

Małgorzata Mieszek

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0002-0737-6233

Teatr, który wychodził na ulice

Przestrzeń miejska w dawnych teatrach szkolnych

Abstract

Theater Out in the Streets: Urban Space in Historical School Theaters

This article discusses the use of urban space in plays and theatrical and paratheatrical undertakings of school theaters in the Old Poland period (16th to 18th century). The analyzed texts include dramas, dialogues, as well as chronicles and occasional accounts of paratheatrical events organized in various cities to celebrate religious and secular holidays. The interpretation focuses on how the cityscape and atmosphere changed during performances staged in cemeteries, streets, or squares. Attention

is paid also to the expansion of the visual aspect of the performances and multiplication of means of artistic expression in the urban space (costumes, song and dance, pyrotechnics, the use of symbols, references to emblematic images, props). The article emphasizes the social and culture-making dimension of the participation of school theaters in local and nation-wide events. Leaving the school buildings behind, students got involved in a performative process of creating a theater of participation; the people in the streets were to become active co-participants in the performance. An important factor in their activation was the theatrical transformation of the familiar urban space.

Keywords

16th–18th-century school theater, early modern paratheatrical events, occasional literature, religious processions

Abstrakt

Przedmiotem artykułu jest sposób wykorzystania przestrzeni miejskiej w sztukach i przedsięwzięciach teatralnych i parateatralnych związanych ze środowiskiem staropolskich teatrów szkolnych. Wśród analizowanych tekstów znalazły się utwory dramatyczne, dialogi oraz kronikarskie i okolicznościowe relacje z parateatralnych wydarzeń organizowanych w różnych miastach z okazji świąt religijnych i świeckich. Interpretacja obejmuje wydobyte z tych tekstów elementy obrazujące przemiany, jakim w widowiskach realizowanych na cmentarzach, ulicach czy rynkach poddawano pejzaż i atmosferę miasta. Zwrócono również uwagę na rozbudowywanie strony widowiskowej i zwielokrotnianie środków wyrazu artystycznego w przestrzeniach miejskich (strojne kostiumy, śpiew, taniec, efekty pirotechniczne, operowanie symbolem, nawiązywanie do wyobrażeń emblematycznych, rekwizyty). Podkreślono społeczny i kulturotwórczy wymiar udziału teatrów szkolnych w wydarzeniach lokalnych i państwowych. Gdy teatr wychodził poza szkolne mury, uczniowie byli włączani w performatywny proces kreowania teatru uczestnictwa, w którym zgromadzeni na ulicach mieli stać się aktywnymi współuczestnikami widowiska. Istotną rolę w ich aktywizacji odgrywało widowiskowo-teatralne przekształcenie dobrze znanej przestrzeni miejskiej.

Słowa kluczowe

teatr szkolny w XVI–XVIII wieku, nowożytne wydarzenia parateatralne, literatura okolicznościowa, procesje religijne

W dawnej Rzeczypospolitej teatr zwracał się do publiczności o wyrafinowanych gustach, obeznanej z zasadami dramaturgii klasycznej i europejskiej lub, przeciwnie, przeznaczony był dla odbiorcy masowego, niewykształconego, który ze sztuką Melpomeny obcował na jarmarkach, rynkach miejskich czy w kościołach. Instytucjami, z którymi teatr był nieprzerwanie związany od końca xvi do schyłku xviii stulecia, były szkoły. Teatry szkolne działały w zakonach (jezuitów¹, pijarów, bazylianów, teatynów), w placówkach różnowierczych (m.in. w gimnazjach w Toruniu, Gdańsku, Elblągu i Lesznie), a także w szkołach-koloniach Akademii Krakowskiej². Sztuka sceniczna stanowiła bowiem integralny składnik wychowania, o czym świadczą przepisy ujęte w szkolnych ustawach (jezuicka *Ratio studiorum*³, pijarskie *Ordynacje wizytacji apostolskiej*⁴ czy ustawy z luteńskiego gimnazjum toruńskiego⁵). O sporadycznych inicjatywach teatralnych wiadomo również w przypadku mniejszych placówek (m.in. w Kwidzynie i w szkole Panny Marii w Gdańsku).

Celem niniejszego artykułu jest identyfikacja i opis sposobów wykorzystania różnych przestrzeni miejskich w sztukach i przedsięwzięciach teatralnych i parateatralnych związanych z szeroko rozumianym środowiskiem szkolnym.

¹ Istnieje bogata literatura poświęcona teatrowi jezuickiemu. Zob. m.in. Stanisław Windakiewicz, *Teatr kolegów jezuickich w dawnej Polsce* (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1922); Julian Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981); „Teatry szkolne przed powstaniem Teatru Narodowego”, w: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia: Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, red. Ewa Heise i Karyna Wierzbička-Michalska (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967), 158–172; Jan Popłatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957); Jan Okoń, *Dramat i teatr szkolny: Sceny jezuickie xviii wieku* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970); *Wychowanie do społeczeństwa w teatrach szkolnych jezuitów w Rzeczypospolitej Obojga Narodów* (Kraków: Collegium Columbinum, 2018); Irena Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia (1746–1765)* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974); *Komedia w polskim teatrze jezuickim xviii wieku* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1993).

² Tadeusz Bieńkowski, „Antyk w szkolnym dramacie pijarskim w Polsce”, *Meander* 16, nr 1 (1961): 313–322; Rafał Leszczyński, „Z repertuaru teatru pijarskiego”, *Prace Polonistyczne* 19 (1963): 75–106; Jacek Taraszkiewicz, „Pijarski teatr szkolny w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w latach 1658–1740”, w: *Europejskie związki dawnego teatru szkolnego i europejska wspólnota dawnych kalendarzy*, red. Irena Kadulka (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2003), 34–39; Alina Nowicka-Jeżowa, „Bazylianie na Kresach – pośrednicy między kulturą oficjalną a ludową”, w: *Literatura i instytucje w dawnej Polsce*, red. Hanna Dziechcińska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 1994), 58–78; Sante Graciotti, „Echa włoskie w działalności teatynów i pijarów w Polsce w xviii wieku”, tłum. Wojciech Jekiel, w: *Od Renesansu do Oświecenia*, t. 2 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991), 39–56; Tadeusz Bieńkowski, „Teatr i dramaty szkół różnowierczych w Polsce: Zarys ogólnej charakterystyki”, *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 13 (1968): 51–79; Małgorzata Mieszek, *Intermedium polskie xvi–xviii wieku (teatry szkolne)* (Kraków: Collegium Columbinum, 2007).

³ Polskie wydanie ustawy zob. Kalina Bartnicka i Tadeusz Bieńkowski, oprac., *Ratio atque institutio studiorum s.j. czyli Ustawa szkolna Towarzystwa Jezusowego (1599)* (Warszawa: Wydawnictwo Ateneum, 2000).

⁴ Stanisław Konarski, „Ordynacje wizytacji apostolskiej dla polskiej prowincji szkół pobożnych”, w: *Pisma pedagogiczne, wstęp i oprac.* Łukasz Kurdybacha (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959).

⁵ Stanisław Tync, red., *Najdawniejsze ustawy Gimnazjum Toruńskiego* (Toruń: Toruńskie Gimnazjum Akademickie, 1925).

Kategoria miejskości rozpatrywana będzie w różnych kontekstach. Łączy się ona z dawną dramaturgią szkolną na płaszczyźnie instytucjonalnej, zwłaszcza w przypadku sztuk dedykowanych rajcom i członkom magistratu, którzy mieli niekiedy decydujący wpływ na kształt i powodzenie inscenizacji. W większym stopniu interesować nas będzie jednak miasto jako *polis*, a więc konkretna przestrzeń geograficzna i zamieszkująca ją zbiorowość. Może to być miasto istniejące, które jest przedstawiane na scenie szkolnej jako fikcyjne miejsce akcji. Najwięcej uwagi poświęcimy jednak miastu jako realnej przestrzeni z konkretnymi punktami topograficznymi, które stają się scenografią, tłem dla działań teatralnych i parateatralnych. Dlatego analizie zostaną poddane przede wszystkim sztuki wystawiane przez uczniów-aktorów poza budynkiem szkoły w ramach przedstawień, które miały charakter publiczny. Zaliczyć do nich można zarówno inscenizacje dramatów, jak też parateatralne procesje widowiskowe czy działania wykonawcze (performatywne) związane z wydarzeniami okolicznościowymi, ważnymi z perspektywy miejskiej społeczności lub reprezentantów rodów szlacheckich.

Aby unaocznić zakres działania teatru szkolnego w przestrzeni miejskiej, warto przywołać ustalenia Jana Okonia: spośród osiemdziesięciu ośmiu wystawień sztuk jezuickich w XVII wieku, tylko dwadzieścia pięć odbyło się w aulach szkolnych. Według badacza przeczy to wyraźnie tezie, że w tym stuleciu działalność teatru zamykała się w murach kolegów⁶. Teatr szkolny miał dwojaki – prywatny i publiczny – charakter i regularnie włączał się w życie miejskiej społeczności, podejmując też działania parateatralne.

Inszenizacje o proveniencji szkolnej miawały charakter prywatny, gdy dialogi, dysputy czy dramy wystawiano w ramach zajęć, bez udziału publiczności z zewnątrz, lub publiczny, gdy teatry szkolne otwierały się na gości i inscenizowały sztuki przy użyciu okazałego aparatu scenicznego, najczęściej w przystosowanych do tego celu aulach szkolnych⁷. Zdarzało się jednak, że sztuki wychodziły poza mury szkoły. Przedstawienia odgrywano w przestrzeniach zamkniętych (sale ratusza, domy prywatne, kościoły, zamek) oraz otwartych (ulice miasta, rynek, cmentarz), nierzadko w związku z parateatralnymi wydarzeniami okoliczno-

⁶ Miejsca występów dostosowywano do charakteru widowni i liczby widzów. W aulach szkolnych wystawiano przeważnie sztuki zapustne, na Wielki Tydzień czy z okazji zakończenia roku szkolnego lub dla uhonorowania gości. Zob. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, 238–240.

⁷ Należały do nich także wydarzenia organizowane przez różne konfraternie, np. pochody biczowników, towarzyszące m.in. obchodom Wielkiego Tygodnia. Odnotowano także przypadek udziału jezuitów w takim wydarzeniu: w Rydze w Wielki Piątek 1614 „procesja z publicznym biczowaniem” przeszła „od bursy do kościoła polskiego”, hasło „Biczownicy”, w: *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, oprac. Ludwik Grzebień, wyd. 2 (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2004), 44, <https://www.jezuici.krakow.pl/cgi-bin/rjbo?b=enc&n=370>.

ściowymi. Teatr szkolny łączył wówczas przedstawiciele różnych stanów, pełniąc funkcje dydaktyczne, umoralniające, propagandowe i ludyczne. Podkreślali to zwłaszcza badacze teatralnych aspektów działania kolegiów jezuickich. Już Stanisław Bednarski zauważył, iż dzięki publicznym występom szkoła jezuicka była „komórką społeczeństwa, a przede wszystkim miast i całej okolicy, brała udział w ich radościach i smutkach, w ich pomyślnej doli i niedoli, i spełniała przez to swoje kulturalne posłannictwo”⁸. Barbara Judkowiak z kolei podkreślała, 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”⁹.

Znaczna liczba przykładów analizowanych w artykule pochodzi z rozmaitych relacji na temat udziału szkół w masowych parateatralnych wydarzeniach w przestrzeni miejskiej, w których audiowizualna kultura staropolska manifestowała się najpełniej¹⁰. Należały do nich procesje, które Okoń sytuuje na pograniczu życia publicznego i teatru¹¹, urządzone zazwyczaj przy okazji świąt roku liturgicznego, choć zdarzały się również pochody okolicznościowe związane z wydarzeniami z dziejów miasta, szkoły, kraju itp. Trzeba jednak od razu zaznaczyć, że próbę szczegółowego osadzenia działań teatralnych i parateatralnych w przestrzeni miejskiej utrudnia skromna świadomość urbanistyczna zakonnych kronikarzy¹².

Miasto jako instytucja

Dawny teatr łączył się z miastem w jego aspekcie instytucjonalnym. Powszechnie znane są silne związki szkół i scen szkolnych z władzami miejskimi. Dotyczyły to zwłaszcza różnowierczych gimnazjów akademickich w Toruniu, Gdańsku i Elblągu, gdzie rady miasta wyznaczały cenzorów, bez których zgody nie można

⁸ Stanisław Bednarski, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce: Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego* (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2003), 438.

⁹ Barbara Judkowiak, „Teatr jezuicki jako teatr masowy: Pytania o masowość w kulturze teatralnej jezuitów XVI–XVIII wieku na przykładzie polskim”, w: *Teatr masowy, teatr dla mas*, red. Małgorzata Leyko (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011), 80.

¹⁰ Problem audiowizualności kultury staropolskiej szeroko omówiła Hanna Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987).

¹¹ Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, 80–84.

¹² Inaczej świadomość ta przejawia się w staropolskich dziennikach podróży, zob. Hanna Dziechcińska, „Świadomość urbanistyczna: Tradycja i ewolucja”, w: *Rzeczpospolita domów IV: Domy miejskie*, red. Krystyna Krawiec-Złotkowska (Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, 2015), 189–194.

było zorganizować w szkole żadnego przedstawienia¹³. Gdy w 1692 Jan Urinus chciał wystawić w Elblągu dramat o pchle, władze miejskie uznały taki występ za mało przystojny i zgody odmówiły. Tego rodzaju działania podejmowali też rajcy gdańscy, kierując się względami wizerunkowymi i religijnymi: chęcią utrzymania estymy miasta i utrwalenia luterańskiej tożsamości wyznaniowej¹⁴. Rada nie tylko czuwała nad treścią i poziomem przedstawień, lecz także pilnowała, by nie organizować występów w momentach niekorzystnych dla miasta¹⁵. Urzędnicy jako cenzorzy i mecenas mieli więc realny wpływ na to, co wystawiano w teatrach szkolnych¹⁶. Kontrola obejmowała także pojawiające się w przestrzeni miejskiej informacje, zachęcające widzów do uczestnictwa w szkolnych przedstawieniach. Magistrat zakazywał niekiedy rozwieszania afiszów, jak w 1618 roku w Gdańsku. Gdy jezuici ze Starych Szkotów złamali ten zakaz i umieścili w przestrzeni miejskiej afisze reklamujące szkołę i zawiadamiające mieszkańców o występie teatralnym, wywołali oburzenie rajców miejskich¹⁷. Niekiedy, jak w przypadku Wilna, magistrat wyznaczał ponadto specjalnego mistrza ceremonii, który współpracując z władzą biskupią, czuwał nad realizacją parateatralnych procesji miejskich¹⁸.

„Scena w ...” – miasto jako miejsce akcji

Najbardziej oczywistym sposobem, w jaki kategoria *spatium* realizuje się w dawnej dramaturgii szkolnej, jest osadzenie akcji w konkretnej przestrzeni miejskiej.

¹³ Marian Pawlak, *Dzieje gimnazjum elbląskiego w latach 1535–1772* (Olsztyn: Pojezierze, 1972), 190, 196–197. W Elblągu cenzorów zwano scholarchami.

¹⁴ Edmund Kotarski, „Gdańska Rada Miasta w XVII wieku w roli mecenasa”, w: *Tryumfy i porażki: Studia z dziejów kultury polskiej XVI–XVIII w.*, red. Maria Bogucka (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989), 155; „Rada miasta w osiemnastowiecznym Gdańsku: Cenzura i kontrola”, w: *Kultura staropolska – kultura europejska: Prace ofiarowane Januszowi Tazbirowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Stanisław Bylina (Warszawa: Semper, 1997), 155–161.

¹⁵ Zakazano np. wystawiania komedii w czasie wojny z Gustawem Adolfem, motywując decyzję tym, że „wróg dostarcza nam tragedii aż za wiele, trzeba więc zapomnieć o komediach”. Z kolei w 1633 rajcy odrzucili studencką prośbę o zgodę na inscenizację komedii, uznając, że w czasie, gdy port gdański został obłożony przez Szwedów cłem, należy „raczej oddawać się modlitwom, a nie rozrywkom”. Maria Bogucka, *Życie codzienne w Gdańsku: Wiek XVI–XVII* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967), 184–185.

¹⁶ Sławomir Kościelak, *Jezuici w Gdańsku: Od drugiej połowy XVI do końca XVIII wieku* (Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Naukowe, 2003), 138; Mieszek, *Intermedium polskie*, 138, 140.

¹⁷ Kościelak, *Jezuici w Gdańsku*, 149. W Gdańsku oprócz scen szkolnych (gimnazjum akademickiego i pobliskiego kolegium jezuickiego w Starych Szkotach) do występów przystosowane były też inne miejsca: budy aktorskie, ujeżdżalnia miejska czy szkoły szermiercze, otwarte także dla teatrów zawodowych często odwiedzających miasto. Tadeusz Witczak, *Teatr i dramat staropolski w Gdańsku (przegląd historycznomateriałowy)* (Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Naukowe, 1959), 11–12; Edmund Kotarski, *Gdańsk literacki (do końca XVIII wieku)* (Gdańsk: „Mestwin”, 1997), 45–46.

¹⁸ Jakub Niedźwiedz, *Kultura literacka Wilna (1323–1655): Retoryczna organizacja miasta* (Kraków: Universitas, 2012), 354–355.

Dość często autor wskazuje, że rzecz dzieje się np. w historycznym Carogrodzie, czyli w Konstantynopolu (Jan Bielski, *Konstantyn Wielki*, Poznań 1751), „w Syrakuzie, pierwszym Sycylii mieście” (Ignacy Chodźko, *Wzór szczerzej przyjaźni*, Warszawa 1757), w Tebach (Stanisław Konarski, *Tragedia Epaminondy*, wyst. 1756), w Mantui „na pałacu księżęcia Gonzagi” (*Drama o powołaniu św. Alojzego do zakonu Societatis Jesu*, Sandomierz 1754), w obozie niedaleko „Toledu, pierwszego Kastylii miasta” (Ignacy Sołtyk, *Mikador, król Kastylii*, Lublin 1750) itd. Wskazanie konkretnego miasta miało podnosić wiarygodność fabuły¹⁹, jednak w praktyce inscenizacyjnej stosowano stałe komplety wymiennych dekoracji, których liczba zależała od zasobności szkoły. Wśród nich zwykle powtarzały się: miasto, sala pałacowa, alegoryczny obraz nieba²⁰. Tak było zapewne w sztukach z kolegium warszawskich jezuitów, w których ten sam aparat sceniczny prezentował „scenę na prospekcie Antiochii” (*Palaestra Christiana*, Warszawa 1749) i panoramę Syrakuz (Chodźko, *Wzór szczerzej przyjaźni*). Było to możliwe, ponieważ w prezentowanych utworach nie pojawiały się żadne szczegóły urbanistyczne czy elementy charakterystyczne dla toponimii realnego miejsca.

Na miejsce akcji wskazują niekiedy dialogi. Przykładowo, w antyprologu ze sztuki Deodata Nersesowicza o św. Pulcherii, którą odegrano w kolegium teatynów we Lwowie, Muzy oraz Apollo przybywają właśnie do tego miasta i znajdują gościnę u Ormian²¹. Także i tutaj nie pojawiają się jednak konkretne toponimy. Lwów w rozmowie bohaterów jawi się jako miejsce zamieszkiwane przez zróżnicowanych etnicznie i wyznaniowo ludzi, w większości niechętnych ugoszczeniu Muz i Apollina. Chociaż bóstwa wkraczają na scenę (a więc – do miasta) w orszaku, którego wystawność przywodziła na myśl pochody władców, unaoczniające i sankcjonujące ich zwierzchność, jedynie Ormianie zdają sobie sprawę z rangi przybyszy. Sztuka zawierała elementy konwencjonalnej pochwały dobrych obyczajów mieszkańców jako części *laus urbis*, ale w tym przypadku adresowana była również do uczniów i ich rodziców, którzy wywodzili się z ormiańskiego patrycjatu²².

¹⁹ Janusz Sławiński, „Przestrzeń w literaturze: Elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości”, w: *Przestrzeń i literatura*, red. Michał Głowiński i Aleksandra Okopień-Sławińska (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978), 18.

²⁰ Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia*, 156–157.

²¹ Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, Deodat Nersesowicz, „Antyprologus”, w: Alojzy Pidou, *Sancta Pulcheria, Virgo et Imperatrix* (1669), rkps, sygn. 3571, 49–59.

²² Edward Tryjarski obliczył, że przez lwowską szkołę teatynów przewinęto się około 130–140 Ormian i ponad 200 Rusinów. Obok studentów pochodzących z ormiańskiego patrycjatu w szkole lwowskiej uczyli się przedstawiciele biedniejszych warstw społecznych. Edward Tryjarski, „O nauce języków obcych w Kolegium teatyńskim we Lwowie”, *Rocznik Orientalistyczny* 23, z. 2 (1960): 37; „Katalogi Kolegium teatyńskiego we Lwowie”, *Rocznik Orientalistyczny* 24, z. 1 (1960): 43–87.

Onomastyczne odwołania do konkretnej przestrzeni służyły zatem zbliżeniu się do lokalnej społeczności, np. lwowskiej w antyprologu Nersesowicza lub gdańskiej w intermediach z *Tragedii o bogaczu i Łazarzu*, których akcja toczyła się na Długim Targu²³. Uczynienie przestrzeni scenicznej miejscem wspólnym postaci i widzów, choćby tylko na zasadzie rozpoznania jej przez bohaterów jako „swojskiej”, wzbudzało zainteresowanie odbiorców oraz uwiarygodniało akcję.

Miasto i jego przeszłość jako temat przedstawień

Wśród analizowanych dramatów o proveniencji szkolnej odnaleźć można twory, które wiązały się ściśle z historią danego miasta. Wyróżniało się tutaj zwłaszcza środowisko różnowiercze. Uroczysty pochód organizowany przez gimnazjum luterańskie w Elblągu dwukrotnie w rocznych odstępach (1540, 1541) uświetniła sztuka Gulielmusa Gnapheusa *Triumphus Eloquentiae in bonarum litterarum commendationem*²⁴ o charakterze okolicznościowego dialogu. Odegranej na rynku miejskim²⁵ inscenizacji prestiżu dodawała obecność na widowni reprezentantów obradującego wówczas w mieście sejmiku. Przedstawienie zorganizowano z dużym rozmachem, widowiskowość podnosiły kostiumy, muzyka i śpiew. Przekaz ideowy był jasny: dumna szkoła jawiła się jako nowoczesna placówka o wysokim poziomie nauczania, otwarta na nowe prądy zachodnioeuropejskie, utwór ukazywał bowiem tryumf Wymowy nad Barbares, przeciwstawiając uczość barbarzyństwu. Poselstwo Merkurego do radnych, by obwieścić, że do Elbląga przybywają z Konstantynopola Muzy, przedstawiało miasto jako światłą siedzibę nauk. Widać w tym motywie echo

²³ „Intermedium o Ojcu i Synie szewcu”, w: *Tragedyja o bogaczu i Łazarzu* (Gdańsk, 1643), przedruk w: *Dramaty staropolskie: Antologia*, oprac. Julian Lewański, t. 6 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963), 257–265; *Tragedia o bogaczu i Łazarzu*, oprac. Jerzy Treder (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1999). Przykłady, gdy postaci wymieniają nazwy miejscowości, w których rozgrywa się akcja międzyaktów lub które znajdują się w niedalekiej odległości, można oczywiście mnożyć. W intermedium z kolegium bazylikańskiego z Buczacza *Judaeus in sacco cum Filio et Dominus cum Puero*, mowa jest choćby o rzece Strypie, nad którą leży miasto. Z kolei Wykręt, bohater kolejnego cyklu *Uciecha albo śmiechu jedyny*, wspomina o szkołach buczackich (rkps w Bibliotece Ossolineum, sygn. 4787; opis wg rkpsu Biblioteki Ossolineum, sygn. 7075/11, t. 48, cz. 1). Miejscowości wymieniane przez postaci intermedialne pozwalają czasem powiązać zabytek z konkretnym miejscem lub środowiskiem. Tak jest choćby z rękopiśmiennym notatnikiem uczniowskim, związanym z Krakowem i Szkołami Nowodworskimi (Biblioteka Jagiellońska, sygn. Akc. 2/54). Tytułowy bohater *Intermedium [Szużaty]* (k. 45r–45v) wymienia bowiem wśród potencjalnych kandydatek na żonę mieszkanki miejscowości z okolic Krakowa: Skotnik i Skawiny.

²⁴ Gulielmus Gnapheus, *Triumphus Eloquentiae in bonarum litterarum commendationem* (Gedania, 1541). Opis sztuki zob. Władysław Korotaj et al., oprac., *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej: Bibliografia*, t. 1, *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965), poz. 183.

²⁵ Pisząc o renesansowym Krakowie, Elwira Buszewicz podkreśla, że rynek już od czasów średniowiecza był sceną „wydarzeń politycznych [...] okolicznościową mównicą czy amboną”. Elwira Buszewicz, *Cracovia in Litteris: Obraz Krakowa w piśmiennictwie doby Odrodzenia* (Kraków: Universitas, 1998), 82.

renesansowych teorii poezji (np. Julesa Césara Scaligera) zakładających, że w laudacyjnej deskrypcji miasta powinny znaleźć się elementy ukazujące je jako enklawę, w której rozwijają się nauki i sztuki²⁶. Wjazd mieszkanek Parnasu, ich uroczyste przyjęcie oraz odświętny pochód ku ich czci stanowiły większą część przedstawienia. Przemarsz ulicami miasta, w którym uczniowie odgrywali postaci o proveniencji mitologicznej i personifikacje, potwierdzał przychylność mieszkańców Elbląga dla Muz, a tym samym ich otwartość na naukę i sztukę²⁷.

Tradycja urządzania pochodów wykorzystujących przestrzeń miejską była w Elblągu żywa jeszcze dwieście lat później. Dowodzą tego dwie sztuki Jerzego Daniela Seylera odegrane przez uczniów elbląskiego gimnazjum różnowierczego w 1737 i 1740. Pierwsza (*Actus solemnis eucharisticus*), dedykowana burmistrzowi i rajcom miejskim, została wystawiona z okazji pięćsetlecia założenia miasta. Druga (*Musa Elbingensis iubilans*) upamiętniała jubileusz trzechsetlecia miejskiego drukarstwa²⁸. Dawność miasta i postaci sławnych antenatów, którzy przyczynili się do jego rozkwitu, to elementy stałej topiki pochwalnej w *descriptio urbis*. Obie sztuki miały jednak charakter nie tylko panegiryczny, ale i dydaktyczny. Są również przykładem wykorzystania teatru jako jednej z form kształcenia i przekazywania wiadomości historycznych dotyczących przeszłości rodzimego miasta²⁹. Niestety, trudno ustalić, jak funkcjonowała przestrzeń miejska w inscenizacjach, druki nie lokalizują bowiem akcji ani nie pokazują przebiegu widowiskowego pochodu. O wystawności i rozmachu inscenizacyjnym świadczyć może jedynie duża liczba uczniów biorących udział w obu inicjatywach, ich bogate ukostiumowanie oraz obecność wstawek muzyczno-wokalnych.

Procesje w przestrzeni miejskiej

Teatry szkolne włączały się na wiele sposobów w procesje urządzone w przestrzeniach miejskich z okazji świąt kościelnych. Najlepiej udokumentowane procesje

²⁶ Teresa Michałowska, „Kochanowskiego poetyka przestrzeni: Wizja horyzontalna”, *Pamiętnik Literacki* 70, nr 1 (1979): 27.

²⁷ Wiktor Hahn, *Literatura dramatyczna w Polsce xvi wieku* (Lwów, 1906), 35–36; Tadeusz Bieńkowski, „Pogłosy antyku w szkolnym dramacie różnowierczym w Polsce (szkolne sceny w Gdańsku, Elblągu i Toruniu)”, *Meander* 18, nr 4 (1963): 162.

²⁸ Georg Daniel Seyler, *Actus solemnis eucharisticus in memoriam quinti ab urbe regia Elbinga condita seculi a studiosa iuventute in Gymnasio patrio habita* (Elbing, 1737); *Musa Elbingensis iubilans sive actus eucharisticus in memoriam secularem tertii ab inventa feliciter typographia iubilei* (Elbing, 1740).

²⁹ Przedstawienia okolicznościowe w gimnazjach różnowierczych często poruszały właśnie tematykę historyczną. Zob. Mieszek, *Intermedium polskie*, 146–148.

z okazji Bożego Ciała³⁰ zawierały elementy widowiskowe³¹ wykraczające poza liturgię: uczniowskie deklamacje, występy wokalne (np. w Pułtusku w 1556), sceny z udziałem przebranych postaci składające się w fabularną całość. Przestrzenną rekonstrukcję przebiegu pochodów, a także ocenę zakresu udziału w nich teatrów szkolnych utrudnia lakoniczność źródłowych informacji. Wiadomo, że w uroczystościach w Braniewie (w 1569 i 1570) pojawili się na ulicach młodzieńcy przebrani za anioły, autor relacji odnotował również obecność publiczności. Z podobnym wydarzeniem mamy do czynienia w 1586 (lub 1587) roku, kiedy to przebrani w białe szaty i skrzydła uczniowie z Akademii Wileńskiej wzięli czynny udział w procesji Męki Pańskiej, a całości przyglądała się publiczność, w tym także różnowiercy³².

W zachowanych relacjach można wytropić pewne informacje o sposobach aranżowania przestrzeni miejskiej. Wiadomo na przykład, że w siedemnastowiecznym Wilnie pochody zatrzymywały się przy czterech wybudowanych w mieście ołtarzach zlokalizowanych na portyku katedry, przy farze świętojańskiej, na rynku oraz przed kamienicą Żagiela³³. Walenty Bartoszewski, jezuicki panegirysta, opisał procesję wileńską z 1614³⁴, podczas której zbudowane na rynkach ołtarze zostały przyozdobione „strojnymi” basztami i wysokimi wieżami³⁵ i udekorowane drogocennymi materiałami (np. złocistymi lichtarzami i łańcuchami). Zwrócił również uwagę na uroczyste przygotowanie ulic miasta, które umajono drzewkami i girlandami, udekorowano też kamienice, objając je kosztownymi tkaninami. Odnotował ponadto, że wśród licznie zgromadzonej publiczności znaleźli się odświętnie ubrani studenci Akademii Wileńskiej³⁶. Dostrzeganie widzów – zwykle opisywanych w ruchu – można interpretować jako wyraz świadomości, jak ważną rolę odgrywa i jak bardzo cieleśnie i przestrzennie uwarunkowany jest akt patrzenia. Masowa i zróżnicowana

³⁰ Dość dobrze omówione zostały w literaturze przedmiotu procesje organizowane z okazji święta Bożego Ciała. Choć ich ślady (opisy, wspomnienia w historiach poszczególnych szkół) obecne są już w xvii w., to szczyt ich popularności przypadł na początek xviii stulecia i związany był ściśle ze środowiskiem jezuickim. Zob. Jan Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, 80–108; Jan Okoń, oprac., *Dramaty eucharystyczne Jezuitów: xviii wiek* (Kraków: Instytut Wydawniczy PAX, 1992).

³¹ Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, 26–27.

³² Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, 84; Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego*, 130.

³³ Niedźwiedz, *Kultura literacka Wilna*, 355.

³⁴ Walenty Bartoszewski, *Pobudka na obchodzenie nabożne świętości rocznej tryumfu i pompy Ciała Bożego dana* (Wilno, 1614).

³⁵ Wyniosłość baszt i wież miejskich sytuowała gród wśród miejsc wysokich, tzn. uświęconych. Zob. Buszewicz, *Cracovia in Litteris*, 14.

³⁶ Niedźwiedz, *Kultura literacka Wilna*, 352–353. Zob. też Monika Pasek, „Słowo – obraz – spektakl: Korespondencja sztuk w opisach wileńskich procesji na Boże Ciało autorstwa Walentego Bartoszewskiego”, *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów uł: Nauki Społeczne* 14, nr 3 (2016): 69–83.

publiczność³⁷ w zamyśle organizatorów stawała się aktywnym współtwórcą pochodu. Stałym elementem procesji były treści liturgiczne, zmieniały się natomiast efekty specjalne, kostiumy, układy pochodu, symboliczne figury w nim podążające. Część parateatralna obliczona była więc nie tylko na uczestnika kultu, ale także (a może przede wszystkim) na widza³⁸. W tym znaczeniu bliska była mechanizmom performansu, który wpływa na zachowania, sposób myślenia i postępowania odbiorców i który często zaciera granicę między teatrem a zjawiskami z codziennej obrzędowości.

Częścią obchodów Bożego Ciała bywały plenerowe spektakle. W jezuickiej sztuce *Viator. Dialogus de ligno vitae* (wystawionej 22 czerwca 1609)³⁹ Kalisz stawał się scenerią alegorycznej wędrówki człowieka ku zbawieniu. Janina Abramowska przypuszczała, że przy inscenizacji tej sztuki wykorzystano przestrzeń miejską: „wystarczył fragment prawdziwej drogi (ulicy) i – być może – prawdziwe drzewo”⁴⁰. Miasto nabierało w ten sposób charakteru semiosfery. Przestrzeń miejska tworzyła znaczące tło zarówno dla całej procesji, jak i jej w różnym stopniu udramatyzowanych elementów, w których pojawiały się postaci uosabiające pojęcia abstrakcyjne (np. cnoty), biblijne lub historyczne⁴¹, pozostające w celowych układach⁴². Atrakcyjnie zaaranżowana przestrzeń wraz z pozostałymi środkami składała się na widowiskowy obraz, który miał wzbudzać uczucia religijne, uczyć i wywoływać przeżycia estetyczne⁴³.

Kronikarze kolegów często opisują emocjonalne reakcje uczestników uroczystości, wyczuleni są zatem na efekty performatywnych działań. Gdy w Poznaniu podczas procesji Bożego Ciała w 1577 roku na rynku miejskim przedstawiono dialog o ofierze Abrahama, według kronikarza „słuchacze przyjęli go z tak wielkim aplauzem, że wielu z nich rzewnie płakało, zdradzając pobożne wzruszenie”⁴⁴. Siedemnastowieczna kronika odnotowuje entuzja-

³⁷ Irena Kadulska, „Wędrówka jako praktyka i zwyczaj szkolnego teatru”, w: *Europejskie związki dawnego teatru szkolnego i europejska wspólnota dawnych kalendarzy*, red. Irena Kadulska (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2003), 82.

³⁸ Judkowiak, „Teatr jezuicki jako teatr masowy”, 85.

³⁹ Cyt. za: Julian Lewański, oprac., *Dramaty staropolskie: Antologia*, t. 4 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961), 418–460; Okoń, *Dramaty eucharystyczne Jezuitów*, 48–91.

⁴⁰ Janina Abramowska, „Peregrynacja”, w: Głowiński i Okopień-Sławińska, *Przestrzeń i literatura*, 141.

⁴¹ Podobnie jak w sztukach plastycznych, zob. np. Janusz Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych* (Kraków: Universitas, 2002), 287–306.

⁴² Okoń nazywa to „malarskim układem postaci”, Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, 103.

⁴³ Okoń, 88–89.

⁴⁴ Ludwik Grzebień i Jacek Wiesiołowski, oprac., *Kronika jezuitów poznańskich (młodsza)*, t. 1, 1570–1653 (Poznań: Wydawnictwo Miejskie Poznania, 2004), 81.

styczną reakcją publiczności („*exhibita dramata tulere a summis quibusque plausum*”⁴⁵) na inscenizacje z okazji Bożego Ciała w Gdańsku, podczas których uczniowie kolegium występowali w przestrzeni miejskiej w zespołowych deklamacjach. Uroczystości takie wpisywały się w strategię przyciągania do Kościoła katolickiego różnowierców gdańskich⁴⁶. Jednym ze sposobów podnoszenia atrakcyjności tego rodzaju występów było pełne rozmachu wpisywanie ich w przestrzeń miejską. Jeszcze w 1716 wizytator szkolny Reinhold Gert, późniejszy rektor kolegium gdańskiego (1725–1729)⁴⁷, postulował, by dramaty wystawiane podczas procesji Bożego Ciała urządzano z pełnym aparatem scenicznym⁴⁸, a więc kostiumami, muzyką, tańcem, zapewne mając na myśli także celowe zaanektowanie przestrzeni miejskiej na potrzeby inscenizowanych przedstawień.

Parateatralny charakter miały także procesje organizowane w święto Niedzieli Palmowej. Wspomnienie poznańskiego pochodu, którym w 1622 roku upamiętniono tryumfalny wjazd Chrystusa do Jerozolimy, znajdziemy w utworze Stanisława Baniciusa z Koźmina, „studenta jurisprudeneyi w Collegium Lubrańskiego”, które wówczas miało status szkoły-kolonii Akademii Krakowskiej⁴⁹. W druku uwidacznia się zresztą także inna zależność od miasta. Utwór ofiarowany został „zacie sławnym [...] panom [...] burmistr[z]owi i rajcom, i wszystkim rzeczy Pospolitej sławnego miasta Poznania”. Ową zależność podkreśla też wzbogacający druk stemmat na herb Poznania⁵⁰. Utwór Baniciusa nie jest deskrypcją procesji. To raczej poetycka pochwała i uwielbienie tryumfującego Chrystusa⁵¹. Różne tropy dają jednak obraz wydarzenia przekształcającego poznańskie ulice. Autor akcentuje wielopokoleniowość pochodu, wspominając jego niedorośliwych uczestników, czyli „dziatki”, które „miecą szaty białe”, by w ten sposób okazać radość z nadejścia Chrystusa. Laudacyjny charakter procesji uwydatniają wrażenia audialne („pienia rozlicz-

⁴⁵ Cyt. za: Witczak, *Teatr i dramat staropolski w Gdańsku*, 123.

⁴⁶ Judkowiak, „Teatr jezuicki jako teatr masowy”, 85.

⁴⁷ „Gert (Gerch) Reinhold”, w: *Encyklopedia wiedzy o jezuitach*, 179.

⁴⁸ Kościelak, *Jezuici w Gdańsku*, 154–155.

⁴⁹ Stanisław Banicius, *Processia, która się zwyjka [sic] w Niedziele Kwietną w kościele powszechnym katolickim odprawować, na pamiątkę wjazdu Jezusa Chrystusa, Pana Naszego do Jerusalem* (Poznań, 1622). Ten sam utwór został wydany anonimowo w 1646 w Krakowie z dedykacją dla burmistrza i rajców. Zob. Karol Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 36, cz. 2 (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014), 70.

⁵⁰ O innych utworach poświęconych herbowi Poznania dowodzących zależności ich autorów od rajców miasta pisat Rafat Wójcik, „Stemmata Poznaniensia: O wierszach na herb miasta Poznania w drukach oficyny Jana Wolraba (1578–1636)”, *Kronika Miasta Poznania*, nr 4 (2006): 84.

⁵¹ Utrwalanie wydarzeń w opisach epickich, nie zaś w formie dramatycznej było typowe dla tych widowisk szkolnych odgrywanych w przestrzeni miasta, które nie miały charakteru cyklicznego. Kadulski, „Wędrówka jako praktyka i zwyczaj szkolnego teatru”, 83.

ne”) oraz wzrokowe: kosztowne ubrania uczestników, które „[świecą] się od samego złota”, przystrojenie budynków („progów”) „wszędę pięknym obiciem”. Wielozmysłowe doświadczenie religijno-teatralne może mieć wspólnotowy charakter dzięki temu, że rozgrywa się w przestrzeni miejskiej („Pański tryumf w miasto rozpamiętywamy”)⁵².

Różne role w wielkopostnych procesjach odgrywały także przestrzenie kościoła lub cmentarza. Okolicznościowy druk upamiętnił na przykład udział dzieci ze szkoły w Szereszowie⁵³ w przedstawieniu danym przy okazji procesji w Niedzielę Palmową 1 kwietnia 1640 w tamtejszym kościele⁵⁴. Nie zawiera on opisu przebiegu procesji, a jedynie wierszowane deklamacje, w których dzieci piętnowały grzechy i wady ludzkie oraz wysławiały Jezusa. Niektóre pieśni osadzone są jednak topograficznie: wspomina się na przykład okoliczne gminy i parafie powiatu białowieskiego (np. Przedzielsko, Starawola, Ciepłanie, Nowosiołki) w kontekście tamtejszych zaniedbań w zakresie życia religijnego.

Przykładem deskrypcji procesji wielkopiątkowej jest utwór Bartłomieja Celejowicza *Na Wielki Piątek procesyja*⁵⁵. Kolejne zdarzenia z historii Męki Pańskiej rozegrano przy dziewięciu stacjach wypełniających przestrzeń wokół kościoła farnego w Borkowie. Chrystusa uobecniał obraz niesiony na marach przystrojonych w „piękne prześcieradła”. Także ten opis uwzględnia udział różnych grup w wydarzeniu. Wśród uczestników pochodu znalazły się dzieci, które odśpiewywały lamentsy. Przestrzeń przykościelnego cmentarza stała się symbolicznym miejscem grobu Pańskiego. W opisie zawarto informację, że mary z obrazem ma przejąć „ślachta albo urzędnicy, jeśli będą”. Widowskowość podnosił „żałosny i nabożny” śpiew panien, które „ze świecami około pójdą do grobu”, gdzie złożony został ostatecznie wizerunek Chrystusa⁵⁶.

⁵² Banicius, *Processia*, A3v.

⁵³ Była to zapewne szkoła parafialna. W aktach wizytatorów w xviii w. zachowały się informacje o dwóch szkołach w dekanacie szereszowskim: w miastach Prużana i Szereszów. Zob. Stanisław Litak, „Szkoly parafialne w Polsce w xviii w. przed powstaniem Komisji Edukacji Narodowej”, *Roczniki Humanistyczne* 25, z. 2 (1977): 156.

⁵⁴ *Panu Zastępów zastęp dzieciak szereszowskich w procesyjkwietnej w roku 1640* (Warszawa, 1644). Opis zob. Korotaj et al., *Dramat staropolski*, t. 1, poz. 574.

⁵⁵ W zbiorze: Bartłomiej Celejowicz, *Z góry Karmelu na Dolinę Jozafatową spłyniony i użyczony skarb* (Kraków, 1675). Według Jochera Celejowicz „stacje Męki Pańskiej z dawnego wiersza przerobił i poprawił”, Adam Benedykt Jocher, *Obraz bibliograficzno-historyczny literatury i nauk w Polsce*, t. 3 (Wilno, 1842), 471. Opis druku zob. Korotaj et al., *Dramat staropolski*, t. 1, poz. 136.

⁵⁶ We wspomnianym zbiorze Celejowicza znalazł się na przykład dialog odegrany w dniu Wniebowzięcia NMP.

Miasto – miejscem tryumfu świętych i błogosławionych

Już od czasów średniowiecza stałym toposem w pochwaleniu miasta była obecność w nim relikwii świętych⁵⁷. W przestrzeni miejskiej często organizowano cykliczne wydarzenia parateatralne upamiętniające lokalnych świętych i błogosławionych. Angażowały one szeroką publiczność, a w ich organizację aktywnie włączały się szkoły. Tak było choćby w przypadku występu uczniów kolegium jezuickiego w Wilnie 10 maja 1604 w czasie uroczystości kanonizacyjnych św. Kazimierza królewicza. Opis uroczystości zorganizowanych z wielką pompą zachował się między innymi w dziele kanonika wileńskiego Grzegorza Święcickiego *Theatrum S. Casimiri*⁵⁸. Pochód rozwijał się od bramy Rudnickiej, przez rynek, przed budynkiem Akademii i kościołem św. Jana, aż do katedry wileńskiej. Objął najważniejsze punkty w topografii miejskiej. Wzniesiono łuki tryumfalne o bogatej symbolice, należące odpowiednio do mieszczan (przy rynku), jezuitów (przy kościele św. Jana) i członków kapituły (przed katedrą). Przy każdym z łuków uczniowie odgrywali sceny w języku polskim, greckim i łacińskim⁵⁹. Barwne alegoryczne figury i elementy plastyczne uczytelniały ich sens. Tak na przykład na początku uroczystości przy bramie Rudnickiej upersonifikowana Sława zjawiła się na wozie tryumfalnym i wezwała Akademię, „ażeby na plac chwały i tryumfu św. patrona razem ze wszystkimi pospieszyla”⁶⁰. Przy wtórze muzyki ukazały się następnie uosobiona uczelnia oraz poszczególne nauki. Towarzyszyły im muzy, które usłyszawszy o św. Kazimierzu „nad brzegiem Wilii, wpośród wdzięcznych jej gór i gajów siedlisko obrały”. Do programu uroczystości, która miała słać cnoty młodego królewicza jako wzoru dla uczniów kolegium, włączano zatem pewne elementy wiążące opowiadaną historię z miastem. Uroczystość była też okazją do uczczenia dwudziestopięciolecia działalności kolegium jezuickiego w Wilnie⁶¹.

Zachowały się także informacje o przebiegu uroczystości lwowskich z 10 października 1628, związanych z kanonizacją karmelitanki Marii Magdaleny de Pazzi. Druk z opisem procesji zaznacza w tytule, iż jej uczestnikami były „nabożne

⁵⁷ Buszewicz, *Cracovia in Litteris*, 21.

⁵⁸ Grzegorz Święcicki, „*Theatrum sancti Casimiri – Vita sancti Casimiri*”, oprac. Katarzyna Gara, w: *Żywot świętego Kazimierza królewicza polskiego i księżęcia litewskiego w Wilnie roku 1606 przez Mateusza Chryzostoma Włodkiewicza przełożony*, oprac. Jan Okoń et al. (Warszawa: Muzeum Historii Polski, 2016), 177–217.

⁵⁹ Niedźwiedz, *Kultura literacka Wilna*, 360.

⁶⁰ Cyt. za: Stanisław Załęski, *Jezuici w Polsce*, t. 2, *Praca nad spotęgowaniem ducha wiary i pobożności: 1608–1648* (Lwów, 1901), 620–621.

⁶¹ Witold Klinger, „Zapomniany *Dialogus Polonicus* z roku 1604: Przyczynek do dziejów dramatu jezuickiego w Polsce”, *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, nr 1 (1956): 15.

niewiniątka szkoły farniej lwowskiej”⁶². Młodzieńcy przebrani za osiemnastu aniołów wychwalali cnoty świętej, zachęcali do jej naśladowania, prosili o wstawiennictwo, a także o obronę przeciwko heretykom i Szwedom. Sporo informacji na temat przebiegu tej samej procesji znalazło się w epickim opisie Krzysztofa Franciszka Chwalibogowskiego *Nowina Lwowska, którą sława prędkolotna rozgłasza: o Obwieszczeniu błogosławieństwa B. Maryjej Magdaleny De Pacis, panny zakonu karmelitańskiego* (1628). Mowa w nim o fajerwerkach na początku uroczystości „w sobotę wtórą października” i o rozmaitych efektach dźwiękowych (grzmoty, trąby, bębny, śpiewy), które zmieniły audialną atmosferę miasta na kilka dni. Między innymi w tym kontekście pojawiły się w relacji Chwalibogowskiego lwowskie toponimy. Autor wspomina Halickie Przedmieście, gdzie od wystrzałów petard „aż okna padały”, a ich płomienie obejmowały „bieluchne boki / Nowej baszty z klasztorami blisko będącymi”. Zwraca uwagę, że efekty pirotechniczne wzbudziły w niektórych mieszkańcach Lwowa lęk. Klękającym ze strachu ludziom przeciwstawieni zostali Ormianie, którzy przeszłej niedzieli „on akt zdobili / Procesyjej nabożnej w rynku kobiercami”. Chwalibogowski wskazuje także punkt na mapie miejskiej, w którym zaczęły się kilkudniowe obchody, czyli kościół katedralny. Odnotowuje obecność tłumu na ulicy Garncarskiej, którą mianuje Cesarską⁶³. Nieprzypadkowo zapewne zwraca uwagę na to, iż wśród obserwatorów znaleźli się Żydzi, Rusini i Ormianie. Już w starożytności laudacja miasta akcentowała wielość przebywających w nim ludzi, ich ogładę, kulturę oraz pobożność⁶⁴. Dlatego w omawianych tekstach często wspomniane są nieprzebrane tłumy widzów żywo reagujących na oglądane treści.

Opis uroczystości „wnoszenia kości świętych” zorganizowanej przez Akademię Wileńską w 1631 roku⁶⁵ już na początkowej karcie akcentuje porządek, w jakim rozwijała się inscenizacja. Poszczególne sceny prezentowano na siedemnastu małych i wielkich wozach, a uczestnicy uroczystości usytuowani byli w różnych punktach miasta, między innymi w świątyniach, do których wieziono relikwie. Na wozach znajdowały się figury lub konstrukcje nawiązujące do emblematyki. Wśród personifikacji, obok Religii Katolickiej, która „kości świętych do Wilna

⁶² *Kredencja nabożna B. Mariej Magdaleny de Pacis od nabożnych niewiniątek Szkoły Farniej Lwowskiej uczyniona*, wystawiona 10 października 1628 we Lwowie. Opis druku: Korotaj et al., *Dramat staropolski*, t. 1, poz. 269. Według Estreichera autorem opisu był karmelita Wojciech Czepiel; Karol Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 24 (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1912), 173.

⁶³ Motywuje to tym, że „cesarzowa niebieska ją lubi”, a przy ulicy znajduje się kościół, w którym przechowywany jest Przenajświętszy Sakrament (g). Na końcu opisu winażuje ulicy, której sława zasadza się dodatkowo na tym, iż „w boskie oblicze jest teraz barzo droga” (76).

⁶⁴ Buszewicz, *Cracovia in Litteris*, 114.

⁶⁵ *Summa processyey na wnoszenie kości świętych, od Akademikow wileńskich Soc. Jesu sporządzonej* (Wilno, [po 1631]). Zob. też Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, 80.

wprowadza” czy Rzymu z kolumnami tryumfalnymi, znalazły się Akademia Wileńska oraz miasto Wilno, a także powiaty wileńskie. Poszczególnym personom towarzyszyły inskrypcje, pozwalające uczestnikom widowiska samodzielnie pojąć sens oglądanych obrazów. Opis zaznacza, że przestrzeń miejska wzbogacona została o „arcus triumphalis”, z którego uczniowie wygłaszali stosowne deklamacje⁶⁶.

Miasto – publiczny teatr władzy

Spółeczność szkolna uczestniczyła też w szczególnie wystawnych widowiskach organizowanych z okazji wjazdów dostojników, uświetniających ich obecność w mieście lub celebrujących wydarzenia ich życia. W tych pochodach w pełni manifestowała się staropolska kultura oka i ucha. Każdy element był znaczący i akcentował rangę wydarzenia i stojącego za nim porządku politycznego. Tego rodzaju tryumfalne orszaki były, by posłużyć się sformułowaniem Jakuba Niedźwiedzia, „teatrem władzy”, stanowiącym wówczas „najpowszechniejszą formę performatywną”⁶⁷. Przestrzeń miejska była w tych widowiskach celowo modyfikowana i podporządkowana celowi laudacyjnemu. Układ zdarzeń wynikał z przebiegu uroczystości: rozpoczynała się ona przy bramach miasta, od wjazdu dostojnika, który miał przemierzać ulice i przypatrywać się parateatralnym działaniom, kończyła się natomiast pochwałami i śpiewami przy jego wjeździe do kościoła, zamku czy katedry⁶⁸. Miejsca te stanowiły najważniejsze punkty w topografii miasta i odzwierciedlały współegzystujące w nim od czasów średniowiecznych centra władzy duchownej i świeckiej⁶⁹. Udramatyzowane panegiryki o proweniencji szkolnej, które – zgodnie z długą tradycją towarzyszenia wydarzeniom lokalnym i państwowym⁷⁰ – pochod uzupełniały, stanowiły analogon, czyli literacki odpowiednik przestrzeni miejskiej współtworzącej widowisko i wzmacniającej przekaz propagandowy⁷¹.

⁶⁶ Analogiczne konstrukcje scenograficzne wypełniały przestrzeń miejską Gdańska, gdy w 1738 odbyły się tam uroczystości z okazji kanonizacji Jana Franciszka Regisa. Uczniowie kolegium jezuickiego wygłaszali mowy pochwalne, a całość uroczystości trwała 8 dni. Kościelak, *Jezuici w Gdańsku*, 158.

⁶⁷ Niedźwiedź, *Kultura teatralna Wilna*, 351–352, 344.

⁶⁸ Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia*, 124.

⁶⁹ Leonardo Benevolo, *Miasto w dziejach Europy*, tłum. Hanna Cieśla (Warszawa: Wydawnictwo Krąg, 1995), 54.

⁷⁰ Pisze o tej tradycji Benevolo, *Miasto w dziejach Europy*, 123. Omawia szczegółowo panegiryk wystawiony w kolegium warszawskim po uroczystej koronacji Stanisława Augusta Poniatowskiego, *Cnota i mądrość ukoronowana w Stanisławie Augustacie* (1764).

⁷¹ Niedźwiedź, *Kultura literacka Wilna*, 360.

Przykładowo ulice Poznania stały się z scenografią do uroczystego wjazdu Zygmunta III Wazy w 1594 po powrocie władcy z uroczystości koronacyjnych w Szwecji. Króla powitali przedstawiciele rady miejskiej oraz zakonu jezuitów. Przejazdowi przez miasto towarzyszyły hołdy składane przez uczniów kolegium, którzy siedzieli na wzniesionym przez mieszczan łuku tryumfalnym „wytwornej roboty”. Podczas uroczystości rozbrzmiewały muzyka i śpiew. Kolejnego dnia studenci kolegium „pozdrawiali ich [tzn. króla i królową – M.M.] słowami krótkiego, acz wytwornego powitania”⁷².

Innym udramatyzowanym panegirycznym, którego scenografię stanowiły ulice oraz przestrzeń katedry w Łucku, był *Applausus quos in Vladislaum Sigismundum*⁷³ na cześć królewicza Władysława IV. W łuckim przedstawieniu, tak jak w innych tego rodzaju widowiskach, żywioł laudacyjny dominował nad dramaturgicznym⁷⁴. Wjazdowi króla towarzyszyły ukostiumowane postaci (np. Archanioł Michał), które wygłaszały oracje po drodze do katedry. Inscenizację urozmaicały inskrypcje na łukach tryumfalnych oraz osiemnaście emblematów – obrazów związanych z historią starożytną. Druk przekazał nawet informację o uczniach-wykonawcach, którzy deklamowali wiersze, wśród nich byli Walenty Tomanowicz i Adam Omieciński. Po wkroczeniu pochodu do katedry mowę wygłosił student, Andrzej Czerwiński. Całość wzbogacały muzyka i śpiew, wykonywane przy łukach tryumfalnych przez chłopców.

Innym przykładem udramatyzowania okazjonalnej materii pochwalnej jest wjazd Władysława IV i Marii Ludwiki Gonzagi do Gdańska. Specjalnie na tę okazję wzniesiono gmach przy szkole szermierczej, a ulice Długą i Długi Targ poddano renowacji. Przybycie pary królewskiej uczcili między innymi uczniowie Szkoły Panny Marii odegraniem *Hosianna nuptiale Vladislaio IV Regni Polonorum et Ludovicae Mariae* Jacobusa Zetzkiusa⁷⁵ 16 lutego 1646 na Długim Targu. Druk nie przekazuje szczegółów związanych z wykorzystaniem przestrzeni miejskiej. Przynajmniej jedyną pochwałą wygłaszaną pod adresem królowej. Wykonawcy uosabiali pojęcia abstrakcyjne (m.in. Religio, Pietas, Justitia) oraz postaci mitologiczne (m.in. Trzy Gracje, Apollo, Merkur, Bachus) można więc przypuszczać, że nosili stosowne kostiumy i atrybuty. Laudacjom towarzyszyła muzyka chó-

⁷² Grzebień i Wiesiołowski, *Kronika jezuitów poznańskich (młodsza)*, 112–113.

⁷³ *Applausus quos in desideratissimum Poloniae et Sueciae principem Vladislaum Sigismundum* (Cracovia, [po 1617]).

⁷⁴ Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia*, 124.

⁷⁵ Jacobus Zetzkius, *Hosianna nuptiale Serenissimo & Invictissimo Principi Vladislaio IV* (Gedania, 1646). Opis zob. Korotaj et al., *Dramat staropolski*, t. 1, poz. 579.

ralna, a koniec widowiska urozmaicał taniec satyrów⁷⁶. Przedstawienie szkolne stanowiło jedynie część niezwykle rozbudowanej uroczystości, na którą składały się oficjalne powitanie i uroczysty pochód oraz inne występy (wśród nich m.in. *drama musicale* przygotowane przez operę królewską o miłości Amora i Psyche)⁷⁷. Jak podaje okolicznościowy druk, „12 *Februarii publica*, następują komedye [...] i inszych ceremonij wiele [...] do widzenia ludziom wszelkiego stanu”⁷⁸. Wszyscy obecni mogli obserwować ulice Gdańska ozdobione łukami tryumfalnymi, ruchomymi posągami czy polerowanymi tarczami, w których odbijały się promienie słońca.

Anektujące przestrzeń miasta ingresy władców i możnych miały oczywiście wyraźną wymowę polityczną. Miały unaoczniać dawność i trwałość rodu, jego wielkość i dostojność, a często także tryumf religii chrześcijańskiej. Temu też służyło aranżowanie przestrzeni miejskiej: architektura okazjonalna, bogactwo użytych dekoracji, „odświętność” ulic miejskich, a także tłumne uczestnictwo mieszkańców w wydarzeniu. Intensyfikacja elementów widowiskowych należała do zabiegów propagandowych, obliczonych na masowe oddziaływanie⁷⁹.

Krótki przegląd sztuk i dramatyzacji o proveniencji szkolnej, które wychodziły w przestrzeń miejską, potwierdza, że teatr szkolny aktywnie i kulturotwórczo włączał się w życie społeczności, urozmaicał wydarzenia świeckie, lokalne, państwowe i religijne⁸⁰. Cykliczność uczniowskich występów zapewniała ciągłość w obcowaniu ze sztuką, a zaangażowanie szerokiej publiczności sprzyjało kształtowaniu świadomych postaw interpretacyjnych uczestników. Teatr ten miał więc silny wymiar propagandowy, związany z programem religijnym, szkolnym

⁷⁶ Witczak, *Teatr i dramaty staropolski w Gdańsku*, 66–70; Jacek Żukowski, „Mazkary Bakcha, czyli król Władysław tańczy”, *Barok* 40, nr 1 (2013): 71.

⁷⁷ Autorem libretta do sztuki *La nozze d'Amore e di Psiche* był Virgilio Puccitelli. W związku z inscenizacją na ul. Długiej przy bramie tryumfalnej zbudowano specjalny teatr z galeriami i parterem, mieszczący 3000 osób. W odróżnieniu od występów szkolnych widowisko operowe zachwycało nie tylko formą, ale także sztuką inżynieryjną. Witczak, *Teatr i dramaty staropolski w Gdańsku*, 71.

⁷⁸ Biblioteka Kórnicka PAN, *Ingresy abo wjazd królowej Jej Mości do Gdańska 11 Februarii* (po 11 lutego 1646), rkps, sygn. 13214, k. A3v.

⁷⁹ Juliusz A. Chrościcki, *Sztuka i polityka: Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wawów 1587–1668* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983), 141–160.

⁸⁰ Zdarza się jednak, że można się tylko domyślać, czy młodymi wykonawcami byli uczniowie lokalnej szkoły, jak choćby w przypadku sztuki Jana Gawathowica *Tragedia albo wizerunek śmierci Jana Chrzciciela*, którą wystawiono podczas jarmarku w Kamionce Strumiłtowej. Gawathowic w dedykacji dla Reginy Żółkiewskiej pisze o „dziateczkach mnie poruczonych”. Miejsce inscenizacji mogła być szkoła, ale też rynek miejski, skoro czytamy, że chodziło o „ozdobienie tedy zacnego tego miasteczka [...] i na pokazanie porządku w nim wszelakiego”. Opis druku zob. Korotaj et al., *Dramaty staropolskie*, t. 1, poz. 177; edycja tekstu: Julian Lewański, oprac. *Dramaty staropolskie: Antologia*, t. 2 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959), 435–497.

i politycznym. Każda szkolna scena miała przy tym swoją specyfikę zależną od charakteru wyznaniowego oraz lokalnych uwarunkowań.

Podstawową trudnością, na jaką natrafia historyk dawnego teatru szkolnego, jest rekonstrukcja topografii tego rodzaju działań teatralnych. Większość tekstów nie konkretyzuje bowiem, gdzie rzecz była inscenizowana, w jakim zakresie wykorzystano do tej inscenizacji przestrzeń miejską i jak ją modyfikowano. Lakoniczne notki kronikarskie (np. „na cmentarzu [...] przedstawiliśmy dialog⁸¹”) skazują badacza na domysły. Do wyjaśnienia wątpliwości nie przyczyniają się druki okolicznościowe, które koncentrują się na przemowach bohaterów i opisach kolejnych figur biorących udział w wydarzeniu. Nawet jeśli konwencjonalnie napomykają o radości miasta z powodu wizyty dostojnika lub święta religijnego⁸¹, to nie ujawniają szczegółów toponomastycznych. W opisach działań teatralnych związanych z miastem badacz odnajduje toposy znane już od czasów antyku, które przynależały do *laudatio urbis*. Podkreślano więc w nich dawność grodu, piękno ulic, powagę miejsca, a także walory społeczne (umiłowanie wiedzy, mądrość mieszkańców). W występach gimnazjów różnowierczych akcentowano innowacyjność obywateli miasta, którzy wprowadzali w życie zdobycze cywilizacji (np. druk), podnosząc tym samym rangę grodu.

Podczas występów teatrów poza szkolnymi murami ulice miasta, rynek, kościół, zamek czy cmentarz stawały się miejscem akcji albo – w przypadku występów religijnych oraz oficjalnych powitań dostojników – przestrzenią ceremonialną. Uroczystości i różne formy teatralne modyfikowały codzienne znaczenie tych przestrzeni, „naddając” im dodatkowych sensów. Przedstawiana rzeczywistość była stwarzana *ad hoc* przed odbiorcą, który musiał rozpoznać⁸², kiedy ulica staje się Jerozolimą z czasów Chrystusa, kiedy zaś miejscem tryumfów bohaterów antycznych czy mitologicznych, symbolizujących zwycięstwo dostojnika. Odbiorca nie mógł więc pozostać w roli biernego widza, ale był angażowany w odgadywanie treści, rozpoznawanie symboli lub czynny udział w praktykach religijnych. W tym sensie szkolny teatr, który wychodził na ulicę, stawał się „teatrem uczestnictwa”⁸³.



⁸¹ Na ten temat zob. Bartosz Bogusław Awianowicz, „*Urbes laudandi ratio*: Antyczna teoria pochwały miast i jej recepcja w *De inventione et amplificatione oratoria* Gerarda Bucoldianusa oraz w *Essercitii di Aftonio Sofista* Orazia Toscanelli”, *Terminus* 11, z. 1/2 (2009): 15–32.

⁸² W dramacie słowo ma moc unaoczniającą. O odbiorcy, który rekonstruuje nie to, co widzi, ale to, co powinien widzieć, oraz o realnej przestrzeni, która umożliwia słuchaczowi dostrzeganie innej przestrzeni w trakcie działań teatralnych, obszernie pisze Ryszard Handke, „Unaocznianie przestrzeni w epice a jej percepcja w dramacie”, w: Głowiński i Okopień-Stawińska, *Przestrzeń i literatura*, 46–49.

⁸³ Określenie Handkego, „Unaocznianie przestrzeni w epice”, 48.

Bibliografia

- Abramowska, Janina. „Peregrynacja”. W: Głowiński i Okopień-Sławińska, *Przestrzeń i literatura*, 125–158.
- Awianowicz, Bartosz Bogusław. „*Urbes laudandi ratio*: Antyczna teoria pochwały miast i jej recepcja w *De inventione et amplificatione oratoria* Gerarda Bucolidianusa oraz w *Essercitii di Aftonio Sofista Orazia Toscanelli*”. *Terminus* 11, z. 1/2, (2009): 15–32.
- Benevolo, Leonardo. *Miasto w dziejach Europy*. Tłumaczenie Hanna Cieśla. Warszawa: Wydawnictwo Krąg, 1995.
- Bieńkowski, Tadeusz. „Antyk w szkolnym dramacie pijarskim w Polsce”. *Meander* 16, nr 1 (1961): 313–322.
- Bieńkowski, Tadeusz. „Pogłosy antyku w szkolnym dramacie różnowierczym w Polsce (szkolne sceny w Gdańsku, Elblągu i Toruniu)”. *Meander* 18, nr 4 (1963): 159–167.
- Bieńkowski, Tadeusz. „Teatr i dramat szkół różnowierczych w Polsce: Zarys ogólnej charakterystyki”. *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 13 (1968): 51–79.
- Bogucka, Maria. *Życie codzienne w Gdańsku: Wiek XVI–XVII*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.
- Buszewicz, Elwira. *Cracovia in Litteris: Obraz Krakowa w piśmiennictwie doby Odrodzenia*. Kraków: Universitas, 1998.
- Chrościcki, Juliusz A. *Sztuka i polityka: Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983.
- Dziechcińska, Hanna. *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.
- Dziechcińska, Hanna. „Świadomość urbanistyczna: Tradycja i ewolucja”. W: *Rzeczpospolita domów IV: Domy miejskie*, redakcja Krystyna Krawiec-Złotkowska, 189–194. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, 2015.
- Głowiński, Michał, i Aleksandra Okopień-Sławińska, red. *Przestrzeń i literatura*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978.
- Handke, Ryszard. „Unaocznianie przestrzeni w epice a jej percepcja w dramacie”. W: Głowiński i Okopień-Sławińska, *Przestrzeń i literatura*, 45–53.
- Judkowiak, Barbara. „Teatr jezuicki jako teatr masowy: Pytania o masowość w kulturze teatralnej jezuitów XVI–XVIII wieku na przykładzie polskim”. W: *Teatr masowy, teatr dla mas*, redakcja Małgorzata Leyko, 79–99. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kadulska, Irena, red. *Europejskie związki dawnego teatru szkolnego i europejska wspólnota dawnych kalendarzy*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2003.

- Kadulska, Irena. „Publiczność szkolnego teatru jezuickiego w XVIII wieku: W kręgu reguł, norm i praktyki”. W: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, redakcja Hanna Dziechcińska, 95–115. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985.
- Kadulska, Irena. „Wędrówka jako praktyka i zwyczaj szkolnego teatru”. W: Kadulska, *Europejskie związki dawnego teatru szkolnego*, 81–89.
- Kościelak, Sławomir. *Jezuici w Gdańsku: Od drugiej połowy XVI do końca XVIII wieku*. Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Naukowe, 2003.
- Michałowska, Teresa. „Kochanowskiego poetyka przestrzeni: Wizja horyzontalna”. *Pamiętnik Literacki* 70, nr 1 (1979): 3–30.
- Mieszek, Małgorzata. *Intermedium polskie XVI–XVIII w. (teatry szkolne)*. Kraków: Collegium Columbinum, 2007.
- Niedźwiedź, Jakub. *Kultura literacka Wilna (1323–1655): Retoryczna organizacja miasta*. Kraków: Universitas, 2012.
- Okoń, Jan. *Dramat i teatr szkolny: Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970.
- Okoń, Jan. *Wychowanie do społeczeństwa w teatrach szkolnych jezuitów w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*. Kraków: Collegium Columbinum, 2018.
- Pasek, Monika. „Słowo – obraz – spektakl: Korespondencja sztuk w opisach wileńskich procesji na Boże Ciało autorstwa Walentego Bartoszewskiego”. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ: Nauki Społeczne* 3, nr 14 (2016): 69–83.
- Pawlak, Marian. *Dzieje gimnazjum elbląskiego w latach 1535–1772*. Olsztyn: Pojezierze, 1972.
- Poplatek, Jan. *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957.
- Sławiński, Janusz. „Przestrzeń w literaturze: Elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości”. W: Głowiński i Okopień-Sławińska, *Przestrzeń i literatura*, 9–22.
- Taraszkiewicz, Jacek. „Pijarski teatr szkolny w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w latach 1658–1740”. W: Kadulska, *Europejskie związki dawnego teatru szkolnego*, 34–39.
- Witczak, Tadeusz. *Teatr i dramat staropolski w Gdańsku (przegląd historyczno-materiałowy)*. Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Naukowe, 1959.
- Wójcik, Rafał. „Stemmata Posnaniensia: O wierszach na herb miasta Poznania w drukach oficyny Jana Wolraba (1578–1636)”. *Kronika Miasta Poznania*, nr 4 (2006): 71–88.
- Żukowski, Jacek. „Maszkary Bakcha, czyli król Władysław tańczy”. *Barok* 40, nr 1 (2013): 33–85.

MAŁGORZATA MIESZEK

dr. hab., adiunkt w Zakładzie Literatury Dawnej, Edytorstwa i Nauk Pomocniczych Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują dawny teatr, ze szczególnym uwzględnieniem scen szkolnych, oraz literaturę popularną.
