

Dzieciobójstwo w dawnych dramatach szkolnych¹

Wprowadzenie

Rola edukacyjna oraz kulturotwórcza teatrów szkolnych w dawnej Rzeczypospolitej jest zagadnieniem powszechnie znanym i dość gruntownie przebadanym². Teatr był ważnym składnikiem w procesie dydaktycznym od początku istnienia szkół. Doskonalił umiejętności oratorskie, był praktycznym sprawdzianem wiedzy zdobytej przez uczniów, przekazywał w atrakcyjnej formie treści ideowe i dydaktyczne. Wiodąca rola przypadła tu kolegom jezuickim. Dominowały one pod względem ilościowym oraz były najdłużej działającymi scenami wśród pozostałych szkół (od połowy XVI w. do końca XVIII w.). Teatr jezuicki stanowił wzór dla innych placówek (m.in. pijarskich, szkół-kolonii Akademii Krakowskiej czy bazylianów) w kwestiach organizacyjnych, repertuarowych oraz w zakresie rozwiązań scenograficznych.

* Dr, e-mail: malmieszek@poczta.fm; Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych; Łódź, 90-236, ul. Pomorska 171/173.

¹ Tekst artykułu jest zmodyfikowaną i uzupełnioną wersją referatu wygłoszonego na seminarium „Zabójstwo dziecka w literaturze i kulturze europejskiej” w Collegium Historicum UAM w Poznaniu.

² Wśród najważniejszych prac można wymienić m.in.: S. Bednarski SJ, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933 (reprint, Kraków 2003); J. Lewański, *Studia nad dramatem polskiego odrodzenia*, Wrocław 1956; J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII w.* Wrocław 1970; J. Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957; S. Windakiewicz, *Teatr kolegów jezuickich w dawnej Polsce*, Kraków 1922; I. Kadulska, *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII w.*, Wrocław 1993; też, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974; T. Bieńkowski, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*, Wrocław 1967; H. Barycz, *Historia Szkół Nowodworskich od założenia do reformy H. Kollątaja (1588–1777)*, wyd. 2 zmien. i uzup., Kraków 1988; W. Grzelecki, *Szkoły-kolonie Uniwersytetu Krakowskiego 1588–1773. Problematyka kształcenia i wychowania*, Wrocław 1986; J. I. Buba SP, *Pijarzy w Polsce. Próba charakterystyki*, „Nasza Przeszłość” 15 (1962), s. 13–37; S. Graciotti, *Echa włoskie w działalności teatynów i pijarów w Polsce w XVIII wieku*, przeł. M. Ślaska, [w:] tenże, *Od Renesansu do Oświecenia*, t. 2, Warszawa 1991, s. 39–56; W. Hahn, *Pijarski teatr szkolny w Polsce (zarys)*, „Nasza Przeszłość” 15 (1962), s. 199–215; R. Leszczyński, *Z repertuaru teatru pijarskiego*, „Prace Polonistyczne” 19 (1963), s. 75–106; M. Piłypczak-Majerowicz, *Bazylianie w Koronie i na Litwie. Szkoły i książki w działalności zakonu*, Warszawa–Wrocław 1986.

W analizowanym materiale dominują sztuki z kolegów jezuitów. Obok nich znalazły się także dramaty ze szkół pijarskich oraz placówek filialnych Akademii Krakowskiej. Pod względem chronologicznym omawiane sztuki mieszczą się w przedziale stu lat (od drugiej połowy XVII w. do lat sześćdziesiątych XVIII w.). Jest to okres pełnego rozkwitu szkolnych teatrów, w którym placówki te osiągnęły swoje apogeum, a od połowy XVIII w. czas przemian, kiedy w dramatach stopniowo rezygnuje się z barokowości na rzecz form klasycystycznych. Pod względem formalnym przeważają wśród omawianych sztuk sumariusze przedstawień. Sięgnięto również do pełnych tekstów drukowanych lub rękopiśmiennych. Za kryterium doboru przyjęto występowanie w sztukach motywu dzieciobójstwa, rozumianego szeroko: jako zabójstwo dziecka oraz dorosłego potomka.

Warto od razu zasygnalizować niekompletność materiałów źródłowych. Osiągnięcie pełni w tym zakresie jest ze względów obiektywnych niemożliwe (rozproszenie, zaginięcie lub zniszczenie tekstów, nieokreślona proveniencja kodeksów rękopiśmiennych i sztuk do nich wpisanych). Podjęcie tematu dzieciobójstwa w dawnych dramatach wydaje się jednak zasadne. W analizowanym materiale uwidacznia się bowiem schematyzm w ujęciach tego motywu oraz powtarzalność w zakresie rozwiązań dramaturgicznych. Pozwala to pokusić się o próbę wyciągnięcia pewnych ogólnych wniosków z oczywistym zastrzeżeniem, iż nie są one ostateczne. Niniejszy artykuł jest więc raczej próbą zasygnalizowania problemu i ukazania różnych sposobów realizacji motywu dzieciobójstwa na scenach dawnych teatrów.

Trzeba już na początku zaznaczyć, iż dzieciobójstwo nie wystąpiło w żadnym z analizowanych dramatów jako temat główny³. Nie dziwi to skądinąd, jeśli przypomnieć, że według reguł wypracowanych przez zakon jezuitów (*Ratio studiorum*), a dotyczących m.in. praktyki teatralnej, przedstawienia nie mogły urazić godności i gustu widzów. Dramaturdzy biorąc pod uwagę społeczny charakter teatru winni byli liczyć się z potrzebami spektatorów. Ponadto na scenie należało unikać posługiwania się bronią⁴. To sprawiało, że w dramatach unikano nadmiernego epatowania makabrą i okrucieństwem. Zabicie dziecka stanowiło wątek poboczny podporządkowany nadrzędnej idei dramatu, formułowanej niekiedy wprost w chórach lub epilogu.

³ Definicja „tematu utworu literackiego” jest niejednoznaczna i zależna od przedmiotu, do którego termin ten się odnosi. Pojęciem tym może być określone słowo bądź zespół słów omawiający przedmiot dzieła, fragment tekstu lub ogół słów i zdań. Według definicji, temat utworu to również idea wyrażona przez jakiś motyw lub zespół zorganizowanych motywów świata przedstawionego. Takie definicje tematu utworu literackiego pojawiają się w popularnych kompendiach m.in. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, wyd. 5, Warszawa 1986, s. 79–80; A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, wyd. 2 popr., Kraków 1994, s. 254–255; J. Sławiński, *Temat*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. tenże, wyd. 3 popr. i poszerz., Wrocław 1994, s. 577.

⁴ J. Poplatek, dz. cyt., s. 18, 32–33.

Motyw dzieciobójstwa wystąpił w różnych kontekstach. Zbrodnia stanowiła konsekwencję kolejnych zdarzeń scenicznych lub też była niewiele znaczącym epizodem, śmiercią przypadkową. Aby uporządkować wywód, w analizowanym materiale wyróżniono kilka grup. Podstawą podziału będzie zarówno kontekst, w jakim pojawia się dzieciobójstwo, jak też jego udział w przebiegu fabuły. Trzeba zaznaczyć, że nie jest to podział rozłączny — w jednej sztuce może wystąpić bowiem zabójstwo dwójki bohaterów i każda z tych śmierci będzie mieć inną wagę i znaczenie dla końcowej wymowy dramatu. Niekiedy zaś jedną sztukę można zaliczyć do dwóch grup.

1. Dzieciobójstwo — ważny element świata przedstawionego

W kilkunastu sztukach zbrodnia dzieciobójstwa stanowiła istotny element wpływający na całość świata przedstawionego. Dziecko-ofiara było wówczas głównym bohaterem dramatu, zaś zabójstwo — zdarzeniem warunkującym przebieg fabuły. Celowe eksponowanie zbrodni służyło jej moralnemu potępieniu oraz przeciwstawieniu niewinnego dziecka okrutnym zbrodniarzom.

a. Sztuki martyrologiczne

Eksponowanie wątku dzieciobójstwa było charakterystyczne dla sztuk martyrologicznych. Dzieci jako męczennicy za wiarę pojawiały się w licznych dramatach jezuickich (często osadzonych w realiach Bliskiego lub Dalekiego Wschodu). Co ciekawe, w sztukach z placówek pijarskich czy szkół-kolonii Akademii Krakowskiej nie akcentowano niedorosłości męczenników. Byli to najczęściej dorośli. W dramatach martyrologicznych powtarzał się określony schemat fabularny. Młodzi bohaterowie wbrew zdrowemu rozsądkowi, nie zważając na męki i zagrożenie swojego życia (a czasem też życia swoich bliskich), pozostają wierni Chrystusowi i ponoszą śmierć. Cechą charakterystyczną dla omawianej grupy jest eksponowanie wieku postaci. Niektóre sumariusze określają konkretnie, ile lat ma bohater. Ofiary to najczęściej rówieśnicy uczniów. A więc: piętnastoletni Japończycy (z dwóch wileńskich sztuk: *Arbor Vitae seu Crux*, 1691 oraz *Wet za wet chrześcijańskie*, 1704), siedmioletni Jakub, który pod wpływem rozpamiętywania Męki Pańskiej ofiarował swe życie za ojca (*Filius corona patris in Jacobo*, Wilno 1709), sześć- i dwunastoletni młodzieńcy, bracia, którzy giną wraz z ojcem dla Chrystusa ([Ignacy Wilkanowicz], *Manus congregatorum Ioannis, Petri et Andree...*, Płock 1720), czy też czternastoletni Melior, zamordowany na zlecenie stryja (*Św. Melior, Książę Kornubii*, Przemyśl 1758). W niektórych programach niedorosłość męczenników sygnalizowano określając ich mianem „młodzieńców”, „pachołat” czy „dzieci”. Niekiedy młodość bohaterów połączona z ich heroizmem zaznaczana była już w tytule: *Męstwo w dzieciennym wieku, albo Pergentinus i Laurentinus, niedoroste pacholęta, dla Chrystusa mężnie polegające* (Wilno 1705; podkreśl. M.M.).

Aby w większym stopniu oddziaływać na wrażliwość odbiorcy, w programach znalazły się też opisy mąk oraz rodzaj śmierci, jaką ponosili młodzi bohaterowie. W sumariuszach zabójstwo dziecka przedstawiano jako jedną czynność (ukrzyżowanie, ścięcie, rozsiekanie, spalenie na stosie, strącenie ze skały⁵) lub jako proces wieloetapowy. Kolejne czynności, prowadzące do śmierci, mogły obejmować koronowanie cierniem, następnie przybijanie do krzyża, na koniec zaś przebijanie strzałami (*Gigas in puero...*, Wilno XVII w.). W innym dramacie mękę rozpoczynało ucięcie uszu, potem pocięcie ich na kawałki i finalnie ukrzyżowanie dziecka (*Arbor Vitae seu Crux*, Wilno 1691). Powolny proces zabijania mógł też polegać na przywiązaniu męczennika do krzyża, a następnie uduszeniu (*Sarmatia triumphali Lauro...*, Wilno 1707). Niektóre sumariusze przekazały dodatkowo informacje o profanowaniu ciał dzieci. W wileńskiej sztuce z 1712 r. najpierw ofiarę rozsiekano, a następnie spalono jej szczątki na stosie (*Cognatus purpuratus...*). Ekspozycja treści pasyjnych przy jednoczesnym ukazywaniu heroizmu męczenników służyło propagowaniu postawy ideowej i zbliżało bohaterów do młodych odbiorców sztuk. Ten utylitarny charakter dramatów martyrologicznych wyrażany był częstokroć w samych tytułach np. *Wet za wet chrześcijańskie, to jest miłość za miłość ukrzyżowanemu Chrystusowi na krzyżu od Lewnangi wyświadczona a ku naśladowaniu pobożnemu spektatorowi [...] reprezentowana* (Wilno 1704; podkreśl. M.M.).

Schematycznemu ukształtowaniu fabuły oraz postaci męczenników towarzyszyła powtarzalność w kreacji zabójców. Byli to najczęściej rodzice-poganie uśmiercający swoje nawrócone na chrześcijaństwo dzieci lub ojcowie-władcy, którzy zabijając potomka pozbywali się „wroga” monarchii. Obok postaci fikcyjnych w sztukach jako oprawcy występowali również antyczni cesarze, znani jako gorliwi prześladowcy uczniów Chrystusa (np. Decjusz⁶) oraz historyczni tyrani z krajów Dalekiego Wschodu (np. japoński tyran Taykosama⁷).

b. Śmierć dziecka jako kara za grzechy

W kolejnej grupie dramatów śmierć dzieci, przedstawiano jako sprawiedliwy wyrok za popełnione winy. Co ciekawe, unicestwienie dotyczyło w tym przypad-

⁵ *Soilum regnantis a ligno Dei olim...*, Wilno 1714; *Campus electoralis ex Africae hortis...*, Warszawa 1721 (ukrzyżowanie); *Patientia coronata in Constante et Firmino iuvenibus...*, Wilno 1703; *Opoka krwawe z siebie tocząca zdroje*, Wilno 1710 (ścięcie); [Józef Rudomina], *Pondus ignis in statera doloris...*, Warszawa 1713 (spalenie na stosie); [Jerzy Wolski?], *Thesaurus absconditus inter publica Bacchi...*, Wilno 1720 (strącenie ze skały).

⁶ *Męstwo w dziecinnym wieku...*, Wilno 1705. Postać cesarza Decjusza, prześladowcy chrześcijan, wystąpiła również w poznańskiej tragedii *Krwawa zapłata niewdzięczności...* (1682), w warszawskiej sztuce Stefana Makowskiego [?], *Promotio ad martyrii lauream...* (1690), czy dramacie Jana Bielskiego, *Apoloniusz Chrystusów rycerz* (Poznań 1755).

⁷ Japoński tyran pojawił się również w innych jezuickich dramatach, np. *Arbor Vitae seu Crux...*, Wilno 1691; *Soilum regnantis*, Wilno 1714; J. Bielski, *Tytus Japończyk, tragedia*, Poznań 1748.

ku bohaterów dorosłych, najczęściej następców tronu lub pretendentów do objęcia władzy. Ich śmierć była oczekiwaną konsekwencją wcześniejszych występków i grzesznego życia. W warstwie fabularnej stanowiła zaś domknięcie moralizatorskiego (budującego) schematu. O przebiegu fabuły budującej decydowała przede wszystkim jakość moralna bohaterów. Dlatego właśnie postać „niecnotliwą” spotykała kara (zmiana losu na gorsze, klęski, śmierć lub potępienie). Fabuła moralizatorska miała na celu uświadomienie odbiorcy, że dobro (pojmowane jako chrześcijańska cnota) opłaca się, a zło (czyli grzech) nie⁸. Przykładem sztuki, w której zabójstwo dziecka ujęte zostało w kontekście kary, jest tragedia o Jozeramnusie (Wrocław 1711). Tytułowy bohater nie zapłacił ubogiej kobiecie za jabłko i w efekcie doprowadził do śmierci głodowej jej dzieci⁹. Gdy sędziowie wydali wyrok skazujący, bez świadomości, kim jest oskarżony, ojciec Jozeramnusa (władca Flandrii) zatwierdził werdykt kierując się poczuciem sprawiedliwości. Epilog sztuki nadawał całości charakter uniwersalny, gdyż napominał rodziców, by „tłumili zło w zarodku”.

Kara śmierci spotykała też synów, którzy nie przestrzegali ustalonych zwyczajów. I tak, w wileńskim dramacie *Ictus oculi* (1726) syn królewski wbrew zakazowi spojrział podczas uczyty na pijącego ojca i został przez niego skazany na śmierć. Najsurowszy wymiar kary spotykał również dzieci spiskujące przeciwko rodzicom. W sztuce z Wilna, przypisywanej Benedyktowi Malejewskiemu, okrutną śmierć (pożarcie przez dzikie bestie) ponosi syn królewski (*Clypeus principium*, 1697). Ojciec degraduje potomka, pozbawia zaszczytów oraz zajmowanej z racji urodzenia pozycji i skazuje na zagładę razem z innym zamachowcem.

Wraz ze zmianami, jakie zachodziły w szkolnictwie jezuickim od połowy XVIII w., omawiany wątek uległ też pewnym modyfikacjom. Temat zaczęto wzbogacać o treści obywatelskie. Z połowy XVIII w. pochodzi tragedia, której fabuła ukazuje intrygi synów skierowanych przeciwko ojcu w celu przejęcia władzy (*Brutus, tragedia*, Wilno 1753). Potomkowie ponoszą śmierć, ale kara nabiera tu dodatkowego, głębszego sensu. Synowie zostają pozbawieni życia nie dlatego, że spiskowali przeciwko ojcu-konsulowi, ale że sprzeciwili się władzy republikańskiej, której uosobieniem był ojciec. Konsul skazuje dwóch synów na śmierć, gdyż miłość do ojczyzny zwycięża w jego sercu uczucia ojca. Wymowa sztuki jasno wskazywała, że „najwyższym prawem powinno być ocalenie Rzeczypospolitej”¹⁰.

2. Nie czyn lecz motywacja

W większości analizowanych sztuk ważniejszym od samego zabójstwa dziecka była motywacja podjęcia drastycznego czynu. Bohaterowie bardzo często ponosili śmierć w wyniku intrygi. Ich przeciwnicy knuli spiski, oskarżali niewinnych

⁸ T. Michałowska, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy noweli-stycznej*, Wrocław 1970, s. 190–191.

⁹ *Ioseramnus, raro paternae Severitatis exemplo...*, Wrocław 1711.

¹⁰ F. Paluszkiewicz, *Zanim wprowadzono kulisy teatralne*, „Przegląd Powszechny” 1984, nr 4, s. 20.

synów o chęć detronizacji ojca. W efekcie, dziecko stawało się wrogiem własnego rodzica lub władcy, dla którego stanowiło realne zagrożenie. Otrucie to jeden z częściej powtarzających się sposobów pozbycia się konkurenta do tronu. Drugim pod względem częstotliwości jest uduszenie. Dramaturdzy celowo komplikowali przebieg akcji, wikłali fabułę, aby końcowe morderstwo dziecka zyskało dodatkowe znaczenie (pochwały, przestrogi, prefiguracyjnych nawiązań do Męki Pańskiej itp.). Przykładem takiego ukształtowania materii dramatycznej jest wileńska tragedia przypisywana Bogusławowi Gizbertowi¹¹. Król w wyniku podstępnych intryg prowadzonych przez doradców uznaje syna za przywódcę spisku na swoje życie. Dlatego nakazuje wiernemu dworzaninowi zamordować królewicza i, aby mieć współnika w cierpieniu, poleca mu jednocześnie pozbawić życia własnego syna. Bebutbecus wykonuje rozkaz, a król uśmierca też pozostałych spiskowców podając im podczas uczytry zatrute wino. Tragedia unaocznia zmienność i niestałość losów człowieka (wyróżniony na początku królewicz w kolejnej scenie zostaje skazany na śmierć) oraz zgubny wpływ pijaństwa. Jednocześnie w zakończeniu dramatu pojawia się wezwanie do pokuty. Ma to związek z okazją wystawienia, to znaczy czasem zapustów. Sztuki jezuickie wystawiane w okresie karnawału unaoczniały bowiem często nietrwałość rzeczy doczesnych i zgubne skutki niepomamowanej zabawy, a jednocześnie miały odciągnąć młodzież od hulanki. Apelowwały do sumienia uczniów i inicjowały okres pokutny¹².

Moralizatorski charakter oraz dodatkowe znaczenia obecne były również w tragedii Wojciecha Ryeckura, *Naufragium in sicco...* (Połock 1723) wystawionej z okazji zapustów. Jej bohaterem jest zazdrosny o względy króla nauczyciel szermierki, który zabija ogrodnika, a następnie zamierza otruć władcę. Za pośrednictwem następcy tronu podaje monarsze zatrute winogrona. Plan nie udaje się, bo owoce zjadają przypadkowo syn nauczyciela oraz syn ogrodnika. Preceptor oskarża o zbrodnię królewicza. Król poi więc syna winem, dusi go, a następnie wiesza w winnicy. Dzieciobójstwo zyskuje w epilogu dodatkowe znaczenie. Ofiara królewicza odpowiada w płaszczyźnie alegorycznej ofierze eucharystycznej. W końcowej części sztuki przeciwstawiono kielich z winem kielichowi eucharystycznemu i zaproszono zgromadzonych na trzydniowe nabożeństwo.

Dzieciobójców obok potępienia w planie etycznym spotykała często surowa kara w planie rzeczywistym. Powtarzającym się rozwiązaniem była „równoległość śmierci”, tzn. spiskującego na życie cudzego dziecka spotykała kara w postaci zgonu własnego potomka. Była ona często przypadkowa: syn intryganta zjadał zatrute owoce, dotykał zatrutego przedmiotu, który przeznaczony był dla kogoś

¹¹ B. Gizbert [?], *Maeror in mero affuso sanguine temperatus olim Persiae Regno...*, Wilno 1715.

¹² J. Poplatek, dz. cyt., s. 37; Omówieniem okazjonalności sztuk oraz ewolucji w wyborze tematów najdokładniej zajął się w swoich pracach Jan Okoń. Zob. m.in. J. Okoń, dz. cyt., s. 108 i nast.; tenże, *Jezuicka scena religijna w Polsce*, [w:] tenże, *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)*, Warszawa 2006, s. 106–110.

innego lub zamieniał się strojem z potencjalną ofiarą i sam ginął¹³. Dziecko ponosiło więc karę za czyny rodziców. Na takim rozwiązaniu fabularnym oparta została jezuicka sztuka z Nieświeża (*Spiritus procellarum...*, 1730). Ukazywała ona króla Persji, który poleca poddanemu zabić swojego brata. Ostatecznie za zbrodnię zamachowca odpowiada jego syn. Młodzieniec powtarza szalonemu królowi niepochlebłą opinię poddanych i zostaje zgładzony. Przypadkowość tej śmierci jest pozorna. W wymiarze moralnym to zasłużona kara dla rodzica-zabójcy. W nieco zmodyfikowanej wersji tego schematu fabularnego na końcu utworu winę za zbrodnię ponosi również dzieciobójca. Taki przebieg zdarzeń realizuje chociażby wileńska tragedia przypisywana Ignacemu Hołowinowi, *Convivium tyrannidis sanguine...* (1696). Podczas uczyty król truje synów brata, a na końcu sztuki razem ze swoimi potomkami zostaje uduszony.

Gdy mowa o motywie „równoległości śmierci”, to często towarzyszył mu chwyt anagnoryzmu. Moment uświadomienia przez intrygantów fatalnej pomyłki stawał się punktem zwrotnym akcji, który prowadził do jej rychłego rozwiązania. Co więcej, rozpoznanie wiodło niekiedy oprawców do samobójczej śmierci.

W jednej ze sztuk motywacją do samobójstwa dorosłego była chęć uniknięcia odpowiedzialności za popełnioną zbrodnię (*Prima Aprilis mensis Neroniani...*, Warszawa 1702). Intrygant Dolimundus najpierw wydaje na śmierć pobożnego Almandusa, a następnie udaje szaleństwo i zabija własnego syna, aby w ten sposób zatrzeć ślady wcześniejszej zbrodni. Umierające dziecko demaskuje ojca, a ten popełnia wówczas samobójstwo. Warto dodać, że w tragedii przeciwstawione zostały dwie postawy: Dolimundusa i Alfonsa. Drugi z nich jest wiernym poddanym, który również wyraża gotowość zabicia własnego syna. Jego ofiarność jest wszelako poddyktowana zachowaniem wierności Bogu i królowi.

Obok obawy przed detronizacją kolejnym motywem, który prowadził dorosłych do zbrodni, była także chęć odwetu. Ilustruje to dobrze tragedia *Tractatus pacis, geniali bello faederatus...* (Wilno 1717), w której król mszcząc się na rywalu podstępnie morduje syna oponenta. Łamie przy tym wszelkie konwencje: zabija młodzieńca, który przybył jako poseł, i czyni to podczas uczyty. Inaczej niż w sztukach martyrologicznych, zamordowany bohater schodzi tu na plan dalszy wobec ohydności zbrodni.

Przesunięcie akcentu z postaci na akcję dramatu uwypukla zdarzenia, które prowadzą do zbrodni. Czasem, jak w przypadku tragedii pijarskiej z Wielunia (*Publica Sarmatiae felicitas in Scanderbego Albaniae principe...*, 1714), pokazuje równoległe emocje, które opanowują zabójcę. W tym przypadku posłużono się latarnią magiczną, aby unaocznić, jak króla tureckiego zniewalają kolejno podczas snu... upersonifikowane Złość, Gniew i Zemsta. W efekcie władca truje dzieci monarchy Albanii, które były jego zakładnikami.

¹³ Na przykład w tragedii *Gratianus Augustus sapientiae suffragio ad coronas...* (Wilno 1699) ginie przypadkowo syn przekupionego świadka, który zeznaje fałszywie przeciwko niewinnemu senatorowi.

W omówionych wyżej sztukach dzieciobójstwo było więc wątkiem drugorzędnym. Istotniejsze, jak się wydaje, stawało się postępowanie dorosłych bohaterów. Zabójstwo było tylko jednym ze zdarzeń, które pogłębiało negatywny wizerunek postaci tyrana, władcy, intryganta itp. Śmierć potomków stanowiła bardzo często, w wymiarze moralnym, karę za grzeszne życie rodzica. Jeśli sztuka kończyła się zabiciem negatywnego bohatera razem z synami, to dzieci były „dodatkiem” do postaci dorosłej. Tak było choćby w sztuce pijara Piotra Krasuskiego *Historia funstam Mauritii caesaris* (Chełm 1747). Cesarz Maurycy zostaje zamordowany za wcześniejsze występki. Jego śmierć jest tłumaczona jako wynik Boskiej sprawiedliwości. Synowie cesarza w końcowej scenie: „lamentują jeden nad drugim, żegnają się z ojcem, na ostatek porządkiem giną”¹⁴. Śmierć niewinnych młodzieńców (czasem niemowląt)¹⁵, którzy ponosili w ten sposób konsekwencje czynów rodzica, obliczona była na wzbudzenie emocji i uświadomienie, że każda zbrodnia musi zostać splacona. Ta prawda została zresztą wyrażona wprost w chórze kończącym inną sztukę pijarską z motywem cesarza Maurycjusza: „Lękaj się Boga sprawiedliwej ręki / chcesz uniknąć tu lub wiecznej męki / pomnij, iżę kto jaką mierzy miarą / taką mu odmiar równą idzie parą”¹⁶.

W kilku sztukach śmierć dziecka stanowiła wątek poboczny. Przedstawiona jako incydentalne zdarzenie, dotyczyła najczęściej postaci chłopców-posłańców lub służących. Ginęli oni przypadkowo zjadając lub wypijając truciznę przeznaczoną dla głównego bohatera. Ich śmierć w planie fabularnym nosiła wyłącznie ocalenie pierwszoplanowej postaci i nie wiązała się z żadnym pouczeniem czy nauką moralną¹⁷.

3. Pozytywny wymiar dzieciobójstwa?

W większości analizowanych dramatów zbrodnia dzieciobójstwa postrzegana jest jako czyn grzeszny, niegodny, niosący dla zabójcy zgubne konsekwencje. Jednak w kilku sztukach zabicie dziecka nie zostaje potępione. Jest natomiast ukazane jako czyn wynikający ze szlachetnych pobudek. Chodzi tu o dramaty z motywem poświęcenia własnego dziecka w imię wyższych wartości.

¹⁴ W. Hahn, *Nieznany dialog chełmski o cesarzu...*, s. 496–500. Zapewne w podobny sposób przedstawiono też siedmiu synów św. Felicjy, którzy wybrali śmierć razem z matką zamiast składać ofiarę bałwochwalczą (G. Knapiusz [Cnapius], *Tragoedia S. Felicitatis*, Wilno 1597; nast. wyst. Kalisz 1598, Poznań 1599); zob. J. Poplatek, dz. cyt., s. 178.

¹⁵ *Vindex Christianitas seu Heraclius Romanus imperator...*, Warszawa 1686.

¹⁶ J. M. Lichoniewicz. *Poena sceleris comes, talione gladii in crudeli Phoca vindicata scenice, tragico apparatu*, Chełmno 1761.

¹⁷ W tragedii *Gentilitia Plateriana*... (Dyneburg 1709) zginął chłopiec, który zjadł po drodze zatrute jabłko przeznaczone dla syna cesarskiego. Tragedia *Balthazar extra Babylonem...* (Wilno 1728) ukazuje śmierć chłopca murzyńskiego usługującego przy stole, który wypija przypadkowo truciznę przeznaczoną dla możnego. Rok później w tym samym kolegium odegrano sztukę *Aurea libertas...* (Wilno 1729), w której ginie chłopiec-posłaniec. Bierze on do ręki zatruty miecz przeznaczony dla króla.

Co ciekawe, powtarza się w nich przyzwolenie synów na własną śmierć lub wręcz pragnienie tej śmierci. Część sztuk wykorzystuje jako podstawę Stary Testament lub mitologię. Wśród pierwszej grupy powtarzają się sztuki z motywem ofiary Abrahama (Rdz. 22.1–22.19) oraz Jeftego (Sdz. 11.29–11.40). Już w 1566 r. w jezuickim kolegium pułtuskim oglądano sztukę *Comedia latina tentati Abrahæ*¹⁸. Wydaje się jednak, że dramat skupiał się raczej na tytułowej postaci poddanej próbie przez Boga. Jedenaście lat później, w kolegium poznańskim, z okazji święta Bożego Ciała (6 czerwca 1577 r.) wystawiono sztukę, o której zakonny archiwista pisał:

Z okazji uroczystości Bożego Ciała Chrystusa przedstawiliśmy na rynku dialog, którego bohaterem był Abraham składający w ofierze Izaaka. Słuchacze przyjęli go z tak wielkim aplauzem, że wielu z nich rzewnie płakało, zdradzając pobożne wzruszenie.¹⁹

Z kolei w 1584 r. uczniowie kolegium w Rydze odegrali dialog *Izaak*. Co ciekawe, towarzyszył on innej sztuce, której głównym tematem było Zmartwychwstanie Chrystusa. Obecność obu dialogów wskazywała na postrzeganie czynu Abrahama w kontekście prefiguracyjnym. Poprzedzała ona bowiem i zapowiadała ofiarę Chrystusa²⁰.

Podobne przenośne znaczenia nadawano także sztukom, w których głównym tematem była ofiara Jeftego. Ten starotestamentowy dowódca złożył Bogu ślub, że za cenę ocalenia poświęci istotę, którą pierwszą ujrzy po powrocie do domu. W XVI w. podjęli ten temat jezuici wileńscy (w 1574 r.), a następnie poznańscy i pułtuscy (w 1595 r.)²¹. Być może w tych trzech miejscach wystawiono tą samą

¹⁸ O sztuce wystawionej 29 września 1566 r. wiadomo dzisiaj na podstawie listu Jakuba Wujka do Francesca Borgii (P. Kencki, *Inspiracje starotestamentowe w dramacie polskiego renesansu (1545–1625)*, Warszawa 2012, s. 19).

¹⁹ *Kronika jezuitów poznańskich (młodsza)*, t. 1: 1570–1653, oprac. L. Grzebień SJ i J. Wiesiołowski, Poznań 2004, s. 43.

²⁰ Warto dodać, że w dramacie z tzw. kodeksu horodeckiego (rkps. Ossol., sygn. 6710) przypisywanego popularnemu kręgowi teatralnemu, zapisano sztukę z motywem ofiary Abrahama. Ten anonimowy dialog religijny, tytułowany zwyczajowo *Komedyja albo dyjalog*, rozbudowuje fabułę w stosunku do podstawy biblijnej. Ukazane jest tu codzienne życie patriarchów, w dialogach obecne są liczne pouczenia. Znaczenia nabiera także postać Sary, która wzbogaca całość w rys emocjonalny. Podobnie do sztuk jezuickich całość ma wymowę symboliczną. Epilog objaśnia, iż Izaak oznacza Chrystusa:

Figura Chrystusa tu się wyraziła,
Która w najświętszy ofierze namilsza Mu była,
[.....]
Bóg się nam w ty ofiarze sam tu pokazuje,
Kiedy syna Abraamowi zabić rozkazuje.

(*Komedyja albo dyjalog [o ofiarowaniu Izaaka]*, [w:] *Teatr polskiego renesansu*, oprac. J. Lewański, Warszawa 1988, s. 169. Zob. też P. Kencki, *dz. cyt.*, s. 18–20, 102–105).

²¹ Nie sposób zapomnieć, iż w XVI wieku dzieje Jeftego stały się kanwą tragedii szkockiego humanisty Jerzego Buchanana. Na język polski dramat ten został następnie przetłumaczony przez Jana Zawickiego (*Jephtes tragoedia*, Kraków 1587).

sztukę. Wszystkie przedstawienia zorganizowano przy renowacji nauk (tj. rozpoczęciu roku szkolnego). Jeśli przypomnieć, że zakonnicy starannie dostosowywali tematykę utworów do okazji wystawienia, to w tym wypadku mogło chodzić o zaakcentowanie bohaterstwa córki oraz jej posłuszeństwa wobec woli ojca²². Zapewne wybór niezłomnej i niedorosłej bohaterki pozwalał również na łatwiejsze identyfikowanie się młodzieży z oglądaną heroiną. Dzięki zapiskom ks. Anzelma Załęskiego wiemy też o sztuce odegranej w 1599 r. w kolegium pułtuskim (*Jephthe, tragedia*). Badacz opublikował (i zapewne przetłumaczył z łaciny) fragment z zaginionego dziś kodeksu, w którym córka Jeftego oplakuje swój los:

Lubo powstając ranne zorze jaśnie,
Lubo padając późne słońce gaśnie,
Płynących z oczu łez nie osuszę,
Do ostatniego tchu płakać muszę.
Płaczcie góry, narzekajcie lasy,
Na moje nader nieszczęsne czasy,
Gdy się rozstają tak młoda z światem,
Jak z ranno wschodnem stawa się kwiatem,
Kiedy go albo słońce upali,
Albo z wichrzystym dżdżem grad powali.
Najmilsza matko już się rozstaniemy,
I różnych krajów włości dostaniemy²³.

Gdy ten sam temat pojawił się w połowie XVIII w. w sztuce jezuita Józefa Filipeckiego (*Seila, wyrażenie Mesjasza*, Poznań 1754), to córkę zastąpiono postacią syna, gdyż, jak napisał dramaturg, obyczaj „nie pozwala miejsca płci białogłowskiej na teatrach naszych”.

Na podobnym pomysłe oparta została także sztuka z gimnazjum Nowodworskiego, choć tu kanwą fabuły uczyniono opowieść o Idomeneusie, który podczas burzy morskiej złożył obietnicę Posejdonowi, że jeśli zostanie ocalony, złoży w ofierze istotę, która mu „najpierw zabieży”. Bohater składa w ofierze syna (Idomenidesa), którego ujrzał jako pierwszego²⁴. Także i tu sens ofiary nabrał dodatkowego znaczenia. W końcowej scenie Geniusz Chrystusa objaśniał bowiem, że Idomenides symbolizuje cierpiącego dla zbawienia ludzi Mesjasza.

Innym rodzajem poświęcenia było ofiarowanie własnego dziecka za cenę ocalenia życia następcy tronu. Na taki czyn zdobywa się Ochmistrzyni we wspomnianej już wcześniej tragedii Lichoniewicza o cesarzu Maurycjuszu²⁵. Jej ofiara

²² P. Kencki, dz. cyt., s. 26.

²³ *Jephthe, tragedia*, Pułtusk 1599, kodeks pułtusk, zaginiony (streszczenie w: ks. A. Załęski, *Wiadomość o rękopiśmie z XVI wieku znalezionym na kościele niegdyś jezuickim a teraz benedyktyńskim w Pułtusku*, [w:] *Biblioteka starożytna pisarzy polskich*, zebrał K. W. Wójcicki, wyd. 2, t. 6, Warszawa 1854, s. 327–328). Zob. też J. Poplatek, dz. cyt., s. 156–157.

²⁴ M. M. Łukaszewicz, *Desiderium salutis humanae in Christo satiatum...*, Kraków 1728.

²⁵ J. M. Lichoniewicz, dz. cyt.

zostaje wynagrodzona, gdyż ocalały młodzieniec żeni się na końcu sztuki z córką kobiety.

Dzieciobójstwo mogło też wynikać z pobudek patriotycznych. Wiązało się wówczas z ocaleniem państwa, miasta czy króla. Obecność takich treści tłumaczyć można zmianami, jakie zachodziły od połowy XVIII wieku w dramaturgii szkolnej. Sztuki zaczęto wzbogacać wówczas o treści obywatelskie. Pozytywny bohater był dobrym obywatelem, wiernym poddanym, przedkładającym dobro społeczeństwa nad własne. Temu właśnie służyło akcentowanie heroizmu młodych bohaterów, którzy nie wahają się oddać życia w imię wyższych celów. Taką postawę reprezentuje królewicz Menecaeus w warszawskiej tragedii jezuickiej *Immortalitas famae morte...* (1748). W czasie oblężenia Teb rzuca się on w tłum wrogów i ginie, aby ocalić miasto. Podobną gotowość złożenia w ofierze własnego życia deklarowali młodzi arystokraci, bohaterowie tragedii Jana Bielskiego *Konstantyn Wielki* (Poznań 1751)²⁶. Ku rozpaczy swoich ojców pragnęli zginąć, aby dotknięty trędem cesarz wyzdrowiał. Jeden z nich, Juliusz, uzasadniał swoje poświęcenie wysnuwając analogię między monarchią a ludzkim organizmem: „Zdrowie cesarza krwi żąda / Rzymskiej. Głowa, gdy ojciec zaboli, czy inne / Członki, jeżeli potrzeba, krwi żałują?”. Uznanie monarchii za najwłaściwszy ustrój wpisywało się w ogólną wizję państwa wyrażaną przy różnych okazjach przez zakon. Zdanie Juliusza odpowiadało poglądom jezuitów, że królowie są Bożymi pomazańcami, wybranymi, którym za wszelką cenę należy się oddanie, wierność oraz gotowość najwyższego poświęcenia ze strony poddanych²⁷.

Ze względu na szczytne pobudki, jakie kierowały rodzicami, oraz nadawanie fabule znaczeń prefiguracyjnych, w powyższych dramatach zabójstwo dzieci miało charakter koniecznej ofiary i zasługiwało raczej na pochwałę niż na potępienie.

4. Kwestie inscenizacyjne

Kwestią osobną pozostaje pytanie o to, czy i w jaki sposób inscenizowano dzieciobójstwo na scenie. Ograniczenia wynikające z charakteru materiału źródłowego nie pozwalają udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Wydaje się, że w większości dramatów zabójstwo nie było bezpośrednio ukazywane widzom. Dramaturgom nie chodziło o epatowanie okrutnymi szczegółami, ale o jasną

²⁶ J. Bielski, *Konstantyn Wielki, tragedia...*, Poznań 1751 (rkps Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego, sygn. IV 11651/6, karty nieliczbowane).

²⁷ Jak pisał Stanisław Obirek, na wizję państwa miała wpływ struktura zakonu — hierarchiczna, „nieświadomie przenoszona na wszystkie zorganizowane formy życia, w tym państwo” (S. Obirek, *Wizja państwa w nauczaniu jezuitów polskich w latach 1564–1668*, Kraków 1995, s. 10; zob. też M. Mieszek, *Postaci władców w wybranych utworach dramatycznych Jana Bielskiego*, [w:] *Władca, władza. Literackie doświadczenia Europejczyków od antyku po wiek XIX*, pod. red. M. Szymor-Rólczak, przy współudziale M. Poradeckiego, Łódź 2011, s. 96–97).

wymowę moralną — negowanie postaw grzesznych i popularyzowanie postaw aprobowanych. Zapewne w miejsce bezpośredniego unaoczniania zbrodni wykorzystywano chwyt relacjonowania zdarzeń przez osobę postronną, np. świadka zabójstwa. Takie opisy pełniły rolę informacyjną, ale zawierały też zapewne jasno sprecyzowane oceny moralne. Ważniejsze od samego momentu zabójstwa były wypadki, które do niego doprowadziły. W niektórych sztukach ostatnim bezpośrednio ukazanym na scenie zdarzeniem mogło być wydanie wyroku skazującego i ewentualna późniejsza relacja o egzekucji. Niekiedy w sposób symboliczny unaoczniano pośmiertny tryumf męczennika poprzez zjawiska nadnaturalne, rodem ze średniowiecznej hagiografii: jaśniejące łuny, światłość nad ciałem²⁸, ognisty deszcz²⁹ czy przemawiająca po odcięciu głowa ofiary³⁰. W kilkunastu przypadkach przy realizacji scenicznej wykorzystano przypuszczenie tzw. latarnię magiczną. Tak było w jezuickiej sztuce z Warszawy, w której wyświetlono ukrzyżowanie dwóch chłopców „in umbra magica”³¹. Niekiedy dosłowny obraz dzieciobójstwa zastępowano scenami o charakterze alegorycznym. W sztuce Dominika Krzczetowskiego (*Amor victor et victima in Dasio adolescente...*, Wilno 1699) w sposób symboliczny ukazano problem wyboru dwóch dróg życiowych. Tytułowy bohater (uosobiony w alegorycznych chórach przez Geniusza Dasiusa) podąża ścieżką usłaną krzyżami i cierniami, porzuca zaś tą wypełnioną kwiatami. Tylko nieliczne sumariusze zawierają sygnały pozwalające domniemywać, że wbrew przyjętym zakazom, moment zabójstwa mógł być bezpośrednio zainscenizowany. Na przykład w pijarskiej sztuce o cesarzu Maurycjuszu (*Vindex Christianitas*, Warszawa 1686) opisano moment, gdy cięty mieczem najmłodszy syn władcy, niemowlę w poduszce, „mlekiem płynie”. Być może odgrywano też sceny śmierci przypadkowych posłańców lub służących³². Podobne przypuszczenie dotyczy również sztuk z finalną sceną uczty, podczas której dochodziło do zabójstwa dzieci. Sumariusze odnotowują bowiem niejednokrotnie fakt konania postaci po zażyciu trucizny³³. Nie sposób jednak wykluczyć, że i w tych przypadkach scena zabójstwa dzieci mogła być relacjonowana.

²⁸ *Hermenegild, tragedia*, Przemyśl 1761–1765.

²⁹ *Cognatus purpuratus illustris genere...*, Wilno 1712.

³⁰ *Męstwo w dziecinym wieku...*, Wilno 1705; *Foecunda tyrannis...*, Wilno 1743; *Św. Melior, Książę Kornubii...*, Przemyśl 1758.

³¹ *Campus electoralis...*, Warszawa 1721.

³² Przykładowo, w jezuickiej tragedii przypisywanej Władysławowi Daukszy (*Conviva dolus...*, Wilno 1709) ukazano królewicza wypijającego przez przypadek zatrute wino, które przeznaczyl wcześniej dla swego opiekuna. Aby skrócić konanie, młodzieniec przebija się sztyletem.

³³ Kończącą scenę tragedii Bogusława Gizberta (*Maeror in mero affuso sanguine...*, Wilno 1715) wypełnia uczta, podczas której książęta piją zatrute wino i padają martwi. Bezpośrednie ukazanie momentu otrucia dzieci przedstawiono też, być może, w jednej z końcowych scen tragedii *Publica Sarmatiar felicitas* (Wieluń 1714).

5. Podsumowanie

W analizowanych sztukach ujawnia się wieloaspektowe potraktowanie motywu dzieciobójstwa. Już pobieżny przegląd materiałów pokazuje, że choć nie był to główny temat dramatów, to sposób jego wykorzystania był różny: od istotnego składnika fabuły w przypadku sztuk martyrologicznych do pobocznego epizodu w przypadku zabójstw dzieci-służących. W większości utworów ważniejsza od samej zbrodni była motywacja jej popełnienia. Skupiano zatem uwagę na wydarzeniach poprzedzających zbrodnię, celowo komplikowano przebieg akcji, w której dzieciobójstwo było tylko jednym ze zdarzeń (nie zawsze najważniejszym). Powtarzalność rozwiązań fabularnych i zbieżne przedstawianie tego motywu buduje obraz jednorodny niezależnie od proveniencji dramatów.

Małgorzata Mieszek

Infanticide in Old School Dramas

(Summary)

The article is analysing dramas from school theatres written between the 16th and the 18th century, containing the infanticide motive. It is seen that infanticide varies in different plays. In no case was it a main theme of dramas. Infanticide was an important component of the plot in martyrological plays. These dramas showed the heroism of martyrs and concentrated on the details of the felony. At the same time, in other plays, manslaughter of the child constitutes a subplot. Very often, the motive for killing children was the anxiety about loss of power. In many dramas, justification for committing such a crime was more important than the crime itself. Manslaughter of children probably was not portrayed directly on stage, according to the rules included in *Ratio Studiorum*. It is possible that it was portrayed with the help of allegorical images or with the magic lantern.

Keywords: Polish school theatre XVI–XVIII c.; Infanticide.