

dr Małgorzata Mieszek

malgorzata.mieszek@filologia.uni.lodz.pl

Zakład Literatury Dawnej, Edytorstwa i Nauk Pomocniczych

Instytut Filologii Polskiej i Logopedii

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Łódzki

ul. Pomorska 171/173

90-236 Łódź

Autoreferat

1. Imię i nazwisko

Małgorzata Mieszek

2 Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne — z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

- 2001 — stopień magistra filologii polskiej na podstawie rozprawy „*Historyja prawdziwa o przygodzie żałosnej księżęcia finlandzkiego Jana*” — *niezwykły romans polski XVI w.*, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego, promotor: prof. dr hab. Jan Okoń, recenzent: prof. UŁ dr hab. Krystyna Płachcińska
- 2006 — stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego, na podstawie rozprawy doktorskiej *Staropolskie intermedia (w teatrach szkolnych)*, promotor: prof. dr hab. Jan Okoń; recenzenci: prof. dr hab. Irena Kadulski (Uniwersytet Gdański), prof. dr hab. Wacław Walecki (Uniwersytet Jagielloński).

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych.

- Od 2002 do 2006 — asystent w Katedrze Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych

- Od 1 XII 2006 do chwili obecnej — adiunkt w Katedrze Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych (po przekształceniach w latach 2018 i 2019: Zakład Literatury Dawnej, Edytorstwa i Nauk Pomocniczych)

4. Omówienie osiągnięcia, o których mowa w art. 219 ust. 1 pkt. 2 Ustawy.

a) Tytuł osiągnięcia naukowego

- Monografia autorska: ***Twórczość dramatopisarska Jana Bielskiego SJ (1714–1768)***

b) autor, tytuł publikacji, rok wydania, nazwa wydawnictwa, recenzenci wydawniczy)

- **Małgorzata Mieszek, *Twórczość dramatopisarska Jana Bielskiego SJ (1714–1768)*, Łódź 2020, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, ss. 360, ISBN 978-83-8142-862-0, e-ISBN 978-83-8142-863-7 (recenzent wydawniczy: prof. dr hab. Irena Kadulka)**

c) Omówienie osiągnięcia naukowego, omówienie celu naukowego ww. pracy

Monografia ***Twórczość dramatopisarska Jana Bielskiego SJ (1714–1768)*** jako pierwsza przybliża osobę i twórczość jednego z czołowych reprezentantów zreformowanego dramatu jezuickiego. Jan Bielski był autorem mów, utworów okazjonalnych, nowoczesnego podręcznika do nauki geografii i historii oraz zbioru ćwiczeń krasomówczych. Pozostawił też po sobie kilkanaście utworów dramatycznych. O ile historycznej i pedagogicznej pracy Bielskiego poświęcono fragmenty książek i artykułów naukowych, o tyle do tej pory nie powstała monografia na temat twórczości dramatopisarskiej Bielskiego. Dotychczasowe uwagi o sztukach jezuitów są bowiem rozproszone i najczęściej zdawkowe. O tragediach jezuitów wspomina się na marginesie badań poświęconych innym zagadnieniom. Moja książka w zamierzeniu przynosi całościowe spojrzenie na dramatopisarski dorobek jezuitów, porządkuje stan wiedzy o sztukach autora, uzupełnia luki i weryfikuje błędy, jakie obecne są w literaturze przedmiotu.

Podstawę materiałową monografii stanowią tragedie Bielskiego, wydane drukiem oraz pozostające w rękopisach. Równocześnie w pracy przywołałam pozostałe teksty jezuitów. Wykorzystałam również sztuki innych autorów, zarówno jezuitów, jak też twórców spoza Towarzystwa Jezusowego (np. pijarów). Pozwoliło to osadzić działalność Bielskiego na szerszym tle, ukazać schematy i cechy wspólne (np. przejęte z tradycji barokowej) oraz

wskazać rozwiązania oryginalne i nowatorskie w dramatach autora *Zeyfady*. Prowadząc analizę wybranych aspektów struktury dramaturgicznej wykorzystałam traktaty, kompendia i podręczniki, z których mógł korzystać Bielski. Obraz dopełniają źródła pośrednie — zapiski w kronice domu poznańskiego, świadectwa aktywności autora odnotowane w kronikach innych zgromadzeń, w końcu zaś jego korespondencja z biskupem Józefem Andrzejem Załuskim. Zakres chronologiczny pracy wyznaczają daty wystawienia pierwszej i wydania ostatniej tragedii Bielskiego (1747–1764). W rozprawie zastosowałam cztery metody badawcze, dostosowane do poruszanej tematyki: analityczną (przy opisywaniu przemian w osiemnastowiecznej dramaturgii jezuickiej), strukturalną (pomocną przy badaniu wybranych elementów świata przedstawionego), porównawczą (ukazującą podobieństwa i różnice pomiędzy tragediami Bielskiego a dramatami innych autorów) i semiologiczną (przy odtwarzaniu kształtu scenicznego).

Struktura pracy wynika bezpośrednio z realizowanego tematu. Rozpoczyna ją **rozdział 1** prezentujący źródła i materiały. Uporządkowałam w nim informacje o dziełach dramatycznych Bielskiego. Podjęłam próbę opisanie i odtworzenia dorobku teatralnego jezuity. W rozdziale przywołałam utwory dostępne oraz zaginione, o których istnieniu wiadomo dziś dzięki informacjom pochodzącym z dawnych opracowań lub dzieł o charakterze bibliograficznym. Opisałam różne wersje tych samych tragedii. Zwróciłam uwagę na rękopiśmienne dopiski odautorskie, które dostarczają informacji np. o procesie powstawania tekstu. Zestawienie i opisanie materiałów źródłowych nie wyczerpuje całego dorobku Bielskiego. Jako nauczyciel poetyki i retoryki był on zapewne autorem jeszcze innych, nieznanych dziś dramatów (np. pisanych podczas pobytu w kolegium w Rawie Mazowieckiej, będących rezultatem działalności w kolegium kaliskim). Rozproszenie i zniszczenie materiałów źródłowych stanowi największą przeszkodę w próbie odtworzenia całościowego obrazu twórczości Bielskiego. Z przeglądu materiałów wyłania się obraz twórcy niezwykle aktywnego, którego dramaty odgrywano po wielokroć w różnych kolegiach, niekiedy po upływie kilkunastu lat od premiery przedstawienia. Ugruntowuje to opinię o dużym znaczeniu twórczości Bielskiego dla rozwoju teatrów jezuickich, zwłaszcza tego, działającego w Poznaniu.

Rozdział 2 ma charakter sprawozdawczy. Przedstawiłam w nim opinie i badania prowadzone dotąd nad twórczością Bielskiego. W dawniejszych pracach towarzyszy im negatywna ocena, niepoparta głębszą analizą. Badacze dziewiętnastowieczni wyrażali się

o dramatach Bielskiego z dezaprobatą. Ich opinie były nieobiektywne i formułowane na podstawie lektury jednej lub kilku sztuk jezuity. Wraz z początkiem XX w. poszerzeniu uległa perspektywa badawcza, która zaczęła obejmować między innymi przemiany w edukacji jezuickiej oraz wpływ na nią konkurencyjnego teatru pijarów. Opinie o dramatach Bielskiego były bardziej wyważone, choć nadal ogólnikowe. Sztuki jezuity najczęściej egzemplifikowały określoną tezę. Równolegle większość badaczy wskazywała na przełomową rolę pisarstwa jezuity, zwracała uwagę na jego zasługi w odnowieniu języka, stylu czy (szerzej) konwiktowej pedagogiki. Moja książka jest pierwszą próbą całościowego spojrzenia na tragedie Jana Bielskiego. Zbiera, porządkuje i stanowi próbę uzupełnienia dotychczasowych obserwacji badaczy.

Ponieważ Bielski należał do pokolenia autorów, którzy zapoczątkowali proces przemian w dramaturgii szkolnej, a jego twórczość przypadła na okres reform w szkolnictwie jezuickim, dlatego **w rozdziale 3** zarysowałam tło i przypominałam sytuację edukacji konwiktowej w połowie XVIII w. Opisałam zmiany, jakie zaszły wówczas w programie nauczania i w teatrze. Miały one charakter ideowy, świadomościowy i kulturowy. Pokazałam, w jaki sposób zmiany te zaważyły na kształcie twórczości Bielskiego. Od połowy XVIII stulecia obserwować można stały proces klasycyzacji repertuaru, dostosowanie go do nowych, oświeceniowych już tendencji. Odnowiony teatr jezuitów zwrócił się ku repertuariowi francuskiemu (Corneille, Racine i Wolter). Przewodnikami nowego nurtu byli reformatorzy dramatu z paryskiego kolegium Louis le Grand: Gabriel Le Jay, Charles Porée i Jean-Antoine Du Cerceau, których pisma i dramaty znano i parafrazowano w polskich kolegiach jezuickich (w tym także w Poznaniu, z którym najdłużej związany był Bielski). Następowaly też przeobrażenia w dotychczasowym kształcie dramatów szkolnych. Powrócono do tradycyjnych gatunków dramatycznych. Ceniono zwłaszcza tragedię. Jej podniosłość korespondowała z wychowawczymi celami teatru szkolnego. Przebudowie uległy również kompozycje dramatów: odchodzono od części mniejszych, które dezintegrowały spójność tragedii na rzecz formy pięcioaktowej. Przestrzegano także stopniowego rozwoju fabuły. Kolejną zmianą było stosowanie prozy oraz wiersza białego w tragediach, a także nobilitacja polszczyzny. Również Bielski wszystkie swoje tragedie napisał wierszem bezrymowym i większość po polsku. Od połowy XVIII w. zmianie ulegała też poruszana w dramatach jezuickich problematyka. Akcentowane były w sztukach zwłaszcza kwestie obywatelskie. Zarówno Bielski, jak i inni dramaturdzy propagowali postaci obywateli-herosów, którzy

działali dla dobra ogółu i gotowi byli poświęcić życie, aby ocalić ojczyznę. Zwykle byli to młodzińcy. Bohaterowie często ujawniali swoje wątpliwości i rozterki. Dzięki temu niedorośli widzowie łatwiej mogli identyfikować się ze stawianą za wzór postacią.

W sztukach Bielskiego oraz innych dramatach jezuickich z połowy XVIII w. wyraźnie uwidacznia się rezygnacja ze zwielokrotniania środków wyrazu artystycznego, tak popularnych w widowiskach barokowych. Zmalała rola strony wizualnej, efektów scenicznych i natłoku obrazów, czy też konstrukcji symboliczno-emblematycznych. W większości tragedii Bielskiego w tytułach eksponowane były główne postaci. To dostrzegalna zmiana wobec stulecia wcześniejszego, kiedy formuły tytułowe zawierały raczej wykładnię moralną. W zreformowanych dramatach jezuickich respektowano zasadę trzech jedności. Odejściem od klasycystycznych reguł było natomiast optymistyczne zakończenie. Ważna stawała się bowiem poruszana problematyka moralna, nie zaś końcowa katastrofa. Zmiana w rozumieniu kategorii tragizmu, tzw. „wypogodzenie tragedii”, odpowiadała późniejszemu teorii oświeceniowym, w których tragizm łączył się ze wzruszeniem i tkliwością. Dydaktyczne oddziaływanie tragedii rozszerzono od XVIII w. również o krąg czytelników. Zaczęto bowiem (obok znanych już wcześniej sumariuszy) publikować pełne teksty dramatów. Ten dwojaki sposób odbioru tragedii (raz jako widowiska, innym razem w formie lektury) intensyfikował jej przesłanie. Opublikowanie niektórych tragedii Bielskiego wynikało z przekonania o ich literackiej wartości i stanowiło, być może, inspirację dla innych twórców, zwolenników antybarokowego stylu.

Obok dążeń reformatorskich w największych kolegiach jezuickich (Warszawie, Wilnie, Poznaniu, Lublinie i Kaliszu), jak też w wielu prowincjonalnych ośrodkach wyznacznikiem dobrego smaku była nadal estetyka barokowa. Również w tragediach Bielskiego można odnaleźć „pozostałości” po XVII w. Jednak jego twórczość wpisuje się w proces reform, jakie miały miejsce w teatrze jezuickim w XVIII stuleciu i stanowi istotny składnik owych przemian.

W **rozdziale 4** przyjrzałam się wypowiedziom ramowym, okalającym dramaty Bielskiego. Wyróżniłam i dokonałam szczegółowych analiz: stemmatów, listów dedykacyjnych, przedmowy do czytelnika i fragmentów o charakterze epitalamijnym. Na tle ówczesnej praktyki edytorskiej elementy okalające z tragedii Bielskiego nie wyróżniają się niczym nadzwyczajnym. W warstwie treściowej przynoszą one jednak informacje o charakterze źródłowym lub literackim. Pozwalają więc z jednej strony uzupełnić

wiadomości biograficzne (rozsiane w listach dedykacyjnych), a z drugiej ujawniają zaplecze erudycyjne i lekturowe Bielskiego. Dają też możliwość częściowej rekonstrukcji podstaw warsztatu literackiego jezuita oraz okoliczności powstania dramatów. Znajomość elementów ramy wydawniczej pozwala też wzbogacić interpretację samych tragedii. W rozdziale analizie poddałam stemmaty, a więc kompozycje słowno-plastyczne, które składają się z graficznego wyobrażenia herbu oraz krótkiego utworu poetyckiego, w sposób symboliczny lub moralizatorski interpretującego elementy klejnotu dostojnika. Wszystkie stemmaty z tragedii Bielskiego miały charakter panegiryczny. Jezuita swobodnie posługiwał się różnymi sposobami budowania laudacji. Objaśniał herby odwołując się do ich symboliki. Przywoływał też zasługi rodu adresata. W stemmatach Bielski wykorzystywał konwencjonalne środki, np. argument do odbiorcy, wnioskowanie z analogii, chwyt przewyższenia, „topos niewyraźności”, nagromadzenia itp. Treści zawarte w owych epigramatach autor następnie rozwinął w listach dedykacyjnych, którym stemmaty były podporządkowane i z którymi tworzyły pewien kompleks powiązanych elementów. Dedykacje do tragedii Bielskiego, zarówno na płaszczyźnie językowo-stylistycznej, jak też kompozycyjnej są całościami przemyślanymi. W listach dedykacyjnych powtarzają się konwencjonalne motywy i topoty. Jednak obok rozwiązań stereotypowych dostosowuje też Bielski formę listu do konkretnego przypisania. Dedykacje te łączą więc elementy normatywne z oryginalnymi. We wszystkich listach dedykacyjnych jezuita motywuje wybór adresata. Wiąże przy tym konwencjonalne treści pochwalne z informacjami odnoszącymi się do biografii danej osoby. Kolejnym stałym punktem w dedykacjach Bielskiego jest opiewanie zalet adresata i jego rodu. Katalog cnót, jakie wymienia jezuita jest przy tym dość umowny i zarazem stały. Uwiarygodnieniu zalet adresatów dedykacji służyły również fragmenty, w których Bielski kreuje się na świadka owych cnót. Dedykacje Bielskiego, wzorem innych ofiarowań staropolskich, nabierają więc znaczeń wzorcotwórczych, mimo iż są podporządkowane określonym normom. Pochwalnej charakterystyce adresatów dedykacji towarzyszy niekiedy autocharakterystyka autora i sformułowania metatekstowe. Bielski posługuje się wielokrotnie toposem skromności, by za ich sprawą wywyższyć obdarowanych dostojników.

Największą liczbę dodatkowych elementów konstrukcyjnych znajdujemy w dramacie *Aleksy cesarz wschodni*. Wynika to z charakteru samego druku, który był podarunkiem ślubnym. Po karcie tytułowej widnieje fragment jedenastej pieśni św.

Paulina z Noli nieznacznie zmodyfikowany w stosunku do oryginału. Na kolejnej karcie zamieszczone zostały powinszowania dla małżonków w języku polskim. Następujące po nich wierszowane, pochwalne epitalamium (*Epithalame*) w języku francuskim jest zapewne autorstwa Bielskiego. W wierszu jezuita połączył realia mitologiczne z rodzimymi, nawiązując do praktyki charakterystycznej dla nowożytnego epitalamium. Kolejnym utworem okazjonalnym jest łacińska pieśń weselna (*Carmen nuptiale*), której towarzyszy równoległa wersja polska na karcie *recto*. Tłumaczenie przeznaczone było dla Joanny Koźmińskiej i dlatego znaczną część pieśni wypełniła pochwała panny młodej i jej rodu. Wszystkie opisane elementy o charakterze epitalamijskim podporządkowane zostały konwencji gatunkowej. Swobodne posługiwanie się nią dowodzi erudycji dramatopisarza. Zastosowanie różnej formy wypowiedzi artystycznej (zbiorowe życzenia, liryczne wyznanie i opowieść epicka) oraz aż trzech odmian języka (łacińskiego, francuskiego i polskiego) należy uznać za twórczy wkład autora.

Unowocześnione zaplecze lekturowe jezuitę odzwierciedla z kolei *Przemowa do Czytelnika*, poprzedzająca tragedię o Zeyfadyń. Wypowiedź ta miała charakter polemiczny i stanowiła bezpośrednią reakcję na propozycję Stanisława Konarskiego (wyrażoną w przedmowie do tragedii *Otto*, Warszawa 1744), by do dramatów szkolnych wprowadzić postaci kobiece. Z racji swego polemizującego charakteru tekst Bielskiego pełen jest środków perswazyjnych, wzbudzających emocje. Autor opowiada się po stronie tradycji, gdy z pasją broni racji jezuitów, którzy nie dopuszczali na scenę heroin i „niewieścich afektów”. Wypowiedź ma też charakter deklaracyjny. Wskazuje czytelnikom poglądy aprobowane i jednocześnie deprecjonuje propozycje oponenta. Jezuita występuje jednak nie tyle przeciw postaciom kobiecym, ile raczej tłumaczy ich kłopotliwą obecność w teatrach szkolnych. Akceptuje natomiast udział heroin w sztukach teatru świeckiego. Bielski szeroko i szczegółowo uzasadnia swoje stanowisko i popiera je licznymi przykładami. O wadze jego wypowiedzi świadczy powtórzenie czternaście lat później większości argumentów jezuitę przez anonimowego autora komedii *Arlekin, dziki Amerykanin* (Wilno 1760). Ten fakt po raz kolejny potwierdza istotne miejsce Bielskiego wśród dramaturgów jezuitów z drugiej połowy XVIII stulecia.

Tematem **rozdziału 5** stały się źródła dramatów Bielskiego. Większość sztuk zawiera informacje o charakterze źródłowym. Choć pełnią one rolę drugorzędną, to jednak ich znajomość daje badaczowi dodatkowe możliwości interpretacyjne. Ujawnia, po pierwsze, krąg zainteresowań jezuitę i jego zaplecze erudycyjne. Po wtóre, pozwala

prześledzić zmiany, jakim poddał on tekst pierwotny. Daje też możliwość wejrzenia w mechanizmy parafrazowania i przekształcania źródła w formę dramatyczną. Zgodnie z powszechnie stosowaną praktyką, zapiski o charakterze informacyjnym ujmował Bielski skrótowo. Umieszczał w nich: nazwę autora, tytuł dzieła i lokalizację wyzyskanego fragmentu. Skrupulatnością i rzetelnością w informowaniu o źródłach wykazywał się Bielski zwłaszcza wtedy, gdy nie miał bezpośredniego dostępu do wymienionego po argumencie dzieła. Za każdym razem zaznaczał, że wiadomości o nim czerpie za pośrednictwem innego tekstu. Niekiedy Bielski powoływał się na kilka źródeł. Preferował to, które niosło wyraźne przesłanie dydaktyczne. Utwory, które stały się podstawą źródłową dla jezuita, miały charakter kompendiów i zbiorów moralizatorskich (Beyerlinck), książek o tematyce historycznej (Baroniusz, Brietius, Skarga i Rinaldi), orientalnej (Jarricius) i hagiograficzno-religijnej (Surius i Świrczyński). Większość tych dzieł była powszechnie znana czytelnikom europejskim. W ten sposób jezuita odwoływał się do świadomości odbiorców, uzupełniał ich wiedzę oraz popularyzował pewne treści.

Podstawową i najważniejszą zmianą, jaką zastosował Bielski wobec źródeł, była transpozycja narracji epickiej na dramat. Przejście międzyrodzajowe pociągało za sobą liczne konsekwencje — przekształcenia w konstrukcji świata przedstawionego, zastosowanie odmiennej formy podawczej, osadzenie w konkretnych realiach czasoprzestrzennych. Źródła wykorzystane przez Bielskiego mają charakter historyczny, a jednocześnie niosą wyraźne przesłanie moralne. Jezuita wybierał z podstaw źródłowych fragmenty o dużym potencjale dramatycznym i „teatralnym”, w których narracja unaocznia opisywane wydarzenia. Udział epickiego źródła w dramatach Bielskiego jest niejednakowy. W sposobie podejścia jezuita do podstaw uwidaczniają się dwie prawidłowości. Jezuita dokonuje, po pierwsze, selekcji i wybiera interesujące go wydarzenie lub epizod, który potem rozbudowuje. Całą resztę pomija lub wyzyskuje jako tło. Do wybranego fragmentu Bielski dodaje następnie elementy fikcyjne i uzupełnia „luki”, aby uprawdopodobnić przebieg fabuły dramatu i umotywować działania postaci. Druga prawidłowość polega na przejęciu przez jezuitę za źródłem całego interesującego go passusu. Podstawą tragedii czyni on kompletną epicką narrację. Następnie przekłada opowiadanie źródłowe na język dramatu i uzupełnia je dodatkowymi treściami. Wszystkie zabiegi adaptacyjne Bielskiego sprawiły, że wymowa tragedii jezuita różni się od przesłania zawartego w poszczególnych tekstach źródłowych. Trzeba oczywiście dodać, że swoboda w traktowaniu źródeł była też cechą siedemnastowiecznych

dramatów jezuickich. Nowatorstwem Bielskiego wobec wcześniejszych dramaturgów było natomiast kształtowanie fabuły oraz postaci w taki sposób, aby uwypuklić problematykę obywatelską oraz zagadnienie obowiązków panujących i poddanych. Taka zmiana perspektywy wynikała bezpośrednio z reformy, jaka dokonana się w XVIII stuleciu w szkolnictwie i teatrze jezuickim.

W **rozdziale 6** przedstawiam tematykę tragedii Bielskiego. Jezuita wpisuje się w kilkuwiekową tradycję teatralną, jasno określoną przepisami już w XVI stuleciu. To właśnie ona definiuje krąg dopuszczanych tematów oraz sposób ich ujęcia. Problematykę dramatów Bielskiego determinuje specyfika teatru zakonnego, na którego użytek powstawały te utwory. Charakter religijno-wychowawczy sceny jezuitów wpłynął na wybór problematyki, zakres wzorów literackich oraz rodzaj parafraz. Zakres tematyczny dramatów Bielskiego nie odbiega od pozostałych sztuk jezuickich z XVIII stulecia. Wszystkie utwory poznańskiego profesora czerpią z historii, a jednocześnie poruszają kwestie religijne. Sięgają też po tematykę orientalną. Często problematyka religijna wiąże się z obywatelską. Nie sposób zatem wyodrębnić w dramatach Bielskiego tematów w ich „czystej” postaci. Religia, historia i Orient — to trzy powtarzające się kręgi tematyczne, które mogły występować równocześnie. W dalszej części rozdziału omówiłam te grupy oddzielnie, rozpoczynając od problematyki religijnej, która w osiemnastowiecznym teatrze jezuickim odgrywała nadal rolę najważniejszą. Odpowiadała naczelnemu hasłu wychowawczemu kolegów — „oświeconej pobożności” (*pietas docta vel litterata*).

Zagadnienia religijne w tragediach Bielskiego włączane są w ramy konfliktów dramatycznych. Prowadzą do zawiązania akcji lub stanowią istotny czynnik kształtujący przebieg fabuły. Jezuita wykorzystuje tematykę religijną do zamanifestowania postaw godnych pochwały i jednocześnie do zdeprecjonowania wszelkich objawów „odszczepieństwa”. Powtarzającym się zabiegiem w dramatach jezuity jest podział bohaterów na dwa obozy: wierzących i pogan. Zachowania chrześcijan kłócą się najczęściej ze zdroworozsądkowym podejściem otoczenia. Radość ze złożenia ofiary z własnego życia (lub z życia członków rodziny), rezygnacja z dóbr i zaszczytów lub dobrowolne oddanie władzy sprawiają, że początkowe zdziwienie oponentów przechodzi w admirację, chęć naśladowania wyznawców i oddanie się we władzę Chrystusowi. W ten sposób Bielski unaocznia tryumf wiary katolickiej.

Wzorem innych osiemnastowiecznych sztuk, dramaturg łączył postawę religijną z przykładami męstwa i patriotyzmu. Historia była dla niego tłem, na którym osadzał

fabułę. Dzięki temu przedstawiane zdarzenia nabierały autentyczności. Przeszłość była dla jezuitów zbiorem przykładów, którym nadawał znaczenia aktualne, dostosowane do zmieniającej się sytuacji. Udział realiów historycznych zmieniał się w różnych tragediach. Epizody historyczne były punktem wyjścia do podjęcia problematyki moralnej, religijnej i obywatelskiej. Pozostałością po wieku XVII jest podporządkowanie materii historycznej okazji wystawienia oraz niewielka (głównie we wczesnych tragediach i to wyłącznie w intermediach) obecność pierwiastków alegorycznych i symbolicznych. Bielski czerpał epizody historyczne z kompendiów oraz źródeł o charakterze popularnonaukowym. Przy wyborze kierował się ich potencjałem dramaturgicznym i dydaktycznym. Podejmował tematy znane z wcześniejszych realizacji scenicznych. Zarazem jednak, w porównaniu z poprzednikami, Bielski wzbogacał epizody historyczne o pierwiastki nowe, np. problematykę obywatelską. Włączał się tym samym do osiemnastowiecznego programu odnowy społeczeństwa.

Ostatnim spośród kręgów tematycznych obecnych w tragediach Bielskiego są zagadnienia związane z Orientem. Pojawiają się one najrzadziej. Akcja pięciu dramatów toczy się na terenach wschodnich, to jest w Persji, Japonii i, trzykrotnie, w Konstantynopolu. Ważniejszy od obrazu wschodnich realiów jest przekaz ideowy sztuk. Rezygnując ze skrupulatnego odwzorowania rzeczywistości obcych krajów, Bielski przyjął obraz niezwykle uproszczony. Podobnie jak autorzy innych sztuk poruszających tematykę orientalną jezuita zastosował schemat, w którym umieścił nieliczne sygnały przynależności świata przedstawionego do realiów Bliskiego lub Dalekiego Wschodu. Dzięki oszczędnemu operowaniu egzotyką Bielski skupiał uwagę odbiorcy na rzeczy najważniejszej — idei. Nie chodziło mu bowiem o rozbudzanie ciekawości widza, zaspokajanie pragnienia nowości (tak było raczej w sztukach z XVII w.). Kostium wschodni był wyłącznie pretekstem do ukazania pewnych powtarzających się mechanizmów na płaszczyźnie międzyludzkiej, społecznej, obywatelskiej czy religijnej. W tym sensie umowność w traktowaniu realiów świata przedstawionego dawała jezuitom większą swobodę w kształtowaniu fabuły i nadawaniu jej cech uniwersalnych, odczytywanych z powodzeniem przez rodzimych odbiorców. We wszystkich wspomnianych tragediach realia wschodnie zostały znacznie zredukowane i uproszczone.

W dorobku literackim Jana Bielskiego obecne są zagadnienia, które można powiązać z szeroko rozumianą ideologią obywatelską. Temu zagadnieniu poświęciłam **rozdział 7**.

Rozważania rozbiłam na dwie kwestie: postrzeganie ojczyzny oraz jej obywatela. Przyjęłam definicję ideologii (m.in. za H. Markiewiczem i J. Sławińskim) jako zespołu usystematyzowanych i ukierunkowanych treści, które odzwierciedlają poglądy, potrzeby i aspiracje danej grupy. W dramatach, mowach, utworach okolicznościowych czy podręczniku Bielski wypowiadał się na temat użyteczności społecznej, szczęścia ojczyzny i powinności obywatela. Poglądy, które pojawiają się w dramatach jezuitów, kontynuują opinie wyrażane przez jego zakon już w XVI w. Bielski w tragediach udowadnia prawdę o pierwszeństwie ustrojów monarchicznych z jasno określoną hierarchią, w której każdy ma swoje miejsce oraz wynikające z niego obowiązki. Państwo jako zorganizowana całość wymaga poświęceń i działań ze strony osób przedkładających dobro wspólne nad prawa jednostki. Bielski chętnie akcentował w tragediach aspekt odpowiedzialnej i, co ważne, bezinteresownej wspólnotowości. Pozytywni bohaterowie pojmowali swą służebną rolę wobec państwa w kategoriach obowiązku i nakazu moralnego, często wynikającego z zasad religii chrześcijańskiej. Pozwalało to ukazać motywację osób dramatu, ich heroizm i użyteczność społeczną oraz walory przyczyniające się do pomyślności wspólnoty. Bielski łączył w postaciach wartości religijne i świeckie: pobożność z cnotami obywatelskimi. Jezuita reprezentował pokolenie pośrednie między wcześniejszym, upatrującym źródeł miłości ojczyzny wyłącznie w walorach odziedziczonych po przodkach a późniejszym, uzależniającym sprawne funkcjonowanie państwa, którego fundamentem są dobre obyczaje i prawa, od cnót obywateli. W tragediach Bielskiego ujawniły się także sygnały obrazujące zmianę w myśleniu o ojczyźnie. Jest ona nie tylko wspólnotą ograniczoną ramami etnicznymi czy kulturowymi, ale także zbiorowością aktywnych obywateli, którzy często sami stają się podmiotem działań politycznych. Takie postrzeganie narodu jako wspólnoty politycznej zostanie w pełni rozwinięte i pogłębione w dobie oświecenia. Warto podkreślić, że wyposażając postaci tragedii w świadomość obywatelską, znajomość mechanizmów ustrojowych oraz przyczyn, które doprowadzają do zagrożenia integralności wspólnoty, Bielski wzbogacał zastane schematy o treści nowoczesne, choć oczywiście podejmowane także przez innych osiemnastowiecznych dramaturgów jezuickich.

W **rozdziale 8** zajęłam się bohaterami tragedii Bielskiego. Zwróciłam uwagę na ich różnorodność, biorąc pod uwagę miejsce i rolę w strukturze dramatu. Na tej podstawie wyodrębniłam trzy grupy. Pierwszą, największą, stanowi zbiór postaci indywidualnych, opatrzonych imieniem, pojawiających się w poszczególnych scenach i przez swoje

działania wpływających na przebieg akcji. Do drugiej grupy zaliczyłam bohaterów zbiorowych, w wykazie osób określonych nazwą ogólną (np. „bonzjuszowie”, „rady”, „kapłani”, „żołnierze”). Postaci te są najczęściej milczącymi statystami lub przemawiają w lakoniczny sposób. Do trzeciego rodzaju bohaterów występujących w dramatach Bielskiego należą postaci intermedialne. Znaleźli się wśród nich zarówno bohaterowie jednostkowi, jak też określone grupy. Postaci intermedialne nie miały większego wpływu na przebieg akcji. Komentowały ją jedynie i uzupełniały niekiedy za pomocą symbolicznych obrazów. Czasem wręcz trudno stwierdzić, czy w intermediach występowały jakiegokolwiek osoby, czy też były to obrazy wyświetlane, na przykład za pomocą latarni magicznej. Dlatego w dalszej części przedmiotem rozważań uczyniłam przede wszystkim bohaterów z dramatu właściwego, którzy w jakikolwiek sposób mają wpływ na przebieg akcji. W ich konstrukcjach uwidacznia się pewna modelowość i powtarzalność. Jezuita, wybierając *dramatis personae*, korzystał bowiem z ugruntowanych już w dramaturgii modeli bohaterów. Dlatego w kolejnych częściach rozdziału wyodrębniłam i omówiłam określone grupy postaci. Przy świadomości, iż zaproponowany podział nie jest rozłączny, przybliżyłam kolejno: władców, wodzów, wyznawców i męczenników, ojców, synów, braci i przyjaciół oraz, na końcu, spiskowców i intrygantów. Oprócz znalezienia cech wspólnych, uzasadniających zgrupowanie poszczególnych person w jeden zbiór, celem analizy było również wskazanie zabiegów Bielskiego świadczących o niewielkiej jeszcze, ale dostrzegalnej, próbie rozluźnienia ram typologicznych. Autor poddaje owe wzorce celowym modyfikacjom. Dlatego, choć postaci realizują określony wzorzec, to w poszczególnych odsłonach i scenach uwidaczniają się rozwiązania dramaturgiczne, służące przełamaniu czarno-białego sposobu kreacji. Jezuita wzbogaca zatem dotychczasowe konstrukcje postaci. Bohaterowie łączą dwie płaszczyzny — publiczną (pełnione funkcje i sprawowane urzędy) i prywatną (miejsce w rodzinie). Często jest to przyczyną konfliktu i okazją do ujawnienia rozterek i emocji targających postaciami. Dzięki temu ich działanie, czasem nielogiczne z racjonalnego punktu widzenia, staje się dla widza (czytelnika) jasne. Bohaterowie Bielskiego łączą też cnoty religijne z patriotycznymi. W niektórych dramatach wraz z rozwojem akcji śledzić można proces „stawania się” bohatera wzorem osobowym, np. od myślącego o władzy młodzieńca do odpowiedzialnego księcia, czy też od brutalnego poganina do gorliwego i skruszonego chrześcijanina. Odejście od wcześniejszych schematów polegało także na pogłębieniu charakterystyki wewnętrznej, ukazaniu wahań, rozterek i wątpliwości

postaci, ich samodzielnego dochodzenia do prawdy na drodze rozumowej dedukcji. Wzbogacając rys wewnętrzny bohaterów Bielski ułatwia widzom identyfikację z oglądanymi personami, a dzięki temu zwiększa siłę oddziaływania dydaktycznego i zachęca do naśladowania wzorcowych postaw. Jest to wyraz nowej tendencji w dydaktyce jezuickiej, czyli uczenia przez aprobatę, nie zaś przez krytykę.

Działania bohaterów z tragedii Bielskiego warunkują przebieg akcji, której poświęciłam **rozdział 9**. Podjęłam w nim również kwestię sposobów kształtowania fabuły w dramatach jezuity. Na sposób ukształtowania materii dramatycznej, w tym budowania struktury zdarzenia dramatycznego, wpływ miała tradycja i praktyka rodzimych scen jezuickich. Kształtując fabułę poszczególnych sztuk autor *Zeyfady* podążał dość wiernie za wskazówkami Arystotelesa oraz jego późniejszych jezuickich komentatorów. Kolejne podrozdziały omawiają więc te cechy fabuły tragicznej, o których pisali jezuickcy teoretycy. Wszyscy oni zwracali uwagę na doniosłą rolę czynności postaci. Podnosili też argument o spójności i jedności fabuły. W traktatach powtarzał się również postulat zachowania prawdopodobieństwa przedstawianych zdarzeń. Teoretycy podsuwali też konkretne sposoby radzenia sobie z uprawdopodobnianiem ewentualnych nielogiczności. Temu służyły intrygi, zbiegi okoliczności, kontrastowanie scen oraz *miracula*. Autorzy poetyk podejmowali także kwestie stosowania zasady trzech jedności. Ostatnim, powtarzającym się w traktatach zagadnieniem była wielkość i kompletność fabuły. Przy kształtowaniu akcji i fabuły swoich tragedii Bielski nie odbiegał od zaleceń poetyki arystotelesowskiej oraz wskazówek zawartych w późniejszych traktatach kontynuatorów myśli Stagiryty. Był wierny zasadzie, że tragedia przedstawia działania postaci. Aktywność bohaterów z dramatów Bielskiego odgrywa zatem kluczową rolę w przebiegu akcji. Postaci prowokują kolejne wydarzenia, ale też poprzez gwałtowne czyny modyfikują zastaną sytuację. Mimo licznych zwrotów akcji i wielości przedstawianych wypadków Bielski dbał, by wszystkie zdarzenia były logicznie umotywowane i połączone w ciągi przyczynowo-skutkowe. Pozwalało to bez szkody dla zasady jedności akcji zamieszczać w sztukach liczne działania bohaterów oraz towarzyszące temu wydarzenia. Jezuita chętnie posługiwał się relacjami. Dotyczyły one zarówno wydarzeń z przedakcji, jak też informowały o wypadkach rozgrywających się równolegle. Uprawdopodobniały przebieg akcji i dopełniały fabułę jako spójną całość o określonej, właściwej wielkości. Również pod względem kompozycyjnym autor zazwyczaj przestrzegał, by kolejne fazy akcji rozwijały się w określonym porządku. Po wprowadzającej w całość ekspozycji,

następowały epitaza i katastaza, a po nich, nie zawsze pokazany bezpośrednio, punkt kulminacyjny, który prowadził do rozwiązania. Wbrew zaleceniom Arystotelesa, ale zgodnie z praktyką sobie współczesną, Bielski wypogadzał zakończenia tragedii. W ten sposób nie tylko propagował określoną postawę, która tryumfowała, ale też wprowadzał pierwiastek uczuciowy. Odpowiednie ukształtowanie fabuły (np. kontrastowanie sąsiadujących ze sobą scen) pozwalało autorowi wzbudzać w odbiorcach emocje („tragiczne afekty”). Tragedie Bielskiego pokazywały zło i jego konsekwencje, ale jednocześnie zachęcały do dobrego zachowania i kielżnienia złych namiętności. Pod tym względem realizowały postulaty unowocześnionej pedagogiki jezuickiej.

Zwrot ku klasycyzmowi, przy jednoczesnym korzystaniu z rozwiązań charakterystycznych dla baroku, uwidocznił się też na gruncie inscenizacyjnym. Tragedie Bielskiego, podobnie jak i inne dramaty jezuickie, pisane były z myślą o scenicznym wystawieniu. W **rozdziale 10** podjęłam próbę odwzorowania kształtu scenicznego dramatów poznańskiego profesora. Wszystkie utwory jezuitów zostały odegrane podczas jego bytności w kolegiach rawskim, kaliskim i poznańskim, a być może także w szkole w Lublinie. Pamiętając o niemożności jednoznacznego opisu badanej materii, teksty sztuk Bielskiego potraktowałam jako „twory modelowe”.

Rozważania prowadzone w rozdziale są rodzajem rekonstrukcji. Z lektury dramatów Bielskiego można wyczytać informacje na temat co najmniej kilku komponentów realizacji scenicznej: organizacji przestrzeni, obecnych dekoracji, elementów scenografii, efektów scenicznych oraz gry aktorskiej. Przedstawianą materię podzieliłam na dwa podrozdziały, z których pierwszy podejmuje problematykę sceny, zaś drugi — sztuki aktorskiej. W dramatach Bielskiego uwidacznia się wpływ estetyki barokowej oraz jednoczesne dążenie do przestrzegania założeń klasycystycznego teatru. Ścieranie się dwóch tendencji wynikało z jednej strony z chęci dostosowania przedstawienia do gustów publiczności i podnoszenia widowiskowej strony spektaklu, z drugiej zaś z czerpania wzorów z nowoczesnej dramaturgii. W intermediach dominuje więc barokowy sposób odtwarzania rzeczywistości. Jezuita nawiązuje w nich do emblematyki i ikonologii. Postaci działające na scenie (lub może wyświetlane za pomocą latarni magicznej) stają się znakiem wyższej rzeczywistości, komentują na płaszczyźnie symbolicznej materię poszczególnych aktów. W intersceniach widać tak typowe dla baroku zwielokrotnienie środków wyrazu artystycznego (efekty osiągane dzięki maszynarii, symboliczne ukostiumowanie postaci, obecność śpiewu i tańca). Natomiast w

dramacie właściwym Bielski unika zewnętrznej widowiskowości. Prymat przyznaje słowu wypowiedzanemu przez ucznia-aktora. Ogranicza również liczbę rekwizytów. Wyraźnie różni to jego sztuki od wcześniejszych przedstawień barokowych. W tragediach Bielskiego wzrasta rola wykonawcy, który słowem, gestem oraz ruchem stwarza iluzję sceniczną oraz przekazuje odpowiednie treści ideowe.

Tragedie jezuitów są mocno zakorzenione w retoryce. Korzysta on z wielu środków stylistycznych i perswazyjnych. Gdy chce przekazać jakąś ważną prawdę, wówczas kwestie bohaterów przypominają dłuższe tyrady. Wypowiedzi deklaratywne nie dominują jednak w sztukach Bielskiego. Kwestie bohaterów są zróżnicowane zarówno pod względem długości, jak też sposobu ukształtowania. Kryją one duży potencjał wykonawczy w zakresie techniki wypowiedzania danej kwestii. Wysokość głosu, jego modulacja, a także mimika wyrażająca określone emocje, bez wątpienia dynamizowały grę uczniów-aktorów. Bielski unikał monotonii, starał się uatrakcyjnić sztuki od strony wykonawczej. Sposób przemawiania uczniów-aktorów tragedii połączony został umiejętnie z ruchem scenicznym i gestykulacją. Widać jednak wyraźnie, że to wypowiedzane słowo pełniło rolę nadrzędną, a sposób, w jaki było artykułowane przyczyniał się do zwiększenia perswazyjności sztuk i ich uatrakcyjnienia.

Monografia po raz pierwszy zbiera, porządkuje i systematyzuje wiedzę na temat dramaturgii Bielskiego. Stanowi więc wkład w tworzenie obrazu zreformowanego teatru jezuickiego, owej „epoki przejściowej”. W książce starałam się wykazać, że tragedie jezuitów wystawiane w kolegiach w ciągu ponad dwudziestu lat ugruntowały nowy sposób dramaturgii.

5. Informacja o wykazywaniu się istotną aktywnością naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.

Swoją naukową przygodę z literaturą staropolską zaczęłam od tematów związanych z dawną literaturą popularną. Pracę magisterską poświęciłam renesansowemu romansowi o przygodach księcia finlandzkiego Jana i księżniczki Katarzyny Jagiellonki (*Historyja prawdziwa o przygodzie żałosnej księżniczki finlandzkiego Jana*), przypisywanemu Marcinowi Kromerowi. Zainteresowania gatunkami, nieuwzględnianymi przez oficjalne poetyki, rozwinęły się w późniejszym czasie, kiedy przedmiotem swoich rozważań uczyniłam intermedium. Był to gatunek niezwykle

popularny i występujący nieprzerwanie przez trzy stulecia w wielu środowiskach: szkolnym, dworskim oraz w tzw. teatrze popularnym (plebejskim). Wieloaspektowemu omówieniu gatunku intermedium poświęciłam monografię, wydaną w krakowskim wydawnictwie Collegium Columbinum, *Intermedium polskie XVI-XVIII w. (teatry szkolne)* (poz. II.1.1), będącą zmodyfikowaną wersją rozprawy doktorskiej. Jest to pierwsza tak szeroko przedstawiająca ten temat książka. Wcześniej o intermediach pisano bowiem w nielicznych artykułach, studiach przyczynkarskich lub wspomniano na marginesie innych badań. Przebrałam kilkaset rękopisów i starodruków, znajdujących się w bibliotekach krajowych i zagranicznych (bibliografia przedmiotowa liczy ponad 530 pozycji). Dzięki prowadzonym kwerendum wiele wykorzystanych przeze mnie materiałów źródłowych zostało opisanych po raz pierwszy. Wynikiem poszukiwań było zebranie zróżnicowanych utworów, które wymykały się jednoznacznym definicjom. Praca poświęcona jest analizie staropolskich intermediów szkolnych, pochodzących z kolegiów jezuickich, pijarskich, szkół-kolonii Akademii Krakowskiej, szkół prowadzonych przez zakon bazylianów, zgromadzenie teatynów (kajetanów) oraz gimnazja różnowiercze (z Torunia, Elbląga, Gdańska, czy też Braci Czeskich z Leszna). Rozprawa przedstawia specyfikę międzyaktów z poszczególnych scen, próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy i w jaki sposób charakter placówki, jej zadania i środki edukacyjne, wpłynęły na kształt intermediów. Jednocześnie w pracy wskazałam elementy wspólne, podobnie ukształtowane i powtarzające się w intersceniach ze wszystkich szkół. Przedmiotem opisu są także wzajemne stosunki (podobieństwa, różnice, kierunki inspiracji) teatru szkolnego, dworskiego i popularnego w zakresie intersceniów. W rozprawie omówiłam również wybrane elementy struktury świata przedstawionego oraz problem komizmu w międzyaktach szkolnych. Podjęta została również próba odtworzenia kształtu scenicznego międzyaktów. W książce udowodniłam, że intermedia funkcjonowały w teatrach szkolnych jako odrębny, dynamiczny i jeden z bardziej popularnych gatunków dramatycznych. Na różnych płaszczyznach pokazałam, że w ciągu trzech stuleci dokonywały się zmiany w obrębie ilościowego i jakościowego zasobu intersceniów. Dowiodłam, że szkoły wykorzystywały intermedia w celach doraźnych i aktualnych. Książka prezentuje gatunek w jego różnorodności, unaocznia otwartość międzyaktów na inspiracje z zewnątrz (np. elementy z komedii *dell'arte*, opery, baletu, farsy itd.). W pracy ukazałam ewolucję w zakresie stosowanych środków wyrazu artystycznego oraz metody uatrakcyjniania wewnętrznej struktury, np. przez wzbogacanie strony wizualnej

(interscena dramatyczne, taneczne, muzyczne, „żywe” obrazy). Zwróciłam też uwagę na umiejętne łączenie tradycji literackiej z kolorytem lokalnym.

Kwerendy biblioteczne, które prowadziłam przy okazji pracy nad intermediami, zaowocowały kilkoma artykułami, m.in. tekstem o nieznanym dotąd szerszemu gronu badaczy polskich intersceniach z kodeksu przechowywanego w Bibliotece Lwowskiej Akademii Nauk im. Wasilija Stefanyka (II. 4.2), który wiązany był z wileńskim kolegium jezuitów. W studium tym udowodniłam, że przypisywanie utworom proveniencji jezuickiej jest mylące. Zestawiłam bowiem cykl intermediów z kodeksu BLAN z międzyaktami z trzech pijarskich sztuk z Warszawy (*Theatrum Polonae gloriae Ioanni Jabłonowski...*, 1694; *Ioannes III, felicitate secundus, gloria primus...*, 1695; *Acies Fortitudinis et Voluptatis producta...*, 1695). Analiza ujawniła istotne podobieństwa, które mogły oznaczać, że teksty te były tożsame lub przynajmniej wyzyskiwały podobne pomysły i rozwiązania. Pokazałam tym samym, że intermedia stanowiły dobro wspólne, czerpały z tych samych wątków, motywów i rozwiązań formalnych. Z kolei w pracy o intermediach z lwowskiego kolegium teatynów (II.4.1) zwróciłam uwagę na wykorzystanie utworów do propagowania kluczowej dla zakonu Kajetanów idei unii rzymsko-ormiańskiej. Przedmiotem analizy uczyniłam zarówno zachowane starodruki sztuk ks. Alojzego Pidou, jak też zapisaną w rękopisie z kolekcji Czartoryskich tragedię *Sancta Pulcheria, Virgo et Imperatrix*. Zająłam się zwłaszcza intermediami autorstwa księdza Deodata Nersesowicza, późniejszego arcybiskupa ormiańskiego. Ponieważ intermedia były gatunkiem dramatycznym przeznaczonym do scenicznego wystawienia, kilkakrotnie zająłam się nimi z perspektywy tkwiących w tekstach potencjalnych środków wyrazu scenicznego. Jednym z nich było milczenie, o którym pisałam w artykule *Kategoria milczenia w staropolskich intermediach szkolnych* (II.4.4). Zwróciłam uwagę, że choć najważniejszym środkiem ekspresji aktorskiej było w dawnym teatrze słowo, to w niektórych tekstach celowe rezygnowanie z wypowiadania słów pełniło równie istotną rolę. W artykule przeanalizowałam grupę międzyaktów alegorycznych, które korzystały z bogatego zasobu personifikacji i symboli, często były rodzajem żywych obrazów scenicznych. Odwoływano się przy tym do obiegowych wyobrażeń funkcjonujących w siedemnastowiecznej ikonografii. W artykule przywołałam również przykłady tekstów opartych na konstrukcjach emblematycznych, tanecznych, wyzyskujących tzw. latarnię magiczną. Odrębną kategorię stanowiły sceny improwizowane.

Moje zainteresowania badawcze z czasem rozszerzyły się na **dawną dramaturgię szkolną**. Kilka szkiców poświęciłam więc **dramatom pijarskim**. W artykule o sztuce *Biała lilia* z kolegium w Górze Kalwarii (II.4.5) starałam się pokazać, w jaki sposób anonimowy autor przekształcił legendę hagiograficzną o św. Aleksym, znaną w Polsce już w XV w. Analiza unaoczniała mechanizmy, które pozwoliły dostosować średniowieczny utwór o „mężu bożym” do świadomości i umysłowości barokowej oraz do sytuacji szkolnego przedstawienia. W kolejnym szkicu skupiłam się na symbolice barw, które pojawiają się w kilkudziesięciu sumariuszach z warszawskiego kolegium pijarów (II.2.2). Nie tylko potwierdziłam wcześniejsze ustalenia historyków teatru, że pijarskim przedstawieniom teatralnym towarzyszyła najczęściej bogata oprawa, ale również zwróciłam uwagę na celowość posłużenia się przez dramaturgów określonymi barwami, które często niosły dodatkowe, metaforyczne znaczenia, istotne dla właściwego zrozumienia sensu sztuki.

Z kolei moje zainteresowania skupiły się na **dramacie i teatrze jezuickim**. Sceny szkolne działały w większości kolegiów w Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Teatr jezuicki kształtował wrażliwość artystyczną, wychowywał świadomą publiczność teatralną, czynnie uczestniczył w życiu społeczeństwa oraz szerzył idee zgodne z duchowością ignacjańską. Objął on swym zasięgiem obszar całego kraju, a w stosunku do innych środowisk odgrywał rolę wzorcotwórczą. Dramat i teatr był najdłużej działającą, stałą instytucją teatralną przed powstaniem sceny narodowej, a jednocześnie przygotował podwaliny pod działalność Teatru Narodowego. Temu zagadnieniu poświęciłam artykuł *O korzeniach sceny narodowej w przedoświeceniowej działalności teatrów jezuickich* (II.4.14) opublikowany w jubileuszowym numerze „Pamiętnika Teatralnego”. Pokazałam w nim, że wbrew powszechnie panującemu pogładowi o kluczowej roli pijarów i Stanisława Konarskiego warszawska scena narodowa w początkach swojej działalności czerpała wiele z doświadczeń szkolnej sceny jezuickiej. Analiza dramatów, programów teatralnych oraz wypowiedzi teoretycznych ukazała zależności obu teatrów — jezuickiego i sceny narodowej — na wielu płaszczyznach.

Tematem części artykułów o teatrze i dramacie jezuickim uczyniłam wątki i motywy powtarzające się w sztukach: dzieciobójstwo (II.4.12), choroby (II.2.12), władza i władca (II.2.3). Za każdym razem analiza obejmowała kilkadziesiąt pełnych tekstów sztuk i sumariuszy teatralnych. Pokazywała różnorodność ujęć w aspekcie historycznym i porównawczym (np. ze sztukami z innych teatrów zakonnych). Weryfikowała też

dotychczasowe przekonania badaczy, np. co do zakazu wprowadzania na scenę postaci kobiecych. Tak było choćby w artykule poświęconym bohaterkom kobiecym w dramatach z kolegów jezuickich (II.4.17), w którym udowodniłam, iż odgórny zakaz wprowadzania niewiast i „miękkich afektów” do teatru nie zawsze był przez zakonnych dramaturgów przestrzegany. Analizą objęłam kilkadziesiąt sztuk, uwidoczniając celowe zabiegi autorów polegające m.in. na uwzniośleniu postaci kobiecych oraz konstruowaniu ich w oparciu o schematy znane z ról męskich.

W kręgu moich zainteresowań znalazła się też szeroko rozumiana tematyka obywatelska i patriotyczna, zwłaszcza w tzw. zreformowanym teatrze jezuickim (od połowy XVIII w.). Zajął się problematyką obywatelską obecną w listach dedykacyjnych do dramatów jezuickich z połowy XVIII stulecia (II.2.9) oraz prześledziłam zmiany we wzorze osobowym wyznawcy, który wraz z upływem czasu wzbogacony został również o cechy dobrego obywatela (II.2.14). Na analizowane teksty patrzyłam zawsze mając na uwadze, że ich naturalnym środowiskiem była scena, żywe wystawienie. Dlatego podejmowałam próbę „zrekonstruowania” scenicznego wykonania niektórych dramatów, biorąc pod uwagę np. teksty poboczne. O ich miejscu i roli, jaką odgrywały w dawnych dramatach jezuickich, pisałam w artykule *Teksty poboczne w zreformowanych dramatach jezuickich (od połowy XVIII wieku)* (II.2.15). Natomiast uczniom-aktorom oraz środkom wyrazu artystycznego, jakimi mogli się oni posługiwać poświęciłam szkic *Dziecko-aktor w kolegiach jezuickich na ziemi wschowskiej i pograniczu wielkopolsko-śląskim* (II.2.18. w druku).

Ogólniejsze spojrzenie na zreformowany teatr szkolny znalazło się w artykule *Dramaturgia Jana Bielskiego na tle przemian w teatrze jezuickim w XVIII wieku* (II.4.9). Ukazałam w nim drogę, jaką przeszła jezuicka twórczość dramatyczna od dominującej w XVII w. estetyki barokowej po estetykę klasycystyczną w wieku XVIII. Twórczość wskazanego w tytule autora była już wówczas przedmiotem moich szczegółowych badań, choć w artykule znalazły się odniesienia do wielu dramatów (także z innych szkół zakonnych). W kilku artykułach twórczość Bielskiego stała się dla mnie punktem wyjścia do omówienia np. tematyki religijnej w jezuickim teatrze (II.4.16). Wyzyskałam utwory jezuitów, ale też inne, często anonimowe dramaty, w których zagadnienia religijne zostały przedstawione w podobny sposób.

Efektem badań nad dramaturgią Jana Bielskiego było też zwrócenie uwagi na jego pozostałe (niedramatyczne) dzieła. W literaturze przedmiotu jezuita postrzegany jest

zwłaszcza jako autor nowoczesnego podręcznika do historii i geografii *Widok Królestwa Polskiego*. Zupełnie wyjątkowo wspomina się o wierszowanym poczcie królów polskich, jaki Bielski zamieścił w tym dziele, a który częściowo przejął za cyklem *Vitae Regum Polonorum* szesnastowiecznego poety polsko-łacińskiego Klemensa Janickiego (Janicjusza). Tym wierszowanym wizerunkom oraz ich stosunkowi do łacińskiego pierwowzoru poświęciłam artykuł „*Rodowitym rytmem pracy Janickiego dopełniam*”... (II.4.11). Przy okazji podjęłam też kwestię portretu literackiego w dawnej literaturze. Kolejnym niedramatycznym dziełem Bielskiego, które poddałam analizie, był zbiór sądów prawnych *Ćwiczenia krasomówsko-prawnego księga I* (II.4.7). Omówiłam zawarte w nim uwagi o sztuce wymowy, które sformułował Bielski. Ukazują one rolę, jaką jezuiti przypisywali krasomówstwu w edukacji młodzieży. Spostrzeżenia te są przy tym cenne o tyle, że pochodzą od teoretyka i praktyka, nauczyciela retoryki w kolegium poznańskim.

Wzorem pozostałych autorów (jezuitów) Bielski pisał też utwory okolicznościowe i panegiryczne, inne dzieła poprzedzał wstępami czy dedykacjami. W artykule o czytelnikach w twórczości Jana Bielskiego (II.4.6) zajęłam się uwagami twórcy dotyczącymi odbioru dzieła. Odzwierciedlały one świadomość autorską w kwestii roli czytelników w procesie historycznoliterackim oraz ich wpływu na recepcję i dalsze funkcjonowanie dzieła. Tematem moich rozważań stał się również utwór epitalamijny, poprzedzający jedną z tragedii Bielskiego, a napisany z okazji ślubu Teodora Koźmińskiego z Joanną Nepomuceną z Działyńskich (II.4.8). W artykule zarysowałam tło historyczne, kulturowe i literackie, a także zamieściłam edycję *Carmen nuptiale*, wraz z aparatem krytycznym i objaśnieniami.

O dramaturgii zakonnej pisałam też w kontekście jej miejsca w dorobku historyka literatury polskiej, Juliana Krzyżanowskiego (II.2.4). Przywołałam prace badacza, które dowodzą, iż obraz dramatu szkolnego zawężał on przede wszystkim do scen jezuickich. Pokazałam, że mimo niepocholebnych opinii autor ten nakreślił pewną ciągłość kulturową i, wbrew zdaniu o hermetyczności środowiska zakonnego, dostrzegał otwartość dramaturgów szkolnych na inspiracje zewnętrzne.

Osobną grupę w moim dorobku stanowią artykuły o **utworach** nie-dramatycznych **autorów jezuickich**. W dwóch pracach zajęłam się kalendarzami autorstwa Jana Poszakowskiego (II.2.1 i II.2.5). Przeznaczony dla kobiet *Kalendarz prześwieatnych dam na Rok Pański 1741* przeanalizowałam pod kątem obecnych w nim celowych zabiegów odautorskich, które pozwalały jezuitom panować i odpowiednio kształtować emocje

czytelniczek. Na podobne mechanizmy zwróciłam uwagę w tekście poświęconym postaciom Polaków i Litwinów w *Kalendarzu jezuickim większym na rok przestępny 1740*. Pokazałam, w jaki sposób podporządkował Poszakowski wiedzę historyczną dydaktyczno-panegirycznemu charakterowi *Kalendarza*.

W innym artykule pisałam o kilkudziesięciu tekstach okolicznościowych, które jezuici poświęcili kobietom z rodu Radomickich: Dorocie z Broniszów Radomickiej-Jabłonowskiej, Franciszce z Radomickich Szołdrskiej i Annie z Radomickich Działyńskiej-Gurowskiej (II.2.10). Grupa analizowanych utworów była zróżnicowana i dość liczna. Zajął się epitalami, utworami funeralnymi, dziełami pisanymi z okazji imienin, świąt roku kościelnego oraz utworami dewocyjnymi. Odrębny szkic (II.2.16) poświęciłam też korespondencji jednej z pań Radomickich — Anny Działyńskiej-Gurowskiej z jezuitą Szymonem Waberem. Przeanalizowałam kilkanaście listów zakonnika, jakie zachowały się w zbiorach Biblioteki Kórnickiej, zwracając uwagę na treści religijne w duchu pobożności ignacjańskiej, które zapewne wpłynęły na formację duchową dostojniczki.

Działyńscy znaleźli się w kręgu moich zainteresowań również w kontekście anonimowego utworu humorystycznego, wpisanego do rękopisu należącego do przedstawiciela tego rodu: Józefa oraz jego dwóch synów — Augustyna i Marcina. Prześmiewcze wierszowane itinerarium przybliżyłam w artykule *Jak pan Rajewicz do Piotrkowa jechał, czyli o wierszu z rękopisu Działyńskich uwag kilka* (II.4.15). Wiersz ten łączy się z poznańskim środowiskiem średniozamożnej szlachty i jest typowym przykładem twórczości satyrycznej, adresowanej do grona najbliższych. Wykorzystuje rozwiązania artystyczne, typowe dla różnych gatunków literackich i czerpie z wypracowanych w poprzednim stuleciu konwencji literatury sowizdrzalskiej.

Na marginesie moich głównych zainteresowań badawczych znalazło się kilka tekstów poświęconych **literaturze XX i XXI w.** Pisałam więc o dramatach z początku XX w., w których bohaterem był Piotr Skarga, a które uświetniły obchody trzechsetlecia śmierci kaznodziei w 1912 r. (II.4.10). Wśród analizowanych tekstów znalazły się: Władysława Bandurskiego *Złote usta, złote serce*, Jana Bełcikowskiego *Piotr Skarga* oraz Romana Borelowskiego *Duch Skargi*. Teksty te wpisują się w jubileuszowe gloryfikowanie postaci Skargi. Reprezentują dość niski poziom artystyczny, lecz w artykule staram się też odnaleźć elementy warte docenienia: dobre oddanie relacji międzyludzkich, poruszeń emocjonalnych postaci oraz trafne wplatanie tekstów źródłowych do dramatów.

W innym artykule pisałam z kolei o gatunku limeryku jako przykładzie poezji „niepoważnej” (II.4.3). Wykorzystując liczne przykłady unaoczniałam zabiegi formalne autorów, służące wzbudzaniu komizmu na różnych płaszczyznach (gra językowa, semantyzacja warstwy brzmieniowej, zaskakujące rymy, neologizmy, nonsens i absurd).

Odrębny blok w moim dorobku zajmują teksty o **literaturze dla dzieci i młodzieży**. Tematyka tych artykułów poświęcona jest więc: *Starości w bajkach dla najmłodszych* (II.2.8), motywom kulinarnym w łódzkiej serii książek dla dzieci *„Wojny dorosłych — opowieści dzieci”* (II.2.11) oraz elementom „swojskim” i „obcym” w twórczości Wojciecha Widłaka dla dzieci (II.2.13). Zainteresowanie tym obszarem łączy się z autorskimi zajęciami o literaturze dla czytelnika niedorosłego, prowadzonymi przeze mnie dla studentów Wydziału Filologicznego.

Z innymi autorskimi zajęciami (Komputer i Internet w pracy polonisty) związany jest artykuł *Ucyfrowiony staropolarin*, który pokazuje, jak historyk literatury dawnej może w praktyce wykorzystać udostępniane w sieci dane (II.2.17). Przybliżyłam w nim wybrane korpusy danych, bazy biobibliograficzne, biblioteki i cyfrowe repozytoria, cyfrowe projekty, słowniki, platformy do wymiany informacji naukowej itd. W artykule udowadniam, że zasoby Internetu są nowoczesnym zapleczem informacyjnym, które dostarczać może inspiracji do badań nad literaturą staropolską.

Moja praca naukowa obejmuje także **edycje tekstów dawnych**. Jeszcze przed uzyskaniem stopnia doktora współpracowałam przy wydaniu utworu Samuela ze Skrzypny Twardowskiego, *Szczęśliwa moskiewska ekspedycja*¹. Wspomniałam już wcześniej o wydaniu „pieśni weselnej” Jana Bielskiego (II.4.8), która dodana była do tragedii *Aleksy, cesarz wschodni* (Poznań 1764). W ramach grantu NPRH (tytuł projektu: „Lubelska Biblioteka Staropolska. Series nova. Edycja krytyczna tekstów staropolskich — kontynuacja serii wydawniczej”) przygotowałam do druku, opracowałam i wydałam tragedię osiemnastowiecznego jezuitę Stanisława Sadowskiego, *Peomer król meseński* (II.1.2). Edycję poprzedziłam obszernym wstępem, wzbogaciłam ją o pełny aparat krytyczny oraz szczegółowe objaśnienia.

Rozprawy i książki publikowałam w wydawnictwach związanych z różnymi ośrodkami naukowymi w Polsce (Warszawa, Lublin, Kraków, Wrocław, Toruń, Poznań,

¹ S. Twardowski, *Szczęśliwa moskiewska ekspedycja Najaśniejszego Władysława IV, króla polskiego i szwedzkiego*, oprac. J. Okoń przy współpracy M. Jóźwiak i M. Kurana, Łódź–Poznań 2002.

Katowice). Moje artykuły znajdują się w czasopismach z listy MNiSW („Pamiętnik Literacki”, „Pamiętnik Teatralny”, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, „Prace Polonistyczne”, „Tematy i Konteksty”, „Ruch Literacki”).

Opublikowałam cztery artykuły recenzyjne (II.13.1–II.13.4). Jeszcze przed uzyskaniem stopnia doktora brałam udział w przygotowaniu wydania monograficznych tomów prac naukowych opublikowanych z okazji pięćsetlecia urodzin Mikołaja Reja (II.3.1). W 2014 r. byłam współredaktorką monograficznego numeru „Folia Universitatis Lodzensis. Acta Litteraria Polonica”, poświęconego literaturze baroku (II.3.2). Należę też do rady redakcyjnej serii wydawniczej publikowanej przez Wydawnictwo UŁ — „Analecta Literackie i Językowe” (II.3.3).

Po uzyskaniu stopnia doktora czynnie uczestniczyłam w 20 konferencjach krajowych i międzynarodowych.

Włączyłam się też w prace dwóch zespołów badawczych, realizujących granty: Narodowego Centrum Nauki (II.9.1) oraz Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (II.9.2). W obu pełniłam rolę wykonawcy. W ramach projektu NCN („Kształcenie obywatela na scenach jezuickich w Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Programy teatralne w archiwach wileńskich i rzymskich SJ oraz w wybranych bibliotekach polskich”) w 2015 r. odbyłam tygodniową kwerendę zagraniczną w bibliotekach naukowych w Wilnie, w oddziałach zbiorów specjalnych. Swoje ustalenia wykorzystałam następnie w artykułach naukowych. Wynikiem prac w granie NPRH (realizowany w UMCS w Lublinie pod kierunkiem prof. dr hab. Dariusza Chemperka; „Lubelska Biblioteka Staropolska. Series Nova”) jest natomiast wspomniana edycja tragedii Stanisława Sadowskiego, *Peomer król meseński* (Lublin 2020).

6. Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę lub sztukę.

Bardzo ważnym elementem mojej pracy akademickiej jest **dydaktyka**. Prowadziłam zajęcia, których uczestnikami byli zarówno studenci kierunku filologia polska, jak też uczestnicy studiów na Wydziale Filologicznym UŁ (tzw. zajęcia ogólnowydziałowe). Noty, jakie uzyskiwałam w anonimowych ankietach studenckich, oceniających wartość i jakość moich zajęć były zawsze powyżej 4,5. W ramach obowiązkowego bloku A uczę historii literatury polskiej od średniowiecza do baroku. Prowadziłam zajęcia z europejskości i swojskości literatury staropolskiej, analizy dzieła

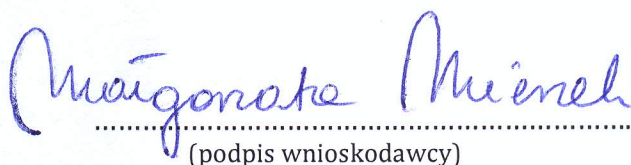
staropolskiego, z zakresu nauk pomocniczych filologii polskiej, a także z wprowadzenia do analizy dzieła literackiego. Przybliżaniu adeptom polonistyki pojęcia cyfrowej humanistyki, zasobów internetowych, które w praktyce mogą wykorzystać w pracy naukowej służą z kolei prowadzone przeze mnie zajęcia Komputer i internet w pracy polonisty. Są one zgodne z zaleceniami zawartymi w modułach wymaganych do uzyskania Europejskiego Certyfikatu Umiejętności Komputerowych (ECDL — European Computer Driving Licence). Prowadzę również dwa autorskie konwersatoria poświęcone literaturze dla dzieci i młodzieży oraz dramatowi i teatrowi staropolskiemu. Byłam koordynatorem pięciu przedmiotów. Zrecenzowałam 41 prac licencjackich i magisterskich.

W ramach **działalności organizacyjnej** dwukrotnie pełniłam funkcję sekretarza komisji rekrutacyjnej na kierunku filologia polska oraz dwukrotnie funkcję protokolantki (obrona pracy doktorskiej i podczas kolokwium habilitacyjnego). Trzy razy sprawowałam rolę opiekuna studentów zarówno 1, jak i 2 stopnia na kierunku filologia polska. Zasiadałam jako członek w Radzie Wydziału Filologicznego w kadencji 2016–2020, zaś w latach 2020–2024 zostałam wybrana w skład rady Instytutu Filologii Polskiej i Logopedii UŁ. W 2020 r. pełniłam też funkcję jurora w konkursie na najlepszą pracę magisterską im. Cz. Zgorzelskiego (etap uczelniany).

Część mojej aktywności naukowej poświęciłam **działaniom popularyzującym naukę i sztukę**. Prowadziłam zajęcia w łódzkich liceach. Współpracowałam z Urzędem Miasta w Brzezinach w ramach projektu „Frycówka”, poświęconego Andrzejowi Fryczowi Modrzewskiemu i jego czasom. Przeprowadziłam dwa wykłady dla dzieci i młodzieży w Centrum Promocji i Kultury w Brzezinach. Uczestniczyłam również w projekcie Uniwersytet Zawsze Otwarty, organizowanym przez Uniwersytet Łódzki. W ramach UZO miałam zajęcia z uczniami z Liceum Ogólnokształcącego im. Stanisława Staszica w Zgierzu. O poezji polskiego baroku opowiadałam też licealistom z Łodzi i województwa łódzkiego w ramach projektu „Środy z polonistyką”, odbywającego się cyklicznie na Wydziale Filologicznym UŁ. Współpraca z filią nr 41 Biblioteki Miejskiej w Łodzi zaowocowała natomiast wykładem dla seniorów o dawnej literaturze polskiej. W roku akademickim 2019/2020 przeprowadziłam również dwukrotnie zajęcia z grupą studentek z Ukrainy, które przyjechały do Łodzi w ramach stażu językowego z zakresu języka, literatury i kultury polskiej.

7. Oprócz kwestii wymienionych w pkt. 1-6, wnioskodawca może podać inne informacje, ważne z jego punktu widzenia, dotyczące jego kariery zawodowej.

W 2007 roku zajęłam II miejsce w Konkursie o Nagrodę Konrada i Marty Górskich w Toruniu za pracę *Staropolskie intermedia (w teatrach szkolnych)*. Otrzymałam również nagrodę Rektora 3 stopnia za osiągnięcia naukowo-badawcze. W trakcie pracy odbyłam szkolenia mające na celu doskonalenie warsztatu i umiejętności dydaktycznych: kształcenia przy wykorzystaniu nowoczesnych metod cyfrowych oraz zarządzania wielokulturowością.


.....
(podpis wnioskodawcy)