

Małgorzata Mieszek

Uniwersytet Łódzki (PL)

ORCID: 0000-0002-0737-6233

Święty Genezjusz na scenie kolegium jezuickiego w Samborze

Abstract

St. Genesius on the Jesuit Stage in Sambor

This article sheds light on the Jesuit tragedy *Genesius*, hitherto unknown in scholarly literature, as recorded in a manuscript codex from the Jesuit college in Sambor (present-day Ukraine). It is the story of a Roman mime who, while performing a parody of baptism for Diocletian, was granted the grace of conversion and turned from a jester mocking the Christian religion into an ardent believer. The article discusses the Sambor performance against a broader historical and literary background, including earlier manifestations of the motif of Genesius, especially in Polish Jesuit theatre. The author shows how the eighteenth-century tragedy relates to its medieval textual source and to earlier theatre productions. The analysis reveals deliberate transformations of the theme made by an anonymous Jesuit, who expanded the

story of Genesius to include family motifs, removed the figure of Diocletian, and strengthened the negative image of the eponymous character, portraying him as a tyrant and persecutor. The changes introduced in the tragedy were also related to the didactic-utilitarian function of the play, which criticized filial disobedience and the misuse of art's creative potential and visualized the power of baptism.

Keywords

18th-century Jesuit theatre, Sambor, martyr plays, Genesius

Abstrakt

Artykuł przybliży nieznaną do tej pory w literaturze przedmiotu jezuicką tragedię *Genezjusz*, zapisaną w rękopiśmiennym kodeksie z kolegium w Samborze. Jest to opowieść o mianie rzymskim, który podczas odgrywania przed Dioklecjanem parodii chrztu świętego dostąpił łaski nawrócenia i z błazna wykpiwającego religię chrześcijańską zmienił się w jej gorliwego wyznawcę. W artykule rozważania o samborskim przedstawieniu omówione zostały na szerszym tle historyczno-literackim, w tym wcześniejszych realizacji motywu Genezjusza, zwłaszcza na gruncie polskiego teatru jezuickiego. Artykuł pokazuje stosunek osiemnastowiecznej tragedii do średniowiecznej podstawy źródłowej oraz wcześniejszych realizacji teatralnych. W toku analizy uwidoczniło się celowe przekształcenia tematu, których w historii o Genezjuszu dokonał anonimowy jezuita – rozbudowanie historii o wątki rodzinne, usunięcie postaci Dioklecjana, pogłębienie negatywnego wizerunku tytułowej postaci, nadanie jej cech tyrana i prześladowcy. Wprowadzone do tragedii zmiany wiązały się również z dydaktyczno-utility funkcją dramatu, który krytykował nieposłuszeństwo synowskie i niewłaściwe wykorzystywanie kreatywnej funkcji sztuki oraz unaoczniał siłę chrztu świętego.

Słowa kluczowe

teatr jezuicki XVIII wieku, Sambor, sztuki martyrologiczne, Genezjusz

Nowość dzieła, a nie rzeczy, z której
Dzieło jest uczynione, uciechę przynosi.
(*Genezjusz, tragedia*, I, 5)

Cytat, który stanowi motto artykułu, pochodzi z tragedii *Genezjusz*, wystawionej w jezuickim kolegium w Samborze pomiędzy rokiem 1761 a 1766. To wypowiedź tytułowego bohatera, przygotowującego występ teatralny dla cesarza Dioklecjana. Wybór tego fragmentu koresponduje z celem artykułu, który przybliży tekst wcześniej nieobecny w świadomości historyków dawnego teatru. Prezentuje sztukę nieznaną, choć podejmującą temat („rzecz”) obecny w literaturze i sztuce na przestrzeni wieków. Opowieść o mimie rzymskim, który podczas odgrywania przed cesarzem komedii dostał łaski nawrócenia i z błazna wykpiwającego religię chrześcijańską zmienił się w jej gorliwego wyznawcę, znana była już bowiem w literaturze średniowiecznej. Dzieje aktora znalazły się w anonimowym *Martyrologium Hieronymianum* (VI–VII wiek), zaś w hagiograficznej *Passio Sancti Genesis* (VII wiek) zawarto opis procesu i męczeństwa Genezjusza¹. Oba źródła akcentowały heroiczną postawę aktora, który uosabiał tryumf religii chrześcijańskiej nad „pogaństwem”, reprezentowanym przez cesarza. W dawnej Polsce żywot Świętego Genezjusza obecny był w popularnych kompendiach hagiograficznych autorstwa Cesarego Baroniusza, Laurentego Suriusa i Piotra Skargi². Zbiory te stanowiły źródło pomysłów i tematów dla jezuickich dramaturgów. Wątek Genezjusza był podejmowany na scenach kolegiów od XVII stulecia. Historia nawróconego mima w ujęciu samborskiego dramaturga różni się jednak od wcześniejszych realizacji. Artykuł ma na celu pokazać przekształcenia podstawy źródłowej, których dokonał jezuita z Sambora. Podjęta zostanie też próba odpowiedzi na pytanie, z czego wynikały owe zmiany.

Genezjusz – męczennik „atrakcyjny”

Postać Genezjusza, którego wspomnienie liturgiczne obchodzone jest 25 sierpnia, nastęrcza niekiedy trudności identyfikacyjnych. W najstarszych wersjach

¹ Tekst za *Martyrologium rzymskim* podaje Andrzej Bober, zob. „Męczeństwo św. Genezjusza: Pogańskie wyszydzenie Sakramentów Św.”, tłum. i oprac. Andrzej Bober SJ, *Vox Patrum* 4 (1983): 244–247. <https://doi.org/10.31743/vp.10294>.

² Cesare Baronius, *Annales ecclesiastica a Christo nato ad annum 1198*, vol. 2 (Antwerpen, 1589), pod rokiem 303; Laurentius Surius, *De probatis Sanctorum historiis*, vol. 6 (Koloniae, 1618), 266–267; Piotr Skarga, *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok* (Kraków, 1610), 715–717.

martyrologium hieronimiańskiego³ oraz w zbiorze kazań *Eusebius Gallicanus*, przypisywanym Hilaremu z Arles (429–449)⁴, pod tą datą wspomina bowiem innego męczennika o takim samym imieniu. Był nim Genezjusz z Arles, który pełnił funkcję kancelarzysty lub stenografa wojskowego, a jednocześnie był katechumenem i został zamordowany za wiarę. Jego kult rozszerzył się poza terytorium Galii i, być może, przyczynił się do powstania historii o innych wyznawcach-męczennikach noszących imię Genezjusz⁵. W literaturze hagiograficznej istnieje bowiem co najmniej dziesięć osób o takim imieniu. Genezjusz rzymski, prototyp bohatera z samborskiego dramatu, był aktorem. Po nawróceniu, płomiennym wyznaniu wiary i torturach, które miały go skłonić do wyparcia się Chrystusa, poniósł śmierć męczeńską przez ścięcie mieczem⁶.

To właśnie ten bohater z racji wykonywanego zajęcia w naturalny sposób zyskał na popularności właśnie na scenach teatralnych. Genezjuszowi poświęcili swoje sztuki twórcy europejscy tej miary co Lope de Vega (*Lo fingido verdadero*, ok. 1608)⁷ czy Jean Rotrou (*Le véritable Saint Genest*, prem. 1645 lub 1646)⁸. Do spopularyzowania postaci aktora-męczennika przyczyniły się również teatry jezuickie. Jan Okoń jako jedyny do tej pory opisał obecność motywu genezjańskiego na scenach jezuickich. Badacz doszukał się piętnastu występów z europejskich kolegów Towarzystwa Jezusowego, których bohaterem był aktor-męczennik, niekoniecznie noszący imię Genezjusz. Jego postaciami bliźniaczymi byli Filemon, Adrian, Artemiusz, Gelasinus czy Pamfilus, choć ich losy nie zawsze pokrywały się ściśle z dziejami rzymskiego mima⁹. Najwcześniejsza spośród

³ „A relatio natale sancoti Genesi martyr”, w: *Acta Sanctorum Novembris*, vol. 2, Pars posterior, ed. Hippolyte Delehaye (Bruxelles: Société des Bollandistes, 1931), 464.

⁴ Lisa Kaaren Bailey, *Christianity's Quiet Success: The Eusebius Gallicanus Sermon Collection and the Power of the Church in Late Antique Gaul* (Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2010), <https://doi.org/10.2307/j.ctvpj7d4d>.

⁵ Grzegorz Maroń, *Święci patroni prawników* (Rzeszów: Wydawnictwo Fosze, 2011), 237–242.

⁶ *Martyrologium rzymskie oraz elogja świętych i błogostawionych niektórych martyrologiów zakonnych*, tłum. i oprac. Piotr Turbak (Kraków: Wydawnictwo Apostolstwa Modlitw, 1967), 245.

⁷ Urszula Aszyk, „*Lo fingido verdadero* Lopego de Vega: U źródeł hiszpańskiego teatru jako metafory świata”, w: *Etos życia – etos sztuki: Wokół legendy o św. Genezjuszu – aktorze*, red. Małgorzata Leyko i Irena Jajtlew-Lewkowicz (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2005), 88–104.

⁸ Piotr Olkusz, „Kiedy Bóg jest reżyserem: *Le véritable Saint Genest* Jeana Rotrou”, w: *Etos życia – etos sztuki*, 105–117. Warto dodać, że Genezjusz był również bardzo istotny dla Juliusza Osterwy, który w latach II wojny światowej planował założenie stowarzyszenia aktorów katolickich Genezja, zob. Tadeusz Kornaś, „Genezja – modlitwa i pełnowstanie”, *Pamiętnik Teatralny* 69, z. 2 (2020): 50–71, <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/30>.

⁹ Przykładem Filemon, bohater sztuki Jacoba Biedermanna (*Philemon martyr*, Konstancja, 1618), który będąc aktorem, dla zabawy przebiera się w szaty duchownego i dostępuje łaski nawrócenia; zob. Jan Okoń, „Św. Genezjusz w dramacie jezuickim XVII w.”, w: *Etos życia – etos sztuki*, 81–82. Ten sam szkic powtórzony później w zbiorze: Jan Okoń, *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)* (Warszawa: OIG, 2006), 171–184 (wszystkie cytaty podaję za tym wydaniem).

odnotowanych przez Okonia sztuk była wystawiona w 1592 roku we Fryburgu w Szwajcarii, najstarsza zaś – w 1687 w Monachium¹⁰.

W polskich teatrach jezuickich sztuki o nawróconym Genezjuszu oglądała publiczność w Kaliszu (*Historio Genesisius*, 1615) oraz cztery lata później w Poznaniu (*Tragedyja Genesisius*, 1619¹¹). Dramaty te należą do wczesnych realizacji wątku genezjańskiego. Akcentują zwłaszcza kwestie religijne, propagują potrydencki nurt wiary oraz model nowego świętego – konwertyty aktora¹². Dzieje Genezjusza były niewątpliwie atrakcyjnym tematem dla szkolnych dramaturgów. Rzymski mim był bohaterem dynamicznym, który na oczach widzów podlegał przemianie, a jako świadek tajemnicy chrztu świętego miał siłę przekonywania w zakresie treści doktrynalnych (uobecnienie siły działań Boga, Jego omnipotencji). Było to kluczowe zwłaszcza w perspektywie wychowania religijnego. Istotny i efektowny jest także motyw teatru w teatrze zawarty w opowieści o Genezjuszu. Owa metateatralność¹³ uświadamiała kruchą granicę pomiędzy fikcją teatralną a realnym życiem. W wersji jezuickiej wiązało się to dodatkowo z dydaktycznym napomnieniem o kruchości i nietrwałości dóbr materialnych, ułudzie i fikcyjności życia doczesnego.

Teatr w Samborze

W literaturze przedmiotu nie pojawiły się do tej pory żadne wzmianki o osiemnastowiecznej tragedii z Sambora. Badania Okonia przyniosły informacje jedynie o dwóch przedstawieniach z XVII wieku, z których jedno znane jest wyłącznie z drukowanego sumariusza (*Genezyjus, tragedia*, Poznań 1619). Tragedia z Sambora to zatem pierwszy i jak dotąd jedyny znany pełny tekst

¹⁰ Jan Okoń, *Dramat i teatr szkolny: Sceny jezuickie XVII wieku* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970), 386.

¹¹ Łaciński tekst dramatu nie zachował się. Tragedia przetrwała do naszych czasów w formie sumariusza w języku polskim *Tragedia Genesisius to jest o Świętym Genezjusie Męczenniku* (Poznań, 1619). Wszelkie cytaty podaję za egzemplarzem przechowywanym w Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. B J St. Dr. 27226 I, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=764586>.

¹² Okoń, *Św. Genezjusz w dramacie jezuickim*, 179.

¹³ Ta konstrukcja akcentowana jest zwłaszcza w literaturze europejskiej, poświęconej motywowi Genezjusza w dziełach Lopego de Vegi i Jeana Rotrou, zob. m.in. Barbara Simerka, „Metatheater and Skepticism in Early Modern Representations of the Saint Genesisius Legend”, *Comparative Literature Studies* 42, no. 1 (2005): 50–73, <https://www.jstor.org/stable/40247460>; Mary Ann Frese Witt, „From Saint Genesisius to Saint Genet”, in *Metatheater and Modernity: Baroque and Neobaroque* (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2013), 19–52; Daniel Wiedner, „Der heilige Genesisius: Der Schauspieler als Märtyrer, der Märtyrer als Schauspieler”, in *Märtyrer-Porträts*, hrsg. Sigrid Weigel (München: Wilhelm Fink, 2007), 74–77, https://brill.com/display/book/edcoll/9783846745533/B9783846745533_s013.xml.

dramatyczny ze szkół jezuickich napisany po polsku i podejmujący motywy genezyjański w XVIII wieku.

Teatr szkolny rozpoczął swą działalność w Samborze od ok. 1701 roku, a więc kilka lat po przybyciu jezuitów do miasta i założeniu przez nich stacji misyjnej (1698–1702)¹⁴. Na początek XVIII wieku datowane są cztery drukowane sumariusze (z lat 1701–1717), widowiska o charakterze okolicznościowym (z okazji śmierci wojewody Marcina Chomentowskiego, 1707), misteryjnym i alegoryczno-panegirycznym¹⁵. Obraz teatru w kolegium samborskim dopełnia rękopiśmienny kodeks, oficjalna *liber drammatum*, do którego wpisana została tragedia *Genezjusz* (k. 174v–187v). Manuskrypt przechowywany jest obecnie w lwowskiej Naukowej Bibliotece im. Wasyla Stefanyka¹⁶. Kodeks liczy 199 kart, zapisany został przez kilka osób. Obejmuje materiał z lat 1752–1768. Placówka w Samborze miała wówczas status rezydencji (1702–1764), a następnie kolegium (1764–1773). Sztuka odegrana została najpewniej w sali teatralnej, przerobionej ze starej kaplicy dzięki staraniom superiora Krzysztofa Sawickiego¹⁷.

Tragedia o Genezjuszu to przykład jednej z kilku sztuk martyrologicznych zapisanych w kodeksie samborskim. Odrębne teksty poświęcono św. Kanutowi¹⁸ i Justyniuszowi¹⁹. Oprócz form dramatycznych w kodeksie znalazły się też dialogi na użytek wewnątrzszkolny, tzw. *sabbativa*, program udratyzowanego *Sejmiku gospodarskiego*, dwa dramaty²⁰, trzy komedie²¹ oraz pięć tragedii (dwie

¹⁴ W 1702 otwarto szkołę z klasami gramatyki, od 1704 – poetyki, od 1711 – retoryki. Zakonnicy przybyli do Sambora stosunkowo późno, bo dopiero w 1698. Założona tam stacja misyjna działała przez cztery lata, a następnie przekształcona została w rezydencję. Ta funkcjonowała aż do 1764, kiedy to zmieniła swój status na kolegium. Działalność szkoły trwała jedynie dziewięć lat, aż do kasaty zakonu w 1773. Zob. „Sambor”, w: *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, oprac. Ludwik Grzebień s.j., wyd. 2 (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2004), 597. Wersja elektroniczna pierwszego wydania encyklopedii: <https://www.jezuici.krakow.pl/cgi-bin/rjbo?b=enc&n=5874&q=0>.

¹⁵ Opis sumariuszy zob. *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej: Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, red. Władysław Korotaj et al. (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976), poz. 345–348.

¹⁶ Biblioteka im. Wasyla Stefanyka, sygn. 6274/11, „Liber drammatum Collegii Samboriensis Societatis Jesu”, rkps.

¹⁷ Stanisław Załęski s.j., *Jezuici w Polsce*, t. 4, cz. 4 (Kraków: Drukarnia Władysława Ludwika Anczyca, 1905), 1635, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/show-content/publication/edition/301603?id=301603>.

¹⁸ M. Świeprawski, *S. Kanutus, tragedia*, prem. 30 marca 1760 [?], Sambor, k. 104–120v. W rękopisie nie ma informacji o miejscu wystawienia tej i następnych sztuk, ale zakładam, że był to Sambor. Daty zostały określone na podstawie układu i chronologii rękopisu. Nie udało się ustalić imion niektórych autorów. Tam, gdzie identyfikacja nie była możliwa, pozostawiono inicjały.

¹⁹ *Iustinus męczennik, tragedia* (sumariusz), prem. 1766 [?], Sambor, k. 191v–193.

²⁰ *Ludus literius in festum S. Francisci Xavierii*, k. 144v–14; *Romulus i Remus, drama*, prem. 1766, Sambor, k. 193–195.

²¹ K. Mazurkiewicz, *Bachus kłótlivy, niewielq pieniędzy do bitwy przyprowadzający*, prem. 15 lutego 1760, Sambor, k. 57–71; *Podjezralski, komedya*, prem. 1761, k. 127–140v; *Niestateczność w ludziach przy sprzyjaniu Fortuny, komedya*, prem. 29 stycznia 1761, Sambor.

z nich w formie sumariuszy²²). Rękopis nie zawiera informacji o autorze tragedii *Genezjusz*, choć przy kilku innych utworach na marginaliach dopisano nazwiska ich twórców²³.

W części sztuk brakuje zakończeń. Ten defekt dotyczy także tragedii o Genezjuszu. Urywa się ona na scenie 4 aktu v. O zakończeniu sztuki wnioskujemy na podstawie początkowego streszczenia, „rzeczy tragedii”:

Genezjusz za czasów Dioklecjana i Maksymiana cesarzów w Rzymie mistrz sztuki kuglarskiej, nie tak okrucieństwem, jako raczej szyderstw wielki prześladowca imienia chrześcijańskiego, gdy raz w przytomności cesarza i całego ludu rzymskiego z tajemnic wiary chrześcijańskiej naśmiewał się, niespodzianie od Boga nawiedzony, stał się przez chrzest uczestnikiem łaski Chrystusowej, błędów pogańskich wyrzekł się i poszedł za Chrystusem. Na którego wyznanie, *gdy statecznie trwał, z miejsca igrzysk wyprowadzony na plac śmierci, po różnych mękach mężnie wytrzymanych życie swoje na koniec za wiarę położył* (k. 174v).²⁴

Zabrakło więc fragmentów, które ukazywały lub, co bardziej prawdopodobne, w których relacjonowano męczeństwo bohatera i jego ostateczny triumf²⁵.

Źródło samborskiej tragedii o Świętym Genezjuszu

O ile autor poznańskiej sztuki pomysł do jej napisania zaczerpnął z *Żywotów świętych Pańskich* Piotra Skargi²⁶, o tyle samborski jezuita wykorzystał fragment

²² *Veremundus, tragedia*, prem. 28 marca 1760, k. 85–104; M. Świeprawski, *S. Kanutus, tragedia*, prem. 30 marca 1760, Sambor, k. 104–120v; *Genezjusz; Kodrus* k. 188v–190v; *Iustinus męczennik, tragedia*, prem. 1766, Sambor k. 191v–193.

²³ Wśród nich znaleźli się: Michał Bączalski (1736–1794), wykładający retorykę w Lublinie w latach 1766–1767, autor zapisanej mowy *In annua innovationae studiorum epopaeia*; Leon Męciński (1724–1782), profesor retoryki w Samborze (1757–1759), autor dwóch mów na rozpoczęcie studiów w 1757/58 i na renowację studiów 1759/1760; Kazimierz Mazurkiewicz (1729–1795), profesor retoryki (1759–1760) i prefekt bursy muzycznej (1760–1761) w Samborze, twórca zapisanej w kodeksie komedii *Bachus kłótlivy*. Na marginaliach napisano niewyraźnie jeszcze dwa nazwiska, których nie udało się zidentyfikować: M. Świeprawski (?), autor tragedii o św. Kanutusie, oraz Józef Arselski (?).

²⁴ Wszelkie cytaty z tragedii *Genezjusz* pochodzą z rękopisu „Liber drammatum Collegii Samboriensis Societatis Jesu”, Biblioteka im. Stefanyka, sygn. 6274/11, k. 174v–187v (kursywa – M.M.). Tekst zmodernizowano zgodnie z zasadami dla wydań popularnonaukowych (typu B), sformułowanymi w *Zasadach wydawania tekstów staropolskich: Projekt*, oprac. Konrad Górski et al. (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1955).

²⁵ Także tytułowy bohater tragedii martyrologicznej *Iustinus, męczennik*, jak zapisano w argumentcie, „nic nie był wzruszony mękami, niezwykłością umysłu statecznością wszędzie jaśniejąc poległ”, k. 191v.

²⁶ Piotr Skarga, „Męczeństwo i nawrócenie się dziwne Genezjusza Rzymianina”, w: *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu*, wyd. 8 (Kraków, 1615), 715–717, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/11125/edition/18061/content>.

Speculum maius – encyklopedii średniowiecznego dominikanina Wincentego z Beauvais (ok. 1194–1264). *Wielkie zwierciadło* było dziełem monumentalnym i niezwykle popularnym, przepisywanym i wydawanym wielokrotnie do końca XVI wieku²⁷. Do czasów Diderota stanowiło największe objętościowo dzieło encyklopedyczne²⁸. Zbierało ono wiedzę z różnych obszarów i miało pełnić funkcję pomocniczą dla dominikańskich kaznodziejów²⁹. *Speculum maius* dzieli się na trzy części: *Speculum doctrinale*, *Speculum naturale* i *Speculum historiale*. W tej ostatniej znalazł się fragment o cudownym nawróceniu Genezjusza i jego męczeństwie. *Zwierciadło* stanowiło podręczne źródło dla duszpasterskiej działalności kaznodziejów (zwłaszcza dominikańskich) i kompilatorów żywotów świętych³⁰. Dzieło dominikanina było obecne w Polsce już w XIV wieku. Czytano je w środowiskach kościelnych, w Akademii Krakowskiej i wśród uczonych zgromadzonych w kancelarii królewskiej³¹.

Czy jezuita z Sambora, zgodnie z informacją podaną w rękopisie, korzystał z encyklopedii Wincentego z Beauvais? Prawdopodobnie, choć równie uzasadnione jest przypuszczenie, że miał on do czynienia z jedną z wielu adaptacji *Speculum maius*. Zbiór stał się bowiem podstawą niezwykle popularnej encyklopedii, *Speculum magnum* lub *Speculum exemplorum*, skompilowanej około 1480, a w XVI wieku uzupełnionej przez jezuitę Jana Majora³². Jego zbiór, *Magnum speculum exemplorum*, był wielokrotnie przedrukowywany po łacinie (od 1603). Znaczna część przykładów zamieszczonych w kompilacji Majora zaczerpnięta została z dzieła średniowiecznego dominikanina. *Magnum speculum historiae* została przetłumaczona na wiele języków, między innymi na polski przez jezuitę Szymona Wysockiego. *Wielkie zwierciadło przykładów* wydano w Krakowie w 1612, a potem między innymi w kaliskiej drukarni jezuitskiej w latach 1690

²⁷ Liczba piętnastowiecznych egzemplarzy dostępnych w Polsce to około stu woluminów, w Europie zaś ponad kilkaset średniowiecznych rękopisów. Adam Fijałkowski, *Puer eruditus: Idee edukacyjne Wincentego z Beauvais* (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2001), 9–20, 39. Zob. także stronę internetową w całości poświęconą życiu i twórczości Wincentego: <https://www.vincentiusbelvacensis.eu/>, dostęp 1 lutego 2024.

²⁸ Adam Fijałkowski, „Wincenty z Beauvais (ok. 1194–1264) o wychowaniu”, *Rozprawy z dziejów oświaty* 38 (1997): 11; Beata Wojciechowska, „O starości i jej uciążliwościach w *Speculum naturale* Wincentego z Beauvais (ok. 1194–1264)”, *Saeculum Christianum* 22 (2015): 37.

²⁹ Sławomir Zonenberg, „Funkcja historii w zakonie dominikańskim oraz czynniki kształtujące pamięć historyczną dominikanina w średniowieczu”, *Sensus Historiae* 9 (2012): 135, <http://www.sensushistoriae.epigram.eu/index.php/czasopismo/article/view/22>.

³⁰ Marian Plezia, wstęp do Jakub de Voragine, *Złota legenda: Wybór*, tłum. Janina Pleziowa (Warszawa: PAX, 1955), x xv; Zonenberg, „Funkcja historii w zakonie dominikańskim”, 135.

³¹ Fijałkowski, *Idee edukacyjne Wincentego z Beauvais*, 67–75.

³² Joannes Major, *Magnum speculum exemplorum* (Duaci, 1614), https://books.google.com/books?id=sho4Oe-souq&printsec=frontcover&source=gbs_book_other_versions_r&cad=3.

i 1691³³. Materiał w kompendium uporządkowany został alfabetycznie, według kolejnych haseł rzeczowych (np. *Anioł, Biskup, Chwała, Dusza, Odpust, Płacz, Sąd Boży, Sprawiedliwość* itd.). Opis nawrócenia i męczeństwa Genezjusza (*Żartem ochrzczony Genesius kuglarz nawrócił się i męczennikiem został*) znajduje się pod hasłem *Chrzest* (115–117). Autor tragedii samborskiej, w której akcentowano siłę sakramentu, mógł więc korzystać z kompilacji w tłumaczeniu Wysockiego. Informację o średniowiecznej podstawie źródłowej podał być może także za *Wielkim zwierciadłem*. W obu przypadkach są to dane nieprecyzyjne. Wysocki kończył rozdział podaniem daty śmierci męczennika oraz niedokładnym skrótem bibliograficznym: „Vincent. Beluac. li[b]. 12, ca. 104” (117), zaś dramaturg jezuicki ograniczył się do abrewiacji nazwiska autora i numeru księgi („Wincent Belac. w księ. 12.”).

Stosunek do źródła

W porównaniu z oryginalnym przekazem Wincentego z Beauvais oraz polską adaptacją Wysockiego samborski autor nieco inaczej rozłożył akcenty w historii o Genezjuszu. Oba źródła skupiają się na opisie przedstawienia, podczas którego rzymski mim się nawrócił. Przytaczają szczegółowo jego wyznanie wiary, a także opisują heroiczne męczeństwo i niezłomną postawę w trakcie tortur. Co istotne w kontekście tragedii z Sambora, żaden z autorów nie przekazał natomiast szczegółów na temat innych aspektów życia postaci (poza męczeńskimi)³⁴.

Z dramaturgicznego punktu widzenia historia ta wymagała uzupełnienia wielu miejsc niedookreślonych. Jezuicki dramaturg wykorzystał ten potencjał i potraktował twórczo podstawę źródłową. Dopisał początkowe losy bohatera, przedstawił go na tle stosunków rodzinnych, przyjacielskich i społecznych. Autor korzystał ze schematów opowieści martyrologicznych, jednak wyraźnie je modyfikował i uzupełniał dodatkowymi treściami, dzięki którym tragedia samborska zyskiwała nowe znaczenie i wymowę. Inwencja twórcza anonimowego jezuity uwidoczniła się na kilku płaszczyznach.

³³ Szymon Wysocki, *Wielkie zwierciadło przykładów, więcej niżli z ośmieszętych autorów, pobożnością, nauką i starowiecznością przeznaczonych: Także z rozmaitych historii, traktatów i ksiąg wyjęte przez jednego niemianowanego, który żył około Roku Pańskiego 1480* (Kraków, 1612), 115–117, <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/doccontent?id=407>. Za tym wydaniem podaję wszystkie cytaty.

³⁴ Z encyklopedii Wincentego i z przekładu Wysockiego wiemy, że Genezjusz mieszkał w Rzymie za czasów cesarza Dioklecjana i był mistrzem sztuki aktorskiej („magister artis mimice”, Wincenty, 166; „sztukmistrzem nauki kuglarskiej”, Wysocki, 115). Obaj autorzy podali też, że widowisko o „tajemnicach chrześcijańskich” urządzono z woli Genezjusza.

Genezjusz – wyrodny syn, hultaj i niecnota

O ile źródła encyklopedyczne oraz wcześniejsza tragedia z Poznania milczą na temat rodziny Genezjusza, o tyle w tragedii z Sambora bohatera poznajemy właśnie z tej perspektywy. Dramat otwiera scena, w której nieobecny w kompendiach encyklopedycznych ojciec Genezjusza, Erast, skarży się na nieposłuszeństwo potomka. Jezuicki autor sygnalizuje zatem młody wiek bohatera (o którym milczą źródła). Taka ekspozycja dowodzi, iż samborski twórca dostosował materiał źródłowy do okoliczności wystawienia sztuki – scena rodzinna korespondowała z młodymi aktorami i publicznością uczniowską. Wiązać to należy z procesem zmiany, która następowała od połowy XVIII wieku w pojmowaniu przez jezuitów zadań teatru – coraz częściej propagował on cnoty rodzinne i pogłębiał wizerunek postaci o rys prywatny³⁵. Najważniejsze osoby w tragedii są przedstawione w relacjach rodzinnych. Genezjusz jest przede wszystkim synem, a w drugiej kolejności aktorem i męczennikiem. Erasta widzimy najpierw jako ojca, a dopiero potem poddanego cesarskiego, powinowatego i oskarżyciela.

Dramaturg akcentuje więc nie tyle religijny aspekt historii (wbrew źródłom i inaczej niż w poznańskim przedstawieniu z XVII wieku), ile raczej naganne z moralnego punktu widzenia relacje rodzinne. Na tym buduje podstawowy konflikt dramatyczny. Tragedia rozpoczyna się uogólnionym pytaniem retorycznym Erasta, „jakiej godzien kary” jest syn „krnąbrny, nieposłuszny, ojcowskimi zuchwale / Gardzący napomnieniem” (I, 1, k. 174v). Jego powinowaty, Hippolit, konstatuje, iż „zuchwałość syna, czci powinnej / Ojcu nieoddająca” (k. 175) zasługuje na chłostę i wygnanie z rodzinnego domu. Erast w kolejnej wypowiedzi konkretyzuje, że owym „złośliwym [ojcowskiej] woli przestępcą”, który „niezbożnie podeptał” jego rozkazy, jest Genezjusz. Nieposłuszeństwo syna, który wbrew zakazom ojca wybiera „zelżywe” zajęcie i tym samym hańbi swój dom, staje się zaczątkiem kolejnych wydarzeń. Dramaturg samborski konfrontuje wielokrotnie racje Erasta z antyracjami Genezjusza, który nie tylko jest nieposłuszny wobec ojca, lecz także niewybrednie się do niego zwraca. Syn określa rodziciela mianem „niedobrotliwego” starca, który coś „plecie” (I, 1, k. 176v). Groźbę wyrzucenia z domu ojcowskiego bagatelizuje, podsumowując rozmowę z napominającym go Hippolitem: „Nie trzeba wyganiać / Mnie i z domu wyrzucać, sam od was ja pójde” (I, 3, k. 177r).

Genezjusz jest antywzorem syna, o czym świadczą nie tylko opinie innych bohaterów, lecz także jego własne wypowiedzi. Dramaturg samborski doskonale

³⁵ Irena Kadulka, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974), 84.

oddał impertynencję młodzieńca. Jego repliki zwykle kończą daną scenę, bez możliwości odpowiedzi oponenta. Wymownym tego przykładem jest finał aktu I, w którym arogancja Genezjusza wywołuje gwałtowną reakcję i złorzeczenie Erasta:

ERAST

[...] Z domu mego precz hultaju:
Niech cię moje nie widzą oczy, ani uszy,
Niech nie słyszą o tobie; gdzie tylko postaniesz,
Niech nędza z tobą będzie; błąkaj się po świecie,
Chodź od domu do domu za kawałkiem chleba.

HIPPOLIT

Daj pokój tym przekleństwom, Eraście, krew twoja
Przecież jest.

ERAST

Już nie moja, nie znam go za syna.

GENESIUS

Ani ja cię za ojca. Przekleństwa, które
Wyrzekłeś, niechaj wszystkie na twą głowę spływają.
To zostawiam, odchodząc, tobie pożegnanie.

Ucieka GENEZJUSZ

ERAST

z puginałem goni

Ach, zabiję niecnotę! (I, 9, k. 179)

Sztuka o Genezjuszu należy do nielicznych dramatów jezuickich ukazujących negatywny wizerunek syna. Tragedie prezentowały raczej wzory cnót rodzinnych: synowie manifestowali swą miłość i przywiązanie do rodziców, a także gotowi byli poświęcić dla nich własne życie³⁶. Samborski Genezjusz jest zaprzeczeniem cnoty posłuszeństwa – propagowanej i akcentowanej w jezuickich tragediach o tematyce rodzinnej³⁷. Brak poszanowania ojca jest równoznaczny z aktem bluźnierstwa, wystąpieniem przeciwko samemu Jowiszowi, który uczynił Erasta rodzicem Genezjusza³⁸.

³⁶ Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim*, 80.

³⁷ Warto dodać, że negatywne wzorce synowskie pokazywano raczej w komediach, których bohaterowie byli ośmieszani, a sztuki prezentowały ich klęskę.

³⁸ Erast zwraca się do syna: „ojcem twoim Jowisz / Mnie uczynił, i także go szanujesz?” (I, 1, 175).

Genezjusz – kuglarz i śmieszek

Kolejną istotną zmianą w kreacji Genezjusza jest obdarzenie tytułowego bohatera wolną wolą. Bez przymusu i świadomie wybiera on zawód aktora. Jak sam przyznaje w rozmowie z przyjacielem Teodorem: „Urząd dobry zaiste, i który mi zawsze / Podobał się, na koniec dostał się mym żądzom” (I, 5, k. 177v).

Warto przypomnieć, że już w starożytnym Rzymie wykonywanie zawodu aktora w powszechnej opinii przynosiło ujmę. Na deskach scenicznych nie mogli występować ludzie wolni, lecz niewolnicy, wyzwolenicy lub cudzoziemcy. W średniowieczu w aktach prawnych, traktatach teologicznych i piśmiennictwie kaznodziejskim aktorstwo stawiano często w jednym rzędzie z profesją nierządnic, występowanie na scenie w celach zarobkowych pozbawiało człowieka godności³⁹. Jeden z głównych przeciwników teatru, św. Jan Chryzostom, udzielał rad ojcom, by unikali prowadzenia młodych ludzi do teatru, który był synonimem zgorzenia i do którego „wolnym nie wypada chodzić”⁴⁰.

Bohater jezuickiej tragedii burzy więc tabu, przekracza granice – społeczną, ale i obyczajową, co przesądziło o wykluczeniu ze społeczeństwa⁴¹. Zajęcie syna przynosi hańbę domowi i jest powodem wyrzeczenia się potomka przez Erasta. Już w drugiej scenie pierwszego aktu wspomina on Hippolitowi:

Czyż nie wiesz, jakiego się chwycił
Syn odrodny sposobu życia? Jak podłego?
Jak nieprzyzwoitego stanowi swemu?
Oto został kuglarzem i śmieszkiem, z obelgą
Domu swego. (I, 2, k. 175)

Dla Erasta i Hippolita aktor to „kuglarz, śmieszek”, aktorstwo zaś jest „sztuką zelżywą”. Zajmujący się nią artysta sprowadza na siebie „zelżenie domu swego”

³⁹ Zob. Ewa Skwara, *Historia komedii rzymskiej* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2001), 225–226; Bronisław Geremek, „Człowiek marginesu w średniowieczu”, *Przegląd Historyczny* 80, nr 4 (1989): 720–721, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Przegląd_Historyczny/Przegląd_Historyczny-1989-t80-n4/Przegląd_Historyczny-1989-t80-n4-5705-727/Przegląd_Historyczny-1989-t80-n4-5705-727.pdf; Lidia Winniczuk, „O aktorze starożytnym”, *Meander* 4 (1949): 253–266. Na temat pełnej ekspresji gry aktorów i ambiwalencji postrzegania ich postaci zob.: Lidia Winniczuk, „Cicero o teatrze i aktorach”, *Meander* 14 (1959): 337–343; Jerzy Axer, „Paradoks o aktorze – wariant rzymski”, *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 5 (1998): 11–17.

⁴⁰ Cyt. w tłumaczeniu Wojciecha Kani za: Stanisław Longosz, „Chrześcijańskie widowiska zastępcze w propozycji Ojców Kościoła”, *Vox Patrum* 37, t. 67 (2017): 318, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_31743_vp_3403/c/3403-3396.pdf.

⁴¹ Warto w tym kontekście przywołać przykład cesarza Nerona, który podejmował pogardzane przez wszystkich zajęcia, występował na scenie i przekupywał młodzież z arystokratycznych rodów, by również brata udział w przedstawieniach, czym wywoływał powszechne oburzenie, Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, 225.

i „zakałę imienia swego”. Jak dowodzi Erast, ludzie parający się sztuką wykorzenili z serca cnotę, dając miejsce nieprawości. Dodatkowym ciosem okazuje się dla Erasta informacja o pobieraniu przez młodzieńca pensji od cesarza za wystawianie „komedii”. Rodzi to w nim wybuch gniewu i rozpacz:

Genezjusz śmieszkiem i kuglarzem
 Jawnym został? O, smutna nowina dla ojca!
 O synu niepocziwy, jak srodze ojcowskie
 Ranisz serce! – Syn ojca szlachetnego śmieszkiem,
 Kuglarzem, podrzeźniaczem jawnym został Rzymu!
 Wieczna niesława domu! (I, 8, k. 178v)

W tragedii samborskiej pokazana została dwustopniowa autodegradacja Genezjusza. Pierwszy stopień to świadome i dobrowolne oddanie się aktorstwu, wbrew zajmowanej pozycji społecznej, drugi zaś – zgoda na zarobkowanie. Materialne zyski utwierdzają zresztą Genezjusza w wyborze zajęcia. Chwali się on przyjacielowi:

Będę miał też nadgodę dość obfitą pracy
 Mojej, gdyż mi obiecał Plucian czerwonych
 Złotych sześćset. Nadzieja, że i więcej wezmę,
 Gdy moją cesarzowi podobam się sztuką. (I, 5, k. 177v)

Gdy w kolejnym akcie Genezjusza odwiedza dworzanin cesarza, Placyd, przynosząc mu dodatkową zapłatę za „wyprawienie prześlicznej komedii”, bohater z satysfakcją przyznaje: „Gościa z takimi do mnie idącego / Towarzyszami [tj. kwotą 30 czerwonych złotych – M.M.] barzo lubię” (II, 2, k. 180).

Zróznicowane podejście do zajęcia aktorskiego (od potępienia do admiracji) uwidacznia się również na płaszczyźnie językowej. Członkowie rodziny Genezjusza określają młodzieńca i jego towarzyszy mianem „kuglarzy”, „hultajów”, „łotrów”, „oszczerców” i „podrzeźniaczy” (szyderców i oszczerców). Często tym określeniom towarzyszą epitety deprecjonujące, np. „zdradliwy”, „niepocziwy”, „swawolny”. Aktorstwo to według Erasta „osobliwe igrzyska” i „sztuki kuglarskie”. Natomiast Genezjusz przedstawia się jako „mistrz komedii” i wyraźnie odcina się od negatywnych określeń dorosłych. Wyjaśnia również materialne pobudki swego postępowania:

HIPPOLIT

Co za nędra ciebie
 Przymusiła, ażebyś zelżywym kuglarzem

Został z niesławą twoją?

GENESIUS

Komedyi mistrza

Zowiesz kuglarzem? Różne te od siebie rzeczy

Są.

HIPPOLIT

Słowem chyba tylko.

GENESIUS

A do tego nie dbam

Na imiona i próżne nazwiska; o słowa

I nazwisko rzecz mniejsza, byle był pożytek. (I, 3, k. 176v)

Genezjusz – tyran „w zastępstwie”

Sztuka o Genezjuszu to tragedia martyrologiczna, gatunek, który w XVIII wieku miał wypracowane stałe elementy struktury dramaturgicznej, powtarzające się postaci oraz motywy. W sztukach o świętych męczennikach niezbędną osobą był tyran. W większości przypadków funkcję tyraństwa pełnił pogański władca. W sztukach opisujących męczeństwa za czasów Dioklecjana był nim najczęściej ów cesarz. Zarówno w encyklopedii Wincentego z Beauvais, jak i w poznańskiej tragedii o Genezjuszu, osoba monarchy warunkowała przebieg akcji i brała w niej czynny udział. Tym bardziej zaskakuje nieobecność Dioklecjana w sztuce z Sambora. Co prawda bohaterowie mówią o jego decyzjach, rozwodzą się nad ogromem prześladowań chrześcijan, które dokonują się w czasie jego rządów w Rzymie⁴², informują nawet o jego obecności na widowni, gdy Genezjusz wraz z towarzyszami odgrywa parodię⁴³. Także na końcu sztuki właśnie do cesarza (nieobecnego fizycznie) przemawia nawrócony bohater, wyznając swą wiarę w Chrystusa. Brak Dioklecjana w sztuce samborskiej łatwo wyjaśnić. Jego funkcję przejął bowiem Genezjusz. Przez cztery początkowe akty przy każdej okazji młodzieniec ostentacyjnie deklaruje swoją niechęć do religii katolickiej i wyznawców Chrystusa. Nie poprzestaje on jednak wyłącznie na słowach, ale

⁴² Erast już na początku sztuki, rozmawiając z Hippolitem, mówi: „Stan ich oplotany / I arcy nieszczęśliwy, w którym teraz nędzni / Zostają. Wszakże tobie wiadomo jest, jako / Gniew cesarza z całego [...] wykorzeni / Świata ich usiłuje i dlatego ledwie / Nie co dzień tysiącami ich męczyć i gubić / Rozkazuje, zelżywe drzewa i sromotne / Krzyże, katownie, prawie łamią się trupami / Chrześcijan obciążone”, I, 2, k. 175v.

⁴³ Bohaterowie czekają na rozpoczęcie przedstawienia aż do przybycia cesarza, o którym to przyjeździe informują: „PLUCJAN: Już cesarz przyjechał, / Z całym dworem cesarskim przedniejsi panowie / Są przytomni. / GENEZJUSZ: Zaczynam [...]”, v, 3, k. 187.

wielokrotnie prowokuje otoczenie i oglądających go ludzi do działań wymierzonych przeciw chrześcijanom. Grą aktorską, słowami i działaniami inspiruje też akcje prześladowcze organizowane w Rzymie, które mają na celu pochwylenie ukrywających się wiernych. Każde pojawienie się Genezjusza w sztuce wiąże się z podżeganiem do przemocy⁴⁴. Rola tyrana, którą przyjął samborski Genezjusz, zapowiedziana została zresztą w argumentie sztuki, gdzie bohater został nazwany „szyderstwą wielkim prześladowcą” (k. 174v). Podobnie w streszczeniu aktu pierwszego mowa o tym, że „Genezjusz, ażeby wolniej mógł prześladować chrześcijan, opuszcza ojca i krewnych swoich i na dworze cesarza przyjmuje urząd mistrza w sztuce kuglarskiej” (k. 174v). Już na początku Erast wyjaśnia Hippolitowi, że Genezjusz:

z wszelkiej wyzuty ludzkości,
Przeciwko napomnieniom tyle razy danym
Sobie od ojca, nędznych prześladowuje, szydzi,
Różnemi sposobami trapi i udręcza. (I, 2, k. 176)

To pewien paradoks, ponieważ w dramatach martyrologicznych często właśnie najbliżsi dorośli byli przeciwni wierze młodych wyznawców. W tragedii samborskiej obrońcą chrześcijan staje się zaś ojciec poganin. Erast tłumaczy swoją sympatię i współczucie wobec prześladowanych dwukrotnym ocaleniem życia dzięki działaniom chrześcijan (uratowanie z topieli oraz obrona przed zamachowcem). Podobny podziw dla ich niezłomności ujawnia także Hippolit. Wyznaje nawet, iż jego serce i rozum coraz bardziej lgną do Chrystusa, pogańskich bogów nazywa zaś „martwymi pniakami, niemymi kamieniami, nieruchomymi kruszcami” (IV, 3, k. 185v).

Genezjusz – mim, inspirator „sztuk występnych”

Przedstawienia, które wystawiał Genezjusz, reprezentowały gatunek mimu. W antyku określenie to oznaczało zarówno wykonawców, jak i rodzaj popularnego farsowego widowiska. Według gramatyka Diomedesa (IV–V wiek) mim to „swawolne i pozbawione szacunku naśladowanie czyjś sposobu mówienia i ruchów, względnie czynów, i to zarówno szlachetnych, jak i haniebnych”. W tego

⁴⁴ Przykładowo, gdy w akcie IV mowa o tragicznym w skutkach wylaniu Tybru, Genezjusz o klęskę żywiołową obwinia chrześcijan. Powódz miała być wynikiem gniewu bogów, rozsierdzonych tolerowaniem obecności chrześcijan w państwie.

typu widowiskach występowali ludzie o najniższym statusie społecznym⁴⁵. Mim naśladował czynności z codziennego życia miejskiego, przedstawiał zwykle cudołość, nałogi i wynaturzenia. W Rzymie u schyłku republiki komentował także wydarzenia polityczne⁴⁶. Genezjusz, parodiując chrzest święty, wykonywał tzw. mim chrystologiczny, który polegał na wyśmiewaniu obrzędowości chrześcijańskiej, sakramentów i liturgii. Była to forma szczególnie lubiana przez władzę rzymską⁴⁷.

Bohater samborskiej tragedii przygotował spektakl teatralny, nie tyle by rozbawić cesarza, ile raczej by wyszydzić i wyśmiać chrześcijaństwo z jego dogmatami i obrzędami. W sztuce wyraźnie zaznaczono, że to właśnie Genezjusz był inicjatorem przygotowania scenicznej parodii chrztu świętego, inaczej niż w podstawie źródłowej (i osiemnastowiecznej tragedii z Poznania), w której rolę tę odgrywał cesarz Dioklecjan. Sztuka jest dla Genezjusza narzędziem do prześladowania wyznawców Chrystusa. W rozmowie z Teodorem, swym kompanem, a potajemnie chrześcijaninem, bohater pyta wymownie: „Jaż nie mam / Wyśmiewać chrześcijany, gdy innym sposobem / Ich nie mogę udęczyć?” (I, 3, k. 176v).

Warto dodać, że figura ukrywającego się wyznawcy, który jest jednocześnie „poufałym” głównego bohatera, była typowa dla jezuickich sztuk martyrologicznych. Teodor jako postać pozytywna pojmuje rolę sztuki w sposób przeciwstawny do Genezjusza. Wyraźnie mówi o tym, iż komedia nie powinna nikogo krzywdzić:

Jednakże te lepsze w komediach żarty
Są, które wszystkim czynią przyjemną rozrywkę
Nikommu zaś przyczyny urazy nie dają. (II, 1, k. 179v)

W wypowiedzi tej uwidacznia się, zbieżna z refleksjami jezuickimi w XVII i XVIII wieku, pochwała komizmu prowadzącego do refleksji i cnoty. Takie „moralne wartościowanie śmiechem” podtrzymywane było także wśród teoretyków

⁴⁵ Mirosław Kocur, *We władzy teatru: Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005), 309, 311.

⁴⁶ Kocur, *We władzy teatru*, 335.

⁴⁷ Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, 40–41. Stosunek kolejnych cesarzy do sztuki mimu był różny. O ile np. Marek Aureliusz tolerował tego typu występy, a Karinus otaczał się mimami, pantomimami, prostytutkami, śpiewakami i tancerzami, o tyle Dioklecjan wyraźnie przeciwstawiał się nieprzyzwoitości i frywolności występów oraz ograniczył wydatki związane z ich organizacją, Kocur, 335–337.

polskiego oświecenia⁴⁸. Teodor pojmuje komizm jako kategorię etyczną. Chwali żart „przystojny”, ośmieszający występki, lecz nieprowadzący do wybryków. Jego postawa obrazuje przekonania jezuitów uznających, że komedia koryguje i poprawia obyczaje.

Genezjusz – mim nawrócony

Kluczowa zarówno dla wymowy moralnej, jak i przebiegu fabuły scena nawrócenia się Genezjusza została przedstawiona niezwykle lakonicznie. Dramaturg z Sambora podążył wiernie za podstawą źródłową, w której sam występ został krótko zrelacjonowany, a część z wyznaniem wiary przez bohatera – rozbudowana. Encyklopedia Wincentego z Beauvais moment konwersji opisuje w następujący sposób:

Z tego powodu – kiedy cesarz oraz cały lud w środku teatru patrzyli – padając niczym chory na ziemię, prosił, aby go ochrzczono, i po aktorsku zagrzmiął w te słowa: „Nuże, rodacy! Czuję, żem ciężki. Chcę stać się lekki”. Oni odpowiedzieli: „W jakiz sposób uczynimy cię lekkim? Czy naprawdę jesteśmy rzemieślnikami i mamy wysłać cię pod strug?”. Kiedy z powodu tych słów lud został pobudzony do śmiechu, Genezjusz – natchniony przez Pana – rzekł: „Szaleni! Pragnę umrzeć jako chrześcijanin”. „Dlaczego?” – pytają. Ów im [odrzekł]: „Aby w ów dzień [być] niczym zbieg [, który] się odnalazł”. Usłyszał to Dioklecjan i nie mógł powstrzymać się od śmiechu. Wówczas, tak jakby zostało to ustalone, weszli egzorcysta i kapłan, którzy, siedząc przy jego łożu, rzekli: „Po cóż po nas posłałeś, syneczku?”. A ów już nie przewrotnie ani fałszywie, lecz z czystego serca odpowiedział: „Ponieważ pragnę dostąpić łaski Chrystusa, przez którą odrodzę się wolny od klęski moich nieprawości”.⁴⁹

⁴⁸ Irena Kadulska, *Komedia w polskim teatrze jezuickim xviii w.* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1993), 77–78. Wśród programowych wypowiedzi pisarzy polskiego oświecenia na temat sztuki teatru powtarzają się sformułowania, iż jest to „zabawa przystojna”, „nauka prowadząca do cnoty” (Ignacy Krasicki, *O wychowawczej roli teatru*), która ma „pokazać piękność cnoty” (Ignacy Krasicki, *O regułach sztuki dramatycznej*), „obyczaje w nas polepszyć, [...] poprawić w defektach, uczynić kogo lepszym obywatelem, człkiem lepszym w cywilnych i prywatnych względach”, Adam Kazimierz Czartoryski, „Z przedmowy do *Panny na wydaniu*”, cyt. za: Jan Kott, red., *Teatr Narodowy 1765–1794* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967), 97–98, 106, 136.

⁴⁹ *Speculi Maioris Vincentii Burgundi*, 166 (tłum. Anna Lenartowicz-Zagrodna). Zarówno u Wincentego z Beauvais, jak i w tragedii z Sambora w słowach tych pobrzmiewa fragment z 1 listu św. Pawła do Tesaloniczan: „Nie potrzeba wam, bracia, pisać o czasach i chwilach. Sami bowiem dokładnie wiecie, że dzień Pański przyjdzie tak, jak złodziej w nocy. Kiedy bowiem będą mówić: «Pokój i bezpieczeństwo» – tak niespodzianie przyjdzie na nich zagłada, jak bóle na brzemienną, i nie ujdą. Ale wy, bracia, nie jesteście w ciemnościach, aby ów dzień miał was zaskoczyć jak złodziej”, 1 Tes, 5, 1–4, cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. 3 popr. (Poznań: Pallottinum, 1990).

W *Wielkim zwierciadle* Wysockiego moment nawrócenia opisany został równie lakonicznie⁵⁰.

Główny akcent w sztuce z Sambora położony został na wydarzenia, które doprowadziły do przygotowania mimu chrystologicznego. Cztery pierwsze akty tragedii ukazywały Genezjusza w roli występnego syna i gorliwego prześladowcy chrześcijan. O zamyśle przygotowania przez bohatera komedii parodiującej sakrament chrztu dowiadujemy się dopiero w ostatnim akcie. Warto dla porównania przypomnieć, że w tragedii poznańskiej przygotowania oraz sam występ Genezjusza wypełniają większość sztuki (od aktu III do V). Moment nawrócenia został tam rozpisany na kilka scen. W akcie III Genezjusza napominał Anioł – ganił jego zachowanie („nieprzystojne żarty i zły żywot”, III, 7), nawoływał do opamiętania i przyjęcia chrztu. I to właśnie słowa boskiego posłańca powodują zmianę w bohaterze („Genezjusz obaczywa się i z wielką skruchą do Boga nawraca”, III, 7), który w scenie 9 przyjmuje sakrament i zmywa swoje grzechy. Anioł zaś prezentował widzom księgę z grzechami Genezjusza, zmywanymi wodą chrzcielną.

Poznański autor wyzyskał potencjał tkwiący w podstawie źródłowej w duchu estetyki barokowej. W wersji samborskiej jest to dużo mniej efektowne. Można pokusić się nawet o stwierdzenie, że odbiorca nieznający wersji Wincentego z Beauvais mógł moment nawrócenia Genezjusza przeoczyć. Samborski jezuita rozminął się też nieco z wersją średniowiecznego dominikanina. W trakcie występu Abund, aktor grający kapłana, pyta Genezjusza, dlaczego chce przyjąć chrzest, ten zaś mówi w „natchnieniu” („a Domino visitatus”), które otrzymał od Boga. Słowa te są jednak nadal kwestią aktorską, zatem nieszczerą, podczas gdy w *Speculum historialae* wypowiada je już bohater nawrócony. W sztuce samborskiej jedynym wyrazistym znakiem świadczącym o tym, że Genezjusz został ochrzczony, jest jego wyjście „za kurtynę” i powrót na scenę w białej szacie:

ABUND:

Wody –

Szaty białej.

⁵⁰ „Dnia jednego chciał cesarzowi igrzysko z tajemnic chrześcijańskich uczynić. Śród teatrum, na co cesarz i lud wszytek patrzył, jako chory leżąc prosił, żeby go ochrzczono i kuglarsko te słowa wymówił: / – Ej, przyjaciele, ciężkim się czuję, lekkim być chcę. / Oni odpowiedzieli: / – Jakoż cię lekkim uczynimy? Izali my cieśle, żebyśmy cię położyli pod hebel? / Genezjus od Pana nawiedzony rzekł: / – Szaleni, chrześcijaninem umrzeć chcę. / Rzekli: / – Czemu? / A on: / – Żebym w on dzień nie był nalezion jako zbieg. / Za tym słowem cesarz się rozjźśmiał. Tedy, jako było narządzone, każą wniść egzorcycście abo wyklinaczowi i kapitanowi, którzy wedle łózka jego siedząc rzekli: / – Dlaczegoś po na postął, synaczku? / A on, już nie zmyślonym obyczajem ani obłudnie, ale prawdziwie i szczyrego serca odpowiedział: / – Łaski Chrystusowej dostąpić pragnę, przez którą będąc odrodzony, mógłbym wolen być od upadku złości moich”, Wysocki, *Wielkie zwierciadło przykładańców*, 116.

*Za korynę prowadzi, ubiera w szatę białą, wyprowadza
Już tedy twe pobożne chęci
Swoją skuteczną odebrały.* (v, 9, k. 187)

Napięcie, jakie towarzyszy tej scenie w tragedii poznańskiej, w sztuce z Sambora jest w zasadzie nieobecne. Rodzi się pytanie o przyczyny tak dużej dysproporcji, o to, dlaczego samborski jezuita nie rozwinął dramatycznego potencjału tkwiącego w cudownym nawróceniu. O ile sztuka poznańska wykorzystywała konstrukcję teatru w teatrze, by ukazać doczesność jako krotoczwilę i przewartościować ziemskie hierarchie, o tyle tragedia z Sambora topos *theatrum mundi* podporządkowała unaocznieniu siły sakramentu, który w jednej chwili zmienia zagorzałego prześladowcę chrześcijan w jednego z nich. Dlatego kluczowy z punktu widzenia rozwoju fabuły moment nawrócenia nie został w sposób wyrazisty zaakcentowany.

Pojawiające się zaraz potem płomienne wyznanie wiary nawróconego już Genezjusza zostało słabo umotywowane w całości struktury fabularnej. Demonstracyjne manifestowanie uczuć religijnych bez wyraźnej motywacji psychologicznej było obecne w wielu sztukach jezuickich⁵¹. Wystąpienie Genezjusza, choć wydaje się nielogiczne, uzyskuje motywację metafizyczną. Przypomina kaznodziejskie pouczenie, wzywanie do nawrócenia i porzucenia pogańskich błędów. Genezjusz relacjonuje w swej przemowie to, co w Poznaniu zostało bezpośrednio ukazane widzom w formie dramatycznej. Ten fragment płomiennej tyrady wyjaśnia zmianę, która zaszła w bohaterze, i uświadamia widzom, iż mają do czynienia z nawróconym chrześcijaninem:

Teraz zaś w obliczu
Waszym, gdym wszak wodą polany, i gdy mnie
Pytają, czemu na tem zemstę udzielałem,
Zstępującą nade mną z nieba rękę oraz
Aniołów przy mnie w wielkiej jasności stojących,
Którzy wszystkie występki mnie, którym w życiu
Kiedykolwiek uczynił od młodych lat moich,
Z księgi czytając, rzekli mi: „Ta woda wszystkie
Grzechy życia twojego maże”. Więc tą wodą
Gdy niby ochrzczony, razem też wodą i księga
Polana jest i zaraz tak czystą stała się,
Iż najmniejszy nie został znak dawnego pisma. (v, 9, k. 187v)

⁵¹ Kadulska, *Ze studiów nad dramatem*, 65–66.

Warto zwrócić uwagę, że samborski jezuita przemowę Genezjusza przejął w całości i w prawie niezmienionej formie za Wincentym z Beauvais.

Śmierć i męczeństwo Genezjusza

Wyznanie Genezjusza chrześcijanina w podstawie źródłowej (ale i tragedii poznańskiej) budzi reakcję Dioklecjana, który uświadamia sobie, że został ośmieszony i wystawiony na szyderstwo przez błazna. Dlatego, jak pisze Wincenty, „srożąc się na Genezjusza, rozkazał, by ów na oczach ludu został obity kijami i polecił prefektowi Peluzjanowi, rozkazując, aby tamten został poddany torturom w imię ofiar”⁵². W sztuce z Sambora brakuje postaci cesarza, ale Plucjan, „marszałek dworu cesarskiego”, informuje wszystkich o decyzji monarchy: „Różgi, bicze, kije; / Za rozkazem cesarza niezbożnych odstępców / Bijcie zaraz” (v, 10, k. 187v).

Wyznanie Genezjusza wywołuje przede wszystkim reakcję ojca. To konsekwencja osadzenia historii na tle konfliktu rodzinnego. Ostatnia scena rozpoczyna się pytaniem retorycznym zdezorientowanego Erasta – nie rozumie on zdarzenia, którego był świadkiem („Ach, przebóg, cóż jest!”). Nie pojmuje, co się stało z synem, który z zagorzałego prześladowcy stał się heroicznym wyznawcą, pouczającym cesarza i swoje otoczenie („Ach, żaloszny przypadek! Wydziwić się dosyć / Nie mogę – Hippolicie powiedz, co to znaczy”, v, 10, k. 187v).

Sztuka urywa się na początku kwestii Erasta, który stara się tłumaczyć, dlaczego syn został skazany na śmierć („Rozumiem bogowie / Iż go skarali za to, że tyle krzywd ojcu...”). Nie wiadomo, jak ukazano w Samborze koniec historii Genezjusza. Ze streszczenia ostatniej odsłony wiadomo, że prezentowała ona męki Genezjusza („Genezjusz kijmi ubity”) i odprowadzenie bohatera „z miejsca igrzysk na miejsce mąk i śmierci srogiej”. Na zasadzie analogii z innymi sztukami martyrologicznymi można zaryzykować stwierdzenie, że w końcowych scenach dramatu o Genezjuszu pokazano zapewne nawrócenie osób z jego najbliższego otoczenia. Zarówno Erast, jak i Hippolit wielokrotnie tłumaczą konieczność szanowania wyznawców Chrystusa, opierając się na wartościach tożsamych z katalogiem cnót chrześcijańskich: miłości bliźniego, sprawiedliwości, godności

⁵² *Speculi Maioris Vincentii Burgundi*, 165. W tłumaczeniu Wysockiego ten fragment brzmi: „Cesarz tedy zagniewany przeciw Genezjuszowi kazał go bić kijami przed wszystkim ludem, potem oddał go staroście, aby go rozmaicie dręcząc do ofiar pogańskich przymuszał”, Wysocki, *Wielkie zwierciadło przykładańców*, 117.

jednostki ludzkiej. Nawrócenie się rodziców lub najbliższego otoczenia bohatera uwidaczniało wyższość moralną wyznawcy⁵³.

Namawianie do wiary i nawracanie innych poprzedzało niebiańską glorię męczennika⁵⁴. Samborska tragedia milczy jednak na ten temat⁵⁵. Wydaje się, że musiało ją kończyć wyraźne przesłanie moralne, silnie oddziałujące na odbiorcę, a udowadniające, że wybór Genezjusza był jedynym i właściwym.

Podsumowanie

W badaniach podejmujących wątek genezjański w teatrze staropolskim (ale też współczesnym⁵⁶) nie pojawiła się do tej pory żadna wzmianka o tragedii z Sambora. Trudno się temu dziwić. Tekst pozostaje w rękopisie przechowywanym w bibliotece zagranicznej. Dramaty zapisywane w kodeksach teatralnych o proveniencji szkolnej zwykle nie są wybitnymi dziełami. Odwzorowują szkolną „produkcję”, powielając określone schematy i rozwiązania w strukturze dramatycznej. Nie przeceniając więc analizowanej tragedii, należy jednak zauważyć jej nowatorstwo, inne rozłożenie akcentów w stosunku do średniowiecznego źródła i pozostałych realizacji teatralnych. Konsekwencją przemian w dramaturgii jezuickiej XVIII wieku było rozbudowanie wątku rodzinnego, uwikłanie bohatera w relacje na płaszczyźnie prywatnej. Przedstawiony w tragedii konflikt z ojcem pozwolił dramaturgowi na krytykę synowskiego nieposłuszeństwa, co było istotne ze względu na młodocianych aktorów i publiczność, wśród której znajdowali się także rodzice. Genezjusz przez większość sztuki jest postacią negatywną. Pogłębieniu tego wizerunku służy pokazanie młodzieńca jako anty wzoru synowskiego oraz podkreślenie aktu świadomego i wolnego wyboru poniżającego zajęcia aktorskiego. Nowością jest rezygnacja z figury tyрана,

⁵³ Tak było choćby w innej sztuce martyrologicznej zapisanej w kodeksie samborskim, *Iustinius męczennik*. W ostatniej scenie rozpaczający brat tytułowego bohatera poprzysięga zemstę na ojcu tyranie i obiecuje, że „sam też samę przyjmie wiarę, a jak tylko królestwa odbierze rządy, nie insza po całym państwie, tylko chrześcijańska panować będzie wiara” (k. 193).

⁵⁴ Kadulska, *Ze studiów nad dramatem*, 88.

⁵⁵ W poznańskiej tragedii zwycięstwo męczennika zostało ukazane w sposób niezwykle plastyczny. W końcowym chórze „ze śpiewaniem” Genezjusz zjawia się w chwale razem z upersonifikowanym Kościołem tryumfującym, innymi męczennikami i Aniołem. Scena ta unaocznia ideę Kościoła cierpiącego, który zwycięża opresję i władzę ziemską, a jako *Ecclesia triumphans* uświadamia cesarzowi oraz odbiorcom utudę siły władzy ziemskiej, Okoń, *Dramat i teatr*, 206–207.

⁵⁶ Por. trzy tomy *Etos życia – etos sztuki* zbierające artykuły podejmujące temat genezjański. Część pierwsza ukazała się w 2005, część druga – w 2010, część trzecia – w 2021. Zob. także Eleonora Udalska, „Filemon – aktor męczennik w *Igrzysku Leopolda Staffa*”, w: *Teatralne silva rerum* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010), 108–115.

którą w większości tragedii martyrologicznych pełnił cesarz Dioklecjan. W tragedii z Sambora to Genezjusz wchodzi w tę rolę. Do prześladowań chrześcijan wykorzystuje on kreacyjną funkcję sztuki, gdyż to, co udawane, przekłada się na realne życie (wzmoczenie prześladowań)⁵⁷. Jednak inaczej niż w podstawie źródłowej, a także w dramacie poznańskim samborskiemu dramaturgowi nie chodziło o zaakcentowanie kruchej granicy między fikcją a rzeczywistością. Tragedia unaoczniała siłę sakramentu chrztu świętego, dobroć i wszechmoc Boga, który dokonuje rzeczy niemożliwej z logicznego punktu widzenia. Negatywny bohater za sprawą chrztu doznaje przemiany. W perspektywie doczesnej uznaje on swoje winy wobec Erasta, w perspektywie wiecznej dostępuje korony męczeńskiej⁵⁸. Dramaturg świadomie sięga po schematy, np. tragedii martyrologicznych, posługuje się stypizowanymi postaciami (skryty chrześcijanin, ojciec, wyznawca). Autor nie wykorzystuje w pełni konwencji teatru w teatrze i nie wyzyskuje teatralnego efektu przemiany, ponieważ skupia się na portrecie bohatera. Genezjusz dzięki sile sakramentu z prześladowcy staje się gorliwym wyznawcą chrześcijaństwa.

Tragedia *Genezjusz* odegrana w kolegium w Samborze odpowiadała praktyce teatrów jezuickich, w których ten sam temat, wątek czy bohater poddawany był ciągłej aktualizacji, stosownie do czasu, miejsca i okoliczności wystawienia. Zatem „rzecz”, choć nienowa, została zaprezentowana w odmienny sposób, aby parafrazując słowa tytułowego bohatera, przynieść „nowość i uciechę”, ale przy okazji pouczenie w atrakcyjnej formie scenicznej.



Bibliografia

- Aszyk, Urszula. „*Lo fingido verdadero* Lopego de Vega: U źródeł hiszpańskiego teatru jako metafory świata”. W: Leyko i Jajte-Lewkiewicz, *Etos życia – etos sztuki*, 88–104.
- Axer, Jerzy. „Paradoks o aktorze – wariant rzymski”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 26, t. 5 (1998): 11–17.
- Bailey, Lisa Kaaren. *Christianity's Quiet Success: The Eusebius Gallicanus Sermon Collection and the Power of the Church in Late Antique Gaul*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2010. <https://doi.org/10.2307/j.ctvpj7d4d>.

⁵⁷ O możliwościach przeobrażania życia przez teatr wiele pisali współcześni teoretycy teatru, m.in. Stefania Skwarczyńska, „O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie”, *Prace Polonistyczne* 9 (1951): 369–395; Sławomir Świontek, „Modele aktorstwa XX wieku”, w: *Aktor w kulturze współczesnej: Studia*, red. Eleonora Udalska (Warszawa: Fundacja Astronomii Polskiej, 1994), 9–12.

⁵⁸ Kadulska, *Ze studiów nad dramatem*, 96–97.

- Bober Andrzej SJ, tłum. i oprac. „Męczeństwo św. Genezjusza: Pogańskie wyszydzenie Sakramentów Św.”. *Vox Patrum* 4 (1983): 244–247. <https://doi.org/10.31743/vp.10294>.
- Fijałkowski, Adam. „Wincenty z Beauvais OP (ok. 1194–1264) o wychowaniu”. *Rozprawy z dziejów oświaty* 38 (1997): 11–26.
- Fijałkowski, Adam. *Puer eruditus: Idee edukacyjne Wincentego z Beauvais (ok. 1194–1264)*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2001.
- Frese Witt, Mary Ann. „From Saint Genesius to Saint Genet”. In *Metatheater and Modernity: Baroque and Neobaroque*, 19–52. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2013.
- Geremek, Bronisław. „Człowiek marginesu w średniowieczu”. *Przegląd Historyczny* 80, nr 4 (1989): 705–727. https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Przegląd_Historyczny/Przegląd_Historyczny-r1989-t80-n4/Przegląd_Historyczny-r1989-t80-n4-s705-727/Przegląd_Historyczny-r1989-t80-n4-s705-727.pdf.
- Kadulska, Irena. *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII w.* Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1993.
- Kadulska, Irena. *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974.
- Kocur, Mirosław. *We władzy teatru: Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005.
- Kornaś, Tadeusz. „Genezja – modlitwa i pełnosłowie”, *Pamiętnik Teatralny* 69, z. 2 (2020): 50–71. <https://doi.org/10.36744/pt.30>.
- Leyko, Małgorzata, i Irena Jajte-Lewkowicz, red. *Etos życia – etos sztuki: Wokół legendy o św. Genezjuszu – aktorze*. Część 1. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2005.
- Longosz, Stanisław. „Chrześcijańskie widowiska zastępcze w propozycji Ojców Kościoła”. *Vox Patrum* 37, t. 67 (2017): 303–360. https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_31743_vp_3403/c/3403-3396.pdf.
- Maroń, Grzegorz. *Święci patroni prawników*. Rzeszów: Wydawnictwo Fosze, 2011.
- Okoń, Jan. *Dramat i teatr szkolny: Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970.
- Okoń, Jan. „Św. Genezjusz w dramacie jezuickim XVII w.”. W: Leyko i Jajte-Lewkowicz, *Etos życia – etos sztuki*, 75–87.
- Okoń, Jan. „Św. Genezjusz w dramacie jezuickim XVII w.”. W: *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)*, 171–184. Warszawa: DIG, 2006.
- Olkusz, Piotr. „Kiedy Bóg jest reżyserem: *Le véritable Saint Genest* Jeana Rotrou”. W: Leyko i Jajte-Lewkowicz, *Etos życia – etos sztuki*, 105–117.

- Simerka, Barbara. „Metatheater and Skepticism in Early Modern Representations of the Saint Genesius Legend”. *Comparative Literature Studies* 42, no. 1 (2005): 50–73. <https://www.jstor.org/stable/40247460>.
- Skwara, Ewa. *Historia komedii rzymskiej*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2001.
- Skwarczyńska, Stefania. „O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie”. *Prace Polonistyczne* 9 (1951): 369–395.
- Świontek, Sławomir. „Modele aktorstwa XX wieku”. W: *Aktor w kulturze współczesnej. Studia*, redakcja Eleonora Udalska, 9–12. Warszawa: Fundacja Astronomii Polskiej, 1994.
- Turbak, Piotr SJ, tłum. i oprac. *Martyrologium rzymskie oraz elogia świętych i błogosławionych niektórych martyrologów zakonnych*. Kraków: Wydawnictwo Apostolstwa Modlitw, 1967.
- Udalska, Eleonora. „Filemon – aktor męczennik w *Igrzysku* Leopolda Staffa”. W: *Teatralne silva rerum*, 108–115. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010.
- Wiedner, Daniel. „Der heilige Genesius – der Schauspieler als Märtyrer, der Märtyrer als Schauspieler”. In *Märtyrer-Porträts*, 74–77. Leiden: Brill, 2007. https://doi.org/10.30965/9783846745533_013.
- Winniczuk, Lidia. „Cicero o teatrze i aktorach”. *Meander* 14 (1959): 337–343.
- Winniczuk, Lidia. „O aktorze starożytnym”. *Meander* 4 (1949): 251–266.
- Wojciechowska, Beata. „O starości i jej uciążliwościach w *Speculum naturale* Wincentego z Beauvais (ok. 1194–1264)”. *Saeculum Christianum* 22 (2015): 36–42. <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-6059cd74-ed2f-4738-8c1d-64c563fod6c7>.
- Zonenberg, Sławomir. „Funkcja historii w zakonie dominikańskim oraz czynniki kształtujące pamięć historyczną dominikanina w średniowieczu”. *Sensus Historiae* 9 (2012): 119–142. <http://www.sensushistoriae.epigram.eu/index.php/czasopismo/article/view/22>.

MAŁGORZATA MIESZEK

dr hab., prof. UŁ, pracuje w Zakładzie Literatury Dawnej, Edytorstwa i Nauk Pomocniczych Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują dawny teatr, ze szczególnym uwzględnieniem scen szkolnych i literaturę popularną.