

*Małgorzata Mieszek*

## KILKA UWAG O INTERMEDIACH Z LWOWSKIEGO KOLEGIUM KSIĘŻY TEATYNÓW

Członkowie zakonu kleryków regularnych św. Kajetana zostali sprowadzeni do Polski dzięki staraniom biskupa przemyskiego Jana Stanisława Zbąskiego i króla Jana Kazimierza. Teatyni osiedlili się we Lwowie (1662) i w Warszawie (1696). Oprócz kształcenia księży, odnawiania życia apostołskiego i parafialnego, ożywiania kultu religijnego, pracowali też na polu wychowawczo-dydaktycznym.

Zakonnicy prowadzili wśród okolicznej ludności Lwowa szeroko zakrojoną akcję misyjną. Propagowali ideę zjednoczonego Kościoła katolickiego. Po przybyciu do Lwowa teatyni natrafili na opór ze strony miejscowych wiernych i niechęć biskupów ormiańskich. Jednak już w roku 1665 kajetanie otworzyli w mieście własne kolegium<sup>1</sup>. Z czasem ich szkoła zyskała popularność, np. wśród Ormian<sup>2</sup>. Przybycie teatynów do Lwowa, jak uważał Krzysztof Stopka, zapoczątkowało więc „rzeczywiste ugruntowanie unii”<sup>3</sup>. Szkoła odegrała w polityce zakonu istotną rolę. Uczniowie teatynów mieli być bowiem przyszłymi propagatorami „nowej wiary”. Studenci wywodzili się w większości spośród okolicznej ludności Lwowa<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> M. Zakrzewska-Dubasowa, *Ormianie w dawnej Polsce*, Lublin 1982, s. 261; W. K[orotaj], *Wstęp*, [w:] *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 2: *Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1978, s. X.

<sup>2</sup> Tamże, s. 263–264.

<sup>3</sup> K. Stopka, *Ormianie w Polsce dawnej i dzisiejszej*, Kraków 2000, s. 67; S. Pigoń, *Z dziejów teatru szkolnego w Polsce w. XVII. (O teatrze alumnatu ormiańskiego we Lwowie)*, „Pamiętnik Literacki” 1938, s. 77–78; S. Pigoń, *Dramat o Bazylissie Pulcherii w teatrze alumnatu ormiańskiego we Lwowie*, [w:] tenże, *Z ogniw życia i literatury. Rozprawy*, Wrocław 1961, s. 24–59.

<sup>4</sup> Edward Tryjarski obliczył, na podstawie katalogów alumnów z lat 1689–1719 i 1726–1779, że przez lwowską szkołę teatynów przewinęło się około 130–140 Ormian i ponad dwustu Rusinów. Wiek uczniów rozpoczynających naukę był zróżnicowany (11–25 lat), a obok studentów bogatych, wywodzących się z miejskiego patrycjatu, byli też przedstawiciele biedniejszych

W organizowaniu kolegium lwowskiego ważną rolę odegrali misjonarze: Klemens Galan, orientalista i znawca dziejów Kościoła ormiańskiego, Bonawentura Costuzzi i Alojzy Maria Pidou. Ten ostatni umiejętnie posługiwał się armeńskim grabarem, czyli staroormiańskim językiem kultu religijnego, i był głównym dostarczycielem sztuk do teatru szkolnego<sup>5</sup>. Warunki lokalne i cele szkoły wpłynęły niewątpliwie na program nauczania. Uczono więc, oprócz gramatyki, retoryki, logiki, filozofii, teologii moralnej, fizyki, także łaciny, włoskiego i, co bodaj najistotniejsze, ormiańskiego. W szkole kładziono bowiem szczególny nacisk na naukę języków. Teatyni prowadzili wykłady zarówno po łacinie, jak i w języku ormiańskim (choć nie ma pewności, czy była to odmiana klasyczna, czy ludowa). W szkole panował poza tym ścisły rygor. Ustalony plan zajęć dopuszczał „rozrywki” uczniów wyłącznie w środy. Wtedy mogli oni m.in. odbywać próby w teatrze szkolnym<sup>6</sup>.

We lwowskim kolegium teatynów jedną z istotniejszych metod kształcenia był teatr szkolny. Miał on na celu, po pierwsze, umoralniać widzów i uczniów. Autorami sztuk byli przeważnie profesorowie kolegiów. Jako aktorzy występowali zazwyczaj uczniowie, choć nie było to ściśle przestrzegana reguła. Wśród spisu osób występujących w przedstawieniu o św. Rypsymie (1668) pojawiła się bowiem osoba określona mianem „noster Kuba”. Jak przypuszczał S. Pigoń, był to ktoś ze służby<sup>7</sup>. Teatr zakonu kajetanów odgrywał nadto rolę propagatora unii rzymsko-ormiańskiej. W przedstawieniach głoszone np. wyższość religii katolickiej nad innymi wyznaniem<sup>8</sup>. Takiej propagandzie pomagał niewątpliwie fakt, iż na scenie lwowskiej posługiwano się językami łacińskim, polskim i, co istotne, ormiańskim. Zgodnie ze słowami ks. A. Pidou, teatr był przyjemnym i użytecznym ćwiczeniem. Pozwalał bowiem kształcić alumnów na dobrych mówców, a jednocześnie zjednywał życzliwość ludzi zgromadzonych na widowni. Szerzył też ideę umocnienia unii obu kościołów<sup>9</sup>.

warstw społecznych (E. Tryjarski, *Ze studiów nad rękopisami i dialektem kipczackim Ormian polskich*, cz. 2: *O nauce języków obcych w kolegium teatynskim we Lwowie*, „Rocznik Orientalistyczny”, t. 23, 1960, z. 2, s. 37; cz. 3: *Katalogi kolegium teatynskiego we Lwowie*, t. 24, 1960, z. 1, s. 77–78).

<sup>5</sup> M. Zakrzewska-Dubasowa, *dz. cyt.*, s. 244, 261–262; K. Stopka, *dz. cyt.*, s. 67; J. Bardach, *Ormianie na ziemiach dawnej Polski. Przegląd badań*, „Kwartalnik Historyczny” 1980, s. 109; S. Pigoń, *dz. cyt.*, s. 78.

<sup>6</sup> M. Zakrzewska-Dubasowa, *dz. cyt.*, s. 262–263.

<sup>7</sup> S. Pigoń, *dz. cyt.*, s. 76.

<sup>8</sup> Tamże, s. 72; D. Gałustian, *Życie kulturalne osad ormiańskich w Polsce w XVI–XVII wieku*, [w:] *Studia z dziejów kontaktów polsko-ormiańskich*, red. M. Zakrzewska-Dubasowa, Lublin 1983, s. 37.

<sup>9</sup> L. Bernacki, *Dwa dialogi ormiańskie z r. 1668 i 1669 (Ś. Rypsyma i Ś. Pulcheryja)*, „Pamiętnik Literacki” 1910, s. 276.

Przedstawieniom towarzyszyły muzyka i bogate dekoracje. We Lwowie ozdoby sceniczne wykonywane były przez samych seminarzystów. Pisał o tym anonimowy autor *Compendiosa relatio* w roku 1676. Omawiając przedstawienie o św. Rypsymie zauważył, że „sami alumni odmalowali sobie dekoracje, a muzykę sprowadził na swój koszt archidiakon”<sup>10</sup>.

Z lwowskiego kolegium zachowały się tylko dwa drukowane programy teatralne. Oba dotyczą sztuk autorstwa ks. A. Pidou. Z roku 1668 pochodzi program *Święta Rypsima abo Tyrydat przemieniony*, a z roku 1669 – *Św. Pulcheria albo śmierć Teodozjusza młodszego*<sup>11</sup>. Zachowała się nadto rękopiśmienna wersja tragedii o św. Pulcherii, *Sancta Pulcheria, Virgo et Imperatrix*<sup>12</sup>. Z informacji przekazanej przez ks. A. Pidou wiadomo jednak, że przed 1668 r. wystawiono jeszcze sztuki *Śmierć Cezara*, *Zagadki Salomona* i *Śmierć Heroda*<sup>13</sup>.

W drukowanych programach z kolegium lwowskiego znalazły się też informacje o międzyaktach, towarzyszących przedstawieniom. W obu przypadkach intermedia pojawiły się wyłącznie pomiędzy poszczególnymi aktami sztuk.

W programie tragedii o św. Rypsymie zaznaczono, iż sztuka złożona została „wierszami ormiańskimi”. Intermedia zaś miały być odegrane po polsku<sup>14</sup>. Według autora *Compendiosa relatio*, sztuka o św. Rypsymie została wystawiona w odpowiedzi na zarzut, jakoby „w kolegium nikt się nie uczył i nikt z ojców nie wykładał, dla braku znajomości ormiańskiego języka”. Przedstawienie miało być przyjęte „z nieopisanym zapalem” zarówno przez Ormian, Rusinów, jak i łacinników. W programie zamieszczono też spis bohaterów i imiona grających aktorów. Podano również treść wszystkich międzyaktów. Intermedia łączyły się bowiem ściśle z samą ideą przedstawienia. I tak, w pierwszym międzyakcie Miłość Boska zwyciężała Miłość Światową w walce o serce bogobojnej Rypsymy. Uczuciu ziemskiemu, któremu patronowali m.in. Kupido i Furie piekielne, przypisano cechy diabelskie. To tłumaczyło, dlaczego bohaterka pogardziła miłością pogańskiego króla Tyrydata i księcia Garena. W drugim intermedium pojawiała się postać św. Grzegorza. Bohater ów zapowiadał „straszne wypadki w Armenii”. Odślaniał więc niejako dalszy przebieg akcji i męczeńską śmierć tytułowej bohaterki. Św. Grzegorz pojawił się ponadto w intermedium trzecim, w którym miał śpiewać psalmy. Można przypuszczać więc, że trzeci międzyakt miał, choćby częściowo, charakter

<sup>10</sup> Cyt. za: L. Bernacki, *dz. cyt.*, s. 277; por. też D. Gałustian, *dz. cyt.*, s. 37.

<sup>11</sup> *Dramat staropolski*, t. 2, cz. 2, poz. 86 i 87.

<sup>12</sup> *Sancta Pulcheria, Virgo et Imperatrix*, rkps Bibl. Czartor., sygn. 3571 I, s. 1–102.

<sup>13</sup> S. Pigoń, *dz. cyt.*, s. 74.

<sup>14</sup> Tamże, s. 73; L. Bernacki, *dz. cyt.*, s. 277.

muzyczny. Postać św. Grzegorza wystąpiła też w sztuce właściwej. Odegrała tam znaczącą rolę. W ostatnim akcie modlący się bohater przywrócił bowiem królowi Tyrydatowi ludzką postać, przyczynił się też do przejścia monarchy na katolicyzm. W intermedium czwartym przedstawiono natomiast walkę o zamek, zajęty przez Bałwochwalstwo i jego zwolenników. Potyczkę wygrali męczennicy, uzbrojeni w tarcze wiary<sup>15</sup>. Intermedialna walka, toczona na planie pozaziemskim, była odpowiednikiem boju prowadzonego na płaszczyźnie realnej przez Rypsymę i Tyrydata. Omówione międzyakty wpisywały się więc w dydaktyczno-moralizatorską wymowę sztuki, której celem była pochwała świętości, pogarda miłości ziemskiej i ukazanie przewagi chrześcijaństwa nad pogaństwem<sup>16</sup>.

Podobne idee niosła sztuka o św. Pulcherii. Powodem jej wystawienia miało być, zgodnie ze słowami autora *Compendiosa relatio*, „pogodzenie umysłów” zwolenników i przeciwników tytułowej bohaterki. Chodziło również o nobilitację Pulcherii, „łzonej i potwarzanej w kacerskich księgach Ormian z powodu zwołania soboru chalcedońskiego”<sup>17</sup>. Drukowany program przekazał treść czterech międzyaktów, antyprologu i antyepilogu. Nawiązywały one do sztuki właściwej. W rękopiśmiennej wersji intermedia zostały zapisane innym charakterem pisma, na odrębnych dwudziestu ośmiu kartach, po tekście sztuki właściwej<sup>18</sup>. Autorem antyprologu, antyepilogu i międzyaktów był ks. Deodat Nersesowicz, wychowanek kolegium lwowskiego, późniejszy arcybiskup ormiański<sup>19</sup>. Tylko w rękopisie podano spis wykonawców. Co istotne, nie oddzielono w nim osób występujących w sztuce od aktorów pojawiających się w intermediach. Był to jeden z dowodów na to, że międzyakty, antyprolog i antyepilog powstały na użytek przedstawienia o św. Pulcherii. W rękopisie wyraźnie zaznaczono, w którym miejscu powinny zostać odegrane poszczególne intermedia. I tak, pierwsze miało być przedstawione „inter primum et secundum actum”. Międzyakty były ponadto ściśle związane z treścią sztuki. Jak zauważył T. Bieńkowski, „miały one za zadanie symbolicznie podsumować poprzedni akt i zapowiedzieć wyda-

<sup>15</sup> W. Korotaj wyraził przypuszczenie, że w intermedium tym pojawiła się na scenie większa, niż w sztuce właściwej, liczba osób (W. Korotaj, *dz. cyt.*, s. 103).

<sup>16</sup> S. Pigoń, *dz. cyt.*, s. 75; A. Dołuchaniana, *Literatura piękna w osadach ormiańskich w Polsce*, [w:] *Studia z dziejów kontaktów polsko-ormiańskich*, s. 66.

<sup>17</sup> L. Bernacki, *dz. cyt.*, s. 278. W roku 527 kościół ormiański przyjął monofizytyzm – przekonanie o jednej, boskiej, naturze Chrystusa. Monofizyci znaleźli zwolenników w cesarzu Teodozjuszu i jego żonie Eudoksji, co spowodowało nieporozumienia z regentką, Pulcherią, zwolenniczką papieża Leona Wielkiego (S. Pigoń, *dz. cyt.*, s. 79).

<sup>18</sup> Karty rękopisu zostały w czasach późniejszych ponumerowane. W cytatach posługuję się nowszą paginacją.

<sup>19</sup> Por. Z. Abrahamowicz, Nersesowicz (Niersesowicz) Deodat, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 22, Wrocław 1977, s. 675–677.

zenia aktu następnego”<sup>20</sup>. Intermedium pierwsze przedstawiało więc walkę Modlitwy i bogów antycznych (przedstawionych jako moce piekielne) o serce bohaterki ze sztuki właściwej – Atenaidy (późniejszej Eudoksji – żony cesarza Teodozjusza). W drugim, opartym na motywie „oszust oszukany”, pojawił się służący jednego z bohaterów sztuki, Chryzofiusza. Trzecie intermedium przedstawiało historię Orfeusza i Eurydyki i było, by posłużyć się słowami T. Bieńkowskiego, „aluzją i symbolicznym wyobrażeniem śmierci cesarzowej Eudoksji”<sup>21</sup>. Czwarte, w kilku satyrycznych obrazkach, ukazywało świat na opak. Odwrócenie porządku rzeczy było skutkiem działania Ambicji Eudoksji, Pochlebstwa Chryzofiusza i Nieporządnej Miłości Teodozjusza<sup>22</sup>. Do treści sztuki nawiązywały też antyprolog i antyepilog. Pierwszy, przypominający *accessus*, wprowadzał widza w treść sztuki. Przedstawiał Apollina i muzy, którzy zrezygnowali z podróży do Ameryki i wstąpili do Lwowa. Melpomena wystawić miała tam bowiem sztukę o Pulcherii. Antyepilog przedstawiał natomiast sąd Parysa. Zawierał aluzję do złotego jabłka, które w sztuce właściwej przyczyniło się do oddalenia z dworu cesarzowej Eudoksji. Sama Discordia (pojawiająca się w antyepilogu) zauważyła bowiem, iż gorycz jej jabłka poznał:

[...] nieostrożny, jakoście widzieli,  
Teodozjusz mniejszy, skąd żalność powzięli  
Eudoksja, wielki[é]j myśli wyniosłości,  
I ta dobr[z]e skusiła jabłkowej gorzkości  
(s. 97)

Sztuka o św. Pulcherii skupiała w pięciu aktach wydarzenia rozegrane na przestrzeni trzydziestu lat. Już w antyprologu ks. Nersesowicz podjął zabiegi, mające na celu odparcie ewentualnych zarzutów o nieprawdopodobieństwo przedstawienia. Ukazał więc Apollina powątpiewającego w możliwość realizacji przedsięwzięcia Melpomeny. Febus zastanawiał się, czy muza tragedii zdoła opowiedzieć o wydarzeniach rozegranych w ciągu kilkudziesięciu lat w sztuce trwającej tylko jeden dzień:

<sup>20</sup> T. Bieńkowski, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*, Wrocław 1967, s. 80.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Spośród wszystkich międzyaktów tylko czwarte intermedium ogłoszono drukiem: D. Nersesowicz, *Intermedium quatum [Świat na opak wywrócony]*, [w:] *Dramaty staropolskie. Antologia*, t. 6, oprac. J. Lewański, Warszawa 1963, s. 417–426 (wszelkie cytaty za tym wydaniem). Por. też S. Pigoń, *dz. cyt.*, s. 72–103; L. A. Sofronowa, *Poetika sławiańskiego teatru XVII – pierwszej połowy XVIII w. Polska, Ukraina, Rosja*, Moskwa 1981, s. 120.

Ani ja tak rozumiem twoje przedsięwzięcie,  
Może się stać w tak małym i krótkim momencie  
Dnia jednego, które się przez wiele lat stało,  
[...]  
Możnali to jest kiedy?

(s. 53)

W możliwość realizacji planu Melpomeny nie wierzyła też Klio:

Jeden by wprowadzić cały wiek potrzebowało,  
By się tak wiele rzeczy w onym dokazało.

(s. 54)

Inicjatorka przedsięwzięcia nie zrezygnowała jednak ze swoich zamiarów, upominając opiekunkę historii:

Nie bądź ty oto siostró tak barzo stroskliwa,  
To wszystko ja wyprawię jakem, widzisz, żywa.

(s. 54)

By uprawdopodobnić swoje przedsięwzięcie, Melpomena przywołała też sztukę o św. Rypsymie, wystawioną w kolegium lwowskim rok wcześniej:

[...] niedawnom pannę z rodu wyprawila,  
R[z]ymiankę w Armeniję przed oczy stawila  
Męczeństwem i dlatego, iż się podobali,  
Prace i trudy moje wdzięczne się im stali.

(s. 53)

Konsekwencją zastosowania przez ks. Pidou „kondensacji chronologicznej” były też pewne niejasności w treści sztuki<sup>23</sup>. Przykładowo, na końcu aktu I Atenaida, zastanawiała się, czy przyjąć chrzest. Na początku aktu II była już chrześcijanką. Intermedium pierwsze wypełniło tę lukę czasową. Służyło uprawdopodobnieniu nagłej przemiany bohaterki. Nersesowicz ukazał bowiem walkę w zaświatach o serce Atenaidy. Wynik potyczki, czyli zwycięstwo Modlitwy, uzasadniał to, co widz oglądał w akcie II.

Intermedia pełniły w sztuce o św. Pulcherii przede wszystkim funkcję umoralniającą i budującą. Stanowiły obrazy paralelne do aktów sztuki właściwej lub ją uzupełniały<sup>24</sup>. Tylko drugie intermedium służyło celom rozrywkowym. Przedstawiało ono naiwnego Anastazjusza, który za wszelką

<sup>23</sup> S. Pigoń, *dz. cyt.*, s. 83.

<sup>24</sup> Tamże, s. 91; T. Bieńkowski, *dz. cyt.*, s. 80.

cenę pragnął dotrzeć do swojej ojczyzny Aleksandrii. Bohater stał się ofiarą sprytnych Łotrów. Oszuści poddali Anastazjusza rzekomo „magicznym” zabiegom, dzięki którym miał on w cudowny sposób przenieść się do Aleksandrii. Czarnoksiężskie czynności polegały na skrępowaniu bohatera i zawiązaniu mu oczu, a następnie m.in. na oblewaniu go wodą. Środkiem transportu naiwnej postaci miała być zaczarowana koza, która okazała się ławką. Oszukany Anastazjusz przyznał na koniec:

Jestem prawdziwie [...] już mądry po szkodzie.  
 Nazbyt, nazbyt prawdziwa: tu jestem lecz w nędzy,  
 A co gorsza, bez sukni, mi[é]szka i pi[é]niędzy  
 (s. 82)

Dla Pigonia żarty z drugiego intermedium były źródłem niewybrednego humoru. Warto też dodać, że drugi międzyakt jako jedyny składał się z jednej sceny, pozostałe – z kilku scen.

Sztuka o św. Pulcherii miała na celu propagowanie i umacnianie unii obu Kościołów. Intermedia, poprzez fakt nawiązywania do treści sztuki, również pełniły funkcję propagandową. Starły się w tym celu pozyskać przychylność widowni. Wydaje się nieprzypadkowe, że w antyprologu Apollo wraz z muzami znaleźli gościnę tylko u Ormian. Febus wyznał bowiem:

Wi[ér]z mi, iże się miły [‘miej’ M.M.] mnie nigdy nie zdało  
 Między innymi ludźmi mieszkać, jak się stało  
 (s. 59)

Intermedium czwarte zawierało natomiast elementy kolorytu lokalnego. Chodziło o to, by jak najskuteczniej dotrzeć do widzów, którzy oglądali na scenie rzeczy znajome i swojskie<sup>25</sup>. Międzyakt zawierał np. aluzję do tumultu pomiędzy studentami i Żydami z roku 1664. Izraelita skarżył się bowiem:

A małoście nabrali, naszych odzi[é]rając,  
 Wy, hultaje, kiedyście onych zabijali  
 Nieboraczkich, w rynsztokach jak świnie kąpali?  
 (w. 50–52)

W czwartej „odśłonie” międzyaktu widzowie oglądali natomiast scenkę z ówczesnej szkoły, w której uczniem był Starzec, a nauczycielem – Chłopiec.

<sup>25</sup> P. Lewin, *Intermedium wschodniosłowiańskie XVI–XVII wieku*, Wrocław 1967, s. 145.

Nie sposób nie dostrzec, że czwarte intermedium wyzyskiwało poetykę „świata na opak”, tak charakterystyczną dla literatury sowizdrzalskiej<sup>26</sup>. Międzyakt otwierała scena, w której ukazano przyczyny odwrócenia porządku świata. Upersonifikowanemu Pochlebstwu, które nie było w stanie unieść globusa, pomógł Kupidyn. Swawolny bożek przekreślił jednak wspak kulę ziemską. Dało to początek różnym, jak je nazwał Kupidyn, „rzeczom uciesznym”, a więc osioł dosiadał człowieka (*scena secunda*), Żyd groził żakowi biciem, jeżeli nie dostanie „kozubalca”, czyli opłaty pobieranej przez żaków od Izraelitów (*scena tertia*), a Chłopiec uczył Starca alfabetu i łajał go za nieznamość języka ormiańskiego (*scena quarta*). Wydaje się jednak, że Nersesowicz wyzyskał poetykę „świata na opak” do celów odmiennych niż te, które przyświecały literaturze sowizdrzalskiej. Jak przypomniał S. Grzeszczuk, sowizdrzałowie uznali, że otaczająca ich rzeczywistość jest absurda. Dlatego w ich twórczości to właśnie „absurd stał się rzeczywistością literacką”<sup>27</sup>. Sprowadzając uznane wartości, pojęcia, sprawy obyczajowe do wymiarów nonsensu, sygnalizowali swoją niepocholebną opinię na temat otaczającego ich „negatywnego układu sił”<sup>28</sup>. Odwrócenie porządku świata było, jak przyznała intermedialna Wenus, przyczyną „płaczy strasznych” dla ukazanych w kolejnych scenach Człowieka, Studenta i Starca (ten ostatni zresztą, zgodnie z uwagą w didaskaliach, miał dosłownie płakać). Poetyka „świata na opak” nie służyła więc wykazaniu rzeczywistych anomalii, np. na gruncie społecznym. Nersesowicz spożytkował ją, aby uzupełnić akcję sztuki właściwej na gruncie symbolicznym i umotywować to, co widz oglądał w poszczególnych aktach przedstawienia<sup>29</sup>.

Intermedia z teatru zakonu św. Kajetana we Lwowie wyzyskiwały najchętniej formę dialogową<sup>30</sup>. Międzyakty przekazywały treści dydaktyczno-umoralniające, komentowały czy uzupełniały akcję sztuki właściwej, przekonywały widownię do określonej idei. Dialog służył więc celom praktycznym: perswazji i propagandzie. Jak zauważył D. Gałustian, teatr lwowskich kajetanów, choć daleki od ormiańskiej narodowej sztuki teatralnej, miał ogromne zasługi w krzewieniu języka ormiańskiego, wzbudzaniu patriotyzmu i ducha narodowego wśród miejscowej ludności<sup>31</sup>. Wydaje się, iż intermedia również spełniały te cele.

<sup>26</sup> P. Buchwald-Pelcowa, J. Pelc, *Poetyka „świata na opak” w literaturze renesansu i baroku*, „Slavia” 1989, z. 1–2, s. 39–51; K. Budzyk, *Komedia sowizdrzalska*, „Pamiętnik Literacki” 1952, z. 3–4, s. 814–866.

<sup>27</sup> S. Grzeszczuk, *Wstęp*, [w:] *Antologia literatury sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, oprac. idem, Wrocław 1966, BN I 186, s. XCVIII.

<sup>28</sup> S. Grzeszczuk, *Cyganeria sowizdrzalska. O staropolskiej literaturze plebejskiej z przełomu XVI i XVII wieku*, Wrocław 1980, s. 55.

<sup>29</sup> T. Bieńkowski, *dz. cyt.*, s. 80.

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> D. Gałustian, *dz. cyt.*, s. 37.

*Malgorzata Mieszek***A FEW REMARKS ABOUT INTERLUDES FROM LWOW COLLEGE  
OF THEATINE PRIESTS**

(Summary)

The article concerns interludes on Theatine order's stage in Lwow college. The very little information about interludes available is included in manuscripts and printed theatre programmes. Interludes were designed for entertaining the audience, and at the same time served the purpose of propagating the Unified Catholic Church among the Armenians. The use of Armenian and Polish languages made them closer to the audience, which made the interlude's task of complementing and commenting the play, and trying to convince the spectators to the idea of unification, much easier.