

LITERATUROZNAWSTWO

Piotr Pirecki

Tragedie Piotra Krasuskiego wobec sztuki wymowy

U schyłku okresu staropolskiego sztukę wymowy, rozumianą jako *ars bene dicendi*¹, kultywowały niemal wszystkie instytucje szkolne – w równym stopniu jezuici, teatyni co pijarzy. Prawdą jest, że w nauczaniu reguł obowiązujących dobrego mówcę istniały drobne korekty i modyfikacje związane już ze szczegółowymi uwarunkowaniami, które dotyczyły pragmatyki zakonnej. Jedno bez wątpienia było wspólne – realizowanie zasad *ars, bene i dicendi* w zgodzie z ich klasycznym rozumieniem, co zaowocowało włączeniem retoryki (której fundament stanowiła wymowa) w ramy *artes liberales*². Dzięki właśnie „wyzwoleniu” spod więzów doktrynalnych zależności, sztuka wymowy, przestrzegająca retorycznych konwencji, dosłownie i w przenośni „zblądziła pod strzechy”, jeśli za „strzechę” uznać scenę szkolną. Pijarzy, podobnie jak jezuici, doskonale rozumieli perswazyjną skuteczność aktorskiego oddziaływania: ze sceny wprost do publiczności kierowali słowa teatralnego przesłania, stwarzając sobie okazję do prowadzenia łatwej agitacji. Dysponowanie teatrem, chociażby tylko w szkole zlokalizowanym, było potężnym orężem w dydaktyce szkolnej, o czym przekonywały nie tylko doświadczenia jezuitów, lecz także zmierzających ich szlakiem pijarów³. Jednym z nich był Piotr Krasuski, profesor retoryki w podolinieckim kolegium pijarskim, zręczny adaptator tragedii Woltera (*Alzyna*) oraz dzieł francuskich jezuitów: ks. Poree i Le Jaya⁴. Świadomość teatralną

¹ Por. M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998, s. 49.

² B. Otwinowska, *Retoryka*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Warszawa 1990, s. 810.

³ W. Hahn, *Pijarski teatr szkolny w Polsce (zarys)*, „Nasza Przyszłość” 1962, s. 199–200; R. Leszczyński, *Z repertuaru teatru pijarskiego*, „Prace Polonistyczne” 1963, s. 77–78; R. Pelczar, *Teatr pijarski na Rusi Czerwonej w XVII–XVIII wieku*, „Nasza Przyszłość” 1988, s. 97.

⁴ Współczesną recepcję twórczości Krasuskiego zawdzięczamy głównie Stanisławowi Pigoniowi (*Działalność dramaturgiczna Piotra Krasuskiego. Kartka z dziejów pijarskiego teatru konwiktowego*, [w:] S. Pigoń, *Z ogniw życia i literatury. Rozprawy*, Wrocław 1961, s. 60–88. Informacje o Piotrze Krasuskim (1718–1765), prawie całkowicie nieznanym autorze podolinieckiej sceny szkolnej, zamieściłem także w: P. Pirecki, *Antynomia młodość – starość na podstawie dramatów Piotra Krasuskiego „Daniel” i „Alzyna”*, [w:] *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, s. 147–158.

rozwinął do tego stopnia, że swój program artystyczny skierowany do podolinieckiej młodzieży usytuował zgodnie z Arystotelesowskim rozumieniem perswazji jako *tria officia dicendi*, mającej w następnych wiekach swoje miejsce w podręcznikach poetyki i retoryki. *Docere*, *movere* i *delectare* stały się niemal wyznacznikami szkolnych deklamacji i pojęciami wprost wpisanymi w reguły retorycznej sztuki wymowy. Jednym z głównych jej atrybutów było przekonywanie, a nic tak sprawnie nie oddziaływało na wyobraźnię odbiorcy jak scena szkolna, usilnie dbająca o możliwie doskonały kontakt z widzem.

Ów triadyczny podział w początkach XVIII w. pijarzy rozumieli tradycyjnie: *docere* zwraca się w stronę intelektu publiczności, stąd dbanie o jej dość jednorodny, wspólnotowy charakter, aby złączona była podobnym doświadczeniem, wykształceniem, rozumieniem świata. Mówca (aktor) miał realizować model perswazji subtelnej, wyciszonej, która byłaby pozbawiona natrętnego dydaktyzmu. Trzeba przyznać, że w Podolińcu rzecz udała się znakomicie. Jeśli pojawiał się dydaktyzm, to nigdy prostacki i wprost, zawsze zręcznie włączony w wymowę danego dzieła lub konkretnej sceny. Podobnie rzecz wyglądała z pozostałymi wyznacznikami retoryczności. *Movere* wzruszało, poruszało i zniewalało, w końcu nakłaniało – zgodnie z doktryną przyjętą przez pijarów od św. Augustyna – zawsze do czynów dobrych. Celem *delectare* było sprawienie przyjemności, pozostawienie wrażenia, że odbiorca obcuje z dziełem sztuki nieskończenie pięknym i dobrym, bogatym w środki perswazji⁵. Tylko przy zachowaniu triadycznej pełni można mówić o dziele doskonałym, realizującym założenia intelektualne i dydaktyczne podolinieckiej sceny. Krasuski jako jeden z głównych przedstawicieli teatru pijarskiego dobrze rozumiał całą tę złożoność i na miarę talentu w praktyce dostosowywał treści literackie do potrzeb teatru. Jako zręczny adaptator zdawał sobie doskonale sprawę z trudności powierzonego sobie zadania: gdyby zdecydował się na filologiczny przekład obcych tragedii, wówczas zatraciłby swe praktyczne przeznaczenie. Dydaktyzm uleciałby bezpowrotnie, zaś wymowa wielu scen nie byłaby aktualna. Krasuski postąpił podobnie i zarazem inaczej niż Piotr Ciekliński przy przekładzie komedii Plauta *Trinummus* – podobnie, gdyż zrezygnował z wielu fragmentów niemieszczących się w pragmatyce szkolnej kolegium pijarskiego (m.in. z obecnych w tekście scen o charakterze erotycznym bądź swawolnym); odwrotnie, bowiem gdy Ciekliński antyczny utwór przyozdobił polską szatą, Krasuski zachował całkowitą wierność nie tylko wobec wydarzeń i postaci, lecz także akcji. Daje się to wytłumaczyć w dość prosty sposób – każdy teatr szkolny dbał o wszechstronne wychowanie młodzieży, o należyte rozłożenie proporcji pomiędzy kształceniem religijnym a obywatelskim. W obu wypadkach znacząca rola przypadała sztuce

⁵ Na zagadnienie *delectare* w rozumieniu estetycznej przyjemności z lektury zwrócił uwagę H. Lausberg (*Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 127).

wymowy, realizowanej wprost na scenie bądź w kształconej na lekcjach umiejętności sprawnego posługiwania się słowem.

Jeśli zatem Krasuskiemu przyświecał głównie cel teatralnej edukacji młodzieży, to z konieczności musiał uwzględnić fakt, że przywoływanie motywów powszechnie znanych ze Starego Testamentu (*Daniel*) lub z historii (*Alzyna*) było dobrą „przynętą” dla bogobojnej i patriotycznie zorientowanej młodzieży. Dobrze wiadano o zaletach teatru, dzięki któremu można było realizować projekty przekraczające pierwotny zamysł – jeśli pokazywano *Alzynę*, a czyniono to przynajmniej kilkanaście razy, wówczas z przyjemnością wyobraźnia odbiorcy podążała w niedostępną krainę Ameryki Południowej. Jeśli zaś przedstawiano treści eschatologiczne, wtedy najchętniej odwoływano się do autorytetu *Biblii* w szerokim rozumieniu tego słowa. Właśnie względy moralne zadecydowały, że Krasuski oparł się na starotestamentowym motywie męczeństwa Daniela. One niejako gwarantowały tragedii powodzenie u widza, jednoznacznie wskazując drogę, jaką podążała pijarska scena w Podolińcu. Do końca nie wiadomo, czy autorowi przyświecał tylko cel utylitarnego kształcenia poprzez deklamowanie na lekcjach i doskonalenie sztuki wymowy, czy też miał na względzie wyłącznie aspekt teatralny, czyli wystawienie tragedii na deskach podolinieckiej sceny. Można domniemywać, że brak tekstu pobocznego i dość słabe zaopatrzenie poszczególnych sztuk w instrumentarium teatralne nie sprzyjało ich scenicznemu żywotowi, że bardziej skupiały się na deklamacjach z podziałem na role niż samoistnej grze aktorów.

Sztuka wymowy na usługach rozumu (*docere*) i wzruszenia (*movere*)

Oratorstwo wpisane w dzieło literackie zawsze oddziaływało na wiele sfer ludzkiej percepcji i ludzkiego poznania. Za każdym razem ów proces łączył się z przekonywaniem i z nauczaniem, niekiedy wprost, częściej jednak za pośrednictwem chwytów o charakterze perswazyjnym. W *Alzyrze* już argument (streszczenie sztuki) odwoływał się do tego co „przed” i „po”. Do zdarzeń poprzedzających, bez znajomości których sens byłby mało czytelny, oraz do wydarzeń następujących, które ułatwiały recepcję całości dzieła. Sfera *docere* była wówczas jakby w uśpieniu, nie wymagała od czytelnika samodzielności w odbiorze sztuki, aczkolwiek odwoływała się do historii, a ta, wspomagając się autorytetem Krzysztofa Kolumba, pouczała, ale też informowała. Stąd zespolenie dwóch pozornie niezależnych funkcji – dydaktycznej i informacyjnej – również poprzez nietypowe eksordium w formie toposu wiedzy powszechnej: „wiadomo wszystkim, że pierwszy, który część nowego świata albo Ameryki w roku 1492 odkrył, był Krzysztof Kolumb, Genuńczyk. Wkrótce po tym wielu innych eksperyjencyją w żegludze doświadczonych, śladem jego idąc,

inne odkryli prowincyje, jako to Ameryk Wespucyjusz Florentczyk, część kraju ku południowi leżącego, według niektórych Ferdynand Korteż – Hiszpan Królestwo Mexiko, Franciszek Pizar – Królestwo Peru, inni inne znaczne państwa na Królów Hiszpańskich podbiwszy, oneż pod imieniem ich rządzą⁶. A w scenie I aktu I ujawniają się lęki ojca związane z upływem czasu i z nadchodzącą starością, które należałoby potraktować jako swoisty testament – nieformalne przekazanie synowi wiedzy na temat rozumienia prawdy i cnoty. Przesłanie, jakim jest amplifikacyjnie wyrażony dowód etyczny, istnieje w ramach *genus demonstrativum*, któremu sens nadaje wypowiedź Alwaresa utrzymana w tonacji popisowego oratorstwa okolicznościowego. W tym wypadku należy mówić o starannie ukształtowanym toposie rodziny, bowiem starzec swoje słowa dedykuje synowi. Pobrmiewają w nich echa szacunku i miłości widzianych przez pryzmat śmierci, ale także w zgodzie z antynomicznym przekazem – patriarchalna starość staje się nakazem moralnym dla młodego życia. I, co ważne, to dedykacja wpisana wprost w model aktancyjny teatru pijarskiego⁷, o którym wciąż tak niewiele wiadomo:

Alwares

Rząd po mnie państwa tego, synu, w ręce składa.
 Staraj, że się, w tej państwa nowego połowie,
 By przez cię panował Bóg, nasi królowie,
 Zdawam ci ten najwyższy honor, lecz wraz śliski,
 Gdym ja w te lata zaszedł, żem już śmierci bliski,
 Gdy mnie sam wiek zwątlwszy, siły mi odbiera
 Ciężar ten, sam się z słabych rąk w twoje odbiera.

(akt I, w. 2–8)

W dalszej części nastąpiło rozwinięcie owych akcentów rodzimych, które były upostaciowane w triadzie Bóg i poszanowanie autorytetu władzy (to wcześniej), a do tego doszły jeszcze honor i sprawiedliwość:

Dajże mi pokój, honor i najwyższa władza
 Nie cierpi towarzystwa, we dwóch się nie zgadza.

(akt I, w. 41–42)

Są więc dobrą przesłanką dla kolejnej idei kryjącej się pod płaszczem *docere*. Pierwszy raz w polskim dramacie tak wyrażona formułowana apoteoza rozumu doszła do głosu. Wcześniej niby też rozum decydował o wymowie niektórych scen bądź nawet całych aktów. Jako dowód kreowania wolnej myśli i przesłanka ludzkiego działania był ściśle związany z bohaterami dramatu

⁶ Odkrycie tekstów Piotra Krasuskiego nauka zawdzięcza Jerzemu Starnawskiemu. Wszystkie cytaty podaję za: P. Krasuski, *Alzyra*, MF 564 BUŁ, s. 2.

⁷ Anne Ubersfeld twierdzi, że jest to w szczególności cecha dramatu, wyróżniająca gatunek spośród wielu innych (*Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 97 i n).

humanistycznego doby późnego renesansu. Miał też wartość typologiczną – mądrość zazwyczaj reprezentowali starcy (np. Skarbek z komedii Cieklińskiego *Potrójny*). Wczesne oświecenie nie pomija tego faktu milczeniem, wręcz przeciwnie – topos starości skojarzony z rozumem pogłębia i rozwija. Nie zmienia tego faktu stwierdzenie, że dzieło Krasuskiego stanowi jedynie odbicie wolteriańskich poglądów na świat i historię, że jest jedynie tłumaczeniem. Choćby pobieżne zestawienie obu tekstów wykazuje niezbicie skłonność polskiego dramaturga do wzmocnienia treści, pogłębienia rezultatów uzyskanych w nieporównanie mniejszej dawce przez Woltera. Idee oświeceniowe, mające również wartość perswazyjną, nie tylko powinny skutecznie przekonać do celowości ich propagowania, lecz także służyć gloryfikacji dobrych uczynków i czynności, które zrodziły się dzięki patronatowi rozumu. Krasuski nie posłużył się tanim i cikliwym dydaktyzmem, mogącym razić nawet niewyrobioną literacko i teatralnie młodzież kolegium, ale zdecydował się na taką formę tłumaczenia, która racjonalistyczne myślenie otoczyłaby świetlistą aureolą, a przez to nadałaby jej szczególnie ważny, wyrazisty sens. W nim zawiera się tak istotna dla ideologów oświecenia chęć nauki bez względu na osiągnięty wiek:

A choć mój wiek do rządu mniej się zdaje zdolny,
Rozum mój jednak, jeszcze może się oświecić.
(akt I, w. 46–47)

Cel perswazyjny został osiągnięty. Powstało wrażenie obcowania z tekstem, którego wartość poznawcza nieporównywalnie wzrosła, gdy faktyczne intencje starca zostały ujawnione odbiorcy. Wręcz należałoby wysnuć wniosek, że metoda bezpośredniej charakterystyki postaci wpływa mobilizująco na sferę racjonalnej argumentacji, nie pozbawionej akcentów emotywnych. Jeśli Alwares-starzec wypowiada sąd na temat rzeczywistości, którą dobrze poznał i zrozumiał dopiero pod koniec życia, to ewidentnie wzrusza i wywołuje u odbiorcy uczucia sympatii i litości. Ten już pozbawiony władzy człowiek postępował niekiedy bardzo źle i niegodziwie (jako poprzednik Guzman na fotelu rządcy Peru), ale Krasuski nie chciał stworzyć negatywnego obrazu ojca, który wówczas jednoznacznie przeciwstawiałby się obiegowym sądom i opiniom na temat etyki władzy i ojcostwa. Nawet jeśli Alwares był niegodziwcem, to moralny aspekt tragedii wymagał złagodzenia historycznego obrazu. I tu podoliniecki profesor posłużył się topiką wiary – oddał głos swemu bohaterowi, aby ten przemówił i przekonał do swoich racji. Zabieg udał się znakomicie: topika wiary została wykreowana dzięki toposowi skromności. Powstało bowiem wrażenie obcowania z człowiekiem niejako przez wiek skazanym na marginalizację, z człowiekiem, którego złe okoliczności zmuszały do oportunistów i niecznych uczynków. Krasuski na tyle zręcznie przedstawia postać starca, że zaopatruje go w pewien sympatyczny rys smutku i nostalgii za czasem minionym, wcale nie idealizowany, a przeciwnie

– oceniony krytycznie. Cel takiej kreacji był zgoła oczywisty – tekst od początku miał wzruszać i wywoływać emocje, stąd pewna, niekiedy nawet przesadna, skłonność Krasuskiego do idealizacji, nawet wbrew faktom. Założenia dydaktyki szkół pijarskich (z oczywistych względów także w Podolińcu) niewiele różniły się od programu jezuitów. Przynajmniej jeszcze do czasów „inwazji oświeceniowej” rodem z Francji wręcz dopominano się o kreowanie barwnych ludzkich figur – zazwyczaj w równym stopniu dobrych, co złych. Wychodzono bowiem ze słusznego mniemania, że kontrastowanie według schematu czarno-białego nie służy potrzebom szkolnym, że tylko deprawuje, zniewala i nie stwarza iluzji prawdopodobieństwa⁸. Stąd potrzeba „nowego oświecenia” odbiorcy: nakłanianie do zaprezentowanych poglądów i racji ma na celu wywołanie pozytywnych doznań. Zawsze starcza słabość i życiowa niemoc stanowiły o przyjaznych odczuciach, jakie były kierowane w stronę osób dotkniętych jakąś formą fizycznej niedoskonałości. Krasuski pokazuje nowe oblicza *docere* w pełnej krasie. Racjonalne przesłanki związane z wiedzą o postaci nieco ustępują miejsca *movere*. Celem każdej oprawy elokucyjnej jest „uwiedzenie” odbiorcy, aby go – za pośrednictwem figur słów i figur myśli – usidlić i ostatecznie przekonać, w tym wypadku wzbudzając u odbiorcy współczucie dla niedogodności związanych z jesienią życia:

Stargany będąc pracą, nadwątłony laty,
Już mi się przykrzą rządy, dość mi będzie na ty.
(akt I, w. 43–44)

Było to zadanie ze wszech miar trudne, zważywszy, że nauka dobrych obyczajów przekazywana wprost z desek scenicznych napotykała szereg trudności. Już w 1657 r. Onofrio Conti, prowincjał zakonu pijarów, po wizytacji przeprowadzonej w Podolińcu zabronił wykonywania przedstawień teatralnych pod karą ekskomuniki, zalecając, aby zastąpić je akademiami w Wielki Piątek oraz pokutnymi procesjami w związku z uroczystościami Bożego Ciała⁹. Nie wiadomo do końca, dlaczego nie było łatwo o przyzwolenie dla wystawienia skądinąd nabożnych dzieł i dlaczego widowiska religijne miały dosyć ograniczony zasięg, zupełnie odwrotnie niż adaptowane tragedie bądź komedie. Można tylko domniemywać, że obawy budziła możliwość głoszenia herezji, co w tym wypadku oznaczało zbyt dużą swobodę w interpretacji kanonicznych fragmentów Pisma Św. Podobny zresztą spór i opór wywoływały sztuki jezuickie – tam jednak system nauczania był na tyle dobrze zorganizowany, że miał bezpośredni wpływ na wygłaszane treści.

⁸ O historii polskich pijarów i założeniach pragmatyki szkolnej pisał Jan Buba, który umiejscowił Piotra Krasuskiego wśród pisarzy, którzy zasłużenie weszli do polskiej literatury (*Pijarzy w Polsce. Próba charakterystyki*, „Nasza Przyszłość” 1962, s. 13–38).

⁹ J. B u b a, *Polskie misterium pasyjne na Spiszu w połowie XVII wieku*, „Pamiętnik Teatralny” 1976, z. 1–2, s. 67.

Nie bez obaw więc wystawił Krasuski swój kolejny dramat, tragedię *Daniel*, choć czas – historycznie znacznie późniejszy i jakby bardziej tolerancyjny – sprzyjał teatrowi szkolnemu. Tragedia była oryginalnym dziełem jezuita Le Jaya¹⁰. Szymon Bielski pośrednio potwierdził, że zgoła pragmatyczny cel towarzyszył wystawieniu tragedii: „grywała ją prywatnie młodzież pijarska w nowicjacie w dni zapustne dla zabawy swojej i księży mieszkających”¹¹. Prywatnie – a więc półoficjalnie, co tylko potwierdza pogląd o niezbyt przychylnym spojrzeniu prowincjałów zakonnych na teatralne próby uczącej się młodzieży, dokonywane pod baczным okiem profesorów.

Sama sztuka wiele zawdzięcza oratorstwu: emfaticzny styl wypowiedzi Daniela obudowany został szeregiem środków retorycznych, takich jak amplifikacyjna rozwiąłość i hiperbolizacja oparta na wykrzyknieniu jako środka wzmacniającym ekspresję teatralną. W słowach skierowanych do Jozedeka uwidacznia się falujący i zmienny nastrój poetyckiej frazy – od uniesienia i wręcz nasyczonego pierwiastkiem panegiryzmu patosu do wewnętrznego wy-ciszenia. Wahaniom podlega cała oprawa elokucyjna – oczywista dla tragedii stosowność płynnie przechodzi w styl ozdobny na usługach *decorum*, łatwo rozpoznawalny w gatunkach wysokich. Tę zasadę najlepiej tłumaczą słowa Daniela, którego skromność i grzeczność względem przyjaciela wcale nie są oznaką słabości, lecz dowodem na niezłomność charakteru. Przecież Daniel cierpi, wtrącony do lochu przez króla Dariusza za wyznawanie wiary w Boga. Nie obawa przed spodziewaną śmiercią warunkuje postawę młodzieńca, lecz topos wanitatywnej nędzy człowieka. Niczym w kalejdoskopie przesuwają się obrazy troski o ludzki los, jeszcze barokowej proveniencji, ozdobione pytaniami retorycznymi i pochwałą wiedzy:

O, miły konfidencie! O, mój przyjacielu!
Czemu, proszę, zażywasz do mnie słów tak wielu,
Dziwując się, żem w troskach? Czyli cię uwodzi
Miłość, czy niewiadość, co na zgubę godzi
Moję, że nie przenikasz? Ach, ucz się, ucz bracie,
Że szczęście jest podległe prędkiej alternacie!
Dopiero służy honor z fortuną, już snadnie
Nad samo spodziewanie nędzy człek upadnie.

(*Daniel. Tragedia*, akt I, w. 19–25)

W dialogu między Jozedekiem a Danielem ujawnia się bogaty zasób środków retorycznych, który nie ulega zasadniczemu powiększeniu w dalszej części dramatu. Oczywiście są to konstatacje wstępne, ale już z całą odpowiedzialnością należy przyjąć założenie, że dramaturgia Piotra Krasuskiego oddziaływała na

¹⁰ Nieco więcej uwag porównawczych zamieściłem w rozprawie *Antynomia młodość – starość...*, s. 149.

¹¹ Sz. Bielski, *Wybór różnych gatunków poezji. Część III*, Warszawa 1807, s. XXXI.

stan ludzkiej świadomości poprzez perswazyjne „apelowanie” do sfery rozumu (reinterpretacja biblijnej *Księgi Daniela* stwarza taką możliwość). Nie były jej także obojętne reakcje emocjonalne, odnoszące się wprost do wrażliwości widza. Obserwacja kolejnych partii tekstu przynosi sporo wartościowych wniosków. Obyczajem podolinieckiej sceny było przede wszystkim wywoływanie emocji, także religijnych, aczkolwiek pijarzy nie stanowili zakonu niedostępnego dla ogółu. Dominowała potrzeba stworzenia wzorca, najlepiej parenetycznego, dzięki któremu łatwiej byłoby dotrzeć do oczekującego budujących treści odbiorcy¹².

Bez delectare?

Bez pogłębionych studiów poświęconych podolinieckiej scenie bardzo trudno rozstrzygnąć tę kwestię. Nie ma bowiem wyrazistych przesłanek, które pozwalałyby oceniać poszczególne tragedie z pozycji ich teatralnej recepcji. Trudno zatem formułować jednoznaczny sąd w sytuacji, gdy tak wiele jest niewiadomych. W tym wypadku trzeba oprzeć się wyłącznie na dokumentach, pozwalających sformułować dość ogólną tezę¹³. Niestety, jest to bardzo szczupły zasób. Wiele uwag zostało zawartych w programach teatralnych bądź instrukcjach władz zakonnych, przesyłanych do poszczególnych prowincji w związku z realizacją obowiązku szkolnego¹⁴. W żadnym z zachowanych dokumentów nie ma odniesień do wrażeń odbiorcy teatralnego, nie można więc sformułować opinii przesądzającej, w jakim stopniu teatr szkolny w Podolińcu zachwycał (jeśli w ogóle zachwycał). Wiele wiadomo o projektach scenicznych, postaciach, w końcu wystawianych sztukach, brakuje zaś tego ostatniego członu odpowiedzialnego za wyrażanie ludzkich reakcji po obejrzeniu spektaklu. Rzecz jest ważna o tyle, że przyczyniłaby się do gruntownego poznania siły ideologicznej i perswazyjnej teatru w Podolińcu. I znów pozostajemy w domysłach: wszak można wysnuć mniemanie, że skoro Stanisław Konarski zerwał z tradycją panegirycznych dedykacji, to funkcję tę z konieczności przejął już pozbawiony natrętnego i nudnego oratorstwa teatr¹⁵.

¹² Problem jest całkiem świeży. Dopiero od niedawna badam tragedie Krasuskiego, stąd mogę przedstawić tylko ogólne wrażenia, bez wniosków o charakterze szczegółowym. Na te należałoby jeszcze trochę poczekać. Myślę, że znajdą się w opracowywanej przeze mnie monografii, której roboczy tytuł brzmi: *Dramaturgia Piotra Krasuskiego*.

¹³ J. Reychman, *Stan i postulaty literatury historycznej o dawnym kolegium w Podolińcu*, „Przegląd Historyczno-Oświatowy” 1969, nr 4, s. 443–454.

¹⁴ W. Korotaj, *Z problematyki staropolskich programów teatralnych*, [w:] *Wrocławskie spotkania teatralne*, red. W. Roszkowska, Wrocław 1967, s. 87.

¹⁵ S. Konarski, *Pisma wybrane*, t. 1–2, oprac. J. Nowak-Dłużewski, Wstęp Z. Libera, Warszawa 1955, s. 272–273.

Piotr Pirecki

**The tragedy by Piotr Krasuski in view of the rhetoric
(Summary)**

The article is the first attempt systematize the term rhetoric of the tragedy Piotr Krasuski. It also methodizes other tragedy genres. The readers gives a great insight into considerations about the tragedy by Piotr Krasuski and historical background. Moreover, the final remarks are to confirm the established thesis of the research work.