

JUSTYNA ZABOROWSKA-MUSIAŁ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-2767-0077

e-mail: justyna.zaborowska-musial@amu.edu.pl

SENEX SAPIENS ET SENEX STUPIDUS –  
WYKORZYSTANIE FIGURY STARCA W ALEGORYCZNYCH  
KREACJACH SĘDZIEGO, LICHWY, ALCHEMII  
W PODRĘCZNIKU FRANZA LANGA SI  
*DE ACTIONE SCENICA* (1727)

ABSTRACT. Zaborowska-Musiał Justyna, *Senex sapiens et senex stupidus – wykorzystanie figury starca w alegorycznych kreacjach Sędziego, Lichwy i Alchemii w podręczniku Franza Langa SI „De actione scenica”, 1727* (Senex sapiens et senex stupidus – the Use of the Figure of an Old Man in Allegorical Images of Judge, Usury and Alchemy in the Textbook by Franz Lang SI *De actione scenica*, 1727).

The article focuses on the analysis of the role and importance of the figure of an old man in the allegorical images of Judge (*Judex*), Usury (*Foeneratio*) and Alchemy (*Alchimia*) proposed by the Jesuit lecturer, playwright, and author of theatrical performances and drama theatre theorist, Franz Lang in his very important (it marked an high point of theatrical outpoot) handbook of acting *De actione scenica* published in Munich in 1727.

Keywords: Franz Lang; *De actione scenica*; Judge (*Judex*); Usury (*Foeneratio*); Alchemy (*Alchimia*); allegorical images; old man – wisdom and experience; old man – human stupidity and sin

Na teatr w wieku XVII i pierwszych dekadach osiemnastego stulecia duży wpływ wywarło emblematyczne traktowanie obrazu scenicznego<sup>1</sup>. Uosobienia i alegorie, mające za zadanie pouczyć o niewidzialnym za pomocą widzialnego, obficie wypełniały barokowe sztuki, zwłaszcza dialogi, udratyzowane panegiryki, intermedia, balety rozwijające główne motywy wystawianego akurat dzieła oraz różnego rodzaju układy choreograficzne zwane saltami, skokami, które urozmaicały i wspomagały przedstawienie. Emblematy i symbole współtworzyły także teatralną scenografię. Tego typu postacie czy dekoracje pojawiały się również podczas organizowanych z wielkim upodobaniem w epoce baroku uroczystości parateatralnych, na przykład w widowiskowych pochodach religijno-kościelnych (procesje) oraz świeckich (wjazdy, ingresy, triumfy), zwieńczonych często właściwym spektaklem.

<sup>1</sup>Zob. B. Judkowiak, *Wstęp*, do: F. Lang, *O działaniu...*, 26–27.

W jezuickich kolegiach uczono właściwie odczytywać tajemne sensory i przesłania moralno-teologiczne sugerowane przez wygląd, atrybuty, kostium takich postaci w powiązaniu z elementami znaczącymi tła, sięgając w tym celu do kontekstów i paralel, jakie podpowiadała erudycja zdobyta w trakcie edukacji szkolnej oraz samodzielnych studiów<sup>2</sup>. Dużą wagę przywiązywano do rozwijania umiejętności komponowania utworów przynoszących sensory złożone, ukryte w tekście oraz obrazie. Wśród ćwiczeń zalecanych przez jezuicką *Ratio studiorum* znajdowały się cenione, zwłaszcza w drugiej połowie XVII w. i na początku stulecia następnego emblematy<sup>3</sup>.

W obu wypadkach pomocą mogły służyć liczne, mniej lub bardziej metodycznie uporządkowane, kompendia symbolograficzne. Do takich prac zalicza się także podręcznik bawarskiego jezuity o. Franza Langa<sup>4</sup> *De actione scenica*

<sup>2</sup>Pod pojęciem erudycji rozumiano wiadomości z różnych dziedzin: literatury, mitologii, historii starożytnej, etyki, polityki, teorii poezji i prozy itp. Wiedza taka potrzebna była do właściwej recepcji czytanych tekstów. Okazywała się również niezbędna w dorosłym życiu społecznym i politycznym. Od przyszłego oratora wymagano umiejętnego posługiwania się nią w praktyce przy komponowaniu mów. Pomocą służyły różnego rodzaju kompendia, edycje tekstów, przede wszystkim antycznych, zbiory sentencji i podręczniki szkolne, opracowywane przez jezuickich pedagogów. Na temat erudycji i jej znaczenia w jezuickiej edukacji zob. Puchowski 2007: 42; Bieńkowski 1975: 153–154; Kozłowski 1991: 5. O kompendiach, kompilacjach i encyklopediach XVI–XVIII wieku mówią Okoń 2009: 20–31; Pawlak 2009: 53–56; Górska 2009: 103–108.

<sup>3</sup>*Ratio atque Institutio studiorum czyli Ustawa szkolna Towarzystwa Jezusowego*: Reguły profesora retoryki, punkty 6, 12, 18: 92–94; Reguły profesora nauk humanistycznych, punkt 10: 98.

<sup>4</sup>Franz Lang (1654–1725) zgodnie z zakonnymi zwyczajami, po zakończeniu własnej edukacji został wykładowcą przedmiotów humanistycznych w kolegiach jezuickich w Ingolsztadzie, w Augsburgu i w Eichstätt. Od roku 1687 z krótką przerwą aż do śmierci związany był z kolegium monachijskim, gdzie nauczał najpierw retoryki, a potem teologii polemicznej. Bawarski jezuita przez ponad pół wieku, jak sam podkreśla w swojej rozprawie (par. 6), zajmował się teatrem, zdobywając na tym polu różnorakie doświadczenia. Był widzem i aktorem. W tej ostatniej roli debiutował w roku 1667, gdy jako uczeń kolegium w Monachium zagrał w spektaklu *Exhibitum cum lapsu Iacobus*. Pisał sztuki i kierował ich wystawianiem, co należało do jego obowiązków jako wykładowcy humaniorów. Zadebiutował dziełem *Planetae orto soli obsequiosae* zagranym w Ingolsztadzie na Boże Narodzenie 1678 r. Był autorem około 60 dramatów, deklamacji i ćwiczeń retorycznych. Do najbardziej znanych dzisiaj dzieł dramatycznych Langa należy przeszło czterdzieści medytacji (scenicznych adaptacji ćwiczeń duchownych św. Ignacego Loyoli) z muzyką różnych kompozytorów. Ukazały się one drukiem w Monachium w 1717 r. (*Theatrum affectuum humanorum, sive considerationes morales ad scenam accomodatae*). Dzięki jego staraniom w 1698 roku wybudowano przy kolegium monachijskim nowe oratorium, które miało służyć także jako sala teatralna. Będąc kustoszem biblioteki w tejże placówce (1715 lub 1719–1723) Lang zebrał, uporządkował i dokładnie skatalogował wystawione tam sztuki. I wreszcie zwieńczeniem wszystkich jego działań i doświadczeń teatralnych była wydana już pośmiertnie rozprawa *Dissertatio de actione scenica cum figuris eandem explicantibus et observationibus quibusdam de arte comica, auctore P. Francisco Lang Societatis Iesu. Accesserunt imagines symbolicae pro exhibitione et vestitu theatri* (Monachium 1727), nad którą pracował od 1620 roku. Ta niewielka książka składa się z dwóch części: zasadniczy wywód stanowią rozważania dotyczące gry aktorskiej oraz poetyki dramatu; uzupełnia je zaś bogaty, ułożony alfabetycznie katalog postaci symbolicznych wraz z krótkimi opisami. Więcej na temat życia i działalności Langa zob. *Franz Lang*, w:

(1727), a dokładnie jego druga część, zawierająca katalog ponad 260 alegorycznych sylwetek różnych cnót, wad i występków oraz rozmaitych dziedzin nauki i ludzkiej działalności. Wielka wartość całej rozprawy – jak podkreśla Barbara Judkowiak – polega na tym, że zawarte w niej przemyślenia są owocem wieloletniej praktyki teatralnej oraz na tym, że – mając na uwadze dużą mobilność nauczycieli jezuickich placówek oraz uniwersalne tendencje w programie działania zakonu – tekst ten możemy interpretować jako „sumę powszechnego doświadczenia”, zdobywanego w dynamicznie rozwijającym się teatrze szkolnym<sup>5</sup>.

W zaproponowanej przez autora kolekcji alegorycznych kreacji dominują postacie młode i „bezwiekowe”, przeważnie kobiece. Zdecydowanie natomiast unika Lang wprowadzania figur ludzi starszych<sup>6</sup>. Pojawiają się one zaledwie kilkakrotnie, co możemy wiązać z jezuickimi założeniami dydaktyczno-wychowawczymi, regulującymi również działalność teatralną. Po pierwsze, jezuicki teatr był teatrem ludzi młodych. Wychowankowie zakonnych kolegiów byli jednocześnie adresatami, widzami oraz wykonawcami szkolnych przedstawień. Właściwym rozwiązaniem było zatem ukazywanie na scenie bohaterów, którzy z racji podobieństwa wieku i problemów mogli skuteczniej oddziaływać na młodzież. Po drugie, program wychowawczy zakonu nakazywał szacunek wobec starszych<sup>7</sup>. W tych okolicznościach trudno sobie wyobrazić, by w spektaklach sięgano do alegorii, które odwoływałyby się do stereotypów (utrwalonych także w literaturze), eksponujących negatywne aspekty starości. Takie działanie z pewnością nie przyczyniłoby się do rozwijania postulowanej postawy rewerencji wobec „siwych głów”. Atencję wobec ludzi zaawansowanych wiekiem odzwierciedlały oraz promowały w teatrze szkolnym (nie tylko jezuitów, ale także pijarów i teatynów) postacie pozytywnych, wzorcotwórczych młodzieńców, które konstruowane były z wykorzystaniem toposu *puer-senex*. W sztukach jezuickich

---

*Bayerische Musiker Lexicon online*, [www.bmlo.lmu.de/10001/11] (dostęp dnia: 27.03.2021) oraz Rudin, Nachwort, w: F. Lang, *Dissertatio de actione scenica...*, 313–322.

<sup>5</sup> Judkowiak, *Wstęp*, do: F. Lang, *O działaniu...*, 9–10.

<sup>6</sup> Na temat rzadkiego wykorzystania przez Langa postaci zaawansowanych wiekiem i potencjalnych przyczyn takiego stanu rzeczy pisałam w artykule: Zaborowska-Musiał 2018:151–154.

<sup>7</sup> W tym kontekście interesująca jest instrukcja dla prowincji górnoniemieckiej z 1736 roku, w której, powołując się na odpowiednie paragrafy z *Ratio studiorum* oraz z *De ratione discendi et docendi* o. Józefa Juwencjusza, przypomniano, żeby w przedstawieniach wystrzegać się wszystkiego, co nie przystoi scenie jezuickiej. Zwracano uwagę, by w spektaklach nie piętnować czynów i obyczajów osób, którym należy się cześć, zwłaszcza tych zasiadających na widowni, ani też bez należytego szacunku odnosić się do starości lub pewnych zawodów czy ustalonych form życia społecznego – zob. Poplatek 1957: 19–94: „Non eorum notentur facta et mores, quibus honorem haberi decet, neque atro carmine describantur, qui audiunt spectantve, neque in senectutem quicquam, aut in artes certas et instituta vivendi iactetur liberius, ut ex quibus permagnae saepe offensiones existent”. Konieczność wystosowania osobnej instrukcji, przypominającej o obowiązujących zasadach, zdaje się wskazywać na ich częste łamanie.

znaleźć można wiele przykładów młodych bohaterów, niezłomnych, niedających się odwieść od wiary katolickiej i gotowych oddać za nią życie, zdolnych do największych poświęceń dla ratowania ojczyzny, dojrzałych, dokonujących świadomych wyborów, stawiających dobra duchowe ponad ziemskimi<sup>8</sup>.

Jeżeli przyjrzymy się dokładniej alegorycznym propozycjom o. Langa wykorzystującym postać starca czy starej kobiety, to należy zauważyć, że ta pierwsza zdaje się stwarzać nieco szersze możliwości kreowania takich obrazów<sup>9</sup>. Pamiętać bowiem należy, że celem autora *De actione scenica* nie było przedstawienie adeptowi sztuki teatralnej gotowego, kompletnego zestawu użytecznych w szkolnych przedstawieniach symbolicznych wizerunków. Zaproponowany przez niego katalog, czerpiący z dorobku poprzedników, zwłaszcza zakonnych konfratrów, miał raczej stanowić materiał podręcznikowo-instruktażowy<sup>10</sup>. Jego zadaniem było dostarczanie inspiracji i pomysłów oraz nauczenie, jak konstruować nowe obrazy na bazie znanych już elementów zestawianych w coraz to innych konfiguracjach. Kluczowym był tutaj wybór odpowiedniej personifikacji – na przykład postaci starca czy starej kobiety. Odnotujmy, że ta ostatnia pojawia się u Langa wyłącznie w alegoriach obrazujących grzechy czy zajęcia w ocenie moralnej negatywne, takie jak: zazdrość, chciwość czy stręczycielstwo. Starość męska służyć może natomiast do budowania symbolicznych wizerunków pojęć czy zjawisk tak pozytywnych, jak i (wprawdzie Lang czyni to tylko raz) negatywnych. Może ona zatem symbolizować wiedzę, mądrość oraz wynikającą z wieloletniego doświadczenia roztropność i bezstronność opinii, a także związany z tym autorytet osobisty oraz reprezentowanego urzędu. Tak należy odczytywać obrazy Sędziego (*Iudex*), Rozwagi (*Consilium*) oraz jedną z możliwości ukazania na scenie Filozofii (*Philosophia*). Z kolei wizerunek Lichwy (*Foeneratio*) odwołuje się do przywar chciwości i skąpstwa, które według stereotypowych przekonań ze wzmoczoną siłą ujawniają się u ludzi zaawansowanych wiekiem.

Przyjrzymy się zatem bliżej tym nielicznym propozycjom symbolicznym przedstawionym przez Langa w *De actione scenica*, w których wykorzystał figurę starca. W analizie tych obrazów uwzględnić należy: 1) treści moralno-wychowawcze, jakie kryją się w tych wyobrażeniach; 2) tzw. erudycję, czyli

<sup>8</sup> Zob. *Dramat staropolski od początków... Programy teatru jezuickiego*: 410, poz. 499; 451, poz. 540; 471–473, poz. 560 i 562; 476, poz. 568; 484–485, poz. 578; 487–488, poz. 581; 540, poz. 634; 547–550, poz. 643 i 647; 559, poz. 660; 570–571, poz. 673. Wprawdzie ta imponująca praca dotyczy sztuk wystawianych na terenie Polski, jednak ze względu na uniwersalizm i kosmopolityzm jezuickiego programu nauczania, uwzględniającego także teatr, zebrane w niej materiały można uznać za reprezentatywne.

<sup>9</sup> Na temat wykorzystania przez Langa postaci starej kobiety piszę w artykule: Zaborowska-Musiał 2018: 151–173.

<sup>10</sup> Zob. Lang, *Dissertatio de actione scenica...*, 106. Na temat źródeł, z jakich czerpał Lang, zob. komentarze A. Rudina (s. 357–375).

jaką wiedzę powinien posiadać odbiorca do właściwego ich odczytania. W tym kontekście niezwykle ważne jest odwołanie się do piśmiennictwa antycznego, stanowiącego fundament jezuickiej edukacji humanistycznej i recepcji podejmowanych przez nie tematów i motywów w literaturze i sztuce współczesnej bawarskiemu jezuitce<sup>11</sup>. Uwzględnienie powiązań i korespondencji pomiędzy kreacjami autora *De actione scenica* a współczesną mu tradycją artystyczną wydaje się szczególnie zasadne, jako że przedstawione przez niego kompendium nie zostało (zapewne ze względów finansowych) opatrzone stosownymi ilustracjami. W tej sytuacji dzisiejszemu odbiorcy, który nieco odwykł od poszukiwania ukrytych symbolicznych znaczeń, trudno poruszać się po barokowych sztukach rojących się od alegorycznych postaci. I nie ułatwiają tego zadania wydawane drukiem programy teatralne zawierające nader skąpe informacje na temat inscenizacji<sup>12</sup>. Przegląd ten rozpocznę od prezentacji wizerunku Sędziego, w którym interesująca nas postać starca jest symbolem wartości pozytywnych.

#### SENECA SAPIENS: IUDEX (SĘDZIA)

Lang zaleca, by ukazywać Sędziego jako starca o dostojnym wyglądzie. Proponując taką kreację, nawiązuje do tendencji zauważalnych w oficjalnym malarstwie portretowym XVI–XVIII wieku. Z wykonywanych często na zamówienie portretów różnych osobistości (papieży, monarchów, dożów, biskupów, wodzów czy wpływowych patrycjuszów) spoglądają osoby w wieku zaawansowanym (nie są to jednak sędziwi starcy), pełne powagi i dostojności, a na ich twarzach maluje się mądrość i eksperyencja. Na zasługi, autorytet oraz pozycję uwiecznionej postaci w ówczesnym społeczeństwie wskazują odpowiedni krój ubioru, futro, pierścienie na palcach, surowa prostota otoczenia, książka, a niekiedy także jakiś dodatkowy, stosowny do zajmowanego stanowiska atrybut<sup>13</sup>. Analogicznie postępuje bawarski teoretyk, przydając dostojnie odzianej postaci szereg elementów symbolicznych, których zadaniem jest wyeksponowanie cech, jakimi powinien charakteryzować się idealny sędzia czy reprezentowana przez niego instytucja<sup>14</sup>. Wzrastające z upływem lat mądrość i doświadczenie, których konsekwencją jest sprawiedliwość i bezstronność ferowanych

<sup>11</sup> Na temat odwołań do tradycji literackiej i artystycznej w odniesieniu do alegorii wykorzystujących figurę starej kobiety zob. Zaborowska-Musiał 2018: 155–171.

<sup>12</sup> Programy teatralne dostarczały informacji bardzo skąpych i ogólnikowych typu: „Furor (Zażal) i Vindicta (Zemsta) prześladowają Sprawiedliwość”, „Pobożność strąca z tronu Ambicję”, „Umiarkowanie daje przykład ukaranego Obżarstwa”, „Zawiść kuje pociski na górze Etnie” itp. – Zob. *Dramat staropolski od początków...*

<sup>13</sup> Zob. Bois 1996: 49.

<sup>14</sup> Lang powtarza tutaj dokładnie propozycję Jakuba Masena zawartą w *Speculum veritatis occultae* (1650): 143; zob. komentarze A. Rudina do F. Lang, *Dissertatio de actione scenica...*, 366.

wyroków, podkreślają takie atrybuty, jak często wykorzystywana w tej funkcji otwarta księga<sup>15</sup> oraz orzeł, którego dynamiczny, wznoszący się wysoko do nieba lot uważano za obraz postępu w rozwoju duchowym człowieka<sup>16</sup>. Ważnym szczegółem jest trzymana przez sędziego w prawej ręce laska opleciona przez węża. Przypomina ona bądź to znany z greckiej mitologii kaduceusz (ta należąca do Hermesa – posłańca Dzeusa – leczycynowa laska z dwoma owiniętymi dookoła wężami miała moc godzenia zwaśnionych stron), bądź też zwieńczoną miedzianym wężem laskę Mojżesza. Za jej pomocą prorok i prawodawca uzdrowił Izraelitów umierających z powodu ukąszeń jadowitych gadów, zesłanych jako kara za sprzeniewierzenie się Jahwe (Lb 21, 4–9). Każdy, kto na nią spojrział, pozostawał przy życiu. W obrazie Langa moglibyśmy zatem interpretować ten element dwojako: z jednej strony oznacza on właściwą dla sędziego moc czy umiejętność rozstrzygnięcia kwestii spornych, z drugiej zaś władzę „uzdawiania” poprzez usuwanie ze społeczeństwa zatruwających je występków i zbrodni. Płynące z doświadczenia obiektywizm i sprawiedliwość sędziego, a także umiejętność odróżnienia winnych od niewinnych, symbolizują wreszcie: kamień lidyjski (lidyty) używany od starożytności do rozpoznawania szlachetnych kruszców<sup>17</sup>, oraz dopełniające całości obrazu nieskażone niczym serce zawieszane na szyi. Ostatni z wymienionych detali jednoznacznie wyrażać ma zwycięstwo rozumu nad namiętnościami i emocjami, cechę niewątpliwie związaną z nabywaną wraz z upływem lat eksperyencją. Wprawdzie teoretyk nie precyzuje, w jaki sposób ma być ono zawieszane na szyi tego przedstawiciela prawa, jednak, patrząc choćby na dzisiejsze trybunały, możemy przypuszczać, że właściwe byłoby tutaj użycie łańcucha, który symbolizuje m.in. władzę, obowiązek, nagrodę za zasługi, doskonałość, a także sprawiedliwość i bezpieczeństwo (gwarantowane przez dobrze działające instytucje państwowe) oraz powagę i autorytet urzędu<sup>18</sup>. Warto zwrócić uwagę, że analogiczny element (tym razem Lang mówi wprost o sercu zawieszonym na łańcuchu) w takiej samej funkcji pojawia się w *De actione scenica* w wizerunku Rozwagi (*Consilium*)<sup>19</sup>. I podobnie jak Sędziego, bawarski teoretyk zaleca przedstawiać tę alegorię jako dostojnie odzianego starca (w purpurowej todze), wskazując tym samym na szacunek i powszechną akceptację zasłużonych dla społeczeństwa zaawansowanych wiekiem obywateli.

Łączenie wieku podeszłego z roztropnością, doświadczeniem, a przez to z władzą, autorytetem i szacunkiem w społeczeństwie nie jest bynajmniej wytworem kultury nowożytnej. Przewodzenie wspólnocie, sprawowanie rządów, nadzór nad nią, zwłaszcza w zakresie wymiaru sprawiedliwości, wreszcie

<sup>15</sup> Księga jest symbolem m.in. dociekania, prawdy, nauki, wiedzy, mądrości, roztropności i prawa – zob. Kopaliński 1990: 176.

<sup>16</sup> Na temat symboliki orła zob. Kobieliński 2002: 232–238.

<sup>17</sup> Ryka, Maliszewska 1982: 45.

<sup>18</sup> Zob. Kopaliński 1990: 211–212.

<sup>19</sup> Zob. F. Lang, *O działaniu...*, 130 i komentarze: 233 (przypis 105).

nauczanie młodszych pokoleń to tradycyjne funkcje przypisywane staremu mędrcom z różnym natężeniem we wszystkich epokach od starożytności począwszy. Potwierdzają to źródła różnego typu z rozmaitych kręgów kulturowych<sup>20</sup>. Ujęcie takie odnajdujemy w Biblii. Zarówno w Starym, jak i Nowym Testamencie starcy, a zwłaszcza patriarchowie, odgrywają ważną rolę nie tylko w swoich rodach i plemionach, ale także w całej społeczności Izraela. Są oni świadkami Boga i Chrystusa, nosicielami Bożych błogosławieństw (długie życie jest dowodem szczególnych łask). Z racji zdobytej mądrości, postrzeganej jako wierność nakazom Stwórcy, pełnili oni wiele odpowiedzialnych funkcji, będąc na przykład sędziami (Wj 18,13–26; Dn 13,5), doradcami (Syr 25,4), niekiedy stali na czele wspólnoty (Dz 11,30; 15,4)<sup>21</sup>.

Z wielu przykładów, jakich dostarczyło tak ważne w systemie jezuickiej edukacji piśmiennictwo grecko-rzymskiego antyku, nie sposób pominąć bohaterów eposów Homera, czytanych zwykle w klasie retoryki<sup>22</sup>. Mowa oczywiście o Nestorze, najstarszym i najbardziej doświadczonym wśród przybyłych pod Troję wodzów achajskich, który dzięki mądrym radom przekazywanym za pomocą słów „od miodu słodszych” nad trzecim już pokoleniem panował (*Iliada* I, 247–253)<sup>23</sup>. Drugi to Mentor, znany z *Odysei* wierny przyjaciel króla Itaki i opiekun jego syna Telemacha. Imię Mentora stało się synonimem doświadczonego doradcy, przewodnika życiowego i wychowawcy, głównie za sprawą wydanych po raz pierwszy w 1699 roku *Przygód Telemacha* (*Les aventures de Télémaque*) biskupa François Fénélon<sup>24</sup>. Ta osnuta na kanwie *Odysei* budująca opowieść, napisana dla wychowanka – księcia de Burgogne, wnuka króla Ludwika XIV – służyć miała kształtowaniu charakteru i postaw właściwych dla przyszłego władcy. W ujęciu Fénélon Mentor nie jest zwyczajnym towarzyszem podróży, jak miało to miejsce u Homera<sup>25</sup>. Jest opiekunem i nauczycielem, któremu powierzono pieczę nad ostatnim, najtrudniejszym etapem edukacji młodego księcia, polegającym na rozwijaniu zdobytej wcześniej wiedzy w praktyce. Dlatego też odpowiedzialny i doświadczony pedagog starannie wybiera teren działania i same wydarzenia tak, by jego podopieczny mógł z każdego z nich wynieść jak najwięcej pożytecznych wskazówek. Jednocześnie zawsze pozostawia inicjatywę księciu, sam pozostając doradcą, który inspiruje, podpowiada, sugeruje właściwą drogę postępowania, nigdy jednak nie cenzuruje, ani niczego nie nakazuje. By ta delikatna i trudna misja, jaką jest formowanie umysłu i serca księcia, przyniosła oczekiwane rezultaty, Fénélon nadał Mentorowi postać niemal nadludzka, wyposażając go w mądrość i cnoty, które oczarowują

<sup>20</sup> Krótkiego przeglądu źródeł starożytnych dokonał Minois (1995: 33–34, 58–59, 69, 83–85).

<sup>21</sup> Zob. *Starość*, w: Ryken, Wilhoit, Longmann III 1998: 942; Witczyk 2006: 35–44.

<sup>22</sup> Na temat kanonu lektur w jezuickich kolegiach zob. Danysz 1902: 3–4.

<sup>23</sup> O starcach w poematach Homera pisał Podbielski (2006: 59–70).

<sup>24</sup> Zob. Abramowiczówna, *Wstęp*, do: Homer, *Odyseja*..., LXIV.

<sup>25</sup> Zob. Boulvé 1897: 124–127.

i pociągają za sobą wychowanka. Kolejne wydania (przed pierwszą autoryzowaną edycją z roku 1717 ukazało się ich aż kilkadziesiąt) oraz przekłady świadczą o ogromnej poczytności tej książki<sup>26</sup>. Szczególnie ceniono ją w epoce oświecenia, które – jak zauważa Jean-Pierre Bois – nie tylko dostrzegało potencjalną użyteczność społeczną ludzi zaawansowanych wiekiem, ale także, inaczej niż w epokach poprzednich, nakładało na nich obowiązek funkcjonowania w świecie i dzielenia się wiedzą oraz doświadczeniem dla dobra następných pokoleń<sup>27</sup>. Odzwierciedleniem tej nowej postawy wobec starości jest odrodzenie i bujny rozkwit w oświeceniowej literaturze tradycyjnego wizerunku starego mędrca, któremu nadawano zawsze wygląd ujmujący i szlachetny<sup>28</sup>.

Ze względu na dramatyczno-teatralną materię podręcznika Langa należy też wspomnieć o dostojnych starcach z greckiej tragedii, którzy są zaufanymi sługami, powiernikami i doradcami władców bądź ich synów lub doświadczonymi politykami, podejmującymi się pośrednictwa i mediacji w trudnych sprawach<sup>29</sup>. W takiej roli występuje Kreon w Sofoklesowym *Edypie w Kolonos*. Z woli tebańskiego ludu ma on sprowadzić Edypa z powrotem do Teb, by w ten sposób ocalić miasto oblegane przez wrogą armię pod wodzą Polinejsesa (epejsodion III). Z kolei w *Elektrze* tenże tragik zaraz na początku sztuki czyni ze starego wychowawcy Orestesa jego doradcę i pomocnika w realizacji planu pomśzczenia na wiarołomnej Klitajmnestrze i Ajgistosie śmierci ojca, króla Agamemnona. Szczególnie wymowny przykład znajdujemy jednak w tragedii Ajschylosa *Persowie*. W epejsodionie drugim poeta ukazał powstałego z grobu na wieść o klęsce Persów w wojnie z Grekami ducha starego, pełnego dostojeństwa, strojnie odzianego króla Dariusza, przeciwstawiając mu powracającego w łachmanach pokonanego Kserksesa. Sędziwy monarcha charakteryzuje syna jako młodzieńca zapalczego, zuchwałego, niepomnego ojcowskich nakazów i rad. W podobnym tonie wypowiada się o nim także żyjąca jeszcze matka, stara królowa Atosa. W przedsięwzięciach syna widzi ona brak doświadczenia, czego konsekwencją jest uleganie namowom i wpływom złych doradców i, jak należy się domyślać, niezdolność do obiektywnej oceny własnych planów i możliwości. Znamienne, że duch starego króla zwraca się do chóru perskich starców z prośbą o wspieranie mądrą radą jego syna, „któremu roztropnej miary trzeba” tak, by „ślepy zdusił w sobie szal zuchwałej buty”<sup>30</sup>.

W tym krótkim przeglądzie nie może zabraknąć dialogów Platona: *Państwa* i *Praw*, w których ten czytany w dwóch ostatnich klasach jezuickiego gimnazjum filozof nakreślił idealny model państwa, kierowanego przez starannie dobranych,

<sup>26</sup> Zob. Abramowiczówna, *Wstęp*, do: Homer, *Odyseja*..., LXIV.

<sup>27</sup> Zob. Bois 1996: 133, 146.

<sup>28</sup> Zob. Bois 1996: 146–147.

<sup>29</sup> Zob. Minois 1995: 58–59.

<sup>30</sup> Ajschylos, *Persowie*..., 127.



doskonale przygotowanych rządzących<sup>31</sup>. Powinni być to ludzie starsi (w wieku od 50 do 75 lat), dysponujący wiedzą i doświadczeniem nabytym w trakcie wykonywania różnych jednostkowych zadań ważnych dla funkcjonowania wspólnoty. To stopniowe wdrażanie do rządzenia według Platona powinno być trwałe aż piętnaście lat (od 35 do 50 roku życia), a poprzedzać je miało dziesięć lat edukacji teoretycznej. Przede wszystkim jednak trzeba wspomnieć o czytelnym zwykle w trzeciej klasie jezuickich gimnazjów dialogu Cyserona *Katon Starszy o starości* (*Cato Maior de senectute*) oraz o piśmie Plutarcha *Czy stary człowiek powinien zajmować się polityką* (Ἐὶ πρεσβυτέρῳ πολιτεύτεον), autora równie cenionego przez jezuitów ze względu na walory dydaktyczno-moralne jego pism. Oba teksty, choć powstałe w odmiennej rzeczywistości historycznej, skupiają się na problemie społecznej użyteczności i ewentualnej aktywności politycznej ludzi starszych<sup>32</sup>. Prezentują stanowisko (podzielane w dobie oświecenia), głoszące, że stary człowiek, o ile jest tylko w pełni władz umysłowych, może, a wręcz ma obowiązek angażować się dalej w życie społeczno-polityczne. Jego zadaniem jest kierowanie młodymi, którzy według Plutarcha (rozdz. 12) nie posiadają jeszcze wystarczająco rozwiniętego „politycznego rozumu”<sup>33</sup>, nauczanie i przygotowanie ich do przyszłych obowiązków także poprzez umożliwienie obserwacji własnych działań. Bardzo sugestywnie mówi o tym Cyseron (6, 17), podkreślając znaczenie nabytych z wiekiem roztropności i doświadczenia, gwarantujących podjęcie w trudnej sytuacji właściwej decyzji:

Mówić zatem, że ludzie starzy nie mogą już brać udziału w czynnym życiu, to tak, jakby twierdzić, że na okręcie sternik jest bezczynny, gdyż siedzi spokojnie na rufie trzymając ster w ręce, podczas gdy inni są w ruchu, biegając na wszystkie strony, wspinają się na maszty, czerpią wodę. Starzec, oczywiście, nie robi tego, co robić mogą tylko ludzie młodzi – ale to, co robi, jest o wiele ważniejsze i lepsze. Rzeczy bowiem prawdziwie wielkich nie dokonuje się siłą fizyczną, szybkością czy zręcznością – wymagają one rozwagi i poważnej, dojrzałej decyzji. A starość zwykle posiada te właśnie zalety. Wzrastają one raczej, a nie maleją z upływem czasu<sup>34</sup>.

Opinię tę podziela także Plutarch. Przestrzega jednak przed nadmiernymi ambicjami i zachłannością w gromadzeniu urzędów. Zaleca, by starzy i doświadczeni politycy rezygnowali z niektórych stanowisk i funkcji, dając szansę zmierzania się z „pomniejszymi sprawami państwa” ludziom w kwiecie wieku. Osobiście powinni się oni angażować w przedsięwzięcia ważne i trudne oraz przyjmować tylko te urzędy, które „mają w sobie wielkość i dostojność”<sup>35</sup> (rozdz. 19–20).

<sup>31</sup> Reale 1996: 311–312; Minois 1995: 69.

<sup>32</sup> Zob. Minois 1995: 83–87; 119–126.

<sup>33</sup> Plutarch, *Czy stary człowiek powinien...*, 122.

<sup>34</sup> Cyseron, *Katon Starszy o starości...*, 36.

<sup>35</sup> Plutarch, *Czy stary człowiek powinien...*, 130–131.

W twórczości teatralnej jezuitów rola sędziego wiąże się z osobami królów i przywódców państwa, którzy zmuszeni są niejednokrotnie do wydania surowych wyroków na swoich najbliższych krewnych<sup>36</sup>. Odpowiedniej materii dla sztuk dostarczały m.in. dzieła historyczne, zwłaszcza antyczne, wśród których w pierwszym rzędzie sięgano do autorów rzymskich (np. czytanego w klasie czwartej Liwiusza, Waleriusza Maksymusa, Swetoniusza, Justynusa). Inspirujące przykłady poświęcenia dla dobra ojczyzny i współobywateli, a z drugiej strony tyranii, zbrodni i niesprawiedliwości można było znaleźć również w różnych kompendiach. Dużą poczytnością w siedemnastym stuleciu cieszyły się na przykład *Polyhistor symbolicus electorum symbolarum et parabolarum historicarum stromata XII libris complectens* (Kolonia 1623) Nicolasa Caussina i *Concionator historicus* (Monachium 1683) Michaela Paxenfeldera<sup>37</sup>. Doskonały wzorzec realizacji – zakodowanego także w alegorycznej propozycji Langa – etosu sędziego może stanowić postać Brutusa, pierwszego konsula Rzymu, który odsuwa na bok miłość ojcowską i wydaje na śmierć własnych synów, spiskujących i zagrażających Rzymowi. Zaczerpnięty z Liwiusza (II 3) motyw był rozwijany niejednokrotnie w dramatach (nie tylko jezuickich) w całej Europie<sup>38</sup>.

Przedstawiony przez Langa wizerunek Sędziego, z pewnością łatwy do odczytania dla jezuickiej publiczności, mógł być wykorzystywany w emblematycznych dekoracjach lub samych przedstawieniach na przykład podczas uroczystości dedykowanych osobistości, która taką funkcję pełniła (np. w udratyzowanych panegirykach), bądź związanych z sesjami różnego rodzaju trybunałów, sądów czy sejmów<sup>39</sup>. W sztukach wówczas wystawianych akcentowano – zgodnie z nakazami obowiązującej teorii wymowy – analogie pomiędzy pozytywnymi przykładami historycznymi a teraźniejszością, co służyło celom panegirycznym oraz kształtowaniu właściwej postawy obywatelskiej<sup>40</sup>.

W kontekście dydaktyczno-wychowawczych wartości, jakie zakodowane są w alegorycznej propozycji Langa, należy wspomnieć o jeszcze jednej formie aktywności teatralnej jezuitów. Stanowią ją sądy prawne (*actiones forenses, actiones iudiciales, senatus consultum*) – udratyzowane scenki sporów sądowych lub posiedzeń senatu<sup>41</sup>. Celem tych zakorzenionych w retoryce antycznej

<sup>36</sup>Zob. *Dramat staropolski od początków...*, 149, poz. 197; 551–553, poz. 650 i 651; 613–614, poz. 736.

<sup>37</sup>Bieńkowski 1967: 23–24.

<sup>38</sup>Bieńkowski 1967: 29, 64.

<sup>39</sup>Możemy poczynić takie założenie w oparciu o kilka programów jezuickich sztuk teatralnych powstałych w Polsce, w których pojawiają się postacie alegoryczne związane z sądownictwem oraz sprawiedliwością, bądź motyw ten jest w nich rozwijany – zob. *Dramat staropolski od początków...*, 137–138, poz. 183; 155, poz. 204; 206–207, poz. 263; 213–214, poz. 269; 285–287, poz. 349.

<sup>40</sup>Bieńkowski 1967: 9.

<sup>41</sup>Na temat tego typu deklamacji, ich celów, tematyki, stosowanych zabiegów zob. Poplatek 1957: 110–111; Bieńkowski 1967: 35–37; Kadulka 1974: 142–153.

ćwiczeń, wpisujących się w program nauczania w ostatniej klasie gimnazjum (w trakcie tego kursu układano i wygłaszano mowy) było rozwijanie kompetencji oratorskich, przygotowanie do przyszłych stanowisk oraz rozwijanie właściwych postaw obywatelskich. Deklamacje tego typu, obecne w edukacji zakonnej od samego początku, podejmowały tematy dotyczące życia codziennego, jak również problemów ważnych o skutkach ogólnopolskich (choć w historycznej szacie), jak możemy przekonać się na podstawie zbioru *Ćwiczeń krasomówsko-prawnych przez Młódź Poznańskiego Societatis Iesu wyprawionych* Jana Bielskiego (Poznań 1753). Rozwijaniu umiejętności rozważnej oceny sprawy służył stosowany często w jezuickich akcjach sądowych chwyt, polegający na stworzeniu pozorów, że obie strony mają rację. Zmuszało to odbiorców do samodzielnego rozpatrzenia konfliktu, zbadania pobudek moralnych, jakimi kierował się sądzony bohater, rozpatrzenia argumentacji przeciwnych stron, wydania niezależnego wyroku i uzgodnienia go w umyśle z werdyktem sędziowskim.

#### SENEX STUPIDUS: FOENERATIO (LICHWA)

Zdecydowanie ujemnie nacechowana jest postać starca w symbolicznym wizerunku Lichwy (*Foeneratio*) – praktyki zakazanej w Starym Testamencie, ale tylko wówczas, gdy stosowana była wobec rodaków i wyznawców tej samej religii<sup>42</sup>, a w średniowieczu uznanej przez Kościół za grzech<sup>43</sup>. Był to, jak zauważył Cezary z Heisterbach w jednym z egzempliów popularnego w tej epoce *Dialogus miraculorum* (ok. 1220) – grzech „ciężki i trudny do naprawienia”. Lichwa bowiem w przeciwieństwie do innych występków – kontynuował opat cystersów – „nigdy nie przestaje grzeszyć. Gdy jej pan śpi, ona nie śpi, bez przerwy rośnie i pęcznieje”<sup>44</sup>. Nie dziwi zatem, że lichwiarz jako nader wymowny symbol drugiego spośród siedmiu grzechów głównych stał się częstym bohaterem tego typu moralizatorskich opowieści. Popularne (zwłaszcza w XIII wieku)

<sup>42</sup>O odmiennym traktowaniu pożyczkobiorców należących do ludu Izraela i obcych mówi *Księga Wyjścia* (22,24), *Kapłańska* (25,35–37), *Powtórzonego Prawa* (23,20–21). Krytyczne wypowiedzi na temat lichwy pojawiają się w Starym Testamencie kilkakrotnie: w *Księdze Ezechiela* na przykład (18,8–9, 13, 17) jednym z warunków uznania człowieka za sprawiedliwego jest niepobieranie przez niego odsetek, w *Księdze Psalmów* (15,3) z kolei pojawia się wizja drzwi do raju zamkniętych przed lichwiarzem. Nowy Testament wypowiada się w tym względzie sporadycznie i nie tak jednoznacznie. Zob. Ramocka 2008: 297–299.

<sup>43</sup>Zob. Le Goff 1995: 33.

<sup>44</sup>Le Goff 1995: 36. Potępienie tego procederu w doktrynie chrześcijańskiej sprowadzało się do dwóch zasadniczych punktów: 1) lichwa działała wbrew boskiemu prawu natury, rozmnażając pieniądź, który jako taki uważany był za jałowy i bezpłodny; 2) kradła ona czas należący do Stwórcy, podzielony z jego rozkazu na zwykły i uświęcony, kiedy nie wolno pracować. Zob. Ramocka 2008: 300.

egzemplu wykorzystywano chętnie w praktyce kaznodziejskiej. Odnajdujemy je m.in. w sławnych kazaniach Jakuba z Vitry<sup>45</sup>. W jednym z nich opowiada on o lichwiarzu, który na łożu śmierci próbuje nakłonić swoją duszę, by nie opuszczała ciała. Bogacz oferuje jej wszystko: wygodne życie, luksusy, rozkosze, a nawet pieniądze. Stawia jednak jeden warunek. Zastrzega, by nie żądała od niego ani grosza na jałmużnę dla ubogich. Gdy skąpiec nie zdołał jej przekonać, wyrzucił ją i oddał piekielnym demonom. Sam też natychmiast podążył za nią do piekieł<sup>46</sup>.

Moralno-dydaktyczny potencjał tkwiący w temacie ludzkiej chciwości dostrzegała również sztuka średniowiecza, która wytworzyła dwa zasadnicze typy wizerunków przedstawicieli omawianej profesji. Nawiązywało do nich malarstwo renesansowe i barokowe, oddziałując – jak zobaczymy – na propozycję alegorycznego obrazu Lichwy, przedstawioną przez Franza Langa.

Jak zatem wyobrażano lichwiarza? W pierwszym typie przedstawień zakodowana jest negatywna ocena tego zajęcia. Znajduje ona wyraz w karykaturalnych zniekształceniach fizjonomii, które eksponować miały ohydę moralną tego procederu oraz ludzi nim się parających. Reprezentatywnym dla tej grupy może być fresk zatytułowany *Piekło* autorstwa Taddeo di Bartolo (ok. 1320) z kolegiaty w San Geminiano. Ukazano na nim leżącego niemal na samym dnie piekła lichwiarza (wokół niego znajdują się personifikacje innych grzechów), a diabeł wpycha mu do ust złote monety<sup>47</sup>. W wyobrażeniu tym uwagę przykuwa nagie ciało z nienaturalnie wydętym brzuchem, utuczonym zapewne na ludzkiej krzywdzie. Analogicznie, na widocznym zaraz od wejścia kapitelu w kościele w Orcival w Owernii przedstawiono dość tęgiego bogacza, ściskającego oburącz sakiewkę, do którego dobiegały się diabły<sup>48</sup>. Na abakusie zaś umieszczono inskrypcję opisującą tę postać jako *fol dives – bogaty szaleniec*<sup>49</sup>. Żyjący w XIII wieku zbieracz anegdot, legend i różnych opowieści, dominikanin Stefan z Bourbon, identyfikował tego bogacza jednoznacznie, określając go mianem „tłustego lichwiarza” (*pinguis usurarius*)<sup>50</sup>.

<sup>45</sup> Le Goff 1995: 14–15.

<sup>46</sup> Spotykany w egzemplach motyw zatwardziałego grzesznika, który nawet w chwili śmierci prosi bogactwa, rozwija malarstwo nowożytne. Doskonałym przykładem jest tutaj obraz Hieronima Boscha zatytułowany *Śmierć skąpca* (1490–1500). Ukazany na nim stary człowiek na łożu śmierci lekceważy Boże prawo symbolizowane przez Anioła Stróża, wstawiającego się za nim do Chrystusa, i próbuje zagarnąć jeszcze jeden worek z pieniędzmi, podsuwany mu przez dziwną istotę ukrytą za zasłoną. Zob. Devitini Dufour, Peccatori, Zuffi 2006: 42–43.

<sup>47</sup> Zob. reprodukcję tego fresku w: Le Goff 1995: 11.

<sup>48</sup> Zob. Le Goff 1995: 41–42.

<sup>49</sup> Fol – prawdopodobnie skrócona forma przymiotnika *follis* – *głupi* lub rzeczownika *follus* – *głupiec, tłumok, worek, miech*. Mianem głupca, szaleńca, błazna określano w wiekach dawnych wszelkich grzeszników sprzeniewierzających się boskim nakazom. Zob. Dudzik, *Wstęp do: Brant, Okręt błaznów*, VII.

<sup>50</sup> Le Goff 1995: 42.

Ten typ wizerunku rozwija malarstwo nowożytne, skupiając jednak cały negatywny ładunek w mocno zindywidualizowanych w stosunku do tradycji średniowiecznej rysach twarzy prezentowanych postaci. Tendencję tę dostrzegamy w dziełach niderlandzkiego malarza Quentina Massysa (Metsysa, 1465 lub 1466–1530). Na płótnie zatytułowanym *Lichwiarze* widzimy czterech starszych mężczyzn – wśród nich można odnaleźć także średniowiecznego „bogatego głupca” – z ostro zakończonymi nosami, jakby już zwietrzyli następny dobry interes, nalanymi bądź też zapadłymi policzkami, chytrym bądź pożądlwym spojrzeniem oraz przebiegłym, zadowolonym z siebie i wizji nowego, intratnego kontraktu, uśmiechkiem<sup>51</sup>. W tle znajdują się regały wypełnione księgami rachunkowymi. Z przodu zaś na stole leżą: otwarta księga oraz kupki pieniędzy. Podobną grupę starców z równie karykaturalnymi rysami twarzy niderlandzki mistrz umieścił na obrazie ukazującym pokrewną profesję, mianowicie handlarzy (*Handlarze*)<sup>52</sup>. Lichwa bowiem należała do dziedziny handlu, a lichwiarza uważano za najgorszy gatunek kupca<sup>53</sup>.

Inny, pozbawiony elementów karykaturalnych, można by powiedzieć obiektywny, typ wizerunku lichwiarza czy raczej bankiera prezentuje na przykład miniatura ze słynnego *Codex de Sphaera* z XV wieku, znajdującego się obecnie w *Bibliotheca Estense* w Modenie. Analogicznie jak przedstawiciele innych zawodów ukazano na niej lichwiarza przy pracy. Mężczyzna (trudno określić, w jakim wieku) siedzi za ławą bankierską z misami pełnymi pieniędzy i udziela pożyczki szlacheckiemu klientowi, skrzętnie wszystko notując<sup>54</sup>. Jacques Le Goff uważa, że można mówić nawet o pewnej nobilitacji tej profesji. Księgi wskazujące na niezbędną w świecie kupców umiejętność pisania, zdaniem badacza, podnoszą omawiane zajęcie do rangi „nauki”. Takie obiektywne, choć niepozbawione podtekstów moralizatorskich, wyobrażenie odnajdujemy także u mistrza karykatury, wspomnianego nieco wcześniej Quentina Massysa, na płótnie zatytułowanym *Bankier (lichwiarz) z żoną* (1514)<sup>55</sup>. Szczególnie interesująco jednak przedstawia się obraz Rembrandta zatytułowany *Właściciel kantoru wymiany* (1627), znany także w czasach artysty jako *Bogaty głupiec*<sup>56</sup>. Mistrz van Rijn ukazał na nim starca w okularach (niektórzy chcą w nim widzieć starego skąpca), jak w świetle lampy przygląda się monecie, badając, być może, jej prawdziwość. Na stole zaś leży mnóstwo rozsypanych monet, księgi, a na nich pełne sakiewki oraz cały stos papierów, zapewne umów i rachunków.

<sup>51</sup> Reprodukcję obrazu zob. Devitini Dufour, Peccatori, Zuffi 2006: 63.

<sup>52</sup> Zob. reprodukcję w: Eco 2012: 153.

<sup>53</sup> Zob. Le Goff 1995: 60.

<sup>54</sup> Reprodukcja tej miniatury w: Le Goff 2002: ryc. 104; zob. komentarz do ilustracji, s. 592.

<sup>55</sup> Na temat możliwości interpretacyjnych tego popularnego i wielokrotnie kopiowanego obrazu zob. de Rynck 2005:120–121; Genaille 1975: 19.

<sup>56</sup> Reprodukcja i komentarz do obrazu Hendricka Terbrugghena, *Powołanie św. Mateusza*, w: Zuffi, Peccatori 2006: 16–17.

Wiele wspólnego z tą kompozycją ma alegoryczny wizerunek *Lichwy* zaprezentowany w traktacie Langa. Nie oznacza to bynajmniej, że bawarski jezuita wzorował się bezpośrednio na Rembrandcie. Wskazuje raczej na konwencjonalność pewnych wyobrażeń, ich obiegowe funkcjonowanie w danym okresie, czego świadectwem są na przykład analogie pomiędzy dziełem Mistrza znad Renu a nieco wcześniejszym obrazem Hendricka Terbrugghena zatytułowanym *Powołanie św. Mateusza* (ok. 1620). Zwraca się tutaj uwagę na podobieństwo wizerunku starca z *Właściciela kantoru wymiany* do celnika liczącego pieniądze z płótna Terbrugghena<sup>57</sup>.

Podobnie jak w przywołanych przed chwilą realizacjach malarskich, autor *De actione scenica* ukazuje starca w okularach<sup>58</sup>. Eksponuje jego wymizowaną sylwetkę, która, tak samo jak wielki brzuch średniowiecznego „tłustego lichwiarza”, symbolizuje „żarłoczną” i nienasyconą żądzę bogactw<sup>59</sup>. Stary człowiek siedzi pośród nagromadzonych skarbów: szkatuł, pucharów, naczyń wykonanych ze srebra i obrzuca monetę. Interpretacja tej czynności nie jest jednoznaczna. Być może lichwiarz znaczy monetę, by odróżnić pieniądz prawdziwy od fałszywego. Wydaje się jednak, że chodzi raczej o obniżanie jego wartości i wypracowywanie dodatkowego zysku<sup>60</sup>. Scenę tę uzupełnia stół pokryty jakimiś kartkami i rejestrami. Lang rozbudował ten obraz, dodając szereg elementów o charakterze symbolicznym. Zalecał z tyłu ustawić boginię Nieszczęścia, którą zapewne utożsamiać należy z antyczną Nemezis, strzegącą, by każdy otrzymał to, na co zasłużył. Nieszczęście miało wyrzucać z worka kartki (możliwe, że były to rejestry długów czy weksle). Niektóre z nich powinny „ulecieć”, co prawdopodobnie oznaczało, że części dłużników udało się spłacić zaciągnięty kredyt. Na głowie bogini należało umieścić kruka z rozpostartymi

<sup>57</sup> Zuffi, Peccatori 2006: 16–17.

<sup>58</sup> A. Rudin, który bardzo dokładnie prześledził zapożyczenia Langa z innych kompendiów tego typu, nie zarejestrował tutaj żadnych analogii. Zob. Lang, *Dissertatio de actione scenica...*, 363. Dla porównania – w *Ikonologii* Ripy proceder ten ukazany jest jako stara kobieta, która lewą stopą stoi na srebrnej misie, w jednej ręce trzyma puchar i kilka złotych łańcuchów, drugą zaś wyciąga do przodu w geście wyliczania komuś pieniędzy. Zob. Ripa 1998: 166–167. Postać starego mężczyzny uosabiającego przywary chciwości i skąpstwa znajdujemy natomiast na emblematycznej ilustracji w popularnej w pracy Achillesa Boccia *Symbolicarum quaestionum de universo tenere quasi serio ludebat libri quinque* (1555), Bononia 1555 (s. XCVI). Widzimy tam, jak diabeł ciągnie na sznurze leżącego na ziemi starego mężczyznę, który w obu dłoniach ścisną pełne sakiewki.

<sup>59</sup> Analogicznie Lang nakazuje przedstawiać Chciwość (*Avaritia*). Jest to żałośnie wymizowana kobieta, trzymająca w ręku zawiązaną sakiewkę. Na tarczy zaś ma wizerunek również wychudzonego wilka. Na temat tej postaci zob. Zaborowska-Musiał 2018: 163–167.

<sup>60</sup> Warto zwrócić uwagę, że o ściganey prawem praktyce ścinania brzegów złotych monet wspomina Ben Jonson w przywoływanej w dalszej części artykułu sztuce pt. *Alchemik*. W akcie pierwszym, w scenie kłótni pomiędzy dwoma oszustami, Gęba zarzuca Chytrusowi tego typu działania, grożąc przy tym doniesieniem do właściwych władz i karą przez powieszenie: „Łajdaku, wydam *tricesimo tertio*, / Prawom o czasach Henryka Ósmego; / I może szyję twą ozdobia pętlą / Za to, że ścinasz brzegi złotych monet” – Jonson, *Alchemik...*, 19.

skrzydłami. Ptaka tego uważano za zwiastuna nieszczęścia. Stanowił również symbol grzeszników trwających w nieprawości, zatwardziałości serca oraz złodziejstwa<sup>61</sup>. Sam lichwiarz zaś powinien trzymać pod pachą pusty i połamany róg obfitości, co zdaje się symbolizować zamkniętą drogę do zbawienia<sup>62</sup>.

W analizowanym obrazie Lichwy niezwykle intrygujące są wymienione zaraz na początku opisu okulary. Mogły one podkreślać zaawansowany wiek lichwiarza. Trudno jednak nie doszukiwać się w tym szczególnie jakiegoś głębszego sensu, powiązanego z bogatą symboliką oka, oznaczającego m.in. skarb<sup>63</sup>. Okulary, stanowiące niejako „podwojone” oko, mogą zatem sugerować pomnożony – oczywiście dzięki wysokim procentom – zysk, a także wzmożone czuwanie, pilnowanie, ustawiczną, wynikającą z nienasyconej chciwości troskę i strach o zgromadzone bogactwa.

Kolejnym tropem, który należy uwzględnić w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, dlaczego Lang w roli lichwiarza osadził starca, jest tradycja literacka. Biorąc pod uwagę kanon lektur szkolnych, trzeba wspomnieć o poezjach Horacego, czytanych przede wszystkim w klasie czwartej jezuickich gimnazjów. Wprawdzie nie ma w nich szczegółów dotyczących wieku czy wyglądu zewnętrznego głównych bohaterów, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z mężczyznami przynajmniej dojrzałymi. Wymienić należy przede wszystkim lichwiarza Alfiusza z epody drugiej<sup>64</sup>, który tęskni za spokojnym życiem w wiejskiej posiadłości. Jednocześnie nie potrafi zmienić swej natury i zrezygnować z życia w mieście, dostarczającego mu znacznie więcej możliwości intratnych kontraktów. Bogaty skąpiec, znenawidzony przez żonę i synów, oraz lichwiarz nieznający litości dla swych wierzycieli i zadreęczający się troską o majątek są również bohaterami horacjańskich satyr (I 1, 80–100; I 2, 12–22), czerpiących zarówno z obserwacji życia codziennego, jak i z wcześniejszej tradycji literackiej, zwłaszcza komediowej. Ta ostatnia zresztą wydaje się

<sup>61</sup> Zob. Kobieltus 2002: 170–171; Forstner 2001: 254–256; Kopaliński 1990: 271–275.

<sup>62</sup> Lang nawiązuje do znanego z mitologii greckiej motywu rogu obfitości, gwarantującego jego posiadaczowi dostatek oraz ochronę przed nieszczęściem, a także do tradycji biblijnej, w której zwierzęce rogi są symbolem siły, władzy, bogactwa, a także zbawienia. Kopaliński 1990: 359–361; Forstner 2001: 254–256.

<sup>63</sup> Kopaliński 1990: 274.

<sup>64</sup> Odkryta ponownie przez renesans liryka Horacego, uznana za wzór do naśladowania, w dobie potydenckiej została poddana różnym zabiegom adaptacyjnym (znalazło to również odzwierciedlenie w programach nauczania jezuitów, a potem pijarów), realizując uniwersalny postulat baroku: „antyk w służbie chrześcijaństwa”. Odpowiedniemu przystosowaniu służyła technika parodystyczna, polegająca na wykorzystaniu elementów struktury utworów starożytnych (metryka, frazeologia, kompozycja, charakterystyczne motywy) i wypełnienia ich nową treścią. Pokrewna parodii była palinodia, której istotą był dialog ideowy prowadzony z parafrazowanym utworem. Przykładów zastosowania obu zabiegów dostarczają liryki znanego w XVII wieku i cenionego w całej Europie Macieja Kazimierza Sarbiewskiego SI (1595–1640), zwanego Horacym Chrześcijańskim. Wspomniana w artykule epoda 2 mistrza z Wenecji w ujęciu polskiego jezuita stała się pochwałą życia zakonnego (ep. 3 *Laus otii religiosi*). Zob. Budzyński 1985: 153–155, 167–196.

szczególnie istotna dla właściwego odczytania zaproponowanego przez Langa alegorycznego wizerunku tego procederu.

Uwzględnić zatem należy przede wszystkim rzymską palliatę, a zwłaszcza sztuki Plauta. Wprawdzie postać lichwiarza jest w jego komediach dość rzadka, pełno w nich natomiast skąpych, despotycznych starców-ojców pilnie strzegących swojego majątku, którego najczęściej pożądamy ich synowie, niezdolni zaspokoić finansowo swoich potrzeb<sup>65</sup>. Wzorcowego przykładu skąpca dostarcza *Misa pełna złota* (*Aulularia*) Plauta. Wykreowany przez poetę główny bohater jest starym rzędą, wyrzucającym sługę za drzwi, by móc bez świadków przeliczyć złoto, strzegącym zazdrośnie przypadkowo znalezionej skarbu, dręczonym chorobliwie strachem przed jego utratą i podejrzewającym wszystkich o zamiar kradzieży. Jego odziedziczone po przodkach skąpstwo jest tak wielkie, że nie dba o własną córkę, zgadzając się na jej zamążpójście tylko pod warunkiem, że przyszły małżonek sfinansuje wesele i nie będzie domagał się posagu. Dodajmy, że materia sztuki okazała się inspirująca dla dramaturgów średnio-wiecznych i nowożytnych<sup>66</sup>. Komedia ta była także wystawiana niejednokrotnie na scenach jezuickich<sup>67</sup>.

Postać skąpego starucha jest nieodzownym elementem czerpiącej z rozmaitych źródeł (od rzymskiej palliaty po nowożytne dramaty literackie) włoskiej komedii *dell'arte*, od XVI do XVIII wieku rozpowszechnionej w całej Europie. Do głównych postaci w tych przedstawieniach należeli dwaj starcy: Pantalón oraz Doktor<sup>68</sup>. Ten ostatni to pedantyczny grubas, wygłaszający długie przemowy pseudo-uczony, członek wszystkich akademii, zarozumialec przekonany o tym, że wie wszystko, w rzeczywistości ignorant wykpiwany z powodu popełnianych błędów (na przykład kaleczenia łacińskich cytatów). Był też zazwyczaj nieszczęśliwie zakochany. Na scenie pojawiał się w kostiumie parodiującym ubiór bolońskich uczonych: w czarnej szacie z białym kołnierzykiem w dużym filcowym i, oczywiście czarnym, kapeluszu. Pantalón z kolei to postać znacznie bardziej dynamiczna i pełna sprzeczności. Był przeważnie kupcem, niekiedy jednak o rodowodzie szlacheckim. Cechowała go rozwaga i zdobyte z wiekiem doświadczenie, dlatego powierzano mu funkcje doradcy możnowładców, a nawet królewskiego ministra. Jednocześnie okazywał się człowiekiem naiwnym, nazbyt ufnym wobec innych. Zwykła gderliwość i dokuczliwość dla otoczenia ustępowała czasami dobroduszości. Największymi jego wadami były skąpstwo i skłonność do niewczesnych amorów, która powodowała, że mądry i szacowny

<sup>65</sup> Skwara 2001: 86 (senex), 88 (danista – lichwiarz). Na temat starców w sztukach Plauta zob. też Minois 1995: 105–107.

<sup>66</sup> Na temat recepcji tej komedii zob. Skwara, *Wstęp*, w: Plaut, *Misa pełna złota...*, 126.

<sup>67</sup> W samym XVI wieku jezuici wystawiali tę sztukę m.in. we Wiedniu (1565), w Ołomuńcu (1570), Pradze (1581) i Dylindze (1585). Zob. Poplatek 1957: 134.

<sup>68</sup> Na temat starców w komedii europejskiej zob. Bois 1996: 62–64 oraz 141–142. Szerzej na temat postaci Pantalóna i Doktora zob. Mic (Miklaszewski) 1961: 32–40; Nicoll 1963: 44–60.



starzec zachowywał się jak niedojrzały młodzieniaszek. Wdawał się w miłostki, niestosowne awantury i hulanki nieprzystające do jego wieku. Bardzo często zdarzało się, że wzdychał do tej samej wybranki, co jego syn, ściągając na siebie dodatkowe przykrości i narażając się na jeszcze większe ośmieszenie. Chudy, wiecznie zakatarzony starzec przyodziany był w krótką, przylegającą do ciała kurtkę, równie obcisłe spodnie oraz pończochy – wszystko w kolorze czerwonym. Groteskowy charakter tej najstarszej postaci komedii *dell'arte* (funkcjonowała w niej przynajmniej od 1565 roku) podkreślały także czarny obszerny płaszcz z szerokimi rękawami, kapelusz bez randa, wiszące u pasa sakiewka lub sztylet, ciżmy oraz maska wyobrażająca twarz siwowłosego mężczyzny z długim, haczykowatym nosem, wąsami, spiczastą, zadartą do góry bródką. Pantalon nosił też niekiedy okulary<sup>69</sup>.

Interesującą nas postać starego skąpca spotykamy u wielu europejskich dramaturgów od końca szesnastego do osiemnastego stulecia. Na ich twórczość oddziaływały zarówno konwencje antycznej komedii rzymskiej, jak i włoskiej komedii *dell'arte*. Już na początku wieku XVII pojawia się ona w Anglii w dwóch krótkich sztukach Thomasa Middletona: *Sposób na złapanie starca* (*A Trick to catch the Old One*, 1605) i *Świat jest szalony, Moi Panowie* (*A Mad World, My Masters*, 1604–1606). Dramaturg ukazał w nich bardzo wierny obraz londyńskiego społeczeństwa czasów króla Jakuba, koncentrując się na napięciach pomiędzy starym ziemiaństwem a nowym bogatym mieszczaństwem: kupcami i finansistami, w tym także lichwiarzami, którzy chętnie przejmowali styl życia dżentelmenów i często pragnęli zdobyć posiadłość ziemską, by ugruntować swoją pozycję<sup>70</sup>. W pierwszej z wymienionych komedii Middleton wykreował postacie dwóch konkurujących ze sobą lichwiarzy o nader wymownych imionach: Pecuniusa Lucre'a (jako młodszy syn dżentelmena zmuszony był zająć się interesami) oraz Onesiphorusa Hoarda (potomek prostego kupca)<sup>71</sup>, którzy przechytreni zostali przez prowadzącego kosztowne i burzliwe życie młodego arystokratę Witgooda. W drugiej ze wspomnianych sztuk autor dla odmiany wprowadził starego bogatego ziemianina, również o nader wymownym imieniu Sir Bountenous Progress<sup>72</sup>, który zgodnie z obyczajami swojej klasy uwielbiał urządzać wystawne przyjęcia dla arystokratycznych gości. Skąpił jednak pieniędzy swojemu wnukowi lekkoduchowi. Miał on odziedziczyć wszystko dopiero po śmierci starca. Młodzieniec tradycyjnie uknuł przewrotny plan i okradł dziadka.

<sup>69</sup> Zob. Surma-Gawłowska 2008: 189.

<sup>70</sup> Zob. Barber, *Critical Introduction*, w: Middleton, *A Trick to catch the Old One...*, 2–3.

<sup>71</sup> Pecunius Lucre – jego imię pochodzi od łacińskiego rzeczownika *pecunia* (pieniądz) oraz angielskiego *lucre* (łac. *lucrum* – zysk, dochód). Na miano Onesiphorus Hoard z kolei składa się grecki przymiotnik *onesiphoros* (przynoszący korzyść, zyskowy) i angielskie *hoard* (gromadzić, zbierać, robić zapasy, kolekcja, zbiór, skarb). Na rolę imion w komediach Middletona zwraca uwagę McLuskie (1981: 215).

<sup>72</sup> Można by je oddać jako „Bardzo hojny w przyszłości”.

Szczególnie wyraziste, mocno przejawione kreacje łaknących złota staruchów stworzył Ben Jonson w sztuce *Volpone* (1606), która uchodzi za najbardziej zaangażowaną z jego komedii, za agresywną i sardoniczną satyrę na ludzką zachłanność i chciwość<sup>73</sup>. Wśród nich przodują przebiegli, pozbawieni skrupułów *Volpone* (Lis) oraz *Corvin* (Kruk). Pierwszy udaje śmiertelnie chorego, zwodzi podobnych do siebie chciwców perspektywą odziedziczenia po nim wielkiego spadku, wyłudzając w ten sposób kosztowne dary. Jednocześnie obietnicami bogactwa i przepychu próbuje uwieść dużo młodszą żonę *Corvina*, który – pomimo chorobliwej zazdrości – nie waha się stręczyć jej na pół żywemu (rzekomo) staruchowi w imię spodziewanych korzyści materialnych. Degenerację i moralne zwyrodnienie głównych postaci tej sztuki podkreślają ich zwierzęce imiona, przywodzące na myśl kreacje ze średniowiecznych *fabliaux*, zwłaszcza *Renarda de Fox* i jego ofiary<sup>74</sup>.

Dodać można by jeszcze odstręczające kreatury żydowskich lichwiarzy – przedstawiciele ludu Izraela stereotypowo łączono z taką działalnością oraz bogactwem zdobytym w sposób niegodziwy, a nawet nadnaturalny<sup>75</sup> – z nieco wcześniejszych sztuk Marlowe'a (*Żyd z Malty* – *The Jew of Malta*, ok. 1588–1592) oraz Shakespeare'a (*Kupiec wenecki* – *The Merchant of Venice*, 1594–1599). Warto zauważyć, że twórczość dramatyczna poety ze Stratfordu mogła być dla Langa szczególnie interesująca, jako że już w siedemnastym stuleciu uważano go za kryptokatolika i doszukiwano się związków z jezuitami tak w jego życiu, jak i dramatach<sup>76</sup>. Wykreowanego przez Marlowe'a potwornego *Barabasza* i bardziej ludzkiego *Shylocka* Shakespeare'a oprócz miłości do pieniędzy łączy – zgodnie z konwencją obowiązującą w ówczesnej literaturze angielskiej – knucie i przebiegłe spiskowanie przeciw chrześcijanom, jakkolwiek podyktowane odmiennymi, niepozbawionymi słuszności motywami<sup>77</sup>. Nienawiść do chrześcijan pierwszego pcha do zdrady państwa i współpracy z wrogiem (Turcją), drugiego zaś do żądania jako formy spóźnionej spłaty pożyczki funta ciała dłużnika.

Bogatą galerię portretów skąpych starców tworzą również sztuki francuskich dramaturgów, zarówno tych skromniejszej miary, jak i autorów najwyższej próby. Wymienić tu można starego lichwiarza *Armidora* z komedii *Piękna piniaczka* (*La Belle Plaideuse*, 1654) Boisroberta. Tradycyjnie jest on ojcem dorosłych już dzieci, narzekającym na wydatki związane z ich utrzymaniem,

<sup>73</sup> Zob. Jamisson, *Introduction*, w: Jonson, *Three Comedies...*, 15.

<sup>74</sup> Zob. Jamisson, *Introduction*, w: Jonson, *Three Comedies...*, 15.

<sup>75</sup> Ramocka 2008: 298.

<sup>76</sup> Zob. Kowalski 2012: 434; Hammerschmidt-Hummel 2012: 318–319. Zob. również inne studia zamieszczone w tym samym tomie, podejmujące badania nad związkami Szekspira oraz jego twórczości z katolicyzmem, jezuitami, zwłaszcza artykuły: Marotti 2012: 144–175; Hammerschmidt-Hummel 2012: 128–143; Fielitz 2012: 379–404.

<sup>77</sup> Zob. Quiller-Couch, Wilson, *Introduction*, w: *The Works of Shakespeare...*, XVIII–XIX.

zachwyconym perspektywą finansowo korzystnych małżeństw i zawiedzionym, gdy dowiaduje się, że jego synowa i zięć są awanturnikami i oszustami podającymi się za kogoś innego<sup>78</sup>. Pogłębionego wizerunku omawianej postaci dostarcza *Skąpiec* (*L'Avare*) Moliera. Sztuka ta wystawiona po raz pierwszy w 1668 roku (autor liczył już wówczas pięćdziesiąt jeden lat), cieszyła się dość dużą popularnością<sup>79</sup>, chociaż nie brakowało krytyków, którzy uznali postać Harpagona za abstrakcyjną i nieprawdopodobną<sup>80</sup>. Opracowując temat ludzkiej chciwości, dramatopisarz poszukiwał inspiracji w źródłach literackich: antycznych i współczesnych. Sięgał m.in. do *Misy pełnej złota* Plauta, farsy i komedii *dell'arte*<sup>81</sup>. Znana mu była doskonale przywołana przed chwilą *Piękna piniaczka* Boisroberta. Czerpał także obficie z obserwacji życia codziennego oraz osobistych doświadczeń<sup>82</sup>. Na kreacji despotycznego Harpagona – najstarszego z ojców pojawiających się w dramatach Moliera<sup>83</sup> – po cichu parającego się lichwą, zaciążyła postać rodzica komediopisarza, a jeszcze bardziej znanego wówczas dusigrosza Jeana Tardieu, z którego szydził cały Paryż. Dużą rolę odegrały również osobiste kontakty autora ze środowiskiem lichwiarzy, u których niejednokrotnie szukał pomocy. Świadectwem znajomości przez poetę ówczesnych realiów społecznych może być scena spotkania syna-utrącjusza i ojca-sknera, z których pierwszy nieoczekiwanie okazuje się naiwnym klientem, drugi zaś przeklinanym przed chwilą lichwiarzem (akt II, scena II). Tadeusz Boy-Żeleński wiąże ją z prawdziwym wydarzeniem z udziałem znanych powszechnie osobistości (prezydenta de Bersy oraz jego syna), co – jego zdaniem – wskazywało na skalę lichwiarskiego procederu w ówczesnej Francji, w którym bardzo często za podstawionymi figurantami – „bankierami” kryły się nader szacowne i zajmujące wysoką pozycję społeczną osoby<sup>84</sup>.

Typ molierowskiego starego skąpca oraz wspomnianego wcześniej Pantalona z *commedia dell'arte* obecny był nadal w europejskim dramacie osiemnastowiecznym, chociaż jednocześnie podlegał stopniowej ewolucji oraz

<sup>78</sup> Zob. Guichemerre 1972: 250.

<sup>79</sup> Do śmierci Moliera w 1673 roku odegrano ją 49 razy. Zob. Żeleński (Boy), *Wstęp*, do: Molier, *Skąpiec*..., IX. Sztuka ta budziła także zainteresowanie poza granicami Francji. W roku 1670 ukazał się jej niemiecki przekład, w rok później tłumaczenie angielskie autorstwa Thomasa Shadwella.

<sup>80</sup> Zob. Dauvin 1979: 50.

<sup>81</sup> Na temat inspiracji literackich zob. Dauvin 1979: 18–20 i 50 oraz Molière, *Amphitryon*..., 182–183.

<sup>82</sup> Zob. Dauvin 1979: 11, 18.

<sup>83</sup> Jego zaawansowany wiek podkreślają okulary (akt II, scena VI). Szersze omówienie tej postaci zob. Dauvin 1979: 13, 50.

<sup>84</sup> Zob. Żeleński (Boy), *Wstęp*, do Molier, *Skąpiec*..., XVIII. Z kolei według G. Contona (Molière, *Amphitryon*..., 183) pomysł takiego spotkania zapożyczył dramatopisarz z *Pięknej piniaczki* Boisroberta.

wzbogaceniu o nowe rysy<sup>85</sup>. Traci on cechy gderliwego, despotycznego sknery, przeobrażając się w człowieka oszczędnego, dobrego i sprawiedliwego wobec rodziny oraz otoczenia. Takie odmłodzone wcielenie Pantalona – Momola odnajdujemy w kupieckiej trylogii Carla Goldoniego z lat 1738–1740<sup>86</sup>, a w drugiej połowie XVIII w. w sztukach Pierre’a Augustina de Beaumarchais’go, np. w *Eugenii* (*Eugénie*, 1767). Zauważyć jednak należy, że metamorfoza ta zainicjowana została już w poprzednim stuleciu we włoskiej komedii *dell’arte*, za sprawą znanego pod pseudonimem Wielki Lelio Luiggiego Riccoboniego (1674–1753), odnowiciela włoskiego teatru w Palace Royal, a potem w Hôtel Burgogne. W jego wydaniu dawny Pantalone przekształcił się w mężczyznę wprawdzie szorstkiego i surowego, ale dobrego ojca rodziny i człowieka honoru, raczej oszczędnego niż skąpca.

Rozważania te można by snuć jeszcze dalej, poszukując kolejnych śladów recepcji analizowanej postaci na przykład w dynamicznie rozwijającej się w osiemnastym stuleciu operze komicznej. Zarys ten jednak jest wystarczający dla zrozumienia zaproponowanego przez Langa alegorycznego obrazu Lichwy. Należy jednak zastanowić się, czy omówiona tradycja dramatyczno-teatralna, zwłaszcza wieku XVII i pierwszych dziesięcioleci XVIII, była znana bawarskiemu jezuitce. Pozytywna odpowiedź na to pytanie zdaje się nie nastroczać wątpliwości. Do spopularyzowania w Niemczech osiągnięć współczesnego europejskiego dramatu przyczyniły się działające tam od schyłku XVI wieku trupy angielskich komediantów, w skład których już w pierwszych dziesięcioleciach siedemnastego stulecia zaczęli wchodzić także aktorzy niemieccy<sup>87</sup>. Zespoły te zapoznały publiczność z komedią *dell’arte*, a także sztukami (zwykle ich prze-róbkami) autorów angielskich, francuskich, włoskich i hiszpańskich. Grywały one m.in. utwory Shakespeare’a, Marlowe’a, Jonsona, Moliera, Scarrona czy Pierre’a i Thomasa Corneille’a. Trudno zakładać, by Lang nie śledził współczesnego dorobku dramatyczno-teatralnego, tym bardziej że szkolne przedstawienia nie były jedyną formą oglądanych przez jezuicką publiczność widowisk, a także dlatego, że zakonny teatr niejednokrotnie przekraczał mury kolegiów, wkraczając również na sceny dworskie<sup>88</sup>. By zatem trafić do jak najszerszej publiczności, a tym samym konkurować z teatrem świeckim, scena jezuicka musiała uwzględniać oczekiwania i gusta swoich widzów oraz dostosowywać się do zmieniających się uwarunkowań. W ten sposób należy postrzegać działania

<sup>85</sup> Zob. Bois 1996: 141–142.

<sup>86</sup> W jej skład wchodziły sztuki: *Momolo* (*Momolo Cortesan*, 1738), *Momolo w Brenzie* (*Momolo sulla Brenta*, 1739) oraz *Bankrut* (*Il mercante fallito*, lub *La Bancarotta*, 1740).

<sup>87</sup> Zob. Szyrocki 1969: 187; szerzej na ten temat zob. Kindermann 1959: 352–366. Wiele sztuk współczesnych autorów z całej Europy wprowadził do repertuaru swojego zespołu Johann Velten (1640–1692), najbardziej znany spośród niemieckich kierowników teatralnych. Zob. Szyrocki 1969: 171; Kindermann 1959: 399.

<sup>88</sup> Zob. Kadulka 1974: 7–9; Klimowicz 1977: 69.

podejmowane przez jezuitów u schyłku XVII i w pierwszych dziesięcioleciach XVIII wieku, zmierzające do zreformowania sceny szkolnej tak, by mogła ona rywalizować i jednocześnie skutecznie przeciwstawić się zdeprawowanemu w ich przekonaniu teatrowi świeckiemu<sup>89</sup>. Inicjatorami zmian, które znalazły naśladowców w innych jezuickich prowincjach, byli ojcowie ze słynnego Collège Louis Le Grand w Paryżu: wielokrotnie przywoływani przez Langa Gabriel François Le Jay oraz Joseph de Louvancy, a także Charles Porée, Jean Antoine du Cerceau, René Rapin, Dominique Bauhours. W efekcie, w stuleciu osiemnastym nastąpiły istotne modyfikacje w repertuarze jezuickim oraz innych teatrów szkolnych: pijarów i teatynów. Mimo niechęci władz zakonnych jezuici sięgali do świeckich autorów francuskich współczesnych bądź dawniejszych: Racine’a, Pierre’a Corneille’a, Jeana Maireta, Moliera i Pierre’a Marivaux<sup>90</sup>. Znaczną popularnością cieszyły się sztuki Moliera, o czym świadczy napomnienie generała Michelangela Tamburiniego skierowane w 1719 roku do prowincji górno-reńskiej, w którym ubolewał on nad tym, że w Towarzystwie Jezusowym znaleźli się ludzie zakochani w komediopisarzu i próbujący go naśladować kosztem innych, pożyteczniejszych sztuk<sup>91</sup>. Taki stan rzeczy potwierdza również zgoła odmienna opinia Franza Neumayra na temat komedii Moliera, zawarta w jego podręczniku *Idea poeseos, sive Methodica instructio de praeceptis, praxi et usu artis* (Ingolstadt 1751). Niemiecki jezuita uznał wszystkie komedie Plauta za przykłady pozytywne<sup>92</sup>. Innym środkiem do osiągnięcia zamierzonego celu była adaptacja świeckich komedii (zwłaszcza *dell’arte*, Moliera) i wystawianie przerabianych dzieł przede wszystkim w języku rodzimym, a nie po łacinie<sup>93</sup>.

Dla przykładu warto tutaj przywołać wystawioną dwukrotnie we wspomnianym paryskim kolegium na rozpoczęcie roku szkolnego (1698 i 1708) komedię *Philochrysus seu Avarus* ojca Le Jaya<sup>94</sup>. Świadczy ona o doskonałej znajomości

<sup>89</sup> Zob. Kadulka 1974: 7–9; Klimowicz 1977: 69.

<sup>90</sup> Kadulka 1974: 56; Boysse 1880: 79–90.

<sup>91</sup> Kencki 2021: 185–186; Poplatek 1957: 91.

<sup>92</sup> Kencki 2021: 185–186.

<sup>93</sup> W jakim kierunku przebiegały te zmiany, możemy przekonać się na przykładzie twórczości dramatycznej rodzimego odnowiciela jezuickiego teatru, Franciszka Bohomolca. Korzystając z wzorów wypracowanych przez przywoływanych francuskich konfratrów, w swoich dwudziestu pięciu komediach konwiktowych (1753–1760) przerabiał m.in. sztuki Plauta, Moliera, *dell’arte*, komedie wzorowane na Goldonim i dramatach z kręgu *Théâtre Italien*. Zastosowana przez Bohomolca metoda adaptacji polegała przede wszystkim na usuwaniu, zgodnie z zakonnymi nakazami, ról kobiecych i zastępowaniu ich odpowiednio bohaterami męskimi, na osadzaniu fabuły w rodzimej scenerii oraz nadawaniu sztukom klasycystycznego schematu konstrukcyjnego. Zob. Klimowicz 1977: 72; Kadulka 1993: 122–178.

<sup>94</sup> Tytułowy bohater komedii Le Jaya Philochrysus (imię to możemy przetłumaczyć jako Miłośnik złota), bogaty skąpiec, zakopuje w lesie skarb, nie mówiąc o tym nikomu, nawet własnym synom. Jedyną osobą, jaką obdarzył w tej sprawie zaufaniem, jest jego sąsiad, który okazuje się równie chciwy. Gdy tylko nadarzyła się okazja, wykopał pieniądze z zamiarem pomnożenia ich poprzez udzielenie krótkotrwałej pożyczki na wysoki procent (zatem, podobnie jak u Moliera,

przez jej autora tradycji literackiej oraz krytycznego do niej podejścia. Wiele na ten temat możemy dowiedzieć się z poprzedzającej sztukę przedmowy<sup>95</sup>. Francuski wykładowca zaznacza, że nie rości sobie praw do nowatorstwa w zakresie fabuły. Jest bowiem świadom, że temat ludzkiej chciwości i skąpstwa był już w komedii wielokrotnie opracowywany, chociaż z imienia podaje jedynie Plauta i Moliera. Skupia się natomiast na dopracowaniu sztuki tak, by odpowiadała ona prawidłom współczesnego (w przypadku Le Jaya oznacza to: klasycystycznego) teatru. Dlatego francuski jezuita zwraca przede wszystkim uwagę na sposób przedstawiania obyczajów głównych bohaterów. Jego zdaniem kreacje te powinny odwoływać się do realnego życia, być zgodne z naturą i zwykłym ludzkim doświadczeniem. Krótko mówiąc, jeśli dramatopisarz chce być przekonujący dla odbiorców, powinien w swojej scenicznej propozycji kierować się zasadą prawdopodobieństwa. Tej kwestii teoretyk poświęca sporo uwagi. Wskazuje przy tym najlepszy jego zdaniem wzór do naśladowania. Wybierając pomiędzy Plautem a Molierem, zdecydowanie opowiada się za tym ostatnim. „Księżę francuskiej komedii” (*princeps Gallicae comoediae*) – takim mianem określa bowiem autora *Skąpca* – w przeciwieństwie do Plauta potrafi zachować umiar. Inaczej niż poeta rzymski, nie przeciąga swego dzieła poprzez mnożenie (ze szkodą oczywiście dla realizmu i wiarygodności) okoliczności, w których mógłby ukazać charakter swego Harpagona. Rozważania te podsumowuje Le Jay zwięzłą deklaracją, że sam „wolał naśladować nieśmiałą skromność poety francuskiego niż zuchwałą swobodę wieszczki rzymskiego i swojego *Philochrysa* utrzymał w granicach pełnej strachu i skąpej oszczędności tak, że na scenie nie dopuszcza się niczego, czego nie można by udowodnić, że działo się często w zwykłej rodzinie” („Nos timidam Poetae Gallici verecundiam imitari maluimus, quam audacem Romani Vatis licentiam; et Philochrysum nostrum intra meticulosae et avarae parsimoniae limites sic continuumus, nihil ut admittat in scena, quo in domestica familia factum a plerisque fuisse revinci non possit”).

---

mamy tutaj do czynienia z lichwą). Poszkodowany Philochrysus, by odzyskać swoją własność, ucieka się do podstępu. Zdradza sąsiadowi, że ma w domu jeszcze więcej złota, które zamierza ukryć w tym samym miejscu. Znajomy, dostrzegając szansę pomnożenia zysku, odbiera pożyczone pieniądze i odnosi je do poprzedniego schowka. W rezultacie zostaje z niczym. Finał sztuki ma charakter moralizatorski. Pod wpływem tych doświadczeń główny bohater zmienia swoją postawę. Odtąd Philochrysus nie ukrywa bogactwa w tajnych skrytkach, ale wykorzystuje je dla pożytku swoich najbliższych.

<sup>95</sup> Tekst sztuki opublikowany został w drugim tomie obszernej pracy francuskiego wykładowcy retoryki pt. *Bibliotheca rhetorum praecepta et exempla complectens* w Paryżu w 1725 roku. Rozprawa zyskała ogromne uznanie współczesnych m.in. ze względu na zestawienie reguł i prawideł poszczególnych gatunków z wzorami ich praktycznej realizacji. Doczekała się wielu edycji częściowych lub w całości w różnych europejskich ośrodkach. Z tego wydania korzystam w niniejszym artykule. Zob. le Jay, *Praefatio*, do: *Philochrysus seu Avarus...*, 439–440.

## SENEX SAPIENS AN SENEX STUPIDUS? – ALCHEMIA (ALCHEMIA)

W przeciwieństwie do omówionych wcześniej alegorycznych propozycji figura starca wykorzystana w wizerunku Alchemii nie jest do końca jednoznaczna. Możemy ją odczytywać zarówno jako symbol mądrości, roztropności, jak i zaślepienia oraz głupoty. Lang proponuje, by ukazywać tę ezoteryczną dyscyplinę jako starego mędrca pośród różnego rodzaju naczyń i aparatury niezbędnej w tej profesji. Alchemik próbuje rozniecić ogień w atanorze. Jednocześnie spogląda na rozbite naczynie. Emocje, jakie zarysowują się na jego twarzy w reakcji na zaistniałą sytuację, bawarski teoretyk opisuje za pomocą przymiotnika *attonitus*. Określenie to możemy przetłumaczyć jako: „piorunem rażony”, „zdumiony”, „osłupiały”, „zmieszany”, „przerażony”, „nieprzytomny”, „zachwycony”, „natchniony”, a także: „czujny”, „uważny”, „skupiony”. Ponieważ druga część *De actione scenica* nie została opatrzona stosownymi ilustracjami, trudno bez odwoływania się do ówczesnej tradycji artystycznej jednoznacznie zinterpretować ten fragment opisu. Wydaje się, że rozbite naczynie może sugerować po prostu niepowodzenie eksperymentu.

Przedstawiona przez Langa autorska wizja nawiązuje do tradycyjnych przedstawień tej dziedziny, obecnych w ikonologii oraz sztukach plastycznych. Pamiętać przy tym należy, że obraz alchemika skupionego na pracy w laboratorium służył nie tylko do ukazania alchemii jako jednej z dyscyplin ezoterycznych. Symbolizował również całe magisterium alchemiczne, pojmowane jako proces obejmujący przemianę substancji materialnych oraz zmiany, jakie dokonywały się w umyśle i psychice przeprowadzającej go osoby<sup>96</sup>. Wysoką rangę tej nauki, szacunek dla ludzi ją uprawiających oraz jej elitarny, zamknięty, zarezerwowany tylko dla wtajemniczonych charakter, podkreślał często wygląd pracowni, przypominającej świątynię, w której alchemicy oddawali się niejako modlitwie.

Wyobrażenia pracujących w laboratorium alchemików pojawiły się już w późnośredniowiecznych, obficie ilustrowanych rękopisach reprezentujących ten dział wiedzy, a następnie na drzeworytach i miedziorytach, zdobiących książki drukowane<sup>97</sup>. Warto wspomnieć, że wiele pozycji wydano na początku szesnastego stulecia w obszarze niemieckojęzycznym<sup>98</sup>. Szczególną popularnością temat ten cieszył się w niderlandzkim i flamandzkim malarstwie rodzajowym, zwłaszcza XVII wieku. Do najbardziej znanych należy obraz Jana Stradanusa (właśc. Jana van der Streat) zatytułowany *Laboratorium alchemika* (ok. 1570). Płótno to historycy sztuki interpretują jako hołd złożony alchemii, traktowanej

<sup>96</sup> Zob. Battistini 2006: 252, 316.

<sup>97</sup> Na temat rozwoju tego tematu w sztukach plastycznych od średniowiecza do końca XVII w. zob. Vollnagel 2012: 111–129. Tam też czytelnik znajdzie reprodukcje oraz interpretacje przywoływanych w niniejszym artykule dzieł. Zob. także Corbett 2006: 249–271.

<sup>98</sup> Zob. Vollnagel 2012: 112.

jako wiedza doświadczalna, którą zdobywa się w profesjonalnie urządzonym laboratorium<sup>99</sup>. Dodajmy, że dzieło Stradanusa powstało na zamówienie księcia tokańskiego Francesca I Mediciego, wielkiego miłośnika alchemii i praktyk ezoterycznych, twórcy słynnej biblioteki Studiolo, która równocześnie pełniła rolę pracowni alchemicznej. Na obrazie tym widzimy czterech mężczyzn w różnym wieku, zgromadzonych wokół atanora i skoncentrowanych na różnych czynnościach wchodzących w skład magisterium. Najstarszy z nich, dobrze ubrany, z okularami na nosie to mistrz. Instruuje on pozostałych – swoich uczniów i terminatorów (zróznicowany wiek określa tutaj stopień ich zaawansowania w wiedzy alchemicznej) oraz wskazuje operacje, jakie każdy z nich powinien wykonać.

Żywe, zwłaszcza w stuleciu siedemnastym, uznanie dla tej dyscypliny wiązać należy z dynamicznym rozwojem chemii oraz z wieloma odkryciami, dokonanymi w pracowniach przedstawicieli omawianej dziedziny (np. szkła rubinowego czy fosforu)<sup>100</sup>. Dlatego też przeprowadzający eksperyment alchemik na niektórych płótnach (np. na obrazie *Alchemik* Davida Teniersa, 1680) przypomina starszego, doświadczonego, dobrze prosperującego przedsiębiorcę, który może pozwolić sobie na zatrudnienie kilku pomocników.

Wraz z ujęciem pozytywnym stopniowo pojawia się w sztukach plastycznych także negatywna, satyryczna wizja alchemii. Charakterystyczna jest ona przede wszystkim dla malarstwa wieku XVI, w stuleciu następnym ustępuje miejsca wyobrażeniom skupiającym się na ukazaniu różnych typów i działań alchemików, np. eksponujących ścisły związek pomiędzy alchemią i medycyną<sup>101</sup>. W ujęciu krytycznym artyści posługują się takim samym jak poprzednio motywem. Tym razem jednak ukazywani przy pracy alchemicy nie są naukowcami, ale goniącymi za iluzją i nieziszczalnymi marzeniami fantastami, którzy ogarnięci szaleńczym pragnieniem wyprodukowania złota, trwonią cały swój majątek na bezowocne eksperymenty, narażając rodzinę na życie w ubóstwie i szukanie schronienia w przytułku. Spośród bardzo wielu wariacji na temat zrujnowanego życia alchemików i ich rodzin, jakie pojawiły się zwłaszcza w malarstwie flamandzkim i niderlandzkim, wystarczy przywołać tutaj dzieło zatytułowane *Alchemik* Pietera Brueghela Starszego z 1558 roku czy o ponad sto lat późniejszy obraz o takim samym tytule Adriaena van Ostade (1661). W obu kompozycjach prowadzącą do ruiny fascynację alchemią podkreśla nieład w pracowni na pierwszym planie (u Adriaena van Ostade przypomina ona ciemną i brudną jaskinię) oraz wizja zubożałej rodziny w tle.

W kontekście propozycji Langa, a szczególnie jej końcowego fragmentu definiującego emocje towarzyszące nieudanemu eksperymentowi za pomocą

<sup>99</sup>Zob. Vollnagel 2012: 119 oraz Battistini 2006: 351.

<sup>100</sup>Na temat rozwoju chemii w XVII wieku zob. Bugaj 1991: 217–237; szerzej Stillman 1960: 379–423.

<sup>101</sup>Na temat zmian w postrzeganiu alchemii i alchemików w malarstwie XVII w. zob. Corbett 2006: 249–271.



przymiotnika *attonitus*, należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden typ wyobrażeń, mieszczący się również w nurcie satyrycznym. Reprezentować go może płótno Hendricka Heerschopa zatytułowane *Eksperyment alchemika* (1687). Artysta skupił się na nader spektakularnym niepowodzeniu przeprowadzanego przez tytułowego bohatera doświadczenia. Siedzący mężczyzna (tym razem młody), zaskoczony czy raczej przerażony, energicznie odchyła się na krześle do tyłu, ponieważ jego aparatura destylacyjna staje w ogniu, a w górę unoszą się kłęby ciemnego dymu<sup>102</sup>. Zajęty bezowocnymi próbami tradycyjnie nie zwraca uwagi na swoją rodzinę – żonę zajmującą się dwojgiem dzieci, którą widzimy w głębi mieszkania przez otwarte drzwi jego pracowni.

Negatywna wizja alchemii postrzeganej jako pseudonauka, a nawet szarlataneria i oszustwo nader często pojawia się także w literaturze. Takie ujęcie prezentuje na przykład Sebastian Brant w swoim wielokrotnie wydawanym, komentowanym i tłumaczonym na różne języki (od łaciny poczynając) dziele zatytułowanym *Okręt błaznów* (*Das Narrenschiff*)<sup>103</sup>. Do spopularyzowania tej satyry społecznej, wydanej po raz pierwszy w Bazylei w 1494 roku, przyczyniło się niewątpliwie jej graficzne opracowanie w postaci uzupełniających tekst drzeworytów, w większości autorstwa Albrechta Dürera<sup>104</sup>. W bogatej galerii ponad stu głupców Brant umieścił także alchemików, lokując ich pośród pospolitych krętaczy. Zrównał ich z fałszerzami win i pieniądza, z handlarzami, którzy oszukują swoich klientów na jakości i wadze towaru. Szalbiercze działania alchemików w ujęciu poety tradycyjnie koncentrują się na bezowocnych próbach wytworzenia metali szlachetnych, pochłaniających cały majątek szalonych eksperymentatorów<sup>105</sup>.

<sup>102</sup>Warto zauważyć, że eksplozja alchemicznej aparatury, obok schlebiana klientom, wyrafinowanej mowy polegającej na używaniu niejasnych, a jednocześnie dziwnych, frapujących, krótko mówiąc „magicznych” słów, wykorzystywanie specjalistycznych sprzętów i narzędzi o równie trudnych nazwach, była chwytem chętnie stosowanym przez alchemików – szarlatanów w celu omamienia nierozważnych i łatwowiernych interesantów i wyłudzenia od nich pieniędzy. Machinacje te z całą ostrością demaskował współczesny Jonsonowi, autorowi przywoływanego w dalszej części artykułu *Alchemika*, Reginald Scot (*The discoverie of witchcraft*, 1584). Jego zdaniem eksperymenty alchemików nie odbiegały niczym od sztuczek prezentowanych przez różnego rodzaju iluzjonistów i kuglarzy. Zob. Scot, *The discoverie of witchcraft...*, 294–313. Na podobieństwa w ocenie praktyk alchemicznych Jonsona i Scota zwraca uwagę Ostovich (*Introduction*, w: Jonson, *Four comedies...*, 39).

<sup>103</sup>Na temat popularności tego dzieła zob. Dudzik, *Wstęp*, do: Brant, *Okręt błaznów...*, V–VI. Łaciński przekład pod tytułem *Navis stultifera* autorstwa Jakoba Lochera ukazał się w 1497 r., zaś do końca XVI wieku światło dzienne ujrzało co najmniej kilkanaście edycji przekładów na języki: dolnoniemiecki, niderlandzki, flamandzki i angielski.

<sup>104</sup>Zob. Dudzik, *Wstęp* do: Brant, *Okręt błaznów...*, VI; Vollnagel 2012: 114–115.

<sup>105</sup>Brant, *Okręt błaznów...*, 275: „Nie przemilczę także dłużej / Oszustwa niecnej alchemii: / Ta srebro i złoto kleci, / Które wpiers się w sztabkach kryje, / Potem je mieszają pilnie. / I gapią się, jak próba wyjdzie: / Może kumak stąd wyskoczy: / Niejeden wypatrzy oczy. / Ten, co dotąd żył wygodnie, / Wsadzi w małpie szkło majątek / I na proszek tak przepali, / Że sam nie wie już, co dalej. / Niejeden już wszystko stracił, / Mało który się wzbogacił”.

Z twórczości dramatycznej wspomnieć należałoby przede wszystkim o *Alchemiku* Bena Jonsona (1610). Zaznaczyć trzeba, że sprecyzowana w tytule komedii dziedzina działalności jest nie tyle obiektem satyry, co raczej pretekstem do wyszydzenia i ośmieszenia ludzkiej chciwości i łatwowierności<sup>106</sup>. Autor stworzył barwne kreacje sług, którzy pod nieobecność swoich panów wcielają się w nowe role – przedsiębiorczych oszustów, zwodzących żądnych bogactwa i wiecznej młodości klientów pseudomagicznymi sztuczkami. W sztuce tej uwagę przykuwają rozbudowane dialogi alchemika i jego pomocnika na temat techniki alchemicznej, toczone w obecności klientów. Z jednej strony brzmią one jak stek bzdur, stając się źródłem efektów komicznych, z drugiej zaś dokładność wprowadzonej przez dramaturga terminologii służyć miała uwiarygodnieniu przedstawianych praktyk w oczach ówczesnych widzów, którzy niejednokrotnie byli dobrze zorientowani w tej materii, traktowali alchemię poważnie i głęboko wierzyli w jej możliwości oraz skuteczność<sup>107</sup>.

Warto dodać, że według niektórych badaczy duet szarlatanów miał swoje autentyczne pierwowzory m.in. w osobach dwóch słynnych admiratorów wiedzy tajemnej szesnastego stulecia<sup>108</sup>. Prototypem tytułowego bohatera miał być John Dee (1527–1609), alchemik, kabalista oraz nadworny astrolog królowej Elżbiety I, wygnany z dworu po śmierci władczyni i zmarły w biedzie. Wzorem dla pomagiera kuglarza stał się Edward Kelley (1555–1597), który zdołał przekonać wiele osobistości, w tym cesarza Rudolfa, że odkrył kamień filozoficzny i potrafi wyprodukować złoto. Kelley, uważany również przez współczesnych za medium i kryptomantę przywołującego duchy za pomocą kryształowej kuli, stał się modelowym przykładem alchemika – szarlatana. Dodajmy, że obu wielbicieli nauk tajemnych, podobnie jak wielu innych (np. Nicolasa Flammela, Corneliusa Agrippę), przedstawiano na szesnastowiecznych portretach jako starszych mężczyzn z brodą. Bujny zarost był tradycyjnym symbolem mądrości, godności, powagi<sup>109</sup>, a w starożytnej Grecji i Rzymie stanowił atrybut filozofów i retorów.

Gdy mówimy o słynnych magach i alchemikach uwiecznionych w dziełach literackich, nie sposób pominąć doktora Fausta (ok. 1480–1540), którego barwne, obrosłe legendami i mitami życie stało się inspiracją dla nieznanego dzisiaj autora do napisania pierwszej, skierowanej do szerokiej publiczności „biografii” tego poszukiwacza wiedzy tajemnej. Wydana w 1587 roku we Frankfurcie nad Menem przez Johanna Spiessa *Opowieść gminna o doktorze Fauście, wielce znakomitym czarnoksiężniku i magu (Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler)* należała do najpopularniej-

<sup>106</sup> Zob. Mares, *Introduction*, w: Jonson, *The Alchemist...*, XXXI.

<sup>107</sup> Zob. Kydryński, *Posłowie*, w: Jonson, *Alchemik...*, 184 oraz Hills 1981: 65–67.

<sup>108</sup> Zob. Kydryński, *Posłowie*, w: Jonson, *Alchemik...*, 182–183.

<sup>109</sup> Kopański 1990: 31.

szych ksiąg jarmarcznych sprzedawanych w Niemczech<sup>110</sup>. Wkrótce przetłumaczono ją na język francuski, angielski, niderlandzki i czeski. Dokonany przez niezidentyfikowanego dzisiaj autora przekład angielski (*The history of the damnable life and deserved death of Doctor John Faustus*) pełnej przygód opowieści o ogarniętym żądzą wiedzy uczonym, który dla jej zdobycia oraz zakosztowania wszelkich rozkoszy życia zaprzedał duszę diabłu, ukazał się w 1592 roku i zainspirował Christophera Marlowe'a do scenicznego opracowania losów Fausta<sup>111</sup>. W sztuce zatytułowanej *Tragiczna historia życia i śmierci doktora Fausta* (*The tragical history of life and death of Doctor Faustus*), powstałej najprawdopodobniej w latach 1593–1597, a wydanej już pośmiertnie w 1604 roku, angielski dramatopisarz wykreował bohatera prometejskiego, ucieleśniającego jednocześnie marzenia i intelektualne poszukiwania właściwe epoce renesansu<sup>112</sup>. Faust, jak zauważa Molly Maureen Mahood, w swoich pragnieniach i dążeniach przywodzi na myśl Ikara, Faetona, a zwłaszcza Gigantów, których do upadku i samounicestwienia doprowadziły fatalne ambicje, próby osiągnięcia tego, co dla nich niedostępne czy zakazane<sup>113</sup>. Brak satysfakcji z dotychczasowych osiągnięć (pomimo doskonałych wyników z dyscyplin nauczanych na uniwersytecie w Wittemberdze), rozgoryczenie z powodu „bycia tylko Faustem, tylko człowiekiem” każe bohaterowi sięgnąć po magiczne księgi i poszukiwać wiedzy, która uczyni go „potężnym bogiem”<sup>114</sup>. W realizacji tych planów Faust Marlowe'a przejmuje inicjatywę i przez cały czas wykazuje postawę aktywną. To on za sprawą odpowiednich zaklęć przywołuje Mefistofelesa i sam proponuje warunki paktu z Lucyferem, w pełni świadom, że skazuje swoją duszę na potępienie. Nachodzące Fausta w ciągu dwudziestu czterech lat trwania tego przymierza wątpliwości za każdym razem szybko ustępują pod wpływem wizji rozkoszy i szczęścia, jakie może mu dać magia. Ostatecznie jednak i tutaj czuje się rozczarowany mizérią swoich dokonań, zwłaszcza w porównaniu z nieproporcjonalnie wysoką ceną, jaką musi za nie zapłacić. Wprawdzie zgłębił tajniki czarnej magii, potrafił przywołać duchy zmarłych, przeważnie jednak był zwykłym kuglarzem – iluzjonistą, dostarczającym rozrywki możliwym tego świata, ewentualnie płatającym ludziom figle. Ale nawet przed wypełnieniem się piekielnego kontraktu nie jest zdolny wyzbyć się pychy, która na początku doprowadziła go do odrzucenia strachu przed Bogiem, na końcu zaś przybrała postać rozpaczki i zwątpienia w miłosierdzie Boże<sup>115</sup>. Faust, który początkowo pragnął stać się czymś więcej niż człowiekiem, w ostatecznym momencie chciałby zapaść się poniżej swego człowieczeństwa, przemieniając się w „be-

<sup>110</sup> Zob. Oczko 2010: 22.

<sup>111</sup> Zob. Gill, *Introduction*, w: Marlowe, *Doctor Faustus...*, XIII.

<sup>112</sup> Zob. Mahood 1961: 95; zob. też Gill, *Introduction*, w: Marlowe, *Doctor Faustus...*, XIX–XX.

<sup>113</sup> Zob. Mahood 1961: 95; zob. też Gill, *Introduction*, w: Marlowe, *Doctor Faustus...*, XIX–XX.

<sup>114</sup> Marlowe, *Tragiczna historia...*, 9–10.

<sup>115</sup> Ewolucję postawy Fausta analizuje Gardner (1961: 323–326).

ścię” czy „w małe krople wody”, byleby uniknąć przewidzianego w diabelskiej umowie losu<sup>116</sup>. Głupiec mimo upływu lat pozostał głupcem.

Dramat Marlowe’a grywany w Niemczech przez wędrowne angielskie trupy teatralne doczekał się wielu adaptacji, najczęściej strywializowanych i spłyconych w stosunku do oryginału<sup>117</sup>. Był również źródłem inspiracji dla bardzo popularnych w XVII i XVIII w., zwłaszcza w obszarze niemieckojęzycznym, pantomim, burlesek oraz przedstawień kukiełkowych. Widowiska te skupiały się na elementach sensacyjnych, na treściach erotycznych i magicznych, sprowadzając Fausta do „groteskowej figury złego czarodzieja”, który zawarł pakt z diabłem nie z powodu przekraczających ludzkie ograniczenia pragnień intelektualnych, tylko z żądzy władzy oraz ziemskich dóbr i przyjemności<sup>118</sup>.

Jak zatem należy odczytywać propozycję Langa, w której zdają się splatać elementy zarówno pozytywnej, jak i negatywnej wizji alchemii, utrwalonej w literaturze i sztuce. Być może ta niejednoznaczność zaproponowanego przez autora *De actione scenica* wizerunku Alchemii była zabiegiem celowym, umożliwiającym dwojaki jego wykorzystanie w różnych przedstawieniach. Oczywiście ostateczna weryfikacja tej tezy byłaby możliwa jedynie w oparciu o gruntowną analizę materiałów dotyczących samych przedstawień (tekstów sztuk, programów teatralnych), co ze względu na znaczną ilość źródeł, pozostających często w rękopisach, wykracza poza ramy niniejszego artykułu. Dla przykładu tylko można wspomnieć, że w cytowanej już obszernej bibliografii programów teatralnych sztuk jezuickich wystawionych w Polsce znajdujemy tylko jeden dramat, w którym pojawia się postać związana z omawianą dyscypliną. Jest to występujący epizodycznie Alchimista z łacińskiej komedii zapustnej *Serius Fortunae iocus, sive Philippus bonus Belgii princeps ebriacum senecionem unius diei principem creans et pauperem recreans*, napisanej prawdopodobnie przez Kaspra Koskowskiego i wystawionej w drugiej połowie XVII wieku w kolegium lwowskim. Interesujący nas bohater jest tutaj medykiem, który udziela pomocy pijanemu starszemu mężczyźnie leżącemu na środku miejskiego rynku<sup>119</sup>. Możliwe (trudno to jednak ocenić na podstawie skromnych informacji z programu sztuki), że ta pozytywna i zarazem „niemagiczna” kreacja w tej konkretnej komedii odzwierciedlała przeobrażenia zachodzące w alchemii, zwłaszcza w siedemnastym stuleciu, jej silne powiązanie z medycyną i chemią<sup>120</sup>. Alchemików-szarlatanów moglibyśmy z kolei upatrywać w postaciach przewrotnych, zdradliwych magów, czarnoksiężników, którzy deprawują władcę i odciągają go od spraw państwowych, albo spiskują przeciw prawowitemu monarsze bądź to

<sup>116</sup> Marlowe, *Tragiczna historia...*, 68.

<sup>117</sup> Zob. Oczko 2010: 33.

<sup>118</sup> Zob. Oczko 2010: 33 i 40. Szerzej na ten temat zob. Stumme 1942: 80–91.

<sup>119</sup> Zob. *Dramat staropolski od początków...*, 143.

<sup>120</sup> Zob. Bugaj 1991: 171.

jako pomocnicy, bądź to jako inicjatorzy zamachu<sup>121</sup>. Dodać by można jeszcze podobną Faustowi postać młodego księcia, szukającego wiedzy tajemnej w magicznej szkole i zaprzędającego duszę demonowi<sup>122</sup>.

## PODSUMOWANIE

Wprowadzone kilkakrotnie przez Langa w drugiej części *De actione scenica* (Monachium 1727) – ułożonym alfabetycznie kompendium postaci symbolicznych – alegorie wykorzystujące figurę starca (kopiowane z innych autorów lub oryginalne propozycje) posiadają znaczny potencjał dydaktyczno-moralny, istotny z perspektywy formowania młodego człowieka, przyszłego dojrzałego członka społeczeństwa i obywatela. Kryją one przesłania tyleż uniwersalne, co aktualne. Tak należy postrzegać alegorię Sędziego odwołującą się do wspólnego wielu epokom i kręgom kulturowym motywu łączenia wieku podeszłego z roztropnością, doświadczeniem, autorytetem własnym oraz reprezentowanej instytucji, szacunkiem społecznym, uprawniającymi do sprawowania władzy i piastowania ważnych godności i urzędów, a także wpisującą się w oświeceniowe postulaty aktywności społecznej ludzi zaawansowanych wiekiem, dzielenia się przez nich eksperyencją i kompetencjami z młodszymi pokoleniami w celu przygotowania ich do odpowiedzialnego funkcjonowania w państwie i społeczeństwie. Również wizerunek Alchemii – niewykluczone, że celowo niejednoznaczny – możemy postrzegać w ogólnych kategoriach, ale bardzo znaczących w epoce oświecenia, prawdziwej nauki przeciwstawionej pseudonauce, szarlatanerii bazującej na niskich instynktach (np. chciwości, źle pojętej ambicji) i naiwności ludzkiej, jak i odnosić go do konkretnej sytuacji historycznej tej dyscypliny – dynamicznego rozwoju chemii wyodrębnionej w siedemnastym stuleciu z alchemii.

Właściwe odczytanie omawianych w artykule propozycji bawarskiego jezuity wymagało od ówczesnego odbiorcy znacznej erudycji – dobrej orientacji zwłaszcza w literaturze starożytnej, stanowiącej fundament jezuickiej edukacji szkolnej (alegorie Langa można powiązać z tekstami Homera, Platona, a w szczególności Cycyrona, Plutarcha oraz Plauta – jako reprezentanta teatru) oraz literaturze współczesnej podejmującej motywy i tematy znane z dorobku antyku i przedstawiającej je w nowych kontekstach. Wymienić tu można nowatorską adaptację Homerowej *Odysei* i wykorzystanie postaci Mentora przez biskupa François Fénélon w bardzo popularnych w całej Europie *Przygodach Telemacha* (*Les aventures de Télémaque*), a na pierwszym miejscu należy

<sup>121</sup>Zob. *Dramat staropolski od początków...*, 75–76, poz. 120; 178–179, poz. 228; 462, poz. 551; 524–525, poz. 619.

<sup>122</sup>Zob. *Dramat staropolski od początków...*, 546, poz. 640.

postawić dynamicznie rozwijającą się twórczość teatralną, reprezentowaną m.in. przez *commedia dell'arte*, znanych i cenionych w wielu krajach dramatopisarzy takich jak: Ben Jonson, Christopher Marlowe, William Shakespeare, Molière. Integralną składową tej erudycji jest także znajomość współczesnej tradycji artystycznej z rozlicznymi przedstawieniami alchemików eksperymentujących w swoich laboratoriach, lichwiarzy, kupców siedzących w kantorach, dostojników konwencjonalnie portretowanych. Orientacja w obu dziedzinach wydaje się jeszcze bardziej niezbędna w przypadku współczesnego odbiorcy, odwykłego od emblematycznego sposobu myślenia.

Sądzić także należy, że wzmożone występowanie pewnych tematów i motywów (np. wariacje na temat ludzkiej chciwości czy działania alchemików) w literaturze i sztuce, zwłaszcza siedemnastego i pierwszych dekad osiemnastego stulecia, wpłynęło na ostateczny kształt drugiej części podręcznika Langa. Mogło stanowić klucz decydujący o stworzeniu takiego a nie innego, zaktualizowanego, zestawu alegorii, wybranych z innych symbolograficznych kompendiów lub samodzielnie opracowanych przez autora. Wskazane zaś możliwe odniesienia do dorobku teatru świeckiego świadczą o doskonałej znajomości przez Langa jego osiągnięć, a w szerszym ujęciu, o stałej, świadomej łączności teatru szkolnego ze sceną świecką w celu podniesienia jego atrakcyjności i efektywności wychowawczego oddziaływania.

#### BIBLIOGRAFIA

##### Źródła, przekłady, komentarze

- Ajschylos, *Persowie*, w: *Tragedie*, przeł. i oprac. S. Srebrny, Warszawa 1954.
- B. Jonson, *Alchemik*, przeł. i posłowie J. Kydryński, Kraków 1982.
- B. Jonson, *Volpone albo Lis*, przeł. M. Słomczyński, posłowie J. Kydryński, Kraków 1982.
- B. Jonson, *Three Comedies: Volpone, The Alchemist, Bartholomew Fair*, ed. by M. Jamisson, Penguin Books 1966.
- B. Jonson, *The Alchemist*, ed. by F.H. Mares, Manchester–New York 1967.
- B. Jonson, *Four comedies*, ed. by H. Ostovich, London–New York 1997.
- A. Boccius, *Symbolicarum quaestionum de universo tenere quasi serio ludebat libri quinque*, Bononia 1555.
- S. Brant, *Okręt błaznów*, przeł. i obj. A. Lam, wstęp W. Dudzik, Pułtusk 2010.
- Cycon, *Katon Starszy o starości*, w: Cycon, Plutarch, *Pochwała starości*, przeł. Z. Cierniakowa, A. Twardecki, oprac. M. Szymański, A. Twardecki, Warszawa 1996.
- Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, wstęp Z. Abramowiczówna, oprac. i obj. J. Łanowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- F. Lang, *Dissertatio de actione scenica. Abhandlung über die Schauspielkunst*, übers. und hrsg. von A. Rudin, Bern–München 1975.
- F. Lang, *O działaniu scenicznym*, przeł. i kom. J. Zaborowska-Musiał, wstęp B. Judkowiak, seria Theatroteka. Źródła i materiały do historii teatru, red. D. Ratajczakowa, Gdańsk 2010.
- G.F. le Jay, *Bibliotheca rhetorum praecepta et exempla complectens*, Monachii 1725.
- Ch. Marlowe, *Doctor Faustus*, ed. by R. Gill, London 1965.
- Ch. Marlowe, *Tragiczna historia Doktora Fausta*, przeł. i oprac. J. Kydryński, Kraków 1982.

- J. Masen, *Speculum veritatis occultae*, Colonia Ubiorum 1650.
- Th. Middleton, *A Trick to catch the Old One*, ed. by Ch. Barber, Oliver and Boyd, Edinburgh 1968.
- Molier, *Skąpiec*, przeł. i oprac. T. Żeleński (Boy), Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- Molière, *Amphitryon, George Dandin, L'Avare*, texte établi présenté et annoté par G. Conton, Paris 1971.
- Plaut, *Misa pełna złota*, w: *Komedie*, t. II, przeł., wstęp i kom. E. Skwara, Warszawa 2003.
- Plutarch, *Czy stary człowiek powinien zajmować się polityką* (1996), w: Cycecon, Plutarch, *Pochwała starości*, przeł. Z. Cierniakowa, A. Twardecki, oprac. M. Szymański, A. Twardecki, Warszawa 1996.
- Ratio atque Institutio studiorum czyli Ustawa szkolna Towarzystwa Jezusowego (1599)*, wstęp i oprac. K. Bartnicka, T. Bieńkowski, Warszawa 2000.
- Ripa 1998: C. Ripa, *Ikonomia*, przeł. I. Kania, Kraków 1998.
- R. Scot, *The discoverie of witchcraft, with explanation notes*, glossary and introduction by B. Nicholson, London 1886.
- The Works of Shakespeare: The Merchant of Venice*, ed. by A. Quiller-Couch and J.D. Wilson, Cambridge 1962.
- W. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, ed. by J.R. Brown, Methuen and Co. LTD London 1955.
- W. Shakespeare, *Najwyborniejsza opowieść o kupcu weneckim*, przeł. M. Słomczyński, posłowie J. Kydryński, Kraków 1979.

#### Opracowania

- Battistini 2006: M. Battistini, *Astrologia, magia, alchemia. Leksykon. Historia, sztuka*, Warszawa 2006.
- Bayerische Musiker Lexicon online*, www.bmlo.lmu.de/10001/11 (hasło: Franz Lang).
- Bieńkowski 1967: T. Bieńkowski, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.
- Bieńkowski 1975: T. Bieńkowski, *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450–1750). Główne problemy i kierunki recepcji*, Wrocław 1975.
- Bois 1996: J.-P. Bois, *Historia starości od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1996.
- Boulvé 1897: L. Boulvé, *De L'Hellénisme chez Fénelon*, Paris 1897.
- Boysse 1890: E. Boysse, *Le Théâtre des jésuites*, Paris 1880.
- Budzyński 1985: J. Budzyński, *Horacjanizm w liryce polsko-lacińskiej renesansu i baroku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985.
- Bugaj 1991: R. Bugaj, *Hermetyzm*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Corbett 2006: J.R. Corbett, *Convention and change in the seventeenth – century depictions of alchemists*, w: *Art and alchemy*, ed. by J. Wamberg, Copenhagen 2006.
- Danysz 1902: A. Danysz, *Jezuicki kanon lektury starożytnych autorów*, Lwów 1902.
- Dauvin 1979: S. et J. Dauvin, *L'Avare Molière. Analyse critique*, Paris 1979.
- de Rynck 2005: P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2005.
- Devitini Dufour, Peccatori, Zuffi 2006: A. Devitini Dufour, S. Peccatori, S. Zuffi, *Klasycy sztuki: Bosch*, przeł. A. Wieczorek-Niebielska, Warszawa 2006.
- Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. II: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.
- Eco 2012 (red.): U. Eco, *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplńska, K. Dyjas, A. Gogolin, A. Gołębiowska, M. Głuch, ks. O. Kwapis, B. Topolska, A. Zielińska, Poznań 2012.
- Fielitz 2012: S. Fielitz, *Uczona głowa i złoto głupeca. Jezuickie źródło „Żywota Timona z Aten”*,

- w: *Szekspir. Teoria lancasterska – domysły i fakty*, red. T. Kowalski, K. Kozłowski, przeł. A. Gomola, A. Igielska, Warszawa 2012.
- Forstner 2001: D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001.
- Gardner 1961: H. Gardner, *The tragedy of damnation*, w: *Elizabethan drama: modern essays in criticism*, ed. by R.J. Kaufmann, London–New York 1961.
- Genaille 1975: R. Genaille, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, przeł. E. Maliszewska i K. Secomska, Warszawa 1975.
- Górska 2009: M. Górska, *Emblematyka jako źródło staropolskiej erudycji. Geneza i funkcja materiału symbolicznego w polskich kompendiach*, w: *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I.M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Warszawa 2009, 99–132.
- Guichemerre 1972: R. Guichemerre, *La commédie avant Molière 1640–1660*, Paris 1972.
- Hammerschmidt-Hummel 2012: H. Hammerschmidt-Hummel, *Tragiczna historia Hamleta*, w: *Szekspir. Teoria lancasterska – domysły i fakty*, red. T. Kowalski, K. Kozłowski, przeł. A. Gomola, A. Igielska, Warszawa 2012.
- Hammerschmidt-Hummel 2012: H. Hammerschmidt-Hummel, *Zatrudnienie w Lancashire i początki Szekspira w katolickim podziemiu*, w: *Szekspir. Teoria lancasterska – domysły i fakty*, red. T. Kowalski, K. Kozłowski, przeł. A. Gomola, A. Igielska, Warszawa 2012.
- Hills 1981: D.F. Hills, *The comic in renaissance comedy*, London and Basingstoke 1981.
- Kadulska 1974: I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- Kadulska 1993: I. Kadulska, *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993.
- Kencki 2021: P. Kencki, *Staropolski Molière*, Warszawa 2021.
- Kindermann 1959: H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. III: *Das Theater der Barockzeit*, Salzburg 1959.
- Klimowicz 1977: M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1977.
- Kobielus: S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.
- Kopaliński 1990: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kowalski 2012: T. Kowalski, *Szekspir – poeta absconditus*, w: *Szekspir. Teoria lancasterska – domysły i fakty*, red. T. Kowalski, K. Kozłowski, przeł. A. Gomola, A. Igielska, Warszawa 2012.
- Kozłowski 1991: J. Kozłowski, *Erudycja jako typ poznania. Lata rozkwitu (XVII – pierwsza połowa XVIII w.) i lata upadku (druga połowa XVIII w.). Stan badań i horyzonty poznawcze*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 36 (1991), 2, 3–20.
- Le Goff 1995: J. Le Goff, *Sakiewka i życie. Gospodarka i religia w średniowieczu*, przeł. H. Zaremska, Gdańsk 1995.
- Le Goff 2002: J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Gdańsk–Warszawa 2002.
- Mahood 1961: M.M. Mahood, *Marlowe's heroes*, w: *Elizabethan drama: modern essays in criticism*, ed. by R.J. Kaufmann, London–New York 1961.
- Marotti 2012: A.F. Marotti, *Szekspir a katolicyzm*, w: *Szekspir. Teoria lancasterska – domysły i fakty*, red. T. Kowalski, K. Kozłowski, przeł. A. Gomola, A. Igielska, Warszawa 2012.
- McLuskie 1981: K. McLuskie, *The plays and the playwrights: 1613–1642. Satiric drama*, w: Ph. Edwards, G.E. Bentley, K. McLuskie, L. Potter, *The Reveals History of Drama in England, v. IV 1613–1660*, Methuen–London–New York 1981.
- Mic (Miklaszewski) 1961: C. Mic (K. Miklaszewski), *Komedia dell'arte czyli teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*, przeł. S. i M. Browińscy, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961.
- Nicoll 1963: A. Nicoll, *The world of Harlequin. A critical study of the commedia dell'arte*, Cambridge–London–New York–Melbourne 1963.



- Minois 1995: G. Minois, *Historia starości od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1995.
- Oczko 2010: P. Oczko, *Życie i śmierć doktora Fausta, zlego czarnoksiężnika w literaturze angielskiej od wieku XVI po romantyzm*, Kraków 2010.
- Okoń 2009: J. Okoń, *Kompendium – czy tylko wiedzy? Wstęp do typologii gatunku*, w: *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I.M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Warszawa 2009, 7–31.
- Pawlak 2009: W. Pawlak, „O pewnym sposobie naszych literatów, że przy niewielkim czytaniu mogą się łatwo wielkimi erudydami pokazać”. *Kompendia jako źródło erudycji humanistycznej*, w: *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I.M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Warszawa 2009, 45–72.
- Podbielski 2006: H. Podbielski, *Starość i starcy w poematach Homera*, w: *Dojrzewanie do pełni życia*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, 59–70.
- Poplatek 1957: J. Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957.
- Puchowski 2007: K. Puchowski, *Jezuickie kolegia szlacheckie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Studium z dziejów edukacji elit*, Gdańsk 2007.
- Ramocka 2008: M. Ramocka, *Zagadnienie lichwy w ujęciu wielkich religii monoteistycznych*, „*Annales. Etyka w życiu gospodarczym*” 11/1 (2008), 297–302.
- Reale 1996: G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. II: *Platon i Arystoteles*, przeł. E.I. Zieliński, Lublin 1996.
- Ryka, Maliszewska 1982: W. Ryka, A. Maliszewska, *Słownik petrograficzny*, Warszawa 1982.
- Ryken, Wilhoit, Longmann III 1998: L. Ryken, J.C. Wilhoit, T. Longmann III, *Słownik symboliki biblijnej*, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 1998.
- Skwara 2001: E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa 2001.
- Stillman 1960: J.M. Stillman, *The story of alchemy and early chemistry*, New York 1960.
- Stumme 1942: G. Stumme, *Faust als Pantomime und Ballet*, Leipzig 1942.
- Surma-Gawłowska 2008: M. Surma-Gawłowska, *Narodziny teatru zawodowego: komedia dell'arte*, w: J. Miszańska, M. Surma-Gawłowska, *Historia teatru i dramatu włoskiego*, t. I: *Od XIII do XVIII wieku*, Kraków 2008.
- Szyrocki 1969: M. Szyrocki, *Dzieje literatury niemieckiej*, t. I, Warszawa 1969.
- Vollnagel 2012: J. Vollnagel, *Alchemie die königliche Kunst*, München 2012.
- Witczyk 2006: H. Witczyk, *Patriarcha – świadek Boga i źródło mądrości życia*, w: *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, 35–44.
- Zaborowska-Musiał 2018: J. Zaborowska-Musiał, *Lenocinium, Avaritia, Hiems – stara kobieta w wizerunkach postaci symbolicznych w „De actione scenica” Franza Langa w świetle tradycji literackiej i artystycznej*, „*Symbolae Philologorum Posnaniensium*” XXVIII/1 (2018), 151–173.
- Zuffi, Peccatori 2006: S. Zuffi, S. Peccatori, *Klasyki sztuki: Rembrandt*, przeł. T. Łozińska, Warszawa 2006.

SENEX SAPIENS ET SENEX STUPIDUS – THE USE OF THE FIGURE  
OF AN OLD MAN IN ALLEGORICAL IMAGES OF JUDGE, USURY AND ALCHEMY  
IN THE TEXTBOOK BY FRANZ LANG SI *DE ACTIONE SCENICA*, 1727

Summary

In the second part of *De actione scenica*, Franz Lang presents an alphabetically arranged directory of more than 260 allegorical images of various virtues, flaws and misdeeds, as well as various areas

of science and human activity. The material presented by the Bavarian Jesuit, drawing abundantly on the achievements of prior authors, especially his monastic confrères, was of educational and instructional nature. It was meant to provide inspiration and ideas and to teach how to construct new images based on the already known elements (the key here was the choice of the figure of matching age and gender), compiled in an increasing number of new configurations. In Lang's allegorical proposals the figure of an old man (as well as the figure of an old woman) appears a few times only. It seems to be due primarily to the fact that the Jesuit theatre was the theatre of young people, meant for young students being the spectators and performers in the school theatre productions.

The figure of an old man (unlike that of an old woman, who appears only in allegories of negative phenomena) was used by Lang to build symbolic portraits of both positive and negative values or phenomena. It may, therefore, symbolize knowledge, wisdom and, resulting from years of experience, prudence and impartiality of opinion as well as the personal authority, the authority of the represented office or of the area of activity. This is how we should see the pictures of Judge (*Judex*), Prudence (*Consilium*). It can also be a symbol of human stupidity and sin, as in the image of Usury (*Foeneratio*), in which Lang refers to the faults of greed and stinginess, stereotypically assigned to people of advanced age. In the image of Alchemy (*Alchimia*) Lang seems to combine both the above mentioned views on old age, which may result from the existing in his times dual assessment of the profession: on the one hand, alchemy was seen as knowledge based on research and experiments leading to discoveries useful to man, on the other hand, it was considered to be pseudo-science, charlatanism and fraud. Such ambivalent recognition may have indicated the different possibilities of using this image on the stage.

The allegories proposed by Lang are very firmly rooted in the antique tradition extremely important in the Jesuit system of education and in future literature and painting drawing abundantly on the tradition. The idea of an older man of distinguished appearance in the allegory of Judge analysed in the article corresponds, on the one hand, with visible trends in the official portrait painting of the 16–17<sup>th</sup> centuries, and, on the other hand, refers to a rich literary tradition of an old sage, started in antiquity, and re-blooming in the Enlightenment Age, which imposed on older people the obligation to remain in the world and share their knowledge and experience for the benefit of the future generations. In the image of Usury in turn, Lang refers to the comedy tradition, to characters of usurers or old stingy fathers from a Roman *palliata*, who acquired a new enhanced implementation in the modern European comedy of 16–17 centuries. Human greed or stinginess, symbolised by the characters of old bankers or usurers is also a frequent topic of the seventeenth century painting, especially Dutch. The knowledge of the ancient tradition and its reception was extremely important for the proper interpretation of those allegorical creations both by viewers at the time, and the creators of the performances using the minimalist, non-graphic Lang's descriptions.