Pamiętnik Literacki 2021, 2, s. 23-41

„Modnej nagości brzydkie niedostatki". Performowanie ciała w „Theatrum życia ludzkiego" Piotra Kwiatkowskiego

Emilia Olechnowicz

http://rcin.org.pl

Pamiętnik Literacki CXII, 2021, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2021.2.2

EMILIA OLECHNOWICZ Instytut Sztuki PAN, Warszawa

„MODNEJ NAGOŚCI BRZYDKIE NIEDOSTATKI" PERFORMOWANIE CIAŁA W „THEATRUM ŻYCIA LUDZKIEGO" PIOTRA KWIATKOWSKIEGO

Trupa aktorska na scenie gra mim: ten ojca ma maskę,
Ten znowu syna, a tamten rolę bogacza w nim gra.
Wkrótce, gdy rolę dla śmiechu zamkną na scenie oklaski,
Znika z nich maska przybrana, wraca prawdziwa twarz[1].

– na tym cytacie z Petroniusza XII-wieczny filozof Jan z Salisbury opiera swoją teorię życia publicznego. W księdze trzeciej traktatu *Policraticus*, w rozdziale *The comedy or tragedy of this world* (Komedia albo tragedia tego świata), interpretuje ów czterowiersz następująco:

Mówi się, że życie człowieka na ziemi jest wojowaniem. Gdyby duch proroka miał ogląd naszych czasów, mógłby słusznie powiedzieć, że życie człowieka na ziemi jest raczej komedią, w której każdy zapomina swoją rolę i odgrywa inną[2].

W ten sposób Jan z Salisbury wskrzesza starożytny topos *theatrum mundi* i wraz z nim wyobrażenie rzeczywistości jako widowiska, a życia ludzkiego jako gry pozorów[3]. Metafora teatru świata – która, zdaniem filozofa, najtrafniej opisuje jego współczesność i która odtąd będzie stale powracającym motywem kultury zachodnioeuropejskiej – opiera się na założeniu, że życie można opisać według tych samych kategorii co sztukę. Porządkiem świata rządzi niewidzialny reżyser (Bóg, bogowie albo los), a ludzie są aktorami odgrywającymi role przypisane im wedle płci, wieku i pozycji społecznej. To ogólne założenie przybierało w praktyce kulturowej bardzo różne formy[4].

W dużym uproszczeniu można wyodrębnić trzy zasadnicze perspektywy, do których odnosi się metafora *theatrum mundi*:

---

1 Petroniusz, *Satyryki*, 80. Przeł. M. Brożek. Cyt. za: E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł., oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 148.

2 John of Salisbury, *Policraticus: Of the Frivolities of Courtiers and Footprints of Philosophers*. Transl. J. B. Pike. New York 1972, s. 190.

3 Wagę tego gestu podkreśla Curtius (*op. cit.*, s. 148).

4 Zob. H. U. von Balthasar, *Topos teatru świata*. Przeł. M. Mijalska, M. Rodkiewicz, W. Szymona. „Ethos" 2007, nr 1/2. – D. Kosiński, *Histrioni i aktorzy*. Jw. – R. Słobodzian, *Oblicza metafory teatralnej – pochód przez stulecia*. Cz. 1. „Prace Literackie" t. 48 (2008). – S. Fiorato, *Performances, Regulations and Negotiations of the Renaissance Body: Legal and Social Perspectives*. W zb.: *Performing the Renaissance Body: Essays on Drama, Law, and Representation*. Ed. S. Fiorato, J. Drakakis. Berlin 2016.

http://rcin.org.pl

– ludzie są aktorami w teatrze codzienności, a świat międzyludzkich relacji jest sceną;

– ludzie są bezwolnymi marionetkami, zabawkami w rękach Boga, a świat to widowisko, którego jest on reżyserem;

– teatr to zasada istnienia wszechświata, obejmująca wszystkie rzeczy widzialne i niewidzialne.

Te niewykluczające się wzajemnie założenia prowadzą do różnych interpretacji. Teatr bywa pojmowany jako synonim fałszu: przewrotne widowisko, w którym ludzie kryją przed sobą nawzajem rzeczywiste zamiary i prawdziwą tożsamość. Niekiedy – jak w sławnym monologu Makbeta – analogia do efemerycznego spektaklu sugeruje tymczasowość i kruchość życia[5]. Czasami metafora teatralna konotuje harmonijny ład świata i głęboką spójność widowiska reżyserowanego przez Stwórcę[6]. Zdarza się także, że najważniejszym elementem staje się świadomość własnej roli (jak chcą stoicy) czy też jej wierność (jak nakazuje chrześcijaństwo), przy czym rola, utożsamiana z losem lub powołaniem, opisuje miejsce wyznaczone ludziom w hierarchii bytów. Owa świadomość może prowadzić do buntu wobec roli, ten zaś bywa z reguły obrazowany jako niebezpieczna transgresja, zagrażająca ładowi społecznemu i symbolicznemu.

Metafora *theatrum mundi* była więc uderzająco pojemna. W stuleciach XVI, XVII i XVIII stanowiła uniwersalny model relacji: Boga z człowiekiem, ludzi między sobą, człowieka ze światem, człowieka z jego własną świadomością czy pamięcią, wreszcie zjawisk w obrębie świata. Doskonale obrazuje to postać XVI-wiecznego włoskiego myśliciela Giulia Camilla, dziś niemal zapomnianego, ale w swoich czasach cenionego i wpływowego[7]. Jego zaginiona rozprawa *L'idea del theatro* miała być wykładem symboliki czy wręcz mistyki teatru:

> Camillo określa swój Teatr wieloma nazwami, raz mówi, iż przedstawia budowlę czy konstrukcję umysłu czy duszy, kiedy indziej, że jest to teatr z oknami. Utrzymuje, że wszystko, co może wykoncypować umysł ludzki, a czego nie możemy dostrzec zmysłem wzroku, wszystko to, razem zebrane i uważnie przemyślane, można wyrazić za pomocą cielesnych znaków w taki sposób, że obserwator od razu dostrzega oczami wszystko, co w przeciwnym razie pozostaje ukryte w głębi ludzkiego umysłu. I właśnie ze względu na te cielesne kształty nazywa on to Teatrem[8].

„Cielesne znaki", ustanawiające metaforycznie rozumiany teatr, można potraktować jako połączenie dwóch elementów: znaczenia i reprezentacji tego znaczenia. Teatr to metaforyczna przestrzeń, w której prezentowany czy performowany jest

---

5 Zob. F. J. Warnke, *Versions of Baroque: European Literature in the Seventeenth Century*. New Haven 1972.

6 Zob. A. Blair, *The Theater of Nature: Jean Bodin and Renaissance Science*. Princeton 1997. – S. Świontek, *Teatr jako widowisko*. W zb.: *Teatr. Widowisko*. Red. M. Fik. Warszawa 2000, s. 12.

7 Zob. R. Bernheimer, *Theatrum Mundi*. „The Art Bulletin" 1956, nr 4.

8 Vigilius Zuichemus, list do Erazma z Rotterdamu, z 8 VI 1532. W: D. Erasmus Roterodamus, *Opus epistolarum*. Ed. P. S. Allen. T. 10. Oxonii 1941, s. 29–30. Cyt. za: F. A. Yates, *Sztuka pamięci*. Przeł. W. Radwański. Posł. L. Szczucki. Warszawa 1977, s. 139.

http://rcin.org.pl

porządek rzeczy – z tej przyczyny łączą go silne powinowactwa z ludzkim umysłem czy pamięcią[9].

Tak elastyczna i zarazem hermetyczna definicja sprawiała, że kategorie teatralne z powodzeniem odnoszono do niemal wszystkich dziedzin działalności i poznania człowieka – od mody, przez kaligrafię, aż po astronomię[10]. Dziedziną, do której metaforyka teatralna przylegała wyjątkowo ściśle, była nowożytna polityka ze swoim ikonograficznie rozbudowanym i symbolicznie nasyconym ceremoniałem[11]. Teatr towarzyszy potrydenckiej religijności, przybierając formę rozbudowanego obrządku mszy, ale też pobożnościowych dzieł literackich i plastycznych, takich jak *Theatrum virtutum ac meritorum D[omini] Stanislai Hosii* Tomasza Tretera – zbiór emblematycznych rycin i ód na cześć kardynała Stanisława Hozjusza[12]. Teatralizowano nie tylko życie[13], lecz także śmierć: aby uświetnić pogrzeby wysoko urodzonych osób, organizowano pełne rozmachu ceremonie i wydawano druki komemoratywne, które często odwoływały się do topiki teatralnej – by wymienić tu trzy dzieła polskie: *Wyprawienie osoby, którą od Boga wziął i na theatrum świata szczęśliwie odprawił [...] Janusz Skumin Tyszkiewicz [...]*, *Theatrum żałobnego aktu [...] Anny Warszyckiej [...]* i *Theatrum publicznych żalów po śmierci [...] Jakuba Rybińskiego [...]*[14]. Teatr był zasadą rządzącą zarówno światem ludzi (ich życiem i śmiercią), jak i całą naturą, materią ożywioną i nieożywioną. W kategoriach teatralnych myślano o botanice, zoologii, chemii, anatomii czy geografii[15].

---

9 Zob. J. Stone Peters, *Theater and Book in the History of Memory: Materializing Mnemosyne in the Age of Print*. „Modern Philology" 2004, nr 2.

10 Zob. np. J. Amman, *Gynaeceum, sive Theatrum mulierum*. Frankforti 1586. – J. Hondius, *Theatrum artis scribendi, varia summorum nostri seculi, artificum exemplaria complectens, novem diversis linguis exarata*. Amsterdami 1594. – S. Lubieniecki, *Theatrum cometicum duabus partibus constans*. Amstelodami 1668 (wyd. kolejne: Lugduni Batavorum 1681).

11 Zob. np. A. Marliani, *Theatrum politicum in quo, quid agendum sit a Principe, et quid cavendum, accurate praescribitur*. Dantisci 1655.

12 T. Treter, *Theatrum virtutum ac meritorum D[omini] Stanislai Hosii*. Romae 1588. Utwory wierszowane wydano po polsku jako: T. Treter, *Rewia cnót Stanisława Hozjusza*. Przeł. W. Steffen. Przekł. przejrz., biografia autora T. Batóg. Poznań 2004.

13 Zob. H. Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*. Warszawa 1987, rozdz. 1: *Staropolska ikonosfera i audiosfera*.

14 A. Dubowicz, *Wyprawienie osoby, którą od Boga wziął i na theatrum świata szczęśliwie odprawił Jaśnie Wielmożny Jego Mość Pan Janusz Skumin Tyszkiewicz, wojewoda wileński, brasławski, jurborski, nowowolski [et]c. starosta*. Wilno [1642]. – K. Dobiński, *Theatrum żałobnego aktu Jaśnie Wielmożnej JM Paniej Anny Warszyckiej, miecznikowej koronnej [...], krótko jako descendentium splendorum na zacnych pozostałych sukcesorów przy egzekwiach pogrzebowych wydane*. Kraków 1683. – S. Wykowski, *Theatrum publicznych żalów po śmierci nieśmiertelnej pamięci J[aśnie] W[ielmo]żnego Jmci Pana Jakuba Rybińskiego, wojewody chełmińskiego, generała Altyleryi Koronnej, na widok polskiego świata otworzone dla ulgi serdecznego smutku JW Jmci Pani Heleny z Potockich Rybińskiej [...] przy akcie pogrzebowym przez Collegium Warszawskie Scholarum Piarum w żałobnej symetryi prezentowane*. Warszawa 1726.

15 Zob. np. A. Orteli, *Geographi Regii Theatrum orbis terrarum: Tabulis aliquot novis vitaq[ue] auctoris illustratum*. Antverpiae 1595. – C. Bauhini Basileensis, *Theatrum anatomicum novis figuris aeneis illustratum et in lucem emissum opera et sumptibus Theodori de Bry*. Francofurti at Moenum 1605. – *Theatrum geographiae veteris, duobus tomis distinctum*. Ed. Petro Bertio Bevero. Amstelodami [1619]. – L. Zetzner, *Theatrum chemicum praecipuos selectorum auctorum*

http://rcin.org.pl

Predylekcje teatralne nowożytności Michel Foucault wiąże z końcem epoki podobieństwa, tożsamym dla niego z końcem renesansu. Wraz z początkiem XVII wieku kończy się epoka powszechnych analogii, „podobieństwo nie jest już formą wiedzy, ale raczej okazją do błędu, niebezpieczeństwem, na które się narażamy". Świat przestaje być wielkim systemem odpowiedników, łańcuchem bytów ogarniającym wszystkie rzeczy widzialne i niewidzialne, a zaczyna się jawić jako przestrzeń gry i iluzji:

> wszędzie rysują się złudne postacie podobieństwa, lecz wiadomo, że to są chimery; nadchodzi uprzywilejowany czas złud wzrokowych, iluzji komicznej, teatru, który się rozdwaja i przedstawia teatr, czas pomyłek, snów i wizji; to czas, gdzie zmysły kłamią; gdzie metafory, porównania i alegorie wyznaczają poetycką przestrzeń mowy[16].

Szczególne miejsce w kulturze nowożytnej zajmuje motyw teatru jako alegorii moralnej[17]. Jest on naznaczony tonem platońskiej nieufności wobec materii i widzialnego świata, pobrzmiewającym też w metaforze *theatrum mundi*. Taki właśnie obraz sceny-duszy rysuje Mikołaj Sęp Szarzyński w *Rytmach abo Wierszach polskich*, gdzie teatr jest przede wszystkim przestrzenią walki czy wręcz wojny z „szatanem, światem i ciałem"[18]. Doskonałą reprezentację tego typu wyobrażeń stanowi dzieło *Theatrum vitae humanae* Jeana-Jacques'a Boissarda, ukazujące biblijną historię świata – od stworzenia aż po sąd ostateczny – jako dzieje ludzkich nieszczęść[19]. Emblemat Théodore'a de Bry'ego *Vita humana est tanquam theatrum omnium miseriarum* (Życie ludzkie jest jako teatr wszelkiej niedoli), otwierający pierwszy rozdział, przedstawia wypełniony po brzegi rzymski amfiteatr, na którego arenie diabły i szkielety torturują nagich ludzi. Sens ilustracji został objaśniony następującym czterowierszem:

> Życie człowieka jest jak cyrk lub wielki teatr,
> Który ukazuje wszystko przepełnione tragicznym lękiem.
> Tam lubieżne ciało i grzech, i śmierć, i Szatan
> Dręczą biednego człowieka bez wytchnienia[20].

Ponad widownią otwiera się niebo i jaśnieje imię Boga, zapisane hebrajskim alfabetem. W ten sposób tworzą się kulisy, gdzie aktorzy nieszczęsnego widowiska, którzy dobrze odegrali swoją rolę, w końcu mogą znaleźć spokój[21]. Emblemat z książki Boissarda ukazuje topografię teatru życia ludzkiego, rozpiętego między narodzinami a śmiercią. Ludzie ogrywają tu rolę bezsilnych niewolników, wysta-

---

tractatus de chemiae et lapidis philosophici antiquitate. Argentorati 1659. – Th. Zwinger, *Theatrum botanicum, das ist: Neu vollkommenes Kräuter-Buch*. Basel 1696. – J. Jonston, *Theatrum universale omnium animalium quadrupedum tabulis octoginta ab illo celeberrino Mathia Meriano*. Francofurti ad Moenum 1755.

16 M. Foucault, *Ład*. Przeł. E. Rzadkowska. „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 2, s. 373.

17 Zob. F. A. Yates, *Theatre of the World*. London 1969, rozdz. 9: *Theatre as Moral Emblem*.

18 Zob. J. Kotarska, *Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*. Gdańsk 1998, rozdz. 2: *„Ad caelestem adspirat patriam". Problem dualizmu natury ludzkiej w poezji polskiego baroku*.

19 J.-J. Boissard, *Theatrum vitae humanae*. [Metz 1596].

20 *Ibidem*, s. nlb.

21 Zob. B. Quiring, wstęp w: *„If Then the World a Theatre Present...": Revisions of the Theatrum Mundi Metaphor in Early Modern England*. Ed. B. Quiring. Berlin 2014.

http://rcin.org.pl

wionych nago na widok publiczny, na pastwę uzbrojonych przeciwników – diabła, śmierci, grzechu, ale też własnego ciała[22]. Życie zostało więc zobrazowane jako spektakl kaźni; wyzwolenie od niego jest odległe i zastrzeżone dla nielicznych.

Analogiczną wizję świata prezentuje barokowy zbiór egzemplów jezuity Piotra Kwiatkowskiego (1664–1747), prefekta kościoła św. św. Piotra i Pawła w Krakowie i tłumacza hiszpańskiej literatury ascetycznej. *Theatrum życia ludzkiego, w historycznych ekshibicjach na widok publiczny [...] wystawione* doczekało się w ciągu 10 lat aż trzech wydań, co zdaje się świadczyć o jego znacznej popularności[23].

Dzieło rozpoczyna się obszernym adresem dedykacyjnym poświęconym Katarzynie z Rozdrażewskich Ponińskiej – jego motywami przewodnimi są pamięć i zapomnienie. Autor ubolewa nad tym, że chwalebne postaci i ich losy zapadają się w niebyt:

> Stękać muszą w niewiadomości ludzkiej żywo zagrzebane cnoty, którym albo publiczna *invidia* [tj. zawiść], albo mniej się znająca na ich szacunku starożytność, albo niebaczna ludzi i czasów rewolucja publiczny sprawiła pogrzeb[24].

Kaznodzieja chce wybawić swoją dobrodziejkę od takiego losu, toteż oświadcza, że na cześć jej „ślicznych przymiotów" i „rzadko w innych damach widzianych cnót" „*theatrum* jakieś na aplauz [jej] domu [...] przychylna Towarzystwa Jezusowego wystawia życzliwość" (K, s. nlb.). Od razu prezentując własny zamysł w kategoriach teatralnych, Kwiatkowski pojmuje teatr metaforycznie, jako historię – tę część ludzkich losów, która ocalała od zapomnienia. Autor chciałby w niej zapisać może nie tylko adresatkę, ale i samego siebie, skoro deklaruje:

> I lubo imię twoje, i prześwietną familią na czterech prawie rogach świata głośna otrąbiła sława, lubo w dawnych i teraźniejszych dziejopisach domu twojego światło, i pod ciemnym stylu drukarskiego atramentem, znakomite, my jednak dla chwały naszej z przypominania wiekom niniejszym tego imienia na nas obficie spływającej, na *theatrum* życia ludzkiego prezentować go myślimy. [K, s. nlb.][25]

---

22 Zob. R. Grześkowiak, *Szatan, świat i ciało – trzej metafizyczni nieprzyjaciele duszy w poezji polskiej przełomu XVI i XVII wieku*. W zb.: *Od liryki do retoryki. W kręgu słowa, literatury i kultury. Prace ofiarowane profesorom Jadwidze i Edmundowi Kotarskim*. Red. I. Kadulska, R. Grześkowiak. Gdańsk 2004.

23 Dzieło Kwiatkowskiego, jak podaje Estreicher w *Bibliografii staropolskiej* (poz. 147 942 – 147 944), wydrukowano w Krakowie w 1736 r. oraz dwukrotnie w Kaliszu: w latach 1740 i 1744. Żaden egzemplarz wydania krakowskiego nie zachował się, ale poza Estreicherem odnotowują to wydanie także XIX-wieczne opracowania bibliograficzne – zob. W. Trębicki, *Uwagi nad dziełem „Starożytny teatr w Polsce" przez K. Wójcickiego*. „Biblioteka Warszawska" 1843, t. 4, s. 330. – A. Radoszkowski, *Kilka słów o księdzu Piotrze Kwiatkowskim*. „Muzeum Domowe albo Czytelnia Wieczorna" 1836, s. 171–172. Tekst z „Muzeum Domowego" został w skróconej wersji przedrukowany przez K. W. Wójcickiego w dziele *Teatr starożytny w Polsce* (t. 2. Warszawa 1841, s. 310–318).

24 P. Kwiatkowski, *Theatrum życia ludzkiego, w historycznych ekshibicjach na widok publiczny [...] wystawione*. Kalisz 1744, s. nlb. Do dzieła tego odsyłam za pomocą skrótu K. Liczby po skrócie oznaczają numery stronic.

25 Zob. D. Künstler-Langner, *Idea „vanitas", jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*. Toruń 1993, s. 105–126. – J. K. Goliński, *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*. Warszawa 1996, s. 44.

http://rcin.org.pl

Śmiertelne życie

Metaforyka teatralna ma w tomie Kwiatkowskiego swoją kontynuację. *Theatrum życia ludzkiego* jest dziełem wierszowanym składającym się z 21 części, zwanych przez autora „ekshibicjami" (te zaś dzielą się na sceny, a ostatnia – najdłuższa – na akty i sceny, co naśladuje strukturę dzieła dramatycznego). Określenie „ekshibicje" – a więc to, co wystawia się na pokaz – wpisuje się w ogólne założenie ideowe i jest jednym ze sposobów akcentowania teatralności. Ale na tym podobieństwa do dramatu się kończą: autor nie wprowadza wypowiedzi poszczególnych osób dramatu, a całość stanowi jednolitą narrację o jawnie moralizatorskim charakterze[26]. Styl dzieła jest niejednorodny. Na pierwszy plan wybija się przyciężki 11-zgłoskowiec o niewyszukanych rymach w rodzaju:

Z oczu jego łez deszcz leje rzęsisty,
Gdy swój występek widzi oczywisty. [K 87]

– czy:

Że w spólnym domu stał się akt tragiczny,
Z czego niezmiernie był melancholiczny. [K 269]

Raz po raz trafiają się jednak – jak zobaczymy – fragmenty o prawdziwie poetyckiej sile wyrazu[27], świadczące o talencie i erudycji autora. Udaje mu się wówczas ukazać szczególną, pełną niepokoju urodę świata przedstawionego:

Las był, o którym błędny gość to przyzna,
Że się nie wszędzie Febowe promienie
Przezeń przecisną; gdzie orłów ojczyzna
A tenaryjskie przebywają cienie;
Gdzie zwierząt różnych kryje się dziczyzna
I nieme mieszka obszernie milczenie;
Gdzie trakt do prześcia wielce niesposobny
Labiryntowi Dedala podobny. [K 6]

Choć dzieło miało unieśmiertelnić adresatkę, Kwiatkowski nie wystawia „na *theatrum*" jej cnót, lecz „opisy różnych zdarzeń tak z żywotów świętych, jako i światowych powieści"[28], skupiając się na występkach grzeszników i spotykających ich nieszczęściach. Wywód osiada na mieliznach nużącej drobiazgowości, ale przekonuje o intelektualnych ambicjach autora[29], który wciąż nawiązuje do antyku i do średniowiecznej historii, ba, przed każdą z ekshibicji starannie odnotowuje wykaz

---

26 Zob. Radoszkowski, *op. cit.*, s. 171: „Jakkolwiek zdaje się, że dzieło to jest pisane w kształcie dramatu, lecz prócz nazwisk aktów i scen nic takiego nie zawiera, co by pod tego rodzaju dzieła podciągnąć się dało, celem więc onego była tylko deklamacja sceniczna".

27 Podobnego zdania jest M. Klimowicz (*Narodziny romansu listownego w literaturze polskiej XVIII wieku*. „Pamiętnik Literacki" 1958, z. 4, s. 389): „czasem w poemacie o treści dewocyjnej w toku narracji błysną piękne oktawy, niczym nie ustępujące oktawie Krasickiego". Z kolei Radoszkowski (*op. cit.*, s. 172) twierdzi, że „wiersz lubo nie jest w ogóle czysty i każą go niekiedy rymy zbyt pospolite i przymuszone, nie zbywa mu jednak na mocy i zwięzłości".

28 Radoszkowski, *op. cit.*, s. 171.

29 Zob. W. Pawlak, *Jezuicka ars legendi – Francesco Sacchini, „De ratione libros cum profectu legendi" (1613)*. W zb.: *Sarmackie theatrum*. T. 5: *Między księgami*. Red. M. Barłowska, M. Walińska. Katowice 2012.

http://rcin.org.pl

źródeł (są wśród nich dzieła Battisty Fregosa i Georga Stengela czy *Dekameron* Giovanniego Boccaccia). Dominuje ton kaznodziejski: pochwała pobożności, ubóstwa, wierności, pokory, potępienie życia światowego, zazdrości, łakomstwa itd. Całość utrzymana została w duchu swoistego chrześcijańskiego stoicyzmu, zalecanego przez autora słowami:

Wielka cierpliwość, wielki statek woli:
Cierpieć, a przecie nie sarknąć, gdy boli. [K 125]

Dzieło dalekie jest jednak od katechetycznej oschłości: wydarzenia przedstawione w poszczególnych częściach mają charakter fantastyczny, wręcz baśniowy[30]: znajdziemy tu znikające domostwo, zbójców, smoki, magiczne napoje, cudownie ocalone dzieci, rozbitków, przebranych królewiczów, arystokratów żeniących się z pasterkami itd. Chrześcijański Bóg ujawnia się przede wszystkim jako nadprzyrodzona instancja zsyłająca ludziom cudowny ratunek z opresji, jest więc także kolejnym magicznym komponentem świata przedstawionego. Pomoc Boska przychodzi do ludzi w sposób bez mała czarodziejski[31]. Oto przykład z ekshibicji VII, w której mowa o uwięzionym żołnierzu:

A gdy już ludzka ustała nadzieja
Życia, od Boga uprasza ratunku,
[. . . . .]
Wtem zasnął. Lecz wnet ocknął się, aż knieja
Jakaś mu w oczach stawi się; w trafunku
Tym nie wie, co jest, co-li się to darzy;
Rozumie, że mu coś się jeszcze marzy.
Lecz kiedy zmysłów lepiej się dokłada,
Uznaje, że już nie w owym więzieniu
Okropnym swego tyrana zasiada,
Ale zostawa cale w uwolnieniu;
Widzi las piękny [...] [K 77]

Splot elementów baśniowych i chrześcijańskich czyni z *Theatrum życia ludzkiego* nieomal jezuicki wariant *Baśni tysiąca i jednej nocy*.

Cechę dystynktywną świata przedstawionego stanowi umowność granicy między życiem a śmiercią. Granica ta jest w prawie każdej ekshibicji przekraczana. Spotykamy się tu z armią umarłych walczącą pod wodzą ziemskiego dowódcy, ze świętym, który godzi się na piekielne tortury, wreszcie z bohaterami doświadczającymi niejako śmierci za życia: człowiek przez siedem lat uwięziony w smoczej jamie czy rozbitek przez siedem lat przebywający na bezludnej wyspie umierają dla świata i zmartwychwstają w chwili cudownego ratunku. Ale nawet pozbawione tak dramatycznych zdarzeń życie nosi w sobie cień śmierci, skoro autor pisze o umierającej postaci, że „ustała w życia śmiertelnego drodze" (K 297). „Śmiertelny" jest tu synonimem słowa „doczesny", a oksymoron „śmiertelne życie" precyzyjnie oddaje nierozłączny splot tego, co w każdym z nas żywe i już za życia martwe.

---

30 Zob. M. Prejs, *Egzotyzm w literaturze staropolskiej. Wybrane problemy*. Warszawa 1999, s. 195, 241.

31 Zob. R. Ryba, *Motyw cudownego uwolnienia w sztuce baroku*. W zb.: *Literatura staropolska wobec zjawiska niewoli tatarsko-tureckiej. Studia i szkice*. Katowice 2014.

http://rcin.org.pl

W dziele Kwiatkowskiego z wielką mocą wybrzmiewa nieufność wobec świata, raz ukazanego jako „zguby pełne morze" (K 209), innym razem jako las, gdzie „podróżnych noc ciemna napada" (K 1). Świat przedstawiony się przeobraża, ale niezmiennie jawi się jako pułapka. Choć autor chętnie sięga po obrazowanie przywołujące naturę i jej żywioły, szczególny niepokój budzi w nim raczej kultura: relacje międzyludzkie, zabawy i przyjemności. W związku z tym niestrudzenie piętnuje on „świata uciechy nikczemne" (K 324) i „znikomość światowej / Pompy" (K 62), dowodząc, że ziemskich przyjemności nie da się pogodzić ze zbawieniem:

Świata maksymy, możnych złe przykłady,
Konwersacje, opiłe bankiety,
Szatańskiej pełne na niewinnych zdrady,
Nocne igrzyska z jazdy, maszkarety,
Kolacyjami przezwane biesiady,
Tańce różnej płci i sztuczne balety –
O, jako serca wabią, jak plątają,
Jako zwycięzców samych zwyciężają. [K 209–210]

Nawet pozornie niewinne uciechy wzmacniają w człowieku przywiązanie do „świata skażonego" (K 214), który swoim złem naznacza ludzi:

Prawdać, że i świat dobrych potrzebuje,
Którzy by dobrym jaśnieli przykładem,
Ale cóż, kiedy samże ich świat psuje,
Sam skrytym swoim zaraża ich jadem. [K 215]

Autor prezentuje radykalną wizję życia, ukazując je jako drogę do wiecznego potępienia. Świat doczesny jest domeną grzechu, do której ludzie należą tak długo, jak długo nie wyrzekną się wszystkiego, co ziemskie – w przeciwnym razie „w dalekim grzechów kraju błądzą" (K 271), zamiast dążyć do nieba, które jest prawdziwą ojczyzną. Bądź szczęśliwy i umrzyj albo cierp i żyj – oto przesłanie *Theatrum życia ludzkiego*. Zilustrujmy to cytatem:

A czy nie lepiż tu odpokutować
W życiu przez krótki czas, a mieć szczęśliwą
Wieczność w ojczyźnie, niżeli zbytkować
Teraz w rozkoszach, a potem straszliwą
W piekle mieć mękę i smoczej kosztować
Na wieki żółci. [...] [K 351–352]

„Skłonności ciała sprosne i przeklęte"

W tę manichejską wizję świata wpisuje się wizerunek człowieka jako niestałej, lekkomyślnej istoty, nieustannie wiedzionej na pokuszenie i niezdolnej do oparcia się pokusom, tonącej w „sprosnym zbrodni błocie" (K 267)[32]. „Człek ułomny, jak ze szkła, nie z miedzi" (K 267), który żyje radośnie, „za nic piekielnych nie mając upałów" (K 277), według Kwiatkowskiego w pełni zasługuje na wieczne cierpienie.

Bodaj najgroźniejszą pułapką jest ludzkie ciało, postrzegane przez autora jako

[32] Zob. J. K. Goliński, *Peccata capitalia. Pisarze staropolscy o naturze ludzkiej i grzechu*. Bydgoszcz 2002.

http://rcin.org.pl

więzienie dla duszy[33]. W ten właśnie sposób jezuita określa je w scenie 3 ekshibicji X, kiedy to armia umarłych udziela Euzebiuszowi, księciu Sardynii, wsparcia w walce. Wojsko okazuje się dysponować nadludzkimi siłami:

Duch bowiem, ciała nie mając ciężaru,
A jeszcze w łasce Boskiej zostający,
Z Boskiego więcej dokazować daru
Może niżeli w ciele mieszkający
Jak w więzieniu. [...] [K 99]

W tym samym miejscu Kwiatkowski pisze o czyśćcu jako o więzieniu, można więc wnioskować, że człowiek jest skazany na jakąś formę niewoli dopóty, dopóki nie znajdzie „z mąk wyswobodzenia" poprzez zbawienie (K 101).

Szczególne niebezpieczeństwo stanowi żeńskie ciało, co wymownie pokazuje autor w ekshibicjach XVIII i XX. Ich bohaterkami są: „niepodłej urody" Peregryna, której „niepomiarkowane / Podobania się chęci do niezgody / Były przyczyną" (K 163), oraz Ewarysta – szlachetnie urodzona francuska panna, która swym powabem doprowadza mężczyzn do zguby. Kwiatkowski zdradza tu typowy dla chrześcijańskich moralistów stosunek do ludzkiej cielesności, naznaczony głęboką nieufnością. Piękno młodej kobiety porównuje do podwodnej skały, śmiertelnie niebezpiecznej dla żeglarzy:

Ludzkie urody takimi skałami
Często bywają, lubo z siebie wcale
Są niewinnymi; lecz gdy afektami,
Jako żaglami, przez zmysłów się fale
Uniosą ludzie swymi pasyjami
Źle, niecnotliwie, płocho, zuchwale,
Cnoty ich okręt zostaje niecały,
Ba, ginie, o te rozbiwszy się skały. [K 184]

Dopiero wstępując do klasztoru, Ewarysta uwalnia otoczenie od zagrożenia, immanentnie wpisanego w jej ciało.

Jeśli zgubna jest nawet niewinna uroda, to próżność – stanowiąca grzech przeciwko prawdzie – jest prawdziwie zabójcza. Losy Peregryny z ekshibicji XVIII mają przestrzec czytelnika przed samozachwytem, ukazanym jako forma bałwochwalstwa:

Próżna niewiasta, w swej mając ozdobie
Upodobanie, chciała, by ją znano,
Pretendowała lekkomyślnie sobie,
Jak bałwaniszczu żeby się kłaniano
Lub jak scenicznej nadętej osobie
Żeby urodzie jej się dziwowano. [K 164]

Peregryna chciałaby być postrzegana jako „bałwaniszcze", „sceniczna osoba" – postać dramatu czy też żywa rzeźba – a zatem raczej jako dzieło sztuki niż człowiek. Kwiatkowski sugeruje, że osoba próżna wystawia się na spojrzenia, że jak dzieło

[33] Zob. T. Chrzanowski, *Ciało sarmackie*. „Teksty" 1977, nr 2. – J. Łojek, *Nagość ciała w obyczajowości i kulturze Europy*. Jw., nr 3. – J. Sprutta, *Nagość jako motyw w teologii i sztuce religijnej. Próba analizy problemu*. „Zeszyty Naukowe KUL" 2004, nr 1. – I. Szczukowski, *Ciało w badaniach nad polską literaturą dawną*. „Litteraria Copernicana" 2012, nr 1.

http://rcin.org.pl

sztuki oczekuje podziwu, wyzwala silne emocje i w ten sposób przekracza granicę między fikcją a prawdą. Paradoksalny charakter opisywanego grzechu autor oddaje za pomocą oksymoronu:

Ach, ciężka lekkość, próżność pełna zwady,
Gniewów, niechęci, hałasów i zdrady.
Akty do tego sztucznie wyprawione,
By się podobać ludziom; jako wiele
Ludzi na duszy zabiły; [...] [K 170]

Do owych „aktów [...] sztucznie wyprawionych, by się podobać ludziom", należy moda, która grając „zakryciem" i „odkryciem" rozbudza wyobraźnię. W oczach autora jest ona domeną kobiet i jawi się jako szatańska pułapka wiodąca mężczyzn do zguby:

[...] niewieścia płeć złymi sztukami
[...] szkodzi,
Subtelnymi je zdobiąc kolorami,
Z których powaba nieostrożnej młodzi,
Jedwabnymi więc złowionej słówkami:
Lub tej choroby ujść może człek snadnie,
Lecz wyniść trudno z niej, kiedy w nię wpadnie. [K 321–322]

Kobiety są nosicielkami śmiertelnej choroby duszy, choroby, której symptomy to „złe sztuki" i „jedwabne słówka". Skojarzenie mody ze śmiercią wydaje się stałym elementem rozumowania autora. Piętnując zbyt śmiałe stroje, ucieka się on do makabrycznego obrazu:

Niewstydy w stroju, nawet i w Kościele,
Modnej nagości brzydkie niedostatki
Lub pobożnej płci w ławkach mięsne jatki. [K 170]

Odsłonięte ciała kobiet przypominają jezuicie martwe ciała zwierząt na mięsnym straganie. Kwiatkowski, traktując ubiór jako problem moralny, otwiera wykład swoistej teologii stroju[34]:

I do ołtarza nawet się przybliża
Niewstyd, gdy druga korzy się nabożnie
I u Pańskiego stołu się uniża,
A w swym z nagością stroju nieostrożnie
Prezentuje się. Chrystus wielkie z Krzyża
Miał męki, gdy go katowano różnie,
Lecz osobliwa jego była męka,
Kiedy go ludzka obnażyła ręka.
A czyli jeno i teraz nie męczą
Chrystusa damy, które obnażone
Jako do ścięcia, przyjmując go, klęczą
I lekkomyślnie będąc ustrojone,
W oczach się ludzkich z swą urodą wdzięczą,

34 Zob. A. Pizun, *Strój kobiecy w literackiej dokumentacji Wacława Potockiego – nowele i romanse*. W zb.: *Sarmackie theatrum*. T. 2: *Idee i rzeczywistość*. Red. R. Ocieczek, przy współudz. M. Bar-łowskiej. Katowice 2001. – R. Ryba, *Strój i grzech – w świetle barokowych egzemplów*. „Terminus" 2010, z. 1.

http://rcin.org.pl

Przykładem innych bezpieczniś zwiedzione.
Tych się trzymają jako błędne tropu.
Ach, Bogu się chcieć podobać, nie chłopu. [K 170–171]

Nagość konsekwentnie budzi w autorze skojarzenie ze śmiercią: przywodzi na myśl mięso na straganie, „obnażone jako do ścięcia" ciało skazańca kładącego głowę pod topór i odarte z szat ciało umierającego Chrystusa.

W toku wywodu Kwiatkowski przywołuje – skądinąd współcześnie brzmiący – kontrargument:

Ale odpowie bezpieczna stroicha:
Komu się moda taka nie podoba,
Niechże nie patrzy. [...] [K 171]

Zaraz jednak wyszydza ten sposób rozumowania, twierdząc, że stoi za nim „niewstydliwa pycha, / Którą jej sobie przywłaszcza osoba" (K 171), co świadczy o zepsuciu moralnym, w które „stroicha" chce wciągnąć patrzących na nią ludzi. Instrumentem zgorszenia jest tu naturalnie wzrok. Autor podkreśla to znowu oksymoronicznym i znowu tanatologicznym obrazowaniem:

W ciemności innych ślepymi by chciała
Mieć, żeby się z swym połciem przeświecała. [K 171]

Gra słowna związana z widzeniem i niemożnością widzenia, ze światłem i ciemnością ma wyrażać dezorientację etyczną „stroichy", której własne ciało jaśnieje w mroku grzechu jak połeć mięsa w jatce. Autor argumentuje dalej:

I także inni chodzić jak sokoli
W kapturach mają, żebyś tej bezpiecznej
Swej pozwalała modzie i swywoli? [K 171]

Charakterystyczne, że pojawia się tutaj porównanie człowieka do drapieżnego ptaka – porównanie kontynuowane w dalszych wersach:

I ten ci brzydki sęp, co na ścierw pada,
Ale ten bardziej, kto nań wabi wskrzętnie,
[. . . . . .]
Kto się gorszy, ten zły przez to zostaje,
Lecz ten gorszym jest, kto zgorszenie daje. [K 172]

Mamy więc do czynienia z ludzkim bestiarium: autor konfrontuje się z tym, co w człowieku postrzega jako zwierzęce, a więc godne pogardy. Człowiek pożądliwy przypomina czyhającego na ofiarę sokoła; kobieta „wabiąca" swym odsłoniętym ciałem jest gorsza od sępa, bo sieje zgorszenie. Obraz padlinożernego ptaka przywodzi myśl o śmierci, która wedle Kwiatkowskiego nieodłącznie wpisuje się w wizerunek nagiego ludzkiego ciała. Śmierć zwiastuje człowiekowi karę za grzechy, ale także towarzyszy ciału w każdej chwili życia:

A na coż się z tym ciałem prezentować,
Na co chcieć sprosnie ludzkie nim paść oczy,
Które w kilku dniach może się zepsować,
W zgniliznę, w ropę pójść, gdy je zaskoczy
Śmierć niespodzianie; nim się bankietować
Będzie robactwo, kiedy go roztoczy. [K 172–173]

http://rcin.org.pl

To kolejna odsłona świata, w którym granica między życiem a śmiercią jest krucha i przenikalna. W świecie tym człowiek znajduje się w stanie ciągłego zagrożenia, przy czym źródłem niebezpieczeństwa jest samo ciało, a więc fundament ziemskiej tożsamości. Ciało i jego fizjologia („skłonności ciała sprosne i przeklęte", K 178) budzą w autorze nieprzezwyciężoną odrazę, ponieważ za ich sprawą człowiek grzęźnie w „rozkoszy kale" (K 275), zapominając, że „jest piekło i w nimże rzetelność / Wieczności, a w niej katownie rozliczne" (K 277).

Kwiatkowski przedstawia fizyczność jako śmiercionośną pułapkę, ale konsekwentnie daje wyraz przekonaniu, że ciało – zwłaszcza twarz – wiernie odzwierciedla charakter i stan ludzkiego ducha. Powierzchowność może świadczyć o przymiotach człowieka, jak widzimy na przykładzie opisu bohatera ekshibicji III:

Aleć i sama grzeczność, i uroda
Tego młodzieńca listem osobliwym:
Roztropność w słowach, w obyczajach moda
Umysłu znakiem wielkiego prawdziwym
Są [...]. [K 40–41]

Wydaje się wszakże, że przychylna interpretacja wyglądu zewnętrznego zarezerwowana jest dla mężczyzn, a ich aparycja nie stanowi tak immanentnego zagrożenia jak w przypadku kobiet. Niezależnie od płci, twarz ujawnia to, co wewnętrzne. Kiedy występna Bassjana z ekshibicji XIX – bohaterka, która porzuciła męża i uciekła z kochankiem – „źle sobie postępując, do ostatniej przychodzi mizeryi" (K 175), z jej twarzy łatwo można wyczytać niedolę:

[...] jak chwieje
Teraz tobą wiatr, z bladości na cerze
Wybladłej poznać, co się z tobą dzieje. [K 177]

Tautologiczna „wyblakła bladość" twarzy niezawodnie ujawnia stan ducha Bassjany. Podobnie dzieje się w ekshibicji V, w której dowódca pokutuje po klęsce swoich wojsk, co oczywiście znajduje wyraz cielesny:

Za czym obwisłą zapuściwszy brodę
I włosy gęste rozczochranej głowy,
W suknisku na się chłopską przyjął modę,
Który strój, na nim niezwykły i nowy,
Jak larwa jego pokrywał urodę, [K 62]

Strój bywa więc także kostiumem w teatrze świata, przybieranym zależnie od odgrywanej roli społecznej. W tym wypadku przywdzianie stroju chłopskiego, czyli degradacja w hierarchii społecznej, staje się widomym znakiem pokuty. Motyw maski powraca w ekshibicji XIV. W scenie, w której niedoszła ofiara konfrontuje się z niedoszłym mordercą, czytamy:

A łacwo się zaś dorozumieć było,
[. . . . .]
Co się pod przyściem niewczesnym taiło;
A zwłaszcza na twarz Kaima pojrzawszy
Wielce zmarszczoną, w której się znaczyło,
Że przyszedł, albo już coś wykonawszy
Odważnie, abo coś chce czynić śmiele,
Więc go uprzedził nie myślący wiele.

http://rcin.org.pl

[. . . . .]
„Zdrajco bezbożny, murze pobielony,
Miedzi w pozłocie, zakryta fałszywie,
Ach, przyjacielu w larwę ustrojony",
Krzyknie. „Rozumiesz, iże co zdradliwie
Czynisz, ja nie wiem? Z czoła twego czytam,
Co jest [...]". [K 137–138]

Maska stanowi tu synonim fałszu, ale fałszu jawnego, widocznego z daleka jak pobielona ściana. Nie oznacza ona czegoś przesłoniętego, ukrytego, lecz przeciwnie – jest czytelnym piętnem zdrady i towarzyszy refleksji, że twarz nieomylnie ujawnia ludzkie zamiary.

Straszne świata *theatrum*

Skoro każde ciało nosi w sobie zalążek śmierci, a każda tożsamość nieustannie balansuje na progu zniszczenia, to relacje społeczne muszą być naznaczone szczególnym napięciem. W ekshibicji XIX czytamy:

Znajdują się więc dusze niewstydliwe
Tak dalece, iż nie dość na tym mają,
Iże prywatnie życie niecnotliwe
Wiodą, ale się swą zbrodnią udają
Tam, kędy w oczach ludzkich osobliwe
Świata *theatrum*; gdzie się nadymają
Plauzem bezbożnych i z tego się cieszą,
Że w kompaniji na zgubę się spieszą. [K 173–174]

Dzieło Kwiatkowskiego – wbrew temu, co może sugerować tytuł – stosunkowo rzadko w sposób bezpośredni przywołuje topos *theatrum mundi*, choć stanowi on, rzecz jasna, myślową podstawę całości. Tym bardziej interesujące są nieliczne wzmianki o „świata *theatrum*". Przytoczony fragment dostarcza ciekawej interpretacji tego motywu. Mamy tu do czynienia ze wspólnotą występku – niefrasobliwym zbiorowym ludzkim działaniem w świecie, który stanowi przede wszystkim arenę grzechu. Człowiek jest tu nieustannie i śmiertelnie zagrożony, grzech czyni go marionetką diabła, bo to on wydaje się głównym reżyserem *theatrum mundi*. Strategię autora można chyba opisać jako pedagogikę lęku, Kwiatkowski rysuje bowiem obraz świata, którego człowiek powinien się bać: świata, gdzie istnieje tylko grzech i bezwzględna kara dla każdego, kto zgrzeszył. Grzech jest niemal nieodwracalny: kto raz go popełnił, skazany jest na cierpienie za życia („czart swoje ma z ciebie igrzysko", K 178) i wieczne potępienie po śmierci („piekło na cię otwarło paszczękę", K 178). Przy tym od niebezpieczeństwa niepodobna uciec, bo stanowi ono część nas samych – tkwi w ludzkim ciele:

Skłonności ciała sprosne i przeklęte,
Jakże dusz wiele ciągniecie do piekła,
Ciężar wasz chęci na niewstyd zawzięte,
Gorączka pieska, szalona i wściekła
Na dno piekielne ciągnie, niepojęte,
Kędy są męki i wieczność przewlekła. [K 178]

Teatr funkcjonuje w dziele Kwiatkowskiego jako metafora zagrożenia. W takim

http://rcin.org.pl

kontekście pojawia się w ekshibicji XXI, w której czytamy, że wojna jest „ukrzywdzenia, / Okrucieństw, gwałtów, zemst, zdzierstw wielorakich, / Także kwitnących królestw spustoszenia, / Strasznym *theatrum*" (K 273). Jeśli wojna, będąca „powszechnych różnych zbrodni zgromadzeniem" (K 274), została porównana do teatru, to dlatego, że jest on synonimem niebezpiecznego żywiołu, chaosu. W podobnym znaczeniu teatr został wspomniany w ekshibicji IV:

[...] kiedy okręt płynął,
Morskie igrzysko z nim czyniły fale;
[. . . . .]
Kiedy się rozbił, nieszczęśliwie zginął,
Wszystkie dostatki utraciwszy wcale,
A Piotr Serrany na morskie igrzysko
Poszedł i już był utonienia blisko. [K 44][35]

Widowiskiem bywa także ludzkie ciało. Cudownie ocalony rozbitek zostaje zawieziony na dwór cesarski, by oglądano go nie tyle jako dowód Boskiej łaski, ile jako żywy eksponat z gabinetu osobliwości:

A Piotr Serranus, który siedm lat strawił
Na owej wyspie, był zaprowadzony
Do Niemiec, kędy podziwienie sprawił
W dworze cesarza, przed którym stawiony,
Jak był obrosły, o swych nędzach prawił,
Którą powieścią cesarz ucieszony
Jako na zwierza dwornym patrzył okiem,
Tak niewidanym bawiąc się widokiem. [K 51]

Cielesne cierpienie również może być spektaklem, „widowiskiem". Oto np. w ekshibicji IX św. Petroniusz, by odkupić grzechy przyjaciela, za życia doświadcza mąk piekielnych:

Padł na ziemię przez ciężkie powalenie
I wyciągniony jak trup leżał smutnie,
Nie ruszając się, chowając milczenie,
Wywróconymi oczami okrutnie
Strasząc; a gdy był w ułożeniu ciała
Tym, piersi i twarz strasznie mu ześniała.
I najmniejszego głosu nie wydawał,
Tylko zgrzytając straszliwie zębami
Znak dawał, jako w nieznośnych zostawał
Mękach. [...] [K 92–93]

Męczarniom tym przyglądają się jego współbracia zakonni wraz z przeorem:

Kiedy patrzali na to dziwowisko,
Wielkim lamentem z nim ubolewając,
Żeby na ziemi nie leżał tak nisko,

---

[35] O topice żeglugi w literaturze staropolskiej zob. m.in. W. Kubacki, *Żeglarz i pielgrzym*. Warszawa 1954. – E. Kotarski, *Sarmaci i morze. Marynistyczne początki w literaturze polskiej XVI–XVII wieku*. Warszawa 1995. – J. Tazbir, *Ziemianin – żeglarz – podróżnik morski. Kształtowanie się stereotypów w kulturze staropolskiej*. W: *Sarmaci i świat*. Kraków 2001. – A. Borkowski, *Imaginarium symboliczne Wacława Potockiego: „Ogród nie plewiony"*. Siedlce 2011, s. 255–284.

http://rcin.org.pl

Znieśli go stamtąd, na łóżku składając.
Tamże dopiero smutne widowisko:
Drżał strasznie wszystek, zębami zgrzytając
Tak, iż się zdało, że nie tylko wzruszą
Wszystkie się, ale i na proch się skruszą. [K 93]

Cierpienia św. Petroniusza są konsekwentnie opisywane w kategoriach performatywnych – jako „dziwowisko" i „widowisko" – mimo że ujawniają się w sposób niezbyt spektakularny: wywrócone oczy, zsiniała twarz i zgrzytanie zębami to jedyne środki ekspresji ciała wystawionego na widok publiczny. Tymczasem widownia staje się coraz liczniejsza:

Lecz gdy tymczasem owego zjawienia
Po mieście Sennach rozeszła się sława,
Zbiegli się ludzie dla jego widzenia. [K 94]

Opis przywodzi na myśl publiczne spektakle kaźni: tortury czy egzekucje ściągające tłumy spragnione „widoku cudzego cierpienia". Męki św. Petroniusza mają – podobnie jak w przypadku publicznych egzekucji – służyć jako przestroga, przypominająca, że na każdego czeka „otwarta piekielna paszczęka" (K 94).

Analogiczne widowisko autor opisuje w ekshibicji XII, kiedy to podczas uczty na dworze reńskiego hrabiego zjawia się niezwykła postać:

Z początku zaraz bankietu odkryła
Straszna się scena, gdy monstrum człowieka
Przyprowadzone. Niewiasta to była
Wyschła, wybladła. Ta w kącie z daleka,
Między psy stojąc, na bankiet patrzyła. [K 110]

Kobieta okazuje się żoną hrabiego, ukaraną za domniemane cudzołóstwo. Zaaranżowany przez męża spektakl publicznego poniżenia powoduje fizyczną degradację jej ciała. Hańba jest tu przedstawiona jako śmierć za życia, skazująca kobietę na widmową, nieludzką egzystencję: „monstrum człowieka", stojące między psami w kącie. Piętno cudzołożnicy pomaga jej zrzucić rzekomy kochanek, który z rozkazu hrabiego został ścięty. Jego martwa głowa – dzięki interwencji św. Uldaryka, także obecnego na uczcie – ożywa i potwierdza niewinność kobiety:

[...] zgnieły oznajmował
To język: „Jam z tą niewiastą nie zgrzeszył",
I tym wyznaniem hrabiną pocieszył.
Zadziwili się wszyscy na głos głowy
Martwej. [...] [K 116]

Aby dać dodatkowy dowód, św. Uldaryk dokonuje kolejnego cudu:

Spod szubienicy trupa wykopując,
Wnieśli do izby, gdzie wszyscy czekali
Chciwie, ażeby na ten cud patrzali.
Była ta ludzi jako przedtem kupa,
Przy których, kiedy była porzucona,
Głowa ognieła, prawie u nóg trupa,
Od żadnej ręki ludzkiej nie ruszona,
Ale modlitwą Świętego Biskupa
Od nóg do szyje przyszła i złączona

http://rcin.org.pl

Tak, iż człek powstał już żywy na nogi,
Dziw i strach w ludziach pobudziwszy srogi. [K 116–117]

Opisane z naturalistyczną szczegółowością rozkładające się ciało, którego „zgniły język" zaczyna przemawiać, a ścięta głowa w cudowny sposób przyrasta do korpusu, stanowi – jak w nowożytnym teatrze anatomicznym – obiekt spojrzeń tłumu, który „chciwie" mu się przypatruje. Reakcja widowni to „dziw i strach", znowu mamy zatem do czynienia z sytuacją podobną jak w teatrach anatomicznych, gdzie przekraczano granicę między życiem a śmiercią, czemu towarzyszyły ciekawość i podziw[36]. Teatr anatomiczny prezentował misterną budowę ludzkiego ciała i w ten sposób kierował myśli widzów ku potędze Stwórcy. Cud św. Uldaryka – analogicznie – demonstruje Boską potęgę, posługując się martwym ludzkim ciałem jako instrumentem:

Trudno wyrazić, jakie się mieszały
W ludziach afekty, którzy przy tym byli.
Już się do Boskiej pobudzili chwały,
Już Bogu dzięki uprzejmie czynili. [K 117]

Opisywane widowisko zmierza do odmiennej niż w teatrach anatomicznych puenty: śmierć i towarzyszące jej procesy cielesnego rozkładu zostają tu cudownie odwrócone i zmarły wraca do życia. Dopiero po 27 latach umiera ponownie, tym razem śmiercią naturalną:

[...] w ozdobie
Potem cnót wielkich schodził z tego świata,
Jako przystało tak cudnej osobie,
Której cudownie przywrócone życie,
I zażył go też pewnie wyśmienicie. [K 119]

Również hrabina odzyskuje życie – symbolicznie, ale także zupełnie dosłownie wracając do życia, które jej odebrano:

Jakby duch wstąpił w niewinną hrabiną,
Jakby się na świat urodziła prawie,
Miała pociechę. [...] [K 117]

Wyraźnie widać, że cielesna transgresja i wyzwolenie z diabelskiego widowiska świata są możliwe jedynie w nadzwyczajnych warunkach i jedynie dzięki Boskiej pomocy.

Theatrum życia ludzkiego ma być lustrem, w którym czytelnik może dostrzec własną ułomność, a dostrzegłszy – wyrzec się jej. Autor przywołuje wprost motyw zwierciadlanego odbicia, sugerując, że dzięki niemu człowiek może zyskać samoświadomość konieczną do zmiany. Bohater ekshibicji XXI –

[...] gdy swojej nie widzi
Szpetności twarzy, która się wydawa
Innym, za nie się bynajmniej nie wstydzi,
Lecz gdy w zwierciedle sprosna się postawa
Jego wyjawi, szpetnością się brzydzi

36 Zob. E. Olechnowicz, *Theatrum Anatomicum – ciało jako widowisko*. W zb.: *Medycyna w teatrze*. Red. M. Ganczar, K. Rutkowski. Kraków 2017.

http://rcin.org.pl

Oraz przez wszelkie stara się sposoby,
Jakoby nabrać kształtu i ozdoby. [K 201]

Zachowania piętnowane wcześniej jako przejaw próżności – studiowanie swojego odbicia w lustrze czy zabiegi ozdabiania i formowania ciała – funkcjonują tutaj jako metafora i konotują znaczenie pozytywne. Takie obrazowanie ludzkiego ciała należy jednak w dziele Kwiatkowskiego do rzadkości. W finalnej i najdłuższej ekshibicji XXI autor pisze z uznaniem o nawróconym grzeszniku, że „nie miał respektu na swe własne ciało" (K 343). Świątobliwe udręczanie ciała przybiera zresztą formy dość komiczne:

Posiłek jakiś przed śmiercią niesmaczny
Podany sobie przyjął z posłuszeństwa,
A lub w posiłku tym czuł dyzgust znaczny,
[. . . . .]
Rad, że z Chrystusem cierpieć trafiło się. [K 348–349]

Działanie wbrew ciału jest równoznaczne z uzdrowieniem duchowym:

To od doczesnych rzeczy oderwanie,
Uspokojenie duszy w nim sprawiło,
Ustało ciała rebelizowanie,
Od własnych pasyj insultu nie było. [K 343]

Ciało buntuje się więc przeciwko władzy duszy, jest wrogiem, którego trzeba pokonać – inaczej się zginie. Wobec tego śmiertelnego niebezpieczeństwa rola człowieka polega na nieugiętym poskramianiu własnego ciała, jego popędów i skłonności. Autor zaleca wręcz rodzaj autotresury, przy czym narzędziem dyscyplinującym ma być wola:

Ugłaskać może lwy, srogie z natury,
I inne zwierze, że się posłusznymi
Staną, i bicia cierpią i klauzury;
I mocne dęby sposoby różnymi
Nagiąć się dadzą; i twarde marmury
Tak okrzesują, że się podobnymi
W statuach ludziom zdadzą być, i kolor
Cudny, i zwierciadł biorą na się polor.
[. . . . .]
Tak człowiek, lubo jako lew ognisty,
Może powoli dać się pomiarkować;
Lubo jako dąb jest zaderewisty,
Może na dobre dać się nakierować;
Lubo jak porfir twardy i skalisty,
Da się wykrzesać, da wypolerować
Roztropną sztuką [...] [K 198–199]

Przywoływane tu obrazowanie podkreśla opór, który napotyka człowiek dążący do wyzwolenia z grzechu. Autor wspomina twarde substancje: marmur, porfir, drewno dębowe, a spośród zwierząt do poskromienia wybiera lwa – alegorię dumy i dzikiej siły. Te porównania akcentują paradoksalną moc ludzkiej ułomności, której przezwyciężenie wymaga czasu i determinacji. W pracy nad sobą wbrew sobie człowiek „roztropny i zbawienia chciwy" (K 280) jest jednocześnie lwem i treserem, marmurem i rzeźbiarzem – twórcą i tworzywem, a zatem musi wobec siebie samego używać siły czy wręcz przemocy:

http://rcin.org.pl

Gdy swoje przyjdzie łamać złe pragnienia,
Pasje i złe nałogi, tu boli,
Tu ich nie tykaj, tu sęk, utrudzenia
Boją się gnuśni, boją w cnotach pracy,
Ci okrutni dusz swoich zabijacy. [K 272]

W teatrze świata – zdaniem Kwiatkowskiego – możemy odegrać tylko jedną z dwóch ról: tresera swojego ciała albo mordercy własnej duszy.

Zaprezentowana przez polskiego jezuitę wizja przywodzi na myśl emblemat otwierający *Theatrum vitae humanae* Boissarda: świat jest areną, na której udręczone i bezbronne istoty są wystawiane na widok publiczny; okrutnym spektaklem, stanowiącym dla większości preludium do piekielnych kaźni. Na pierwszym planie emblematu widać nagie ciała, pospołu torturujących i torturowanych, jedne wyprostowane, inne konwulsyjnie skręcone, jeszcze inne zakuwane w łańcuchy przez szkielety. Podobną zasadę obrazowania odnajdujemy u Kwiatkowskiego: również i tutaj ludzkie ciało jest opisane i wystawione na widok publiczny w rozmaitych, budzących litość i grozę odsłonach. Ciało okazuje się tu dręczonym i dręczycielem – politowania godną materią, odzwierciedlającą marność ludzkiej kondycji, i zarazem wielkim niebezpieczeństwem, gotowym udaremnić jedyną możliwą ucieczkę od tych kaźni: zbawienie. Owa podwójność to uderzająca cecha świata przedstawionego w *Theatrum życia ludzkiego*. Za jej sprawą obraz ludzkiego ciała jest udramatyzowany, rozpięty między skrajnościami, dynamiczny, a także – podobnie jak cały świat przedstawiony – ewokuje wrażenie nieustannego zagrożenia.

To poczucie wydaje się głęboko związane z toposem teatru świata i dochodzi do głosu w wielu jego aktualizacjach. Towarzyszy też Janowi z Salisbury, gdy od Petroniusza kieruje się on wprost do *Księgi Hioba* (21, 7–13):

ci, których ziemia jeszcze nie połknęła, toczą nieustanną wojnę, bo – jako więźniowe swojego występku – są wleczeni na karę jak wół na ofiarny ołtarz. Goniąc za swoimi pragnieniami, choć widzialni w swoich ciałach na powierzchni ziemi, w rzeczywistości zostali już połknięci i żywcem spadają do piekła[37].

Prowadzona przez ludzi gra odwraca ich uwagę od czyhającego niebezpieczeństwa:

I chociaż Pan zastrzegł dla siebie siedem tysięcy ludzi (1 Krl 19, 18), nieomal cały świat, zgodnie z tym, co twierdzi nasz przyjaciel Petroniusz, odgrywa swoją rolę jak aktor, a aktorzy są zapatrzeni we własną komedię i, co gorsza, tak nią pochłonięci, że stają się niezdolni, by powrócić do rzeczywistości, gdy okoliczność tego wymaga[38].

Ludzie, zaprzątnięci odgrywanymi rolami, są jak marionetki „szyderczej fortuny", która swoimi wyrokami rzuca je to w górę, to w dół społecznej hierarchii, a ostatecznie – skazuje na porażkę.

Życie człowieka wydaje się raczej tragedią niż komedią o tyle, że jego koniec jest niemal zawsze nieszczęsny; mimo całej słodyczy świata, jakkolwiek zniewalającej, gorycz i żałoba czekają na końcu radości[39].

---

37 John of Salisbury, *op. cit.*, s. 190.
38 *Ibidem*, s. 191.
39 *Ibidem*, s. 192.

http://rcin.org.pl

– przestrzega Jan z Salisbury, po czym dodaje, że wszystkich nas, jakkolwiek szczęśliwych czy spełnionych, fortuna czy Bóg postawią na śliskiej drodze (Ps 73, 5) i zrzucą w przepaść.

Abstract

EMILIA OLECHNOWICZ Institute of the Art of the Polish Academy of Sciences, Warsaw
ORCID: 0000-0003-4874-3471

"MODNEJ NAGOŚCI BRZYDKIE NIEDOSTATKI [UGLY PRIVATIONS OF FASHIONABLE NUDITY]" PERFORMING THE BODY IN PIOTR KWIATKOWSKI'S "THEATRUM ŻYCIA LUDZKIEGO" ("THEATRE OF HUMAN LIFE")

The article is an attempt at interpreting *Theatrum życia ludzkiego* (*Theatre of Human Life*), an 18th century collection of exempla, didactic moral book of poems, written by a Polish Jesuit Piotr Kwiatkowski. He offers a radical vision of life, both as a theatre and as a trap. The presented world is constantly transforming and the people who inhabit it are subordinated to the inescapable drive for eternal damnation. Though Kwiatkowski eagerly employs poetic images referring to the dangers of nature and its elements, he is particularly disquieted by culture. The most dangerous trap, however, is the human body, perceived as a prison for the soul. Hence, nudity consistently evokes in the author associations with death. In *Theatre of Human Life* the boundary between life and death is fragile and penetrable, and man finds himself in a state of constant danger which lies in that which is the foundation of earthly identity—in his own body.

http://rcin.org.pl