

JUSTYNA ZABOROWSKA-MUSIAŁ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

LENOCINIUM, AVARITIA, HIEMS – STARA KOBIETA
W WIZERUNKACH POSTACI SYMBOLICZNYCH
W *DE ACTIONE SCENICA* FRANZA LANGA W ŚWIETLE
TRADYCJI LITERACKIEJ I ARTYSTYCZNEJ

ABSTRACT. Zaborowska-Musiał Justyna, *Lenocinium, Avaritia, Hiems – stara kobieta w wizerunkach postaci symbolicznych w „De actione scenica” Franza Langa w świetle tradycji literackiej i artystycznej* (*Lenocinium, Avaritia, Hiems – an old woman in the allegorical images in Franz Lang’s De actione scenica in the light of the literary and artistic tradition*).

The article focuses on the analysis of the role and importance of the theme of old woman in several allegorical images 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 his dramatic output) handbook of acting *De actione scenica* published in Munich in 1727.

Keywords: Franz Lang; *De actione scenica*; old woman; allegorical images; procuring; procuress; greed, winter.

Wśród ponad 260 alegorycznych sylwetek różnych cnót, wad i występków oraz rozmaitych dziedzin nauki, zawodów i ludzkich zajęć, zaprezentowanych przez bawarskiego jezuitę o. Franza Langa w *De actione scenica* (1727)¹, zdają

¹Franz Lang (1654–1725) zgodnie z zakonnymi zwyczajami, po zakończeniu własnej edukacji został wykładowcą głównie przedmiotów humanistycznych w kolegiach jezuickich w Ingolstadtzie, w Augsburgu, w Eichstätt i w Monachium. 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 sztuce *Exhibitus cum plausu Iacobus*. Pisał sztuki i kierował ich wystawianiem, co należało do jego obowiązków jako wykładowcy humaniorów. Pierwszą swoją sztukę, *Planetae orto soli obsequiosae*, wystawił w Ingolstadtzie na Boże Narodzenie 1678 roku. Był autorem ponad 60 dramatów, deklamacji i ćwiczeń retorycznych. Do najbardziej znanych dzisiaj dzieł dramatycznych Langa należy ponad czterdzieści medytacji (scenicznych adaptacji ćwiczeń duchownych św. Ignacego Loyoli) z muzyką różnych kompozytorów. Ukazały się one drukiem w Monachium w 1717 r. (*Theatrum affectuum humorum, 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,

się dominować postaci niewieście. Dzieje się tak mimo restrykcyjnych przepisów, nakazujących ograniczanie w przedstawieniach szkolnych do niezbędnego minimum ról kobiecych, odgrywanych oczywiście przez chłopców – uczniów zakonnych kolegiów². Przełożeni *Societatis Iesu* krytykowali także rozpow szechniony w barokowym teatrze, oparty na błędnym ich zdaniem przekonaniu, obyczaj ukazywania na scenie cnót oraz różnych występków pod postacią kobiet³. Dodajmy, że owo nadawanie personifikacjom ludzkich cnót i grzechów kształtów niewieścich jest mocno zakorzenione w tradycji antycznej⁴.

W symbolograficznym kompendium Langa pojawiają się postaci dziewcząt i młodych kobiet. Przykładowo wskazać można tutaj Czystość (*Castitas*) przedstawianą m.in. jako młodą dziewczynę w skromnej szacie westalki. Z kolei Rozkosz (*Voluptas*) – chociaż autor nie mówi tego wprost, ale trudno sobie wyobrazić, żeby było inaczej – należy przedstawić jako młodą raczej i atrakcyjną kobietę, w wytwornej, uwodzicielskiej szacie, w towarzystwie młodzieńca. Takie pomijanie informacji na temat wieku na rzecz wyeksponowania innej, bardziej istotnej cechy danej personifikacji, jest dość częstą praktyką w minimalistycznych opisach bawarskiego teoretyka. Tak sprawa przedstawia się również w przypadku analizowanego w dalszej części artykułu wizerunku Chciwości (*Avaritia*). Autor skupia całą uwagę na jej wychudzonej sylwetce, która ma

uporządkował i dokładnie skatalogował wystawione tam sztuki. 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. [www.bml.o.lmu.de/10001/11] (dostęp w dniu 27.03.2016) oraz Lang 1975: 313–322.

²Role kobiece próbowała usunąć całkowicie z jezuickich przedstawień ostateczna wersja *Ratio studiorum* z 1599 roku. W rezultacie niektóre prowincje (m.in. Germania Superior – macierzysta prowincja Langa), bądź pojedyncze placówki zwróciły się do generała zakonu z prośbą o udzielenie dyspensy od tego przepisu. Powoływano się z jednej strony na istniejącą już praktykę, z drugiej zaś na ograniczenia w doborze repertuaru. Argumentowano, że zakaz ten wykluczał m.in. szereg sztuk o tematyce biblijnej. W odpowiedzi na te apele władze zakonne zezwoliły na wprowadzanie do spektakli ról kobiecych z zastrzeżeniem jednak, że będzie się to czynić rzadko, a role te będą zawsze poważne i obyczajne. W niektórych prowincjach wskutek częstego przekraczania ustalonych reguł zezwolenie to cofnięto częściowo lub całkowicie. Zob. Poplatek 1957: 19.

³Poplatek 1957: 19, 32, 70–71.

⁴Przykładem może być tutaj *Psychomachia* Prudencjusza. Ten alegoryczny poemat chrześcijański opowiadający o walce, jaką toczą w duszy bądź o duszę człowieka cnoty oraz przywary i występki, z niezwykle barwnymi i sugestywnymi opisami tych personifikacji, bardzo mocno oddziaływał na autorów późniejszych epok (zwłaszcza średniowiecza), piszących zarówno po łacinie, jak i w językach narodowych. Wywarł też znaczny wpływ na sposób ukazywania cnót i grzechów w sztukach plastycznych. O wpływie *Psychomachii* Prudencjusza na późniejszą literaturę i sztukę zob. Starowiejski 2006: 90–96, 98–99; Norman 1988; Katzenellengoben 1932; Jauss 1960: 179–206.

podkreślać właściwą dla tego grzechu nienasyconą żądzę bogactw oraz niezdolność do dzielenia się nimi z bliźnimi. Ani słowem nie wspomina natomiast o jej wieku. Wystarczy jednak sięgnąć do wcześniejszych kompendiów symbolograficznych (np. do najbardziej chyba dzisiaj znanej *Ikonologii* Caesarego Ripy lub monumentalnej pracy *Mundus symbolicus* Filipa Picinello)⁵ czy skonfrontować sugerowany przez Langa wizerunek tego grzechu z szesnasto- czy siedemnastowieczną tradycją artystyczną, a trudno wyobrazić sobie Awaritię inaczej niż starą kobietę. Nie zapominajmy przy tym, że ludzie baroku, przesiąknięci alegoryczno-symbolicznym sposobem myślenia, nawykli do rozszyfrowywania tego typu obrazów, w przeciwieństwie do dzisiejszego odbiorcy, nie potrzebowali szczegółowych opisów ani objaśnień.

Niekiedy dla zaakcentowania wysokiej rangi jakiejś dziedziny bądź wielkiej wagi wartości prezentowanej za pomocą alegorycznego obrazu, Lang wprowadza bezwiewką, dostojną matronę, jak np. w wizerunkach Znajomości prawa (*Iurisprudentia*), Prawa kanonicznego (*Ius Canonicum*) czy Wolności (*Libertas*). Stosunkowo rzadko natomiast w analizowanym katalogu pojawia się postać starej kobiety, podobnie zresztą jak i starego mężczyzny. Wyjaśnienia tego stanu rzeczy być może należy poszukiwać w jezuickich założeniach dydaktyczno-wychowawczych, regulujących także działalność teatralną. Po pierwsze, głównym adresatem oraz wykonawcą przedstawień była młodzież szkolna. W tej sytuacji właściwym rozwiązaniem było wprowadzenie na scenę postaci, które z racji podobieństwa wieku i problemów mogły skuteczniej oddziaływać na młodych widzów. Po drugie, jezuicki program wychowawczy nakazywał szacunek wobec ludzi starszych⁶. W tych okolicznościach trudno sobie wyobrazić, by w spektaklach wykorzystywano alegorie, które odwoływałyby się do stereotypów (utrwalonych także w literaturze), eksponujących negatywne aspekty starości. Takie działanie z pewnością nie przyczyniłoby się do rozwijania postulowanej postawy szacunku wobec ludzi zaawansowanych wiekiem.

⁵ Zob. Ripa 1613: 55–56. Tak możemy interpretować wypowiedź Picinello na temat skąpca i starości, że „starzeje się on tym bardziej, im mocniej trzusi się obrotnym umysłem, by pomnażać bogactwa” („insuper avarus, quomagis senescit, eo intellectu ad opes coacervandas callidior acuitur“) w: Picinelli 1687: 73.

⁶ W tym kontekście interesująca jest instrukcja dla prowincji górno-niemieckiej z 1736 roku, w której, powołując się na odpowiednie paragrafy z *Ratio studiorum* oraz z *De ratione discendi et docendi* o. Josepha de Jouvancy, przypomina, by 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 należnego szacunku odnosić się do starości lub pewnych zawodów czy ustanowionych form z 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 existunt”. Konieczność wystosowania osobnej instrukcji, przypominającej o obowiązujących zasadach, zdaje się wskazywać na ich częste łamanie.

Jeżeli zaś chodzi o wykorzystanie postaci starej kobiety, to w świetle podręcznika Langa zdaje się ona stwarzać nader skromne możliwości kreowania alegorycznych obrazów. Pamiętać bowiem należy, że jezuicki teoretyk nie stawiał sobie za cel przedstawienie adeptowi sztuki teatralnej kompletnego zestawu symbolicznych wizerunków. Zaproponowany przez niego, uporządkowany alfabetycznie, katalog, zgoła nie autorski (twórca *De actione scenica*, jak sam zaznacza, czerpie z innych kompendiów, opracowanych głównie przez zakonnych konfratrów) miał raczej stanowić pewien materiał instruktażowy⁷. Jego zadaniem było dostarczanie inspiracji oraz pomysłów. Przede wszystkim jednak miał nauczyć, jak konstruować nowe obrazy na bazie znanych już elementów zestawionych w coraz to nowych konfiguracjach. Takim elementem mogła być właśnie postać starej kobiety. Wspomniany zaś skromny potencjał twórczy, zawarty w tym składniku, ujawnia się zwłaszcza w zestawieniu z obrazami wykorzystującymi postać starca. Ta służyć może do budowania alegorycznych wizerunków pojęć czy zjawisk tak pozytywnych, jak i (wprawdzie Lang czyni to tylko raz) negatywnych. Męska starość może zatem symbolizować wiedzę, mądrość i wynikającą z wieloletniego doświadczenia roztropność i bezstronność sądów. Tak należy odczytywać obrazy Rozwagi (*Consilium*), Sędziego (*Iudex*) czy jedną z możliwości ukazania Filozofii. 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. Zgoła inaczej sprawa przedstawia się w przypadku wykorzystania postaci starej kobiety. Pojawia się ona wyłącznie w alegoriach obrazujących grzechy czy zachowania moralnie negatywne, takie jak: zazdrość, chciwość czy stręczycielstwo.

Przyjrzyjmy się zatem nieco bliżej zogniskowanym wokół postaci starej kobiety alegorycznym propozycjom przedstawionym przez Langa w *De actione scenica*, zwłaszcza że ta stosunkowo mało jeszcze znana w Polsce rozprawa bawarskiego jezuitę jest niezwykle istotna dla poznania i zrozumienia dziejów teatru⁸. Ogromna wartość tego podręcznika – jak zauważa Barbara Judkowiak – polega na tym, że zawarte w nim przemyślenia są owocem wieloletniej praktyki teatralnej i, „w świetle dużej mobilności nauczycieli szkół jezuickich i kosmopolitycznej tendencji

⁷Lang 1975: 106. Na temat źródeł, z jakich czerpał zob. komentarze Rudina (Lang 1975: 357–375).

⁸Ogólnej prezentacji rozprawy Langa dokonał Jacek Lipiński (1971: 177, 188–196). Badacz uznał dzieło bawarskiego jezuitę za „najdobitniejszy wyraz poglądów zakonu na reguły gry aktorskiej, jakich powinny przestrzegać sceny szkolne” (Lipiński 1971: 177). Irena Kadulka z kolei skoncentrowała się na analizie pracy Langa pod kątem zależności i związków pomiędzy grą aktorską a szkolnym kształceniem retorycznym. Zob. Kadulka 1989: 244–258 (przedruk: Kadulka 1993: 179–193).

w programie działania zakonu rozprawę Langa traktować można jako sumę powszechnego doświadczenia zdobywanego w tak niezwykle rozbudowanym w owym czasie teatrze szkolnym⁹. W analizie tych obrazów należy zwrócić uwagę na niezwykle istotne dla właściwego ich odczytania znaczenie tradycji antycznej i jej recepcji zarówno w literaturze, jak i sztukach plastycznych. Uwzględnienie powiązań i korespondencji pomiędzy kreacjami bawarskiego teoretyka 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. Przegląd ten rozpocznę od prezentacji wizerunku Stręczycielstwa (*Lenocinium*), które, jak się zdaje, jest inspirowaną literaturą i sztuką autorską propozycją Langa¹⁰.

1. LENOCINIUM – STRĘCZYCIELSTWO

Lang zaleca, by Stręczycielstwo przedstawiać jako starą kobietę z torbą na listy zawieszoną na ramieniu oraz koszykiem pełnym kwiatów, kosztownych drobiazgów i kunsztownych podarków w ręku. Tak zaprezentowany alegoryczny wizerunek tego procederu odwołuje się do niezwykle bogatej tradycji literackiej. Wypada tutaj przede wszystkim wspomnieć o czerpiącej z greckich wzorów rzymskiej komedii, która utrwaliła niektóre stereotypy o przedstawicielkach tejże profesji, powielane chętnie w epokach późniejszych. Rajfurka była w palliacie zawsze czarnym charakterem¹¹. Najczęściej była to wysłużona, stara hetera. Jej zaawansowany wiek podkreślały siwe włosy, nieco wychudzona twarz o wystających kościach policzkowych, wyżłobiona siecią drobnych zmarszczek. Ponadto charakteryzowała się nienasyconą wprost chciwością. Najbardziej chyba wyrazistego wizerunku tej postaci dostarcza komedia Plauta zatytułowana *Asinaria* (w. 553–567). Autor nakreślił w tej sztuce portret bezwzględnej stręczycielki Klearety, która kupczy własną córką. Liczą się dla niej tylko pieniądze,

⁹Lang 2010: 9–10.

¹⁰Rudin w swoich komentarzach do wydania i niemieckiego przekładu *De actione scenica* nie wskazuje żadnych źródeł, z których mógł czerpać Lang, prezentując taką sylwetkę Stręczycielstwa.

¹¹Na temat tej postaci zob. Skwara 2001: 191, 199.

czemu daje świadectwo, wyrzucając ze swego domu oskubanego już całkowicie z pieniędzy młodzieńca, zakochanego z wzajemnością w jej córce – heterze. Zapowiada przy tym, że jeśli chce ponownie spotykać się z dziewczyną, musi za to zapłacić i to szybko, bo w kolejce czekają już inni wielbiciele. Znamienne są także zawodowe rady, jakich udziela swej córce, oburzona zainteresowaniem, jakim dziewczyna darzy gołego młodzieńca.

Interesująca nas postać starej kuplerki pojawia się także w rzymskiej elegii miłosnej. Szczególnie inspirująca dla literatury epok następnych okazała się twórczość Owidiusza, a w tym wypadku elegia 8 z pierwszej księgi zbioru *Amores*, zwana „katechizmem stręczycielki”¹². Poeta, czerpiąc z dorobku literatury rzymskiej (zwłaszcza z palliady) i greckiej, wprowadził wizerunek rajfurki, eksponując jej gadatliwość i skłonność do pijaństwa oraz czyniąc zeń dodatkowo starą wiedźmę¹³, cechy te nie mają jednak większego znaczenia dla interpretacji prezentowanej przez Langa alegorii Stręczycielstwa. Analogicznie sprawa przedstawia się w przypadku średniowiecznej komedii elegijnej. Należy tutaj przywołać cieszący się znaczną popularnością w Europie, zwłaszcza w stuleciach XIII–XV, anonimowy utwór łaciński z końca XII wieku, zatytułowany *Pamphilus*¹⁴. Nowym rysem we wzorowanej na wspomnianej elegii Owidiusza kreacji starej pośredniczki w miłości, która jest motorem nieskomplikowanej akcji tej komedii, jest mocno wyeksponowana podstępność i przebiegłość, z jaką starucha wabi do swego domu Galateę, by umożliwić miłosne spełnienie zakochanemu w dziewczynie Pamfilusowi¹⁵.

Znacznie wzbogacony (m.in. ze względu na mocne zakorzenienie w ówczesnych realiach społecznych) wizerunek starej kuplerki odnajdujemy w *Księdze dobrej miłości (Liber de buen amor)* Juana Ruiza, zwanego przez współczesnych „Księdzem Prałatem z Hita”. Dzieło to, powstałe prawdopodobnie w latach 1330–1343, stanowi zbiór utworów poetyckich o różnym charakterze. Ich osi są miłosne przygody Wielebnego Prałata. Dla ich ukazania Ruiz wykorzystał materię Owidiuszowej *Sztuki kochania*¹⁶ oraz wspomnianego nieco

¹²Ovidius Naso 1911: 60–61.

¹³Szerzej na temat obrazu pijanej, lubieżnej i gadatliwej staruchy w literaturze antycznej zob. Borowicz, Hobot, Przybylska 2010: 64–92.

¹⁴Lewański 1968: 126.

¹⁵*Pamphilus* 1931: 214–224.

¹⁶Nawiązania do *Ars amatoria* rzymskiego poety są nader częste w literaturze średniowiecza. W kontekście naszych rozważań warto zwrócić uwagę na długą rozmowę Staruchy ze Sprzyjającym z powstałej w latach 1268–1282 drugiej części *Powieści o Róży* autorstwa Jana z Meun. Ten wielki poemat alegoryczny o miłości, składający się z dwóch części napisanych przez różnych autorów różnym czasie (pierwszą z nich stworzył Wilhelm z Lorris w latach 1225–1230), cieszył się znaczną popularnością w Europie w stuleciach XIII–XVI. We wspomnianym passusie dzieła Jana z Meun stara rajfurka, oczywiście eks-prostytutka, która nie jest już w stanie nikogo skusić swoimi wdziękami (nie poznają jej na ulicy nawet dawni zalotnicy), staje się cyniczną nauczycielką miłości. Kierując się gorzkim, z perspektywy lat, doświadczeniem życiowym, udziela

wcześniej *Pamphilusa*¹⁷. Przeróbka tego ostatniego posłużyła hiszpańskiemu poecie do przedstawienia historii zalotów do czwartej już damy jego serca, doñi Tarniny. W owych zabiegach miłosnych pośredniczy stara rajfurka o nader wymownym imieniu Urraka – Sroka (tak nazywa ją w epitafrum dla swej „dobrodziejki”), które eksponować miało kupieckie wielosłowie właściwe dla tej profesji (tej rzeczywistej, jak i oficjalnej, stanowiącej przykrywkę dla właściwej działalności), jak i moralną szpetotę tego proceduru¹⁸. Owa, najbardziej niezawodna spośród „starych dreptaczek progów”, jak ją charakteryzuje Wielebny Prałat w swojej opowieści o zalotach do doñi Tarniny, oficjalnie jest domokrażną handlarką, oferującą różne towary, często własnego wyrobu, a zwłaszcza błyskotki¹⁹. To zajęcie (rzeczywista zresztą praktyka w średniowieczu)²⁰ pozwalało owym pośredniczkom miłości, wyposażonym w bardzo istotny rekwizyt – koszyk z dzwoneczkami, w którym przynoszą oferowane drobiazgi, przekraczać bez żadnych podejrzeń próg każdego domu i sprowadzać na manowce cnotliwe panny.

Wykreowana przez Wielebnego Prałata z Hita Urraka – „Dreptaczka progów”, „Bywalczyńni konwentów” stała się pierwowzorem tytułowej bohaterki *Celestyny albo Tragikomedii Kaliksta i Melibei* (*Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*), udratyzowanego opowiadania w 21 aktach z 1499 roku, przypisywanego bakałarzowi Fernandowi de Rojas²¹. Utwór ten o pewnych dydaktycznych założeniach, zaznaczonych w podtytule²², podejmuje typowy

Sprzyjającemu (postać ta symbolizuje przychyłność dziewczyny dla zakochanego w niej młodzieńca) wielu praktycznych rad, jak złović kochanka (oczywiście bogatego), jak nim manipulować i wreszcie, jak go oskubać z bogactw. Zob. Wilhelm z Lorris, Jan z Meun 1997: 280–305.

¹⁷Ruiz 1980: 8; Curtius 1997: 395.

¹⁸W kulturze zachodniej sroka jest symbolem gadatliwości, kłótlivosti, złośliwości i złodziejstwa. Zob. Kobielus 2002: 305. Jacques Joset (Ruiz 1990:388, koment.919c) podkreśla humorystyczny charakter tego przezwiska. Natomiast Zofia Szleyen przetłumaczyła je jako Wrona, przydając mu powagi, wzmacniając moralny przekaz. Zob. Ruiz 1980: 102. Hraban Maur nazwał wronę „starym ptakiem” (*annosa avis*), który przepowiada przyszłość. Nie można jednak ufać jego zapowiedziom, ponieważ pokazuje ludziom drogi pełne zasadzek, a jego krakanie zwiastuje nieszczęścia i troski. Wrona utożsamiana z krukiem jest również symbolem rozpusty, nieczystości, zatwardziałości serca i złodziejstwa. Zob. Kobielus 2002: 341, 170. Z kolei epitet *Trotaconventos* – Bywalczyńni konwentów czyli żeńskich klasztorów wskazuje na znaczne rozszerzenie zasięgu jej deprawującej działalności, której przykładem są działania podejmowane wobec trzynastej damy serca, mniszki doñi Garoży. Ruiz 1980: 90–99.

¹⁹Ruiz 1980: 66–68.

²⁰Geremek 1972: 142–143.

²¹Curtius 1997:395.

²²Pełny tytuł tej udialogizowanej noweli brzmi: *Celestyna albo Tragikomedia Kaliksta i Melibei mieszcząca, poza stylem powabnym i jasnym, mnóstwo sentencji filozoficznych i wskazań dla młodzieży nieodzownych, aby wiedziała, jakiego fałszu i podstępny doświadczyć może od sług swoich i rajfurek*. Być może wyeksponowanie wartości etycznych i wychowawczych miało zneutralizować ewentualną krytykę moralistów wobec tego dzieła, które za sprawą Luisa Vivesa zyskało miano „książki szkodliwej” (*liber pestifer*). Zob. Pérez Fernández 2013: 3.

wątek miłości bogatego młodzieńca (Kalikst) do cnotliwej dziewczyny (Melibea), która początkowo odrzuca jego zaloty. By pozyskać jej przychyłość, młodzieniec za radą sługi zwraca się o pomoc do starej rajfurki (Celestyna). Inaczej jednak niż jego poprzednicy (Ruiz czy anonimowy autor *Pamphilusa*) Rojas zamyka tę historię tragicznym finałem. Umierają bowiem wszyscy główni bohaterowie: stara rajfurka, która sprowadziła Melibea z drogi cnoty, z żądzy zysku zostaje zamordowana przez służących Kaliksta. Ginie też młodzieniec zabity na jednej z tajemnych schadzek z ukochaną. Wreszcie Melibea z rozpaczy odbiera sobie życie. W tej tragiczno-realistycznej opowieści autor przedstawił tytułową bohaterkę niezwykle barwnie i wyraziście tak, że „przyćmiła swoje literackie poprzedniczki i stała się dla wielu prototypem oraz najdoskonalszym wcieleniem postaci starej kupierki”²³. Jest ona zielarką, która potrafi przygotować różnego rodzaju olejki i balsamy użyteczne dla poprawy urody²⁴. Jednocześnie jest wiedźmą odprawiającą jakieś tajemne rytuały, m.in. po to, by wzniecić w Melibei niepohamowaną i wyzbytą wstydu miłość do Kaliksta. Jest oszustką, która zwodzi ludzi swoimi szalbierstwami. Specjalizuje się zwłaszcza w przywracaniu utraconej cnoty. Ambasadorowi francuskiemu potrafiła na przykład sprzedać trzy razy tę samą dziewczynę, za każdym razem jako dziewicę. Jest przebiegłą i perfidną intrygantką o szatańskim darze przekonywania, dzięki któremu osiąga wszystko, co zamierza. Ima się przy tym różnych zajęć, byleby zagwarantować sobie swobodny dostęp do wybranego domu. Raz jest handlarką sprzedającą przedzę lub wytwory domowego rzemiosła. Charakterystycznym elementem jej stroju są kieszenie lub torba, w których ma zawsze jakieś drobniaczki na sprzedaż, co pozwala jej (tak samo jak Urrace – Obieżykruchcie z *Księgi dobrej miłości*) bez przeszkód wejść do każdego domu i zagaić rozmowę. Innym razem oferuje swoje usługi jako opiekunka dzieci. Słowem, jest zacną i usługną sąsiadką, jakich niemało znajdziemy w późniejszej komedii, by wymienić tylko sprytną Frozynę z Molierowskiego *Skąpca*. Jest także hipokrytką, która nie opuściła żadnej mszy ani niesporów, jednocześnie knując zdradę. Jest wreszcie po prostu wulgarną i trywialną „starą kurwą”, która – jak mówi Sempronio, sługa Kaliksta (akt I, scena 7) – zdeprawowała w ich mieście już pięć tysięcy młodych dziewcząt.

Celestyna Rojasa od pierwszego wydania w Burgos w 1499 roku, za sprawą kolejnych edycji, a zwłaszcza przekładów na język włoski, niemiecki, francuski i angielski, a także łacinę i hebrajski, w krótkim czasie podbiła całą Europę²⁵. Postać starej stręczycielki zyskała w ciągu stulecia szesnastego i siedemnastego

²³ Borowicz, Hobot-Marcinek, Przybylska 2016: 256. Tam też czytelnik znajdzie pogłębioną analizę postaci Celestyny (s. 254–267).

²⁴ Zob. Rojas 1962: 6–7. Charakterystykę tej postaci przynosi akt I, s. 44–45. W akcie III, (s. 67) widzimy z kolei Celestynę odprawiającą tajemne rytuały, mające na celu wzbudzenie w Melibei miłości do Kaliksta.

²⁵ Pérez Fernández 2013: 6. Zob. też Kisch 2009: 87–98.

wiele mniej lub bardziej zbliżonych do pierwowzoru wcieleń, nie tylko w dramacie²⁶. Wystarczy tu wymienić dzieła Lopego de Vegi (udramatyzowaną powieść *Dorotea*, 1632 oraz sztukę *Rajfura Castrucho*, 1614) czy dramaty Vera Tarsisa (*Nowa Celestyna*), Feliciano de Silva (*Druga Celestyna*) czy Calderona (niezachowana *Celestyna*). Stara kuplerka jest typową bohaterką czerpiącej zarówno z tradycji antycznej, jak i współczesnej nowożytnej europejskiej komedii i farsy. Ten skromny przegląd należałoby także uzupełnić o popularną w całej Europie powieść łotrzykowską spod znaku Quevedo (*Żywoć młodzika niepocziwego imieniem Pablos*, 1626), Charlesa Sorela (*Przygody Francjona. Opowieść ucieszna*, 1623) czy pozostającego pod silnym wpływem tego ostatniego Hansa Jakuba von Grimmelshausena, rodaka Langa (*Przygody Simplicissimusa*, 1668)²⁷. W utworach tych (wzorowanych m.in. na starożytnych powieściach przygodowych Petroniusza i Apulejusza) niemal obowiązkowo pojawiają się stare i szpetne rajfurki oraz gospodynie nader podejrzanej konduity, posiadające – jak mówi Quevedo – rozliczne talenty, a wśród nich „umiejętność przezwyćżania sprzeciwów i dar uzgadniania gustów”²⁸. Przywoływany autor przedstawił ze sporą dawką humoru bardzo barwną charakterystykę takiej gospodyni – rajfurki wzbogaconą o kolejne nowe elementy. Jest to kobieta w wieku pięćdziesięciu pięciu lat z twarzą tak pomarszczoną, że przypomina ona figę lub skorupę orzecha. Owa starcza szpetota wydaje się wprost proporcjonalna do popełnionych przez nią grzechów, które próbuje odpokutować dewocyjnymi praktykami. Nosząc na szyi ciężki różaniec, obwieszony dodatkowo masą medalików, krzyżyków i paciorków, klepie pacierze. Przekręca przy tym celowo łącinę, wywołując salwy śmiechu zamieszkujących w jej gospodzie żądnych przygód młodzieniaszków.

Należy zauważyć, że stręczycielka jest postacią nader często spotykaną również w siedemnastowiecznym malarstwie, zwłaszcza holenderskim²⁹. Obrazy te zwykle prezentują sceny, dla których tło stanowi karczemna izba lub dom publiczny, a ich głównymi bohaterami są na ogół: młody mężczyzna, wabiąca jego spojrzenie głębokim dekoltem młoda kobieta oraz czuwająca nad przebiegiem transakcji stara stręczycielka. Analogicznie jak w literaturze, tę ostatnią, wbrew świadectwom historycznym (według nich opiekunki kurtyzan były zazwyczaj niewiele od nich starsze), ukazywano jako zaawansowaną wiekiem niewiastę, której fizyczna brzydota tradycyjnie odzwierciedlać miała zło i upadek moralny właściwy dla przedstawicielek tejże profesji³⁰. Wystarczy przywołać tutaj dzieła takich artystów, jak: Jan Vermeer (*Scena u kuplerki*, 1656), Gerard van

²⁶ Zob. Gies 2004: 179–181. Trzy duże artykuły poświęcił temu zagadnieniu Snow (1997: 115–172; 2001: 199–282; 26; 2002: 53–121); Borowicz, Hobot-Marcinek, Przybylska 2010: 267–271.

²⁷ *Literatura francuska* 1974: 279.

²⁸ de Quevedo 1978: 49, 129.

²⁹ Walicki 1956: 21. Szerzej zob. Borowicz, Hobot-Marcinek, Przybylska 2010: 205–215.

³⁰ Zob. de Rynck 2005: 259.

Hontchorst (*Stręczycielka*, 1625), Dirk van Baburen (*U stręczycielki*, 1622) czy Gerard Ter Borch, autor zagadkowego obrazu, znanego pod tytułem *Ojcowskie upomnienie* lub *Towarzystwo we wnętrzu* (1654)³¹. Odnotujmy ponadto, że tak chętnie podejmowany przez holenderskich malarzy temat sprzedajnej miłości tyleż odzwierciedlał pewną sferę życia codziennego, co zawierał w sobie znaczny ładunek moralno-dydaktyczny, zwłaszcza gdy spletał się z ewangeliczną przypowieścią o synu marnotrawnym (Łk 15, 11–32). Kolejne epizody tej historii doczekały się bardzo wielu realizacji w europejskiej sztuce szesnastego i siedemnastego stulecia, m.in. w twórczości Dürera, Boscha, Rembrandta, Guercina, Teniersa, Jordanesa i wielu innych artystów³². By ograniczyć się tylko do dzieł, na których pojawia się młodzieniec pogrążony w światowych rozrywkach, wystarczy wymienić realizujące znany już nam schemat płótno zatytułowane *Syn marnotrawny* (1623) autorstwa Gerarda van Honthorsta. Przedstawia ono rozbudowaną scenę w karczmie z udziałem wesołego towarzystwa obojga płci. Na pierwszym planie widzimy tytułowego bohatera: nieco już podchmielony młodzieniec z kielichem w dłoni przytula się do siedzącej za nim młodej kobiety. Wyraz jego twarzy zdradza pragnienie dalszych karesów. Rozwój całej sytuacji kontroluje oczywiście stara stręczycielka. Jej pełen zadowolenia uśmiech oraz dłoń spoczywająca na ramieniu młodzieńca, a także trzeźwe, czy może raczej wyrachowane spojrzenie kurtyzany i jej dłoń na dłoni amanta wskazują, że ten żeński duet całkowicie zapanował już nad swoją nieznaną umiaru ofiarą.

Biblijna opowieść o synu marnotrawnym należała także do ulubionych tematów humanistycznego teatru³³. Szczególnie inspirująca dla wielu europejskich dramaturgów katolickich i protestanckich okazała się wzorowana na Terencjuszu łacińska sztuka *Acolastus* holenderskiego luteranina Gulielma Gnaphauesa³⁴. Opublikowana w 1529 roku w Hadze, wystawiona w 1536 roku na sejmiku w Elblągu w Prusach Królewskich (Gnaphaeus był wówczas rektorem

³¹Zob. de Rynck 2005: 304–305. Malarz przedstawił na tym płótnie scenę w salonie z udziałem trzech postaci. Odwrócona plecami do widza młoda kobieta w srebrzystej sukni stoi naprzeciw siedzącego żołnierza, który zdaje się z nią żywo rozmawiać. Całą sytuację obserwuje z boku siedząca w fotelu stara niewiasta, z zadowoleniem popijająca wino. Obraz ten do niedawna interpretowano jako scenę rodzinną. Jednak konserwacja autorskiej kopii znajdującej się w muzeum w Berlinie, odkryła nowe szczegóły, całkowicie odmieniające wymowę tego płótna. Najważniejszym z nich jest tutaj moneta, która trzymał w dłoni spoglądający na dziewczynę czy wręcz takujący ją wzrokiem mężczyzna, a którą później wydrapano i zamalowano. W rezultacie obraz ten odczytuje się jako scenę w domu publicznym. Zdaniem historyków sztuki w ten właśnie sposób bez cienia wątpliwości odczytywali to płótno współcześni Ter Borch.

³²Zob. Baldwin 1987: 167–171. Porównania tej sztuki z katolickim ujęciem przypowieści o synu marnotrawnym (*Asotus* Georgiusa Macropediusa) dokonał Andrzej Budzisz w artykule *Motyw syna marnotrawnego w łacińskim dramacie religijnym na przykładzie dramatu niderlandzkiego* (1993: 83–96).

³³Zob. Krzyżanowski 1985: 104.

³⁴Zob. McConaughy 1913:77.

tamtejszego gimnazjum), w ciągu zaledwie sześćdziesięciu lat osiągnęła aż pięćdziesiąt edycji w różnych krajach Europy. Była także tłumaczona na język niemiecki, francuski, angielski i włoski. Ta poważna komedia, w której prócz syna i jego ojca nie zabrakło typowych dla starożytnej rzymskiej komedii postaci kurtyzany i rajfura, doprowadzających młodzieńca do upadku moralnego i finansowego, doczekała się również wielu mniej lub bardziej wiernych przeróbek. Warto tutaj zwrócić uwagę na jedną spośród nich, a mianowicie na sztukę *Studentes. Comoedia de vita studiosorum* Christopa Stymmeliusa z 1545 roku³⁵. Ten niemiecki teolog luterański „zaktualizował” opowieść o synu marnotrawnym poprzez osadzenie jej w scenerii szkolnej. Nakreślił przy tym bardzo barwny obraz niedbałego i niemoralnego życia studenckiego swoich czasów. Dramat Stymmeliusa w ciągu szesnastego stulecia wielokrotnie wystawiano w Niemczech, m.in. we Frankfurcie na Odrę (dokonał tego sam autor), w Wittenberdze oraz w Lipsku. *Acolastus Gnaphaeusa* zyskał także uznanie jezuitów. Z zakonnych źródeł wiadomo, że w drugiej połowie XVI wieku wystawiano go na scenach szkolnych w całej Europie³⁶. Po raz pierwszy miało to miejsce w Hiszpanii w kolegium w Cordowie w 1555 roku. Opuszczono jednak niektóre fragmenty jako nieodpowiednie dla wychowanków jezuickich szkół. Sztukę tę odegrano też m.in. w Lizbonie w 1556 roku (podobnie jak w Cordowie oczyszczono ją z elementów, które „mogły zgorszyć pobożnego słuchacza” oraz urozmaicono wstawkami muzycznymi), dwukrotnie w Wiedniu (1560, 1572), w Ołomuńcu (1574) czy w Heiligenstadt (1582). Stulecia następne przyniosły kolejne, nawiązujące do różnych wzorów, dramatyczne ujęcia tej biblijnej przypowieści, zwykle uwspółcześnione i dostosowane do sytuacji szkolnej tak, by jak najlepiej przemawiały do młodego odbiorcy. Możemy to zaobserwować na przykładzie dwóch sztuk z Kroź na Żmudzi z roku 1676³⁷. Akcja pierwszej z nich (*Syn marnotrawny po głodzie od ojca na bankiet wezwany*) ogniskuje się wokół niebezpieczeństw, jakie czyhają w obcych krajach na młodego człowieka, który pozbawiony nadzoru łatwo ulega wpływom nieodpowiedniego towarzystwa (Włocha, Francuza i Niemca). Wpływ niewłaściwego otoczenia (tym razem dworskiego) akcentuje także druga ze wspomnianych sztuk (*Syn marnotrawny wprzód rozpustujący, potem pokutujący*). Walory dydaktyczno-moralne tej opowieści podkreślali również jezuitcy teoretycy³⁸. Czynił tak m.in. wielokrotnie przywoływany przez Langa o. Joseph de Jouvancy w *Ratio discendi et docendi*, 1685 (art. II, & V *De comoedia*)³⁹. Zachęcano do wykorzystywania jej w komedii, zastrze-

³⁵ Na temat tej sztuki zob. Kindermann 1959: 259.

³⁶ Zob. Poplatek 1957: 173, 192.

³⁷ Zob. Okoń 1970: 128.

³⁸ Zob. Kott 1959: 34.

³⁹ „Viguit apud Garecos maxime comoedia, cuius aetates varias et genera describit Horatius in suis *Satyris*. Eiusdem in christianis et religiosis scholis usus parvus et prudens esse debet, propter scurrilitatem huic generi carminis insitam, quae summo opere cum institutione pia et liberali

gając jednak, by na scenie skupiać się przede wszystkim na momencie powrotu nawróconego grzesznika, a unikać ukazywania grzesznych namiętności, nieodpowiednich dla oczu i uszu młodych widzów. Uwaga ta może wskazywać, że nie zawsze wypełniano te zalecenia. Być może zatem w którejś ze scenicznych adaptacji historii o synu marnotrawnym bądź w innej sztuce opartej na bardzo podobnym scenariuszu, choć nie zawsze z takim pozytywnym i budującym zakończeniem⁴⁰, znalazło się miejsce, by wprowadzić na scenę alegorię stręczycielstwa ukazywaną tak, jak to zaproponował autor *De actione scenica*.

Ten krótki zarys nie uwzględnia oczywiście wszystkich tropów istotnych dla recepcji i rozwoju wizerunku postaci starej rajfurki w literaturze i sztuce europejskiej. Jego celem było raczej zwrócenie uwagi na pewne cechy charakterystyczne tej postaci oraz na jej niezmienną popularność w tekstach kultury od starożytności po czasy współczesne Langowi. Żywotność tej kreacji, a także potencjał dydaktyczno-moralny tkwiący w temacie sprzedanej miłości, w realizacji którego nie może zabraknąć starej kuplerki, w znacznym stopniu uzasadniają obecność wizerunku Stręczycielstwa w kompendium Langa. Wszak jezuickie przedstawienia miały dostarczać odpowiednich wzorów postępowania,

puerorum pugnat, et eorum indoli depravandae perquam opportuna est. Nonnulla argumenta probe tractari ac hilare possunt, ut adolescentis prodigi reditus in paternam domum, et alia quaedam superius, cum de declamatione dictum est, recensita” – cyt. za Josephem Juvenciumsem (1711: 115).

⁴⁰ Przykładów takich sztuk dostarcza nam *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia* (Korotaj, Szwedowska, Szymańska 1976). Wprawdzie ta imponująca praca dotyczy sztuk wystawionych na terenie Polski, jednak ze względu na uniwersalizm i kosmopolityzm jezuickiego programu nauczania, uwzględniającego także teatr, zebrane w niej materiały można uznać w ogólnym zarysie za reprezentatywne. W bibliografii tej odnotowujemy programy kilku sztuk, dla których fabuły dostarczyły epizody z żywotów świętych czy historii kościelnych, np. Baroniusza czy Bedy Czcigodnego. Bohaterami tych dramatów są młodzi ludzie z dobrych rodzin, o znaczącej pozycji społecznej (hrabia, syn grafa, wysoko postawiony dworzanin). Wyzwoleni spod krępującego ich poczynania nadzoru, mimo rad i przestróg rodziny czy przełożonych (nawet władców), ulegając wpływom fałszywych przyjaciół i doradców grzęzną w niemoralnym życiu i rozpucie, co niekiedy kończy się chorobą – jaką, łatwo się domyśleć. Dopuszczają się wielu występków i ciężkich zbrodni. Pod wpływem jakiegoś przełomowego wydarzenia, połączonego niekiedy z jakimś elementem nadprzyrodzonym (interwencja Aniołów, przestrogi ze strony ducha zmarłego ojca, wizja sądu nad duszą grzesznika) dokonują ostatecznego wyboru co do dalszego postępowania. W wariantcie pozytywnym, budującym, występny młodzieniec odrzuca dawne życie i powraca na drogę cnoty, wstępując na przykład do zakonu jezuitów (*Dies cinerum post licentiosa vitae Bacchanalia seu vera poenitentia divi Landelini ad exemplum proposita*, Braniewo 1726). W wariantcie negatywnym, służącym ku przestrodze, zatwardziały grzesznik uparcie trwa przy dawnym życiu, odrzucając wszelkie przestrogi, napomnienia i próby pomocy, nawet te płynące z zaświatów (*Herillus dolosae voluptatis irretitus illecebris prawda Tartari Orci assata Rogo, inter Bacchi ferias tragico theatro in scenam propositus*, Jarosław 1719; *Akcyje krótko zebrany wykład*, Lublin 1633). Niekiedy świadomie zaprzeda je duszę diabłu, by uniknąć kary śmierci za popełnione zbrodnie (*Facilis descensus averni in Vitaldo nuper imperii comite, mox carceris ac sua sponte Daemonis mancipe*, Lwów 1719). Bohaterowie tych sztuk zostają skazani po śmierci na męki piekielne. Zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska 1976: 23, 91, 128, 145.

wskazywać, czego należy unikać i co czynić wypada. Bez wątplenia jednym z zagrożeń, które czyhały na młodych chłopców, uczęszczających do zakonnych kolegiów, przebywających z dala od domu, były doświadczone w swym fachu, przebiegłe pośredniczki miłości.

2. AVARITIA – CHCIWOŚĆ

Prócz wizerunku Stręzcycielstwa Lang wykorzystał postać starej kobiety w alegorycznych obrazach grzechów zawiści (*invidia*) i chciwości (*avaritia*), tym razem nieco bardziej eksponując związaną z wiekiem fizyczną szpetotę. Pierwszy z tych występków autor *De actione scenica* zaleca ukazywać m.in. jako bladą i wychudzoną niewiastę o ponurym spojrzeniu, spróchniałych zębach, z zatrutym językiem i zzieleniałą piersią lub jako staruchę budzącą strach z powodu krzywego spojrzenia. Dodatkowo jej niechęć do ludzi podkreślać miały psy namalowane na szacie. Obie propozycje Langa bardzo mocno przypominają wizerunek Zawiści przedstawiony przez Owidiusza w drugiej księdze *Metamorfóz* (w. 760–796), które – dodajmy – czytane były w jezuickich kolegiach. Według rzymskiego poety przywara ta mieszka mrocznym, zanurzonym w złowieszczej mgle, domostwie, żywi się mięsem żmij, podsycając się ich jadem. Jest to kobieta o wychudłym ciele, poczerniałych zębach, piersiach zzieleniałych od żółci, krzywym spojrzeniu i jadowitą śliną na języku. Uśmiecha się tylko wówczas, gdy widzi czyjeś cierpienia.

Analogicznie sprawa przedstawia się w przypadku sylwetki Avaritii, uosabiającej grzech chciwości oraz skąpstwa. Lang mianowicie nakazuje ukazywać ją jako bladą, wychudzoną, żalostną postać kobiecą, trzymającą w rękę zawiązaną sakiewkę⁴¹. Jej nienasyconą żądzę gromadzenia bogactw tylko dla siebie podkreśla dodatkowo emblemat wychudzonego wilka na tarczy. Wprawdzie teoretyk pomija informację na temat jej wieku, jednak, jak wspominałam, tradycja literacka i artystyczna zdaje się jednoznacznie wskazywać, że mamy do czynienia ze starą kobietą⁴². Przyjrzyjmy się zatem nieco bliżej potencjalnym źródłom

⁴¹ W tym wypadku jezuicki teoretyk, jak zauważył Rudin w swoich komentarzach (zob. Lang 1975: 358) połączył w jedną całość dwie propozycje z *Iconologii* Ripy.

⁴² Pewne informacje przynosiły niekiedy teksty sztuk. Tak dzieje się na przykład w komitragedii *Jacobus Usurarius* (po 1616) autorstwa cenionego przez Langa Jakoba Bidermannna. Gdy w scenie pierwszej aktu drugiego Avaritia charakteryzuje obyczaje swoje oraz swojej siostry Lichwy (*Usura*), przeciwstawia je zachowaniu Pijaństwa (*Temulentia*), Podchmielenia (*Crepula*) i Swawoli (*Licentia*), jednocześnie informuje o własnym podeszłym wieku. Nieco zaś wcześniej *Crepula* nazywa Chciwość i Lichwę dwoma pomarszczonymi czarownicami (używa tutaj znanego z utworów Horacego imienia *Canidia*), które – jak mówi z ironią – cenią życie wstrzemięźliwe: „Avaritia: Belluae istae tres... ita vastant, vorantque omnia. Ita siccant, sorbent, liguriunt cuncta. Non assuevit his moribus nostra senectus. Parcere, radere, corradere didicimus; Crepula: Solae Canidae hae duae rugosae. Abstemiam vitam laudant”. Zob. Bidermann 1666: 113–114.

literackim i malarskim, które mogły zainspirować jezuickiego teoretyka teatru do zaproponowania takiego, a nie innego alegorycznego portretu Avaritii. Na pierwszym miejscu należałoby tu wymienić wspomnianą na wstępie *Psychomachię* Prudencjusza. W poemacie tym Avaritia, ukazana w pojedynku z Dobroczynnością (*Operatio*), jawi się jako monstrum, którego na krok nie odstępują Głód, Lęk i Zmartwienia, Krzywoprzysięstwo, Trwoga, Przekupstwo i Podstęp, Kłamstwo oraz wszelkie inne Brudy i Zbrodnie, „wykarmione czarnym mlekiem matki Avaritii” (w. 454–469)⁴³. Graszają one wszędzie dookoła niczym wilki czyhające na swą zdobycz. Sama zaś Avaritia przedstawia straszny i zarazem żaloszny widok. Przyodziana jest w szatę z obszernym zanadrem, a właściwie sprawia wrażenie przepasanej tylko jakąś szmatą, która tworzy jakby torbę na bogactwa. Z powodu jednak swego nienasycecia nie jest w stanie jej zapełnić. Zakrzywionymi niczym haki rękoma porywa wszystko, co znajdzie się w jej zasięgu. Zachłannie napelnia sakwy i kosze „haniebnym zyskiem” czyli pieniędzmi pochodzącymi z lichwy oraz środkami zdobytymi na drodze kradzieży. Jednocześnie lewą ręką stara się zazdrośnie zakryć swoje lupy przed oczyma wszystkich, „sprawną zaś prawicą” wciąż „goli” nową zdobycz i zapewne przeleca ją, „wprawiając w ruch ostre niczym szpony paznokcie”.

Do wykreowanego przez Prudencjusza wizerunku Avaritii zdaje się nawiązywać Wilhelm z Lorris w pierwszej części *Powieści o Róży* (1225–1230), alegorycznej opowieści o miłości w duchu *amour courtois*. Autor ubiera ją w formę wizji sennej młodzieńca – adepta sztuki dworności. Śni on, że w trakcie wiosennej przechadzki odkrywa piękny, otoczony wysokim murem, tajemniczy ogród, gdzie pośród licznych kwiatów znajduje się ten jedyny – najpiękniejsza róża, którą młodzieniec pragnie zdobyć. W wirydarzu spotyka różne postacie, które pomagają mu w osiągnięciu upragnionego celu. Są to w dużej mierze uosobienia różnych zalet i cnót, także tych składających się na ideał dworności. Są one ukazane jako młode i piękne istoty, promieniejące wdziękiem i radością. Wyobrażeniom cnót i zalet przeciwstawione są upersonifikowane sylwetki wad i ludzkich przywar, wymalowane na zewnętrznej ścianie ogrodowego muru. Są one szpetne i zapewne stare, a przynajmniej podstarzałe, na co wskazuje wizerunek samej Starości, umieszczony pośród nich. Wszak ludziom starym stereotypowo przypisywano najgorsze przywary. Skumulowana i wyeksponowana w naturalistycznym opisie Starości fizyczna szpetota (skurczone ciało,

⁴³ Prudentius 1862: 56–57: „Fertur Avaritia, gremio praecincta capaci / Quidquid luxus edax pretiosum liquerat, unca / Corripuisse manu, pulchra in ludibria vasto / Ore inhians; aurique legens fragmenta caduci / Inter arenarum annulos; nec sufficit amplos / Implevisse sinus: iuvat inforcire crumenis / Turpe lucrum, et gravidos furtis distendere fiscos: / Quos laeva celante tegit, laterisque sinistri / Velat operimento: velox nam dextra rapinas / Abradit, spoliisque unguis exercet aenos / Cura, Fames, Metus, Anxietas, Periuria, Pallor, / Corruptela, Dolus, Commenta, Insomnia, Sordes, / Eumenides variae, monstri comitatus aguntur. / Nec nimis interea rabidorum more luporum / Crimina persultant toto grassantia campo, / Matris Avaritiae nigro de lacte creata”.

posiwiałe włosy, twarz poorana zmarszczkami, kłaki sterczące z uszu, obwisłe wargi, brak zębów) oraz zdziecinnienie może być tutaj także służącą przestrożką alegorią życia wypełnionego grzechem i występkami. W refleksji starożytnych autorów chrześcijańskich, którzy w opisach defektów fizycznych i duchowych ludzi starszych nie ustępowali pisarzom pogańskim, stary człowiek w swej odpychającej brzydocie stał się bowiem symbolem marności tego świata⁴⁴. Zgrzybiałość ze wszystkimi jej konsekwencjami wykorzystywana była jako alegoria grzechu i zła, które są równie odrażające jak starzy ludzie i, podobnie jak starość, prowadzą do śmierci. Do tego niezwykle sugestywnego i drastycznego nieco porównania sięgano bardzo chętnie w kazaniach. Pojawia się ono m.in. w pierwszej homilii św. Augustyna na *List św. Jana*. Szczególne rozwinięcie, wykraczające poza tradycyjne ramy, zyskało owo zestawienie w dziesiątym kazaniu Jana Chryzostoma, osnutym na kanwie *Listu św. Pawła do Rzymian*. Według złotoustego kaznodziei dusza grzesznika jest tak samo obrzydliwa i odrażająca jak stary człowiek. Jan Chryzostom idzie jeszcze dalej, sugerując istnienie fizycznej więzi pomiędzy grzechem a starością. Ta ostatnia bowiem wiąże się z popełnionymi występkami, które za każdym razem odciskają na nim swoje piętno, niwecząc jednocześnie odmładzające działanie Bożej łaski.

Wróćmy jednak do wizerunku interesującej nas Awaritii, naszkicowanego przez Wilhelma z Lorris (w. 169–234). Z relacji młodzieńca dowiadujemy się, że malowidła przedstawiające Chciwość i Skąpstwo znajdują się pośród wyobrażeń Nienawiści, Zdrady, Podłości oraz Zawiści, Zgryzoty i Obłudy. Jeśli chodzi o Chciwość gotową w każdej chwili zacisnąć zakrzywione niczym haki ręce na mieniu bliźniego, autor poza tym elementem nie poświęca więcej uwagi jej wyglądowi zewnętrznemu. Koncentruje się zaś na zbrodniach i występkach, do których nakłania człowieka. Wymienia kolejno: rabunek, kradzież, wyłudzenia oraz lichwę. Więcej fizjonomicznych szczegółów poznajemy przy okazji wizerunku Skąpstwa, które usadowiło się tuż przy Chciwości. Jest to brzydka kobieta, pokurczona i cherlawa, chorobliwie zzieleniała i wysuszona jak stary szczypior, niesłuchanie wychudzona, jakby z głodu umierała. Odziana jest ponadto bardzo ubogo, w starą, brudną, postrzępioną i połataną szatę. A jej charakterystycznym atrybutem jest trzos tak sprytnie zawiązany, że nie sposób z niego wydobyć najdrobniejszej nawet monety.

Podobnie jak temat sprzedajnej miłości z nieodzowną niemalże starą stręczycielką, także motyw ludzkiej chciwości był chętnie podejmowany przez nowożytne malarstwo. Alegoria Awaritii pojawia się na wielu płótnach. Można by tu przywołać dojrzałą, ale nieco bezwiekową Chciwość z cyklu *Siedmiu grzechów głównych* Pietera Bruegla Starszego (1557) czy *Awaritię* holenderskiego malarza Cornelisa Bloemaerta z 1625 roku. Tytułowa bohaterka została ukazana na tym obrazie jako zażywna, zaawansowana wiekiem niewiasta o wyglądzie skrzętej

⁴⁴Minois 1995: 133.

gospodyni, która przy blasku świecy przelicza pieniądze⁴⁵. Lektura niezwykle plastycznych i sugestywnych opisów Prudencjusza czy Wilhelma z Lorris przywodzi nam jednak na myśl inne, znacznie bardziej drastyczne przedstawienie tego grzechu, a mianowicie *Avaritię* Albrechta Dürera (1507). Niemiecki artysta ukazał ten grzech jako niezwykle szpetną staruchę: bezzębną, pomarszczoną, z ostro zakończonym, haczykowatym nosem, jakby wietrzyła okazję do zdobycia kolejnych bogactw, z obwisłymi piersiami, tylko częściowo okrytymi dość niechlujną szatą. Z wielkim zadowoleniem, z uśmiechem niemalże lubieżnym, ściska worek wypełniony po brzegi złotymi monetami.

Zastanawiając się, dlaczego Lang wykorzystał postać starej kobiety dla zilustrowania zjawisk moralnie negatywnych, trudno (zwłaszcza kiedy mamy przed oczyma przedstawione przed chwilą malarskie wizje grzechu chciwości) nie odwołać się do jeszcze jednego tropu, obecnego zwłaszcza w literaturze od antyku aż po czasy niemalże współczesne autorowi *De actione scenica*. Temat zniewagi starej kobiety, bo o nim mowa, rozwijany w bardzo drastycznych i niesmacznych obrazach przez Horacego czy Marcialisa, podejmowało także średniowiecze w tekstach o różnym charakterze⁴⁶. Portretów brudnych, śmierdzących, zdeprawowanych, przewrotnych, lubieżnych, perfidnych, zawistnych i złośliwych staruch dostarczają zarówno rozprawy naukowe (np. *Ars versificatoria* Mateusza z Vendôme), jak i utwory poetyckie. Wśród tych ostatnich wymienić można poezje Rustica di Filippa czy Cecca Angiolieriego, w których topos obelgi rzucanej na starą kobietę pojawił się jako reakcja na pochwały „kobiety anielskiej” autorów spod znaku *dolce stile nuovo*. „Nagonkę” tę podjęła literatura renesansu i baroku, chociaż jednocześnie nie brak w niej wizerunków pięknych staruszek. „Starki sprośne i plugawe”, podstarzałe ladacznice, wiekiem zmuszone do pokuty, spotkać możemy w utworach du Bellaya, Ronsarda, Berniego, Aretina, w sztukach teatralnych Jodelle’a, Odeta de Turnèbe, Lariveya czy wspomnianych nieco wcześniej powieściach łotrzykowskich Quevedy czy Grimmelschausena.

⁴⁵Warto zauważyć, że podobną realizację tego tematu odnajdujemy na pochodzącym prawie z tego samego czasu obrazie Rembrandta zatytułowanym *Właściciel kantoru wymiany* (1627). Na płótnie tym, znanym także pod tytułem *Bogaty głupiec*, tym razem *avaritia* przyjęła postać starego mężczyzny w okularach, który również w blasku świecy przygląda się uważnie monecie wybranej spośród wielu innych rozrzuconych na stole. Scenerię tę uzupełniają sterty różnych papierów, zapewne umów i rachunków oraz stosy ksiąg, a na nich pełne sakiewki. Interesujące jest to, że wiele z tych elementów, m.in. starca w okularach, znajdujemy w opisie sylwetki Lichwy (*Foeneratio*) zaproponowanym przez Langa w *De actione scenica*. Potwierdza to istnienie i przestrzeganie ustalonych konwencji w obrazowaniu danego tematu zarówno w literaturze, jak i sztuce oraz teatrze.

⁴⁶Na temat literackich ataków na starą kobietę od antyku po barok zob. *Historia brzydoty* (Eco 2012: 159–177); tam też znajdzie czytelnik małą antologię tekstów; Minois 1995: 111–113, 272–273. Szeroko omawia funkcjonowanie tego toposu w literaturze włoskiej Patrizia Bettela (2005: 10–123). Zob. także Borowicz, Hobot-Marcinek, Przybylska 2010: 21, 118–123.

Literaturze sekundowało także nowożytne malarstwo, zwłaszcza flamandzkie i niemieckie⁴⁷. Reprezentatywne wydaje się tutaj płótno Quentina Massyssa znane jako *Brzydka księżna* (ok. 1525). Przewiduje ono szkaradną staruchę o niemalże męskiej twarzy, w szacie niestosownie zdobionej nadmiarem falbanek i z nazbyt głębokim dekoltem eksponującym pomarszczone piersi. Niezwykle drastyczne wyobrażenie starczej próżności znajdujemy na obrazie Niklasa Manuela Deutscha (1484–1530), zatytułowanym *Stara wiedźma*. Niemiecki artysta (a także dramaturg) ukazał na nim starą kobietę bezwstydnie obnoszącą całkiem nagie ciało. W malarstwie barokowym wizerunek niestosownie do wieku wystrojonej niewiasty, przeglądającej się w lustrze, służyć mógł realizacji idei *vanitas*, jak na przykład na obrazie Bernarda Strozziiego (*Vanitas*, 1630).

3. HIEMS – ZIMA

Na zakończenie przyjrzyjmy się jeszcze alegorycznej sylwetce Zimy (*Hiems*), do ukazania której Lang wykorzystuje zarówno postać starca, jak i starej kobiety. Proponuje mianowicie wprowadzić na scenę bądź to starą kobietę w szacie podszytej futrem, która siedzi przy piecu i dogadza sobie jedzeniem i piciem, bądź też starca równie ciepło odzianego, siedzącego przy ogniu. Zimę może także wyobrażać staruszek wspierający się na lasce⁴⁸. Trudno oczywiście w tym miejscu nie postawić pytania, dlaczego w personifikacji tej pory roku pojawia się postać człowieka w nader zaawansowanym wieku. Odpowiedzi na nie, podobnie jak w przypadku wcześniej omawianych alegorii, należy poszukiwać w tradycji grecko-rzymskiego antyku. Od starożytności bowiem zmieniające się pory roku łączono z rytmem natury i życia, także ludzkiego⁴⁹. Ów związek bardzo sugestywnie odmalował czytany w jezuickich kolegiach Owidiusz w piętnastej księdze *Metamorfoz* (w. 199–236). Według poety z Sulmony wiosna jest czasem wszelkich narodzin, lecz młode stworzenia i rośliny są jeszcze kruche i słabe niczym niemowlę czy małe dziecko. Po wiosnie następuje lato, które przydaje tym organizmom sił tak, że można je porównać do krzepkiego młodzieńca. Następnie nadchodzi jesień przynosząca dojrzałość i stateczność. Jest to etap pośredni pomiędzy młodością a starością. Jego widowym znakiem są skronie przyprószone siwizną. A potem – jak mówi Naso – „nadchodzi chwiejnym krokiem straszna, przytłoczona starością zima, ogołocona z włosów lub całkiem siwa”⁵⁰, która odbiera urodę i podkopuje siły.

⁴⁷ Zob. Minois 1995: 272.

⁴⁸ Pierwszy przykład zaczerpnął Lang z *Ikonologii* Ripy, drugi z *Speculum imaginum veritatis occultae* Masena (1650), a trzeci z *Horatii Flacci Emblemata* Otto van Veennsa (1607). Zob. komentarz Rudina (Lang 1975: 365).

⁴⁹ Zob. Carr-Gomm 2001: 200.

⁵⁰ Owidiusz 1995: 417.

Porównanie etapów życia ludzkiego do pór roku pojawiało się od antyku po czasy nowożytne nie tylko w refleksji poetyckiej⁵¹. Sięgano do niego także w rozprawach naukowych. Po raz pierwszy naukową teorię okresów życia ludzkiego, które odpowiadają kolejnym porom roku, miał sformułować Pitagoras, wyznaczając przy tym dokładne granice każdego z nich⁵². Według tego filozofa wiosna obejmuje pierwsze dwadzieścia lat życia; lato czyli wiek młodzieńczy – kolejne dwadzieścia lat; młodość, którą raczej należałoby nazwać wiekiem dojrzałym, zamyka się między czterdziestym a sześćdziesiątym rokiem życia i odpowiada ona jesieni; starość wreszcie czyli zima wypełnia kolejne dwadzieścia lat. Do porównania tego odwołał się także Hipokrates, przesuwając początek starości na 56 rok życia. Ten najsłynniejszy lekarz starożytności, który sam dożył osiemdziesięciu trzech lat, sprecyzował też pierwsze medyczne wnioski na temat przyczyn procesu starzenia się⁵³. Jego zdaniem wiąże się on z utratą zawartych w organizmie ciepła i wilgoci, wskutek czego ciało staje się zimne i suche czy raczej wysuszone, pomarszczone i ciągle odczuwające chłód. Źródło tego ciepła, zwanego także energią lub duchem witalnym (każdy człowiek otrzymywał określoną porcję tej energii w chwili narodzin) znajdować się miało w lewej części serca i stamtąd rozchodzić się po całym ciele. Najwięcej tego ciepła według Hipokratesa posiadają organizmy w fazie wzrostu, dlatego też potrzebują dużo pokarmu na jego podtrzymanie. Zgoła inaczej sprawa przedstawia się w przypadku ludzi starych. Mają oni niewiele tej energii, powinni zatem spożywać tylko tyle pokarmu, by wystarczyło na podtrzymywanie tego wątłego płomienia. W przeciwnym razie mogłoby dojść nawet do jej zupełnego zagaszenia. Do hipokratejskiej teorii nawiązywano wielokrotnie, nie tylko w starożytności. Była nadal aktualna w średniowieczu i czasach nowożytnych, o czym świadczy znaczna popularność jeszcze w XVII stuleciu traktatów i receptur na przedłużenie życia oraz zachowanie zdrowia Arnolda de Villanovy (1135–1211), średniowiecznego katalońskiego lekarza i alchemika, wykładowcy medycyny w Montpellier i w Paryżu, poszukiwacza eliksiru długowieczności⁵⁴.

Dodajmy również, że do spopularyzowania motywu okresów życia (choć nie zawsze wymieniano cztery zestawione z kolejnymi porami roku) przyczy-

⁵¹ Poza Owidiuszem można by tu wspomnieć wcześniejsze utwory poetów greckich, jak choćby pieśń Archilocha (fr. 188), której bohaterkę pozbawiła czaru „zła starość”, mierzona wielką ilością „podmuchów zimowych wichrów” czy utwór Anakreonta (fr. 50). Przede wszystkim nie należy zapominać o znanych każdemu jezuitcie pieśniach Horacego; pieśni I 9 z jej działającym na wyobraźnię zestawieniem ośnieżonych szczytów Soracte i głowy młodego jeszcze Taliarcha, która z czasem niczym szronem pokryje się siwizną oraz odzie I 25 z wizją starości – zimy z mroźnymi wiatrami miotającymi zeschniętymi liśćmi. Przykłady te można by mnożyć. Spośród autorów nowożytnych wystarczy wymienić klasyczną realizację tego toposu z bardzo mocno wyeksponowanym przeciwstawieniem młodości i starości Wiliama Szekspira pt. *Zakochany pielgrzym*.

⁵² Zob. Minois 1995: 66.

⁵³ Zob. Minois 1995: 80–81.

⁵⁴ Zob. Minois 1995: 189.

niły się publikowane od XVII wieku na szeroką skalę kalendarze, nader często opatrzone stosownymi rycinami⁵⁵. Temat ten podejmowało również barokowe malarstwo. Wymieńmy tu na przykład *Alegorię pór roku* Bartolomea Manfrediego (pocz. XVII w.), cykl obrazów Davida Teniersa Młodszego zatytułowany *Wiosna, lato, jesień zima* (ok. 1644) czy płótno Hendricka Bloemaerta pt. *Zima* (1631). Interesującą nas porę roku, zgodnie z obowiązującą konwencją⁵⁶, wszyscy trzej artyści ukazali jako zziębniętego, grubo odzianego starca, niekiedy ogrzewającego dłonie przy ogniu. W alegorycznej wizji Bloemaerta towarzyszy mu równie ciepło odziana staruszka. Od tematu nie stronił także balet, zarówno dworski, jak i jezuicki. Pewne wyobrażenie o tym, jak wyglądać mogła jego sceniczna realizacja dają nam świadectwa dotyczące głośnego festynu *Uroki Zaczarowanej Wyspy*, jaki odbył się w Wersalu w maju 1664 roku. Wykonano wówczas w obecności króla Ludwika XIV i całego dworu *Balet Pór Roku*. Zimę odtańczyło w nim dwunastu wykonawców odzianych w futrzane okrycia i nadsładujących skostniałych starców⁵⁷.

W przedstawionych przez Langa propozycjach ukazania Zimy odnotować należy jeden szczegół, który może wskazywać na różne możliwości wykorzystania tej alegorii w szkolnych przedstawieniach bądź różnych ich częściach. Propozycję drugą i trzecią (starzec grzejący się przy kominku i staruszek wsparty na lasce) odbieramy całkowicie neutralnie, jeśli nie z pewną dozą sympatii. Trudno natomiast to samo powiedzieć w odniesieniu do propozycji pierwszej. Dogadanie sobie jedzeniem i piciem (Lang mówi wprost: *anus [...] potando et edendo indulget genio*) przy całkowitej beczynności staruszki zdaje się waloryzować ten obraz negatywnie. Uzasadnienia dla takiej interpretacji poszukiwać można w siedemnastowiecznym malarstwie, zwłaszcza holenderskim, które obfitowało w wizerunki ludzi zaawansowanych wiekiem. Zwykle zawierały one jakieś przesłanie moralizatorskie⁵⁸. Ludzi starych ukazywano na ogół jako zdystansowanych wobec dóbr materialnych i przygotowanych do życia po śmierci. Tak należało odczytywać popularne w malarstwie rodzajowym

⁵⁵ Zob. Minois 1995: 176.

⁵⁶ W ikonografii średniowiecznej i nowożytnej zmieniające się pory roku ukazywano poprzez prace rolnicze i zajęcia właściwe dla każdej z nich, bądź też (zwłaszcza we włoskiej tradycji artystycznej) symbolizowane były przez bóstwa z grecko-rzymskiego panteonu. Personifikacją wiosny – okresu siania i sadzenia była zatem młoda dziewczyna z kwiatami, szpadlem lub motyką, albo bogini Flora. Latem odbywały się żniwa. Dlatego też tej porze roku nadawano postać dziewczyny ze snopami zboża, owocami lub sierpem, bądź też bogini Demeter. Jesień – czas tłoczenia winogron – przedstawiano jako postać z gronami lub winną latoroślą, albo jako boga Dionizosa. Zimę nader często wyobrażano jako starca otulającego się szczelnie płaszczem i ogrzewającego się przy piecu na tle śnieżnego krajobrazu lub jako boga Hefajstosa, patrona kowali i rzemieślników, opiekuna prac wykonywanych zimą w czasie wolnym od zajęć polowych. Zob. Carr-Gomm 2001: 200; Battistini 2011: 32–46.

⁵⁷ Zob. Minois 1995: 70.

⁵⁸ Zob. de Rynck 2005: 306–307.

przedstawienia starych niewiast w schludnym, skromnie urządzonym wnętrzu, skupionych na modlitwie. Z kolei wyobrażenia staruszków obu płci, podpartych na łokciu i śpiących, bądź popijających wino stanowiły najczęściej alegorię lenistwa i braku umiaru. Oczywiście ostateczna weryfikacja tezy o różnej waloryzacji sugerowanych przez bawarskiego jezuitę sposobów ukazywania Zimy, a tym samym różnego ich wykorzystania w konkretnych inscenizacjach, możliwa jest tylko w oparciu o analizę materiałów, dotyczących samych przedstawień (np. tekstów sztuk, programów teatralnych). Jednak m.in. ze względu na ilość źródeł, często pozostających w rękopisach, wykracza to poza ramy niniejszego artykułu.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, należy stwierdzić, że Lang w swoich alegorycznych obrazach bardzo rzadko wprowadza postać starej kobiety. Podyktowane to być mogło zarówno względami dydaktyczno-wychowawczymi, jak i pragnieniem zadośćuczynienia nakazom władz zakonnych, by ograniczać w szkolnych przedstawieniach kreacje niewieście do niezbędnego minimum i, co bardziej istotne, by były one zawsze przystojne i poważne. Wprawdzie w kompendium bawarskiego jezuitę postać starej kobiety wykorzystana została wyłącznie dla zilustrowania zjawisk społecznie i moralnie negatywnych, bądź, jak w przypadku Zimy, dla wydobycia negatywnego aspektu jakiejś sprawy, jednakże opisywana jest zawsze w sposób oględny, bez ekspozowania fizycznych szczegółów.

Przedstawione przez Langa alegorie ze starą kobietą w roli głównej są bardzo mocno zakorzenione w niezwykle ważnej w jezuickim systemie edukacji tradycji antycznej oraz w czerpiącej z niej obficie późniejszej tradycji literackiej, artystycznej i naukowej. Znajomość tejszej tradycji oraz jej recepcji była (i jest także obecnie) niezbędna dla właściwego odczytania tych oszczędnych, dostosowanych do możliwości (także finansowych) szkolnego teatru, propozycji. Stan tej wiedzy był zapewne zróżnicowany. Wydaje się jednak, że nawet przeciętny odbiorca jezuickiego teatru potrafił rozpoznać i właściwie odczytać wypełniające obficie barokowe sztuki alegoryczne obrazy. Wskazywać na to mogą programy teatralne, które dostarczały informacji bardzo skąpych i ogólnikowych typu: „Pobożność strąca z tronu Ambicję”, „Umiarkowanie daje przykład ukaranego Obżarstwa”, „Zawiść kuje pociski na górze Etnie”, „Taniec Rozkoszy, Rozpusty, Pijaństwa i Pompy Światowej” itp.⁵⁹. Posiadanie takiej wiedzy, jak się zdaje, było jeszcze bardziej wskazane w przypadku potencjalnego chorego, który odpowiadał za całe przedstawienie, w tym także za kostiumy i dekoracje. Pozwalała mu ona dointerpretować i rozwinąć oszczędne opisy Langa, była wreszcie użyteczna przy tworzeniu – jak chciał autor *De actione*

⁵⁹ Zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska 1976.

scenica – nowych obrazów poprzez zestawienie w nowych konfiguracjach starych, dobrze już znanych elementów, w tym także postaci starej kobiety.

Wzmoczone zaś występowanie pewnych tematów czy motywów w literaturze i sztuce, zwłaszcza siedemnastego i początków osiemnastego stulecia, mogło stanowić klucz, decydujący o wyborze dokonanym przez Langa spośród wielu symbolograficznych kompendiów i przygotowaniu takiego a nie innego zestawu alegorii, które tym samym podlegały ustawicznej aktualizacji.

BIBLIOGRAFIA

Teksty źródłowe

- J. Bidermann, *Jacobus Usurarius*, w: J. Bidermann, *Ludi teatrales sacri*, vol. II, München, 1666, 90–186.
- F. Bohomolec, *Komedie*, t. 1: *Komedie konwiktowe*, oprac. i wstęp J. Kott, Warszawa 1959.
- J. Juvencius, *Magistris scholarum inferiorum De ratione discendi et docendi*, Parisiis 1711.
- F. Lang, *Dissertatio de actione scenica. Abhandlung über de Scauspielkunst*, reprint, przekład i oprac. A. Rudin, Bern–München 1975.
- F. Lang, *O działaniu scenicznym*, przekład i komentarz J. Zaborowska-Musiał, wstęp B. Judkowiak, seria: *Theatroteka. Źródła i materiały do historii teatru*, red. D. Ratajczakowa, t. XVIII, Gdańsk 2010.
- Ovidi Nasonis, *Amorum libri tres*, oprac. P. Brandt, Leipzig 1911.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995.
- Pamphilus* [:] *La «Comédie» Latine en France an XII^e Siècle*, oprac. G. Cohen, T. II, Paris 1931, 214–224.
- Ph. Picinelli, *Mundus symbolicus in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis eruditionibus ac sententiis illustratus subministrans oratoribus, predicatoribus, academicis, poetis etc. innumera conceptuum argumenta; Idiomate Italico conscriptus*, t. II, Colonia 1687.
- Prudentius, *Psychomachia*, w: *Patrologia Latina*, ed. J.P. Migne, vol. LX, Paris 1862.
- F. de Quevedo, *Żywot młodzika niepocziwego imieniem Pablos czyli Wzór dla obieżyświatów i zwierciadło filutów*, przeł. K. Wojciechowska, wstęp. P. Sawicki, Warszawa 1978.
- C. Ripa, *Iconologia*, Siena 1613.
- F. de Rojas, *Celestyna*, przeł. i wstęp K. Zawadowski, Warszawa 1962.
- J. Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de J. de Joset, Madrid 1990.
- J. Ruiz, Książdz Prałat z Hita, *Księga dobrej miłości*, wybór, przekład i słowo wstępne Z. Szleyen, Warszawa 1980.
- Wilhelm z Lorris, Jan z Meun, *Powieść o Róży*, wybór, przekł. i wstęp M. Frankowska-Terlecka i T. Giermak-Zielińska, Warszawa 1997.

Opracowania

- Literatura francuska* 1974: red. A. Adam, G. Lermineer, É. Marot-Sir, t. 1: *Od początków do końca XVIII wieku*, przeł. A. Żarska, Warszawa 1974.
- Baldwin 1987: R. Baldwin, *A Bibliography of the Prodigal Son Theme in Art and Literature*, w: „Bulletin of Bibliography” 44 (1987), z. 3, 167–171.
- Bayerische Musiker Lexicon online*, (hasło: Franz Lang), w: [www.bml.o.lmu.de/10001/11].

- Bettel 2005: P. Bettel, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto 2005.
- Borowicz, Hobot, Przybylska 2010: S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, *Stara Rebeliantka. Studia nad semantyką obrazu*, Kraków 2010.
- Borowicz, Hobot-Marcinek, Przybylska 2016: S. Borowicz, J. Hobot-Marcinek, R. Przybylska, *Anty – Beatrycze. Studia nad kulturową historią obrazu pijanej i szalonej staruchy*, Kraków 2016.
- Budzisz 1993: A. Budzisz, *Motyw syna marnotrawnego w łacińskim dramacie religijnym na przykładzie dramatu niderlandzkiego*, „Roczniki Humanistyczne” XLI (1993), z. 3, 86–96.
- Carr-Gomm 2001: S. Carr-Gomm, *Słownik symboli w sztuce. Motywy, mity, legendy w malarstwie i rzeźbie*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2001.
- Curtius 1997: E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997.
- Eco 2012: U. Eco, *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplinska, K. Dyjas, A. Gogolin, A. Gołębiowska, M. Głuch, O. Kwapis, B. Topolska, A. Zielińska, Poznań 2012.
- Geremek 1972: B. Geremek, *Życie codzienne w Paryżu Franciszka Villona*, Warszawa 1972.
- Gies 2004: D.T. Gies, *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge 2004.
- Jauss 1960: H.R. Jauss, *Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der „Psychomachia” zum esrten „Romanz de la Rose”*, w: *Medium aevum vivum, Festschrift für Walther Bulst*, Heidelberg 1960, 179–206.
- Kadulska 1989: I. Kadulska, *Między sztuką wymowy a sztuką aktorską*, w: *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, 244–258.
- Katzenellengoben 1933: A. Katzenellengoben, *„Die Psychomachie” in der Kunst des Mittelalters von Anfängen bis zum 13. Jahrhundert*, Hamburg 1933.
- Kindermann 1959: H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, III Band: *Das Theater der Barockzeit*, Salzburg 1959.
- Kisch 2009: K.V. Kisch, *‘Celestina’ as Chameleon: The early translations*, „Celestinesca” 33 (2009), 87–98.
- Kobielius 2002: S. Kobielius, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.
- Korotaj, Szwedowska, Szymańska 1976: *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.
- Krzyżanowski 1985: J. Krzyżanowski, *W wieku Reja i Stańczyka. Szkice z dziejów odrodzenia w Polsce*, Warszawa 1985.
- Lewański 1968: J. Lewański, *Komedia elegijna*, w: *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.
- Lipiński 1971: J. Lipiński, *Planeta Luna. Wstęp do historii sztuki aktorskiej w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1971, z. 2., 161–210.
- McConaughy 1913: J.L. McConaughy, *The school drama including Palsgracve’s introduction to ‘Acolastus’*, ed. Teachers College, New York 1913.
- Minois 1995: G. Minois, *Historia starości od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczewska, Warszawa 1995.
- Norman 1988: J.S. Norman, *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the „Psychomachia” in Medieval Arts*, Frankfurt 1988.
- Okoń 1970: J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.
- Pérez Fernández 2013: M. Pérez Fernández, Introduction, w: J. Mabbe, *The Spanish Bawd (1631)*, ed. by Modern Humanities Research Association, London 2013, 1–66.

- Poplatek 1957: J. Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957.
- Rynck 2005: P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2005.
- Skwara 2001: E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa 2001.
- Snow 1997, 2001, 2002: J.T. Snow, *Hacia una historia de la recepción de La Celestina: 1499 – 1822*, „Celestinesca” 21(1997), 115–172; 25 (2001), 199–282; 26 (2002), 53–121.
- Starowieyski 2006: M. Starowieyski, *Wstęp do: Aureliusz Prudentjusz Klemens, Wieńce męczeńskie (Peristephanon)*, Kraków 2006.
- Walicki 1956: M. Walicki, *Vermeer*, Warszawa 1956.
- West 1932: E.B. West, *Prudentius in the Middle Age*, Harvard 1932.

LENOCINIUM, AVARITIA, HIEMS – AN OLD WOMAN IN THE ALLEGORICAL IMAGES IN FRANZ LANG'S *DE ACTIONE SCENICA* IN THE LIGHT OF THE LITERARY AND ARTISTIC TRADITION

Summary

In the second part of his work, 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 character of matching age and gender), compiled in an increasing number of new configurations.

In Lang's allegorical proposals the characters of young women and mature matrons as well as young men dominate. The character of an old woman (or an old man) appears a few times only. Such proportions seem 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 character of an old woman (unlike that of an old man) was used by Lang to build the symbolic portraits of negative values, human actions, and phenomena, such as procuring, envy, greed and one of the proposals on how to depict a winter.

The analysed allegories 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. It is especially noticeable in the image of Procuring which is Lang's own, but inspired by literature (e.g. *The Book of Good Love* by Juan Ruiz, *Celestina* by Rojas) and painting of the XVI–XVII centuries. Perceiving those connections is extremely important for the proper interpretation of the minimalist, non-graphic descriptions by Lang.