

CHOREOGRAFIE TEATRALNO-PERFORMATYWNYCH WIDOWISK JEZUITÓW DO XVIII WIEKU (W KRĘGU SZTUKI TANECZNEJ, LITERATURY I MYŚLI PEDAGOGICZNEJ)

Z wielkim przepychem i wystawnością urządzają [Jezuici] przedstawienia komedii i tragedii; z nich spodziewają się najwięcej chwały i pożytku, tą jedyną sztuką przyciągają do siebie licznych uczniów [...]. Jak w ubiorze i ruchach są nadzwyczaj przemyślni i wyrachowani – wszystko robią, aby miłym obejściem ujmować sobie ludzi – tak w obrzędach kościelnych nie trzymają się miłego naszym przodkom, prostego i mało wyszukanego w kulcie Boga i świętych ceremoniału, lecz naśladowują próżne, głupie i bezwstydne niewiasty, które chcą ubierać się wykwintniej niż zacne białogłowy, byleby zewnętrznym blichtrzem przyciągnąć do siebie widzów i rozpałać ich wyobraźnię. Któż zaś jest tak bezrozumny i zaślepiony, aby nie widzieć, że tymi przynętami, mamidlami, słodkim w samej rzeczy współbrzmieniem głosów i piszczałek podnieca się dziką i nieokrzesaną gawiedź i że wprawia się ją w olśnienie przepychem i wystawnością? Wszyscy ludzie na pewno mają z przyrodzenia pociąg do tego, co przyjemne [...] Tak więc płochę kobiety i młodzieńcy biegają do jezuickiego kościoła Św. Barbary, poważni atoli i roztropni mężowie – nieuczuli na powaby tych nowości – zachowują dawny kult Marii (*Literatura antyjezuicka* 1963, s. 53–58)².

¹ anna.reglinska-jemiol@ug.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0001-5471-8032>.

² W perspektywie studiów teatrologicznych i kulturoznawczych polemika antyjezuicka, której przykładem są cytowane fragmenty *Szlachcica polskiego przeciw jezuitom mowy pierwszej (Equitis Poloni in Jesuitas actio prima)*, anonimowego utworu łacińskiego z ok. 1590 r., powstałego w kręgu Akademii Krakowskiej (konkurującej wyraźnie z jezuitami), stanowi interesujące świadectwo recepcji widowiskowej działalności zakonu. We wszystkich cytatach zachowano pisownię i interpunkcję oryginału, a wyróżnienia tekstu pochodzą od autorki artykułu.

Rosnące w ostatniej dekadzie zainteresowanie tematem realizacji multimedialnych, praktyką widowiskową ze szczególnym uwzględnieniem strategii uruchamiających różnorakie formy percepcji widza, wyraźne jest także w kontekście badań nad kulturą epok dawnych (Kocur 2012; Kotarski 2017). W narracji tej zwraca się coraz baczniejszą uwagę na znaczenie interdyscyplinarności wywodu. Towarzyszy temu również przeświadczenie, że liczny materiał źródłowy³ (sumariusze teatralne, zbiory zarządzeń i przepisów szkolnych, teksty dramatyczne, czy wreszcie zapiski pamiętnikarskie) stwarza możliwość oglądu jezuickiej *ars educandi* także w świetle parateatralnych inscenizacji, w których wyraźnie manifestuje się performatywny aspekt prezentacji. Jak podkreśla Małgorzata Mieszek, „gdy teatr wychodził poza szkolne mury, uczniowie byli włączani w performatywny proces kreowania teatru uczestnictwa” (Mieszek 2022: 52).

Poddając analizie widowiskowy aspekt działalności zakonu, należy pamiętać, że ruch (choreografie określonych zbiorowości) był nośnikiem treści starannie programowanych (z wykorzystaniem najnowszych osiągnięć aparatu scenicznego, z uwzględnieniem rozwijającej się myśli pedagogicznej, klasycznych doktryn teatralnych i strategii dramaturgicznych), propagując określoną poetykę czy konwencję widowiskową – stanowił etap przejścia pomiędzy średniowieczną udramatyzowaną praktyką religijną (por. Lewański 2007) a nowożytnym widowiskiem kulturowym. Na spójną zaś koncepcję artystyczną tego przekazu składają się obok dramaturgicznego repertuaru sceny szkolnej także parateatralne inscenizacje (procesji na Boże Ciało i w święto Niedzieli Palmowej, baletów wędrownych, uroczystości kanonizacyjnych, pogrzebowych, fet, karuzeli, uświetniających wjazdy dostojników do miasta). Należy zwrócić uwagę na wieloletnie doświadczenie i tradycje organizacyjne jezuitów w tej materii. Niektórzy z członków zakonu służyli bowiem z powodzeniem arystokratom jako mistrzowie ceremonii, a doświadczenia swe przenosili na deski scen szkolnych⁴. Celem pre-

³ Bibliografia *Dramat staropolski...* (1976) odnotowuje 770 tytułów przedstawień teatralnych, szacunkowe dociekania badaczy wskazują zaś na kilka tysięcy przedstawień w polskich placówkach w samym tylko XVII w. Nadmienmy, że liczba kolegiów prowadzących teatr dochodzi do 57 (programy teatralne wydawały zaś 52 szkoły) (Okoń 1970, s. 70–72).

⁴ Jako organizator turniejów i przedstawień teatralnych na dworze księcia de Savoy swoją karierę rozpoczął Claude François Ménéstrier SJ – francuski historyk, heraldyk, kronikarz, choreograf. Sumę tych doświadczeń stanowi jego dzieło *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics* (1669). Sporo uwagi autor poświęca tu „baletom konnym” – spektaklom z wykorzystaniem elementu parad konnych, przybierających formę narracji choreograficznej, której podstawą był geometryczny rysunek formacji z centralną figurą postaci władcy. Wyraz teatralnym zainteresowaniom dał jezuita w rozprawie *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682), pierwszym

zentowanego tekstu nie jest przedstawienie wnikliwej charakterystyki całości sygnalizowanych zjawisk, co przekroczyłoby z pewnością ramy niniejszego artykułu, ale zarys problematyki zagadnień dotyczących choreografii widowisk jezuitów do XVIII w. – tej jednej z najbardziej spektakularnych form działalności zakonu.

Zachowane świadectwa dokumentujące inscenizacyjne aktywności Towarzystwa Jezusowego (m.in. ośrodków z Wilna, Poznania czy Połocka)⁵ dowodzą wkładu zakonu w projektowanie teatralizowanej przestrzeni życia miejskiego – zarówno w nadrzędnym z perspektywy pedagogiki jezuickiej wymiarze religijnym i wychowawczym, jak i w tym politycznym czy kulturowym. Przedmiotem szczególnego zainteresowania badaczy stały się procesje na Boże Ciało organizowane w latach 1614–1639 przy udziale jezuitów z Akademii Wileńskiej (Okon 2006)⁶. Choreografie tych procesjonalnych pochodów o wybitnie widowiskowym, pełnym przepychu charakterze – wzbogaconych o sceny dramatyczne, rozbrzmiewające śpiewem i muzyką, hukiem wystrzałów, urozmaicane żywymi obrazami o tematyce biblijnej bądź alegorycznej – narzucały dokładnie zaprojektowany sposób odbioru widoków podsuwanych obserwatorowi. Dodajmy: odbiorcy, który z widza plenerowego spektaklu przeistaczał się w trakcie procesji w czynnego uczestnika zdarzeń⁷.

Pochody tego typu miały swój ściśle określony kształt artystyczny (nastawiony na wrażenia wzrokowe: ołtarze, bramy tryumfalne, iluminacje; wrażenia słuchowe: bicie dzwonów, muzykę towarzyszących wydarzeniu kapel, śpiew i wreszcie uwzględniający konieczną dynamikę i rytm: przemarsz tematycznych grup). Program taki częściowo ukierunkowany był na odbiorcę potrafiącego

studium kultury tanecznej o charakterze encyklopedycznym. Właśnie w tym dziele Ménestrier utrwalił pojęcie „baletów wędrownych” – *les ballets ambulatoires* (widowiskowych pochodów odbywających się najczęściej w przestrzeni miejskiej, podczas których tancerze występowali na ruchomych platformach; np. portugalskie inscenizacje z 1610 r. z okazji kanonizacji św. Karola Boromeusza czy beatyfikacji Ignacego Loyoli). Wymieńmy także jezuitów związanych z dworem w Monachium: Franciszka Neumayera i Franciszka Langa (autora traktatu *Disseratio de actione scenica*, 1727).

⁵ Na temat działalności poznańskich jezuitów – zob. Judkowiak 2011, s. 82–89; Kurek 2018, s. 99–123. Rejestr połockich uroczystości miejskich z udziałem jezuitów, w tym uroczystości powitalnych Katarzyny II w 1780 r., odnajdziemy natomiast w: Kadulska 2004, s. 122–163.

⁶ Wykaz zachowanych do dziś 9 drukowanych opisów procesji: *Dramat staropolski...* 1976, t. 1 (poz. 29, 30, 414, 502, 503, 504, 505, 506, 597).

⁷ Por. Handke 1978, s. 48–49. J. Niedźwiedz (2012, s. 351–355), odwołując się do relacji przebiegu uroczystości Bożego Ciała autorstwa Walentego Bartoszewskiego (1614 r.), wskazuje ponadto na zmysłowe i intelektualne zaangażowanie uczestników uroczystości.

ocenić poziom popisów hippicznych, sztuka jazdy, doceniającego wkład pracy kreatorów spektakli także w warstwie choreograficznego rysunku⁸. Ponadto jak zauważa Irena Kadulska, „w widowiskach plenerowych spotykała się z teatrem jezuickim masowa publiczność zróżnicowana społecznie i światopoglądowo [...] w tym wędrującym przez miasto widowisku liczyły się ilości zarówno wykonawców, jak i widzów, a obok tego hierarchia i kolejność „uszykowania grupy” (Kadulska 2003, s. 82–83).

Impet organizacyjny członków Towarzystwa Jezusowego wpłynął znacząco na kształt kulturowej mapy Europy XVII i XVIII w. Rozbudowana sieć kolegiów stała się podwalinami obywatelskiego wychowania⁹ – a teatr szkolny przestrzenią emancypacji widza-obywatela (właśnie dzięki tej pedagogii Polacy potrafili wkrótce odczytać patriotyczny repertuar Teatru Narodowego). Teatralno-performatywna działalność jezuitów swą siłą medialną sprawiła, że w ówczesnym społeczeństwie głos Towarzystwa Jezusowego był jednym z bardziej wpływowych w systemie obiegu informacji. Sukces na tym polu zakon niewątpliwie zawdzięczał swej zdolności adaptacyjnej (w tym wykorzystaniu form tanecznych w swych realizacjach) i trafnemu diagnozowaniu prymarnych nurtów kulturowych. Scena jezuicka stała się instytucją transmitującą myśl pedagogiczną i przekaz kulturowy w świecie (działalność misyjna)¹⁰; instytucją służącą formowaniu wśród europejskich elit wzorców i postaw, kazałnicą, trybuną politycznych debat, niestroniącą od konfrontacji z aktualnymi problemami społecznymi (Winniczuk 1981, s. 235–236).

Jak zauważa Andrzej Kruczyński, teatr ten „wymyka się naukowemu poznaniu wskutek swoistego eklektyzmu, obfitości środków artystycznych niejednokrotnie ze sobą sprzecznych w sensie estetycznym, wskutek wielości celów, a co za tym idzie i form, w jakich się przejawiał” (Kruczyński 1981, s. 412).

⁸ U progu XVII w. jezuita tworzyli na zachodzie Europy akademie rycerskie, które oferowanym programem edukacyjnym różniły się od szkół zakonnych. Dodatkowo wprowadzano tu ćwiczenia kawalerskie (m.in. szermierkę, jazdę konną, rysunek, a także lekcje tańca). Głównym celem ćwiczeń kawalerskich było przede wszystkim nabycie pewnej ogłady i umiejętności wysoko cenionych w środowisku magnackim (zob. Puchowski 2007).

⁹ Interesującą propozycją badawczą w kontekście studiów nad kulturą teatralną jezuitów i ich roli w propagowaniu postaw obywatelskich jest najnowsza książka J. Okonia (2018). W aktualny dyskurs badawczy nad tematem wychowania poprzez teatr wpisuje się wieloautorska praca *Teatr i wychowanie* (2020), ze szczególnym uwzględnieniem rozdziału autorstwa J. Sprutty (*Dzieje i repertuar polskich teatrów szkolnych*).

¹⁰ O stylu zwanym barokiem misyjnym, dokładniej o repertuarze muzyczno-tanecznym redukcji jezuickich w Ameryce Hiszpańskiej – zob. publikacje naukowe P. Nawrota.

Zatem ogląd procesu kształtowania się tej swoistej choreografii zbiorowej¹¹ (łączącej wiele mediów i uwikłanej w liczne dyskursy) kieruje uwagę w stronę metodologii badań wykorzystywanych w antropologii widowisk (Kencki 2015; Kosiński 2010; Ratajczakowa 2015). Podejmując próbę odczytania kodu kulturowego zapisanego w ruchu na scenie teatru jezuickiego, należy przyjąć za antropologami tańca postulat patrzenia na ciało jako artefakt kulturowy (Peterson Royce 2014)¹². Prymary literaturoznawczy charakter badań warto zatem uzupełnić perspektywą choreologiczną, co ma mieć na celu prezentację idei korespondencji sztuk w świetle preferowanych przez jezuitów koncepcji realizacyjnych¹³.

Łączność form tanecznych ze słowem pisanim – odwołanie się w tym przekazie do piśmiennictwa starożytności klasycznej w szkolnym teatrze jezuickim – jest na tyle ścisła, że można ją właściwie uznać za stałe narzędzie warsztatu artystycznego wyrazu. Antykizująca alegoria częstokroć po prostu u efektywniała sceniczną realizację, upraszczała konstrukcję świata przedstawionego, warunkując jasność dydaktycznej wykładni. W widowiskach z wykorzystaniem choreografii tematy zaczerpnięte z Pisma Świętego, żywotów świętych czy historii ulegały zatem swoistej prefiguracji kulturowej.

Na kartach zachowanych programów teatru jezuickiego opracowanych pieczołowicie przez zespół Władysława Korotaja w tomie *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia* odnaleźć można

¹¹ Chodzi tu o miejsce tańca (szerzej ruchu, gestu) w systemie wychowawczym szkół jezuickich, również o rozumienie charakteru zjawiska w kontekście systemu norm i przepisów tworzonych dla potrzeb wszystkich placówek europejskich. Analiza tych międzynarodowych procesów dzięki źródłom z historii myśli pedagogicznej, teatru i literatury składa się na wyjątkowo plastyczną panoramę promowanej przez zakon kultury widowiskowej.

¹² Odrębność tego kodu kinetycznego wyraźnie zarysowuje się na wszystkich etapach kształtowania się jezuickiej sztuki tanecznej – od inscenizacji parateatralnych, przez salty, skoki, utanczone intermedia, aż do w pełni samodzielnych treściowo baletów z akcją. Układy choreograficzne pojawiające się na scenie i w otwartej przestrzeni plenerowej eksplorowały wiele różnorodnych motywów, zawsze jednak podporządkowując je głównej myśli o przekazie wychowawczym i moralnej wymowie dzieła.

¹³ Na kulturowy kontekst użycia tekstu dramatycznego i narzucony przez samą praktykę inscenizacyjną sposób oddziaływania na publiczność zwraca uwagę M. Borowski (2014). Badacz, analizując koncepcję W.B. Worthena (sformułowaną w pracy *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*, traktującą tekst dramatyczny jako „interfejs”, strukturę graniczną literatury i teatru, bez pełnej zgodności w przynależności do jednej z tych dziedzin), zwraca uwagę na zagadnienie „interfejsowego charakteru dramatu [...] na przykładzie teatralnej praktyki teatru jezuickiego, w którym struktura tragedii klasycznej służyła narzuceniu odbiorcom wspólnotowego doświadczenia” (Borowski 2014, s. 42–44).

przykłady 428 wstawek choreograficznych różnego typu¹⁴: od pojedynczych saltów, skoków, grupowych scen tańczonych i pantomimicznych do tytułów baletów z akcją. Z połowy XVIII w. zachowały się cztery drukowane programy: *Balet mężnego człowieka w osobie Herkulesa wyrażający* [post 1750], dwa programy z 1754 r., tj. *Balet bożka trunków Bachusa wesoły początek, smutny zaś koniec mający* oraz wileński *Balet w osobie Oresta, karę bogów na ludzi wprowadzoną za nieuszanowanie świątnic i oraz pewną obronę w niebezpieczeństwie życia garnącym się do nich wyrażający*, a także *Balet, wiek ludzki w czterech częściach zamknięty, wiosną młody, latem średni, jesienią podeszły, zimą sędziwy wiek wyrażający* wystawiony w 1761 r. (zob. Reglińska-Jemioł 2012, s. 195–224). Wileńskie realizacje formalnie różnią się także od typu „baletu aktualnego”, znanego ze sceny francuskiej, który to z założenia był komentarzem do bieżących wydarzeń¹⁵. Funkcji tej raczej należy szukać w dynamicznie zmieniającej się liczbie wstawek choreograficznych w obrębie poszczególnych kategorii tematycznych w strukturze spektakli.

W programach teatralnych jezuickich przedstawień z XVII stulecia, kojarzącego się z niustannymi konfliktami zbrojnymi, można odnotować aż 27 saltów o charakterze wojskowym, podczas gdy w XVIII w. jest ich już tylko 17. Wszel-

¹⁴ Zgromadzony materiał pozwala na wyróżnienie 14 kategorii, motywów i typów tańca w układzie formalnorzeczowym. W większości przypadków nazwy wstawek tanecznych informują o wykonujących go postaciach (w tym zbiorze umieścić można: skoki przedstawicieli określonej zbiorowości, taniec nawiązujący do świata antyku, salt przedstawicieli grup zawodowych, wstawki choreograficzne z udziałem postaci ze świata nadprzyrodzonego, tańce przyrodnicze, taniec alegoryczny i częściowo układy taneczne z polskim akcentem). Nazwy: taniec charakterystyczny, układy choreograficzne z motywem dworu, częściowo salt z elementem „wojskowym”, salt bez określonego charakteru, taniec anagramatyczny, salt z rekwizytem oraz *balety* należy odnieść do formy i kształtu scenicznej kompozycji.

¹⁵ Gatunek ten dominował w repertuarze teatralnym paryskiego kolegium Louis-le-Grand. Bywał instrumentem kreującym efekt monarchicznej spektakularności i był odpowiedzią teatru szkolnego na systemowy wymóg opanowania swoistego języka kinetycznego przez młodych wychowanków. Twórcy francuskich widowisk odnosili się do sukcesów kolonizacyjnych Francji, budząc tym samym szacunek dla potęgi państwa. Sukcesy w handlu z Chińczykami stały się motywem jednego z *entreés* w balecie *L'Amour de la partie* z 1744 r. Niezwykle wymowna była scena wymiany sztab złota na służące do pracy żelazne narzędzia (*L'Ecole de Minerve, ou la sagesse*, 1736). W balecie *Les Voeux de la France* (1728) zobrazowano zaś francuskich kupców handlujących z Afrykańczykami, Azjatami (tancerze ukostiumowani jako pagody) i mieszkańcami Ameryki. Balety, podobnie jak tragedie, odnosiły się do misyjnej aktywności jezuitów i niejednokrotnie przybliżały tradycje Dalekiego Wschodu, przyjmowane ze szczególnym zainteresowaniem po wizycie w 1686 r. w Paryżu ambasadorów z Syjamu (zob. Rock 1996, s. 152–154).

kie skoki szabelne (8), mieczowe, sztuki z pałaszami (8) oraz salty kopijne i tarczowe (7) były także okazją do doskonalenia zdolności ruchowych, swoistym popisem sprawności fizycznej, czy sprawdzianem postępów w lekcjach fechtunku¹⁶. Samo zamiłowanie do motywów rycerskich na scenie szkolnej (ok. 44 wstawki) należy łączyć z popularnymi u nas w XVI i XVII w. galiardą, pawaną i saltarellą (Okoń 1970, s. 258). Popularność układów choreograficznych z motywem dworu wzrasta ponadtrzykrotnie w wieku oświecenia (35) w stosunku do realizacji z XVII w. (11 wstawek tanecznych), co niewątpliwie należy łączyć z rosnącym zainteresowaniem dworskim modelem wychowania. (Reglińska-Jemioł 2017, s. 155–157).

W świetle przepisów normalizujących działalność jezuickich scen szkolnych widać, że sztuka choreografii nie wiązała się bezpośrednio z kluczowymi zadaniami teatru – nie odnajdziemy uwag na jej temat na kartach *Ratio studiorum* (1599) czy bezpośrednich wskazań co do modelu kształcenia w tej dyscyplinie w oficjalnym programie wychowawczym zakonu (Poplatek 1957). Taniec pojawił się w codziennej praktyce pod wpływem oddziaływania specyficznych bodźców, czy też jako model propagowania elitarnych wzorców kulturowych. Jak podkreśla Tomasz Jeż (2013, s. 361), ostatecznie wykorzystano w procesie wychowawczym potencjał tańca jako sztuki panowania nad własnym ciałem, co jest elementem zbieżnym z ignacjańską ideą integralnego rozwoju jednostki i dobrym przygotowaniem do życia w społeczeństwie, w którym modele postaw podlegają silnej kodyfikacji. Jezuicy wychowankowie przygotowani byli do kontroli swej sfery emocjonalnej i intelektualnej, a także fizycznej, co w praktykach teatralnych wyrażało się w ćwiczeniach ruchu scenicznego, gestykulacji i tańca właśnie. Efektem tego znormalizowanego systemu edukacji były ściśle powiązane kręgi absolwentów, które łączyły: poczucie jedności wyznania, systemu wartości, podobne upodobania, lektury, a także wspólny elitarny model kinetycznych zachowań¹⁷.

Konieczność sprawnego posługiwania się parateatralnymi umiejętnościami (operowania gestem, odpowiednią intonacją, modulacją głosu, wykazywanie się wytwornością ruchów i wreszcie umiejętnością tańca) stała się znakiem czasu. Znajomość dworskiego systemu ruchowego i opanowanie etykiety były koniecz-

¹⁶ Jak wskazuje J. Okoń (2018, s. 326), mnogość choreografii o charakterze bitewnym „oddaje świat wyobraźni młodego pokolenia jezuickich uczniów, wyrastających w atmosferze ustawicznych wojen XVII wieku i nawet w zakonnych kolegiach przygotowywanych do nich duchowo i mentalnie bądź emocjonalnie”.

¹⁷ Taniec barokowy charakteryzował się skomplikowanymi układami geometrycznymi. Już samo wejście na scenę wymagało wypracowanej postawy, która od początku sugerowała kreowaną postać. O trudności tych zadań świadczy obecność w bardziej rozbudowanych układach choreograficznych nie tańczących aktorów, ale specjalnie przygotowywanych wcześniej tancerzy (w programach najczęściej określanych mianem *sal-tantes*), których szkoleniem zajmował się w ciągu roku szkolnego nauczyciel tańca.

ne do odniesienia sukcesu na forum publicznym i towarzyskim. Przypomnijmy, że to właśnie członkowie Towarzystwa Jezusowego rozwinęli myśl teoretyczną o miejscu tańca w praktyce teatralnej¹⁸, która wyraźnie korespondowała z jezuickim modelem kształcenia w *artis vocis et gestus*. Stąd zatem propozycja spojrzenia na kulturę widowiskową zakonu Societatis Jesu jako na sferę zdominowaną działaniami artystycznymi o hybrydycznej formie¹⁹. Treści religijne, dydaktyczne czy polityczne docierały tu bowiem do adresatów przekazu poprzez słowo (mówione, śpiewane, zapisywane na kartach literatury), gest i ruch (teatralny, obrzędowy, procesyjny), muzykę, obraz, dekorację (rozumianą także jako architektura sakralna), kostium, rekwizyty – stanowiąc jednocześnie forum teatralnej aktywności uwikłanej w wielorakie uwarunkowania.

Bibliografia

Borowski M. (2014), *Dramat XVIII i XIX wieku a performatyczne modele zaangażowania. Współczesne oblicza klasyki*, w: *Polska dramatyczna*, t. 2: *Dramat i dramatyzacje w XVIII i XIX wieku*, red. M. Sugiera, Kraków.

Duda A. (2011), *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń.

Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia, t. 1 i 2 (1976), oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, Wrocław.

Handke R. (1978), *Unaocnienie przestrzeni w epice jej percepcja w dramacie*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław.

Jeż T. (2013), *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej (1581–1776)*, Warszawa.

Judkowiak B. (2011), *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. M. Leyko, Łódź.

¹⁸ Spośród 10 francuskich książek z historii i teorii tańca z tego okresu aż siedem było autorstwa duchownych. Jezuici byli autorami pięciu z tych prac: C.F. Ménestrier, *Remarques pour la conduite des ballets* (1658), *Des Représentations en musique* (1681), *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682), G. Le Jay, *De choreis dramaticis* (1725), Ch. Porée, *Discours sur les spectacles* (1733). Recenzje pozostałych książek poświęconych sztuce tańca pojawiały się we wpływowym jezuickim czasopiśmie „Les Memoires de Trévoux” (tam także omówiono nowatorską *Sztukę teatru* Antoine François Riccoboniego). Więcej – zob. Reglińska-Jemioł 2013.

¹⁹ Teza ta koresponduje z badaniami A. Dudy, który widzi w tradycji przekaz wymagający medialnego nośnika, zaś „tym nośnikiem może być nie tylko rytuał, [...], ale cała sfera performansów religijnych, ludycznych i artystycznych” (Duda 2011, s. 45).

Kruczyński A. (1981), *W teatrach jezuickich*, w: J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa.

Kadulska I. (2003), *Wędrówka jako praktyka i zwyczaj szkolnego teatru*, w: *Europejskie związki dawnego teatru szkolnego i europejska wspólnota dawnych kalendarzy*, red. I. Kadulska, Gdańsk.

Kadulska I. (2004), *Akademia Połocka. Ośrodek kultury na Kresach 1812–1820*, Gdańsk.

Kencki P. (2015), *O widowiskach staropolskich*, w: *Staropolskie zwierciadło. Dawne widowiska polskie z perspektywy współczesnej. Książka poświęcona pamięci Profesora Juliana Lewańskiego*, red. P. Kencki, J. Kopciński, Warszawa.

Kocur M. (2012), *Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, Wrocław.

Kosiński D. (2010), *Teatra polskie. Historie*, Warszawa.

Kotarski E. (2017), *Kultura medialna średniowiecza. Europa łacińska*, Warszawa.

Kurek K. (2018), *Widowiska poznańskie. Studia z historii teatru, dramatu i miasta*, Poznań.

Lewański J. (2007), *Artystyczne aspekty udratyzowanej liturgii, jej swoista poetyczność i teatralność*. „Konteksty” nr 2.

Literatura antyjezuicka w Polsce 1578–1625. Antologia (1963), oprac., wstępem i przypisami opatrzył J. Tazbir, Warszawa.

Ménéstrier C.F. (1669), *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon.

Ménéstrier C.F. (1682), *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris.

Mieszek M. (2022), *Teatr, który wychodził na ulice. Przestrzeń miejska w dawnych teatrach szkolnych*. „Pamiętnik Teatralny” t. 71, nr 1.

Niedźwiedz J. (2012), *Kultura literacka Wilna (1323–1655). Retoryczna organizacja miasta*, Kraków.

Okoń J. (1970), *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław.

Okoń J. (2006), *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (Rodzimość i europejskość)*, Warszawa.

Okoń J. (2018), *Muzyka i taniec oraz ich funkcje wychowawcze w teatrach szkolnych jezuitów w Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*, w: *Universalia et particularia. Ars et praxis Societatis Jesu in Polonia*, red. B. Bohdanowicz, T. Jeż, Warszawa.

Peterson Royce A. (2014), *Antropologia tańca*, przeł. J. Łumiński, Warszawa.

Poplatek J. (1957), *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław.

Puchowski K. (2007), *Jezuickie kolegia szlacheckie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Studium z dziejów edukacji elit*, Gdańsk.

Ratajczakowa D. (2015), *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań.

Redukcje jezuickie (1609–1767). Wybrane dokumenty (2009), red. P. Nawrot, Poznań.

Reglińska-Jemioł A. (2012), *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Poznań.

Reglińska-Jemioł A. (2013), *Myśl teoretyczna o sztuce tańca w piśmiennictwie jezuickim XVII i XVIII wieku*, w: *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej*, red. M. Kuran, K. Kaczor-Scheitler, M. Kuran (współpr. D. Szymczak), Łódź

Reglińska-Jemioł A. (2017), *Formy taneczne w teatrze szkolnym jezuitów jako wzorce kulturowe*, w: *Świat teatru – świat wartości. Wychowanie obywatelskie w teatrze szkolnym jezuitów w Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, red. J. Okoń, Kraków.

Rock J. (1996), *Terpsichore at Louis-Le-Grand. Baroque Dance on the Jesuit Stage in Paris*, Saint Louis.

Teatr i wychowanie (2020), red. K. Homa SJ, J. Sprutta, W. Pudełko, K. Skulska, Kraków.

Winniczuk L. (1981), *Od starożytności do współczesności*, Warszawa.

Streszczenie

Choreografie teatralno-performatywnych widowisk jezuitów do XVIII wieku (w kręgu sztuki tanecznej, literatury i myśli pedagogicznej)

W niniejszym artykule naszkicowana została panorama studiów nad zagadnieniem choreografii teatralno-performatywnych widowisk jezuitów do XVIII w. W swej praktyce pedagogicznej zakon Societatis Jesu wypełniał powierzone mu zadanie nauczania europejskiej szlachty za pomocą najbardziej aktualnych i efektywnych środków propagandy (do których niewątpliwie zaliczyć można multimedialność przekazu). Prymary literaturoznawczy charakter badań został zatem uzupełniony perspektywą choreologiczną, co miało na celu prezentację idei korespondencji sztuk w świetle preferowanych przez jezuitów koncepcji realizacyjnych. Przyjmując za antropologami tańca tezę o traktowaniu ciała w ruchu jako artefaktu kulturowego – we wszystkich formach choreografii jezuickich (od procesyjnych ceremonii, uroczystości panegirycznych, przez pojedyncze wstawki taneczne przedstawień szkolnych, po samodzielne treściowo spektakle baletowe) – możemy dostrzec skuteczną formę społeczno-ideologicznej komunikacji.

Słowa kluczowe: jezuita, teatr szkolny, literatura dramatyczna, wychowanie, multimedialność

Summary

Choreographies of theatrical-performative Jesuits presentations till the 18th century (in the field of literature, dance and pedagogical thought)

This article presents a panorama of studies on the issue of theatrical-performative choreography of Jesuit presentations till the 18th century. The Society of Jesus in its pedagogical practice fulfilled the task of teaching European nobility, using the most progressive and effective means of propaganda (which undoubtedly includes the multimedia type of message). The primary literary status of these research was thus provided with a choreological perspective, which was aimed at presenting the idea of the correspondence of arts in the light of the realization concepts preferred by the Jesuits. Following formed by the anthropologists of dance the thesis of treating the body in motion as a cultural artifact – in all forms of Jesuit choreography (from processional parades, panegyric ceremonies, through single somersaults at the school stage, to completely independent ballet performances), we can observe an effective form of socio-ideological communication.

Keywords: Jesuits, school theater, drama literature, upbringing, multimedia