2: *Wiek XVI–XVIII*. Kraków: Znak.
- Konarski, S. (1959). *Pisma pedagogiczne*. Wstęp i objaśnienia Ł. Kurdybacha. Wrocław–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Korotaj, W. (1967). Z problematyki staropolskich programów teatralnych. W: W. Roszkowska (red.), *Wrocławskie spotkanie teatralne* (s. 81–109). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Korotaj, W. (1978). Wstęp. W: W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska (red.), *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia* (s. III–XXIV). T. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765. Cz. 2: Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Korotaj, W., Szwedowska, J., Szymańska, M. (red.) (1978). *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*. T. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765. Cz. 2: Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kostkiewiczowa, T. (1993). Poeci ze środowiska pijarskiego w wieku oświecenia – rekonesans. W: I. Stasiewicz-Jasiukowa (red.), *Wkład pijarów do nauki i kultury w Polsce XVII–XIX wieku* (s. 73–90). Warszawa–Kraków: Zakład Historii Nauk Społecznych Instytutu PAN.
- Kowalczyk-Heyman, E. (2005). Zbigniew i Bolesław – czytanie Anonima zwanego Gallem. W: S. Rosik, P. Wiszewski (red.), *Causa creandi. O pragmatyce źródła historycznego* (s. 257–265). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Leszczyński, R. (1963). Z repertuaru teatru pijarskiego. *Prace Polonistyczne*, 19, 75–106.
- Łukasiewicz, J. (1851). *Historia szkół w Koronie i Wielkim Księstwie Litewskim od najdawniejszych czasów aż do roku 1794*. T. 4. Poznań: Nakładem Księgarni Jana Konstantego Żupańskiego.
- Mirek, M. (2020). Pietas et litterae. Wpływ kolegium pijarów w Podolińcu na rozwój dawnego szkolnictwa. *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne*, 62, 245–263.
- Mistrz Wincenty, tzw. Kadłubek (1992). *Kronika polska*. Przeł. i oprac. B. Kübris. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Okoń, J. (1970). *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII w.* Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Okoń, J. (1984). Odsiecz wiedeńska Jana III w staropolskim teatrze szkolnym. Śladami propagandy sukcesu. *Pamiętnik Teatralny*, 33 (1-2), 103–116.
- Okoń, J. (1990). Barokowy dramat i teatr w Polsce wśród zadań publicznych i religijnych. W: I. Sławińska i M. B. Stykowa (red.), *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce* (s. 7–26). Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Pelczar, R. (1998). Teatr pijarski na Rusi Czerwonej w XVII–XVIII wieku. *Nasza Przeszłość*, 53 (2), 95–112.
- Pełech, T. (2016). „Hannibal ante portas”. Interpretacja fabuły z 21 rozdziału III księgi „Kroniki polskiej” Anonima tzw. Galla. *Meluzyna*, 3 (1), 5–13.
- Puchowski, K. (1993). Edukacja historyczno-geograficzna w kolegiach pijarskich i jezuickich w I Rzeczypospolitej. Próba porównania. W: I. Stasiewicz-Jasiukowa (red.), *Wkład pijarów do nauki i kultury w Polsce XVII–XIX wieku* (s. 477–486). Warszawa–Kraków: Zakład Historii Nauk Społecznych Instytutu PAN.
- Puchowski, K. (1999). *Edukacja historyczna w jezuickich kolegiach Rzeczypospolitej 1565–1773*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Puchowski, K. (2017). „Pietas” w kolegiach szlacheckich Rzeczypospolitej Obojga Narodów doby oświecenia. W: B. Kuczera-Chachulska, T. Chachulski, J. Snopek (red.), *Wiek XVIII – między tradycją a oświeceniową współczesnością. Hermeneutyka wartości religijnych* (s. 156–192). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Simon, L. (1929). Nieznany dialog pijarski. *Pamiętnik Literacki*, 26 (1-4), 88–91.
- Szczerbicka-Ślęk, L. (1973). *W kręgu Klio i Kaliope. Staropolska epika historyczna*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Szczerbicka-Ślęk, L. (1975) Mit Piastów w literaturze XVI–XVIII w. W: R. Heck (red.), *Piastowie w dziejach Polski. Zbiór artykułów z okazji trzzechsetnej rocznicy wygaśnięcia dynastii Piastów* (s. 83–101). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Świeboda, J. (1993). Pijarski ośrodek muzyczny w Rzeszowie XVII i XVIII w. W: I. Stasiewicz-Jasiukowa (red.), *Wkład pijarów do nauki i kultury w Polsce XVII–XIX wieku* (s. 355–370). Warszawa–Kraków: Zakład Historii Nauk Społecznych Instytutu PAN.
- Taraszkiewicz, J. (2003). Pijarski teatr szkolny w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w latach 1658–1740. W: I. Kadulska (red.), *Europejskie związki dawnego teatru szkolnego i europejska wspólnota dawnych kalendarzy* (s. 34–39). Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Taraszkiewicz, J. (2011a). *Edukacja historyczna w szkolnictwie pijarskim Rzeczypospolitej 1642–1773*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Taraszkiewicz, J. (2011b). Miejsce nauczania historii w pijarskich profesoriach Rzeczypospolitej w XVIII wieku. *Biuletyn Historii Wychowania*, 13, 51–58.
- Taraszkiewicz, J. (2016). Wychowanie religijne elementem edukacji pijarskiej w Rzeczypospolitej Obojga narodów na przełomie XVII i XVIII wieku. *Colloquium Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych*, 8 (1), 101–116.

Bolesław III Wrymouth, the hero of Piarist dramas

Summary

The subject of the article is nine printed theatrical summaries (from the years 1682–1723) from Piarist schools in the former Polish-Lithuanian Commonwealth, featuring Bolesław III Wrymouth as the protagonist. The analyzed dramas were part of the educational program of the Piarists, in which the teaching of history held a significant place, and Bolesław III Wrymouth himself was presented as an exemplary figure. The monarch embodied the Piarist educational ideal of a knight making efforts to defend the homeland. He was portrayed as a warrior, knight, sage, politician, and defender of the Christian faith. The article also traces how individual playwrights utilized the same historical events (such as Bolesław's struggles with the Pomeranians, Moravians, Przeclaw, the defeat of Yaropolk II of Kiev). It illustrates the serving function of these episodes in relation to the overarching didactic-moralizing idea of the Piarist school stage. The article also addresses the adaptation of historical material to the panegyric character of the presentations.

Słowa kluczowe: Bolesław Krzywousty, teatr szkolny XVII-XVIII w., pijarzy Polska XVII-XVIII w., postać w dramacie, szkolnictwo pijarskie XVII-XVIII w.

Keywords: Boleslaw Wrymouth, school theater in the 17th-18th centuries, Piarists in Poland in the 17th-18th centuries, character in drama, Piarist education in the 17th-18th centuries.