

Wprowadzenie

Terytoria

Bez grzechu nie ma dramatu. Trudno stworzyć fabułę, w której ktoś kogoś nie oszuka, nie dotrzyma słowa albo przyrzeczenia, nie opuści w potrzebie, nie obmówi i nie pomówi, nie skrzywdzi, nie okradnie, nie okłamie, nie oskarży bezpodstawnie, nie zdradzi, nie uwiedzie żony albo męża, nie zbałamuci córki czy syna, nie upije, aby wykorzystać, nie sprowadzi na złą drogę, a w ciężkich wypadkach – nie zgwałci lub nie zamorduje. Sam grzech i wszystkie jego następstwa stanowią inicjację i treść akcji, są nośne fabularnie. Grzech pobudza do działania, wywołuje sekwencję zdarzeń, które mogą prowadzić do tragicznego lub komediowego końca. Ale bez grzechu owej sekwencji zdarzeń, czyli akcji, nie da się uruchomić (w tym zakresie najtrudniejszy dla dramatopisarza jest grzech lenistwa – nie ma sztuki na miarę powieściowego *Obłomowa*). Od grzechu wszystko się zaczyna, także biblijne dzieje ludzkości. Pierwsi rodzice grzeszą i grzeszy ich pierworodny syn (Kain). Nawet aniołowie nie mogli znieść życia bez grzechu i w swojej pysze wznieśli bunt przeciw Bogu. A w dodatku, uwiedzeni urodą kobiet, spółkowali z nimi, płodząc olbrzymy (to w rozdziale VI Księgi Genesis). Oczywiście, wykładnia tego fragmentu zmusza biblistów do tęgiego namysłu, stąd wielość interpretacji, czasem zabawnych, których nie będziemy tu zgłębiać. Każda opowieść biblijna związana jest z grzechem, każda przypowieść i mądrość (słowo „grzech” pojawia się w Biblii blisko siedemset razy – ale opisów grzechów jest znacznie więcej). Lecz nie dajmy się zwieść: „Dla swoich celów diabeł też potrafi Pismo cytować” (*Kupiec wenecki*). Bez grzechu nie byłoby historii. Nie byłoby dobra. „A grzech mój przede mną jest zawždy” – czytamy w Psalmie 51. Bo i czymże byłaby historia bez grzechu? A literatura? Baśnie? Filmy? Bez tej pożywki wszelkiej narracji, fabuły i suspensji? Jak powiada Szekspir w *Henryku V*, to z diabła tworzy się morał przypowieści. Przypowieść oparta wyłącznie na dobru jest nijaka. Nawet gospodarcze dzieje świata to historia grzechu chciwości. Taki widocznie jest genom człowieka. Zastanawiać tylko może, dlaczego w potocznym rozumieniu przymiotnik „ludzki” oznacza „dobry”, „przyjazny”, „szczodry” czy „litościwy”. A może takie idealizujące widzenie człowieka jest dowodem pychy – jednego z najbardziej piętnowanych grzechów? Tak czy inaczej, jakże nudny byłby świat bez grzechu! Ale nie, ta książka nie będzie grzechu pochwałą.

Bez miasta nie ma teatru. Teatr publiczny jest bowiem wytworem kultury miejskiej. Tylko tam znajdują się widzowie gwarantujący ekonomiczną zasadność działalności teatru, dający byt aktorom, tylko tam od dzieciństwa można oswajając mieszkańców z teatrem i jego konwencjami. W mieście może powstać powszechna oświata i kultura literacka piszących i czytających (pomijam tu wysepki kultury, jakie w średniowieczu i renesansie tworzyły dwory książęce czy królewskie, także opactwa czy – później – kolegia jezuickie). Bez Londynu nie byłoby teatru. W Stratfordzie nie powstałby Teatr Globe (a był to zaledwie jeden z kilkunastu teatrów, jakie działały w stolicy w latach 1567–1642). Bez Londynu nie byłoby Williama Szekspira (1564–1616) – dramatopisarza. Mógłby co najwyżej pisać sonety i poematy. Ale w Stratfordzie nie było drukarni. Może byłby – po ojcu – rękawicznikiem? Trudno sobie jednak wyobrazić kulturę bez Hamleta, Leara, bez Romea i Julii czy sonetów. Wówczas tej książki nie mógłbym napisać. Dlatego Londyn będzie w niej odgrywać ważną rolę. Pamiętajmy też, że jako autor Szekspir nie zaistniał w izolacji od dostępnej kultury literackiej, wręcz przeciwnie – jego talent wyrósł na bogatej tradycji literatury angielskiej i kontynentalnej, nie tylko renesansu, lecz także wcześniejszej, łącznie Plutarchem, Owidiuszem czy średniowiecznymi kronikami historycznymi. Czerpał z nich garściami.

Równie istotne są dla mnie miasta ówczesnych Niderlandów, przeżywające swój Złoty Wiek (od powstania Republiki w 1581 do katastrofy militarnej i politycznej w 1672, zwanym „rokiem katastrof”), gdzie powstała kultura miejska na niespotykaną dotąd skalę. Około 1600 roku połowa ludności mieszkała w miastach. Jak określił to jeden z historyków, żartobliwie i z przesadą, w tym czasie całe Niderlandy to przedmieścia Antwerpii. Jeżeli w mieście stawia się, dajmy na to, pięć tysięcy domów, to ktoś te domy musi zaprojektować i wybudować z materiałów, które są na miejscu dostępne, wyposażyć w okna i drzwi, piece, meble, dywany, utensylia kuchenne, naczynia, lichterze, lustra i tak dalej. Dzięki temu rozwija się rzemiosło i usługi. Popyt jest całoroczny. Także na płody rolne i ryby. Napędza rodzimy przemysł, wytwórczość produktów, których nadwyżki można eksportować. Żeby to robić na większą skalę, potrzebna jest flota handlowa, a dla jej ochrony – marynarka wojenna. Aby je zbudować, potrzebni są skutnicy, ale też szybka obróbka drewna – powstały więc tartaki napędzane wiatrem (wiadomo, że wiatraki to niderlandzka specjalność). Zamorski handel zapewnia towary luksusowe i egzotyczne, które niebawem zaczną królować w malarskich

martwych naturach. Rodzą się usługi bankowe (pierwszy bank centralny założono w Amsterdamie w 1609 roku), wczesne ubezpieczenia prawne. W Amsterdamie powstaje giełda, w budynku zaprojektowanym przez Hendricka de Keysera (słynnego rzeźbiarza i architekta), więc od tej pory można inwestować pieniądze w handel, na przykład w import zboża lub owoców, ale też pieprzu czy galki muszkatolowej. Powstają drukarnie, papiernie i manufaktury czcionek drukarskich (eksport na całą Europę). To także wytwór kultury miejskiej. Co prawda wieś się wyludnia, gdyż wprowadzone zostają nowe dziedziny i techniki upraw, pobudzające wydajność (nowy typ pługa czy chomąto, zwiększające siłę pociągową konia; Gimpel, 1992) i różnorodność płodów (kalafiory, kwiaty, w tym prawdziwy szal tulipanowy). Stosuje się nowe techniki budowlane, nowe materiały, a dla bezpieczeństwa miast – nowy system obronny: bastionowy, w czym innowacyjność i mistrzostwo wykazują właśnie inżynierowie niderlandzcy. Doskonali się broń palną i artylerię (w działa wyposaża się również statki). Ważna staje się znajomość geografii, nawigacji i języków obcych. W stoczniach buduje się nowe modele statków – potrzebne są jednostki coraz szybsze, o coraz większej ładowności. Rozwija się system edukacji na każdym poziomie, sieć szkół, uniwersytety. Rozkwita nauka, astronomia, optyka, medycyna. Usprawniona żeglowność rzek i kanałów umożliwia szybki transport wewnątrz kraju: z Hagi do Amsterdamu można było dotrzeć w niespełna jeden dzień. W Amsterdamie powstaje nowatorski system kanalizacyjny, co zwiększa higienę miasta i zabezpiecza – przynajmniej w jakimś stopniu – przed wybuchami zarazy. Nastaje moda na obrazy i – w mniejszym stopniu – rzeźby (kojarzone z katolicką idolatrią). Podróżnych dziwiło, że w Niderlandach nawet w wiejskich domach wiszą obrazy (na przedstawionej dalej ikonografii bardzo często widzimy obrazy wiszące w domach mieszczkańskich, a nawet w tawernach czy burdelach). We wspomnianym okresie spod pędzla około pięciu tysięcy malarzy powstało ich około dziesięciu milionów (zachował się zaledwie jeden procent). Ludzie piszą i czytają książki (rozkwit drukarni). Rodzi się ogromne zapotrzebowanie na ilustracje – stąd rozwój grafiki i rytownictwa. Niderlandzkie sztuchy ilustrują prawie wszystkie dziedziny życia (do dziś są w tym celu używane). Powstają kluby literackie tak zwanych Retoryków (de Rederijkers), literatów amatorów, którzy pisali swe efemeryczne dzieła, często sentymentalne i komiczne, na określone okazje. Ich również malarze uwiecznią, nierzadko w żartobliwy sposób (il. 1).



il. 1

Jan Steen
(1626–1679), *Retorzy
w oknie*, ok. 1658–
–1665. Ze zbiorów
Philadelphia Museum
of Art, Pensylwania

A wszystko dzięki temu, że w jednym miejscu mieszka kilkadziesiąt tysięcy ludzi, wytwórców bogactwa i jego konsumentów. Co więcej, takich miejsc powstaje wiele, stosunkowo niedaleko od siebie. Wielki rynek zbytu. Nie trzeba czekać na jarmark ani jechać daleko w poszukiwaniu kupców na towary czy usługi. Wszystko odbywa się na miejscu lub pomiędzy miastami. System kanałów umożliwia szybki i tani transport towarów. W Polsce były wówczas dwa wielkie miasta: Gdańsk i Elbląg; no, może jeszcze Toruń. W Niderlandach takich miast było kilkanaście. Z drugiej strony siłą napędową stają się nowe możliwości zdobywania bogactwa, czyli grzech chciwości, bo i on stoi za powstaniem miast. Często oskarża się je o pychę i zepsucie. Kultura miejska

ułatwia przepływ informacji, stwarza nowe możliwości edukacji i uprawiania sztuki, buduje społeczność, wspólnotę gospodarczą czy religijną. Inne stają się relacje międzyludzkie. Reformacja i tempo jej rozprzestrzeniania były możliwe przede wszystkim w kulturze miejskiej, także dzięki drukarniom. Stamtąd reforma mogła dotrzeć na wieś. Tam gdzie większych miast nie było, podobną rolę tworzenia społeczności i przekazu informacji odgrywał kościół. Podstawowym i niepodważalnym źródłem wiedzy o grzechu było Pismo Święte – dlatego wpływ Biblii jest tak bardzo widoczny nie tylko w dziełach Szekspira i jego współczesnych, lecz także w sztuce. Pisarze cytują, ale tworzą też dramaty oparte na fabułach biblijnych (niestety w Anglii w większości dziś zaginione, znane z tytułów, jak *Samson*, *Jozue* czy *Poncjusz Pilat*). Poza malarstwem religijnym (głównie katolickim) malarze i rytownicy nawet w świeckich dziełach również cytują Pismo, rozwijając swój główny temat poprzez umieszczenie w tle stosownych scenek ilustrujących przypowieści starotestamentowe lub sceny z udziałem Chrystusa. Pojawiają się one najczęściej w rycinach i w malarstwie rodzajowym, zazwyczaj gdzieś w głębi, za oknem czy za uchylonymi drzwiami, rozdzielone czasem i przestrzenią. Dzięki temu stragan warzywny czy rybny na targu w Antwerpii może stać się nie tylko ilustracją rozwijającego się handlu, scenką uliczną, lecz także przypomnieniem pokus grzechu, jakie czyhają na młode kobiety, albo napomnieniem o konieczności przestrzegania Dekalogu, pamiętania o Sądzie Ostatecznym i o zbawieniu duszy. Pomniejszenie tych scen nie świadczy jednak wcale o ich deprecjacji – wydaje się, że odsunięte w kierunku znikającego punktu perspektywy malarskiej, gabarytowo zmniejszone, oddalają się w czasie i przestrzeni. Nie biorą udziału w tym, co się wydarza na pierwszym planie, ale są obecne. Przypominają i upominają. Niekiedy ktoś z pierwszego planu wskazuje na nie palcem, jak aktor na scenie w geście ostensji (il. 2). To potęguje efekt teatralizacji scen tego rodzaju. Tym bardziej że postać z pierwszego planu czasem mówi bezpośrednio do nas, jak aktor na stronie, palcem nakazując milczenie albo sygnalizując emocje, których inni przedstawieni na obrazie nie widzą (il. 3).

Nie sposób tu wyliczyć wszystkich cech i osiągnąć kultury miejskiej w Niderlandach w omawianym okresie, tak jak w jednej książce nie można omówić działalności teatrów londyńskich, twórczości Williama Szekspira, ani też siedmiu grzechów głównych (głównych dlatego, że rodzą się z nich inne, pomniejszej wagi). Samo pojęcie grzechu, pokuty, spowiedzi, kary i zbawienia stanowi olbrzymi i skomplikowany temat historyczny, filozoficzny





il. 2
Pieter Aertsen
(ok. 1508–1575),
Jajeczny taniec, 1552.
Ze zbiorów
Rijksmuseum
w Amsterdamie

i teologiczny, który tu możemy zaledwie musnąć. Dlatego należy tę książkę potraktować jako wstęp do bardziej szczegółowych opracowań i zachętę do dalszych lektur (niektóre podpowiadam w nawiasie). Chciałbym spojrzeć na twórczość Williama Szekspira (i na siedem grzechów głównych) z perspektywy rodzącej się kultury miejskiej, która miała cechy wspólne, ponadnarodowe, nawet w krajach rozdzielonych morzem. Owych siedem grzechów to pycha, zawiść, gniew, rozpusta (nieczystość), lenistwo (*acedia*), obżarstwo (łakomstwo) i chciwość. Muszą być świadome i rozmyślne – wtedy ujawniają się w pełnej krasie, czy może raczej ohydzie. W średniowieczu używano też akronimu SALIGA (od łacińskich odpowiedników: *superbia, avaritia, luxuria, invidia, gula* i *acedia*; brakuje tylko gniewu, czyli *ira*). Jeden z bardziej znanych dramatopisarzy i felietonistów epoki, Thomas Dekker (ok. 1572–1632), w 1606 roku wydaje książeczkę zatytułowaną *The Seven Deadly Sins of London*, czyli *Siedem grzechów głównych [śmiertelnych] Londynu*, w której piętnuje choroby toczące wielkie i grzeszne miasto, piękne, a jednocześnie zepsute, i która ma wiele wspólnego z ujawnianiem grzechów ludzkiej społeczności w malarstwie rodzajowym Niderlandów z tego okresu. Siedem grzechów rodzi się w większych skupiskach miejskich lub w ośrodkach władzy. Moralisci szukali sposobów na uniknięcie grzesznych pokus. Upominali i straszili. System kar – w życiu i poza nim – często okrutnych, miał odstraszać od ich towarzystwa.

Szekspir w swych dramatach nie poświęca siedmiu grzechom osobnej sceny, nie ma też w jego dziełach alegorycznych postaci je reprezentujących (jakkolwiek scen alegorycznych nie brakuje). Ot, parę zdawkowych wzmianek, jak choćby w *Miarce za miarkę*, gdy niecny Klaudio mówi o rozpuszcie: „Z pewnością to nie grzech, a już na pewno z tych siedmiu śmiertelnych jest najmniejszego kalibru” (III.i). Również Księżniczka w *Straconych zachodach miłości* powiada, że złamanie przysięgi to grzech śmiertelny, ale jej dotrzymanie jest tym samym (II.i). Jeszcze książę Suffolk wspomina o grzechu zawiści, nadając mu w opisie znamiona znane z alegorycznej ikonografii (*Król Henryk VI*, część druga, III.ii). Grzech jest jednak w dziełach Szekspira wszechobecny, także tych siedem głównych, zwanych śmiertelnymi. Stanowią siłę napędową działań postaci, a tym samym – akcji fabularnej; są przyczyną upadku i śmierci (w tragediach), ale też pojednania i odnowy moralnej (w komediach). Ludzkie dramaty to również ta przestrzeń, w której będziemy szukać śladów grzechu, buszującego po zamkowych i pałacowych komnatach,



il. 3

Nicolaes Maes
(1634–1693),
*Śpiący mężczyzna
z opróżnianymi
kieszeniami*,
ok. 1656.

Ze zbiorów Museum
of Fine Art
w Bostonie

przykatedralnych kapitułach, ulicach miast i miasteczek czy na nieznanym wyspie. Wszędzie tam, gdzie pojawia się człowiek, pojawiają się także wirusy grzechu. Gdy tylko rozbitkowie lądują na wyspie w *Burzy Szekspira*, zaczynają spiskować, planować morderstwo i zamach stanu. List od męża sprawia, że Lady Makbet od razu rozmyśla o królobójstwie. Obdarowane hojnie przez ojca córki Króla Leara natychmiast knują, by go wszystkiego pozbawić. Nienasyconie stanowi siłę sprawczą.

Zagrożenie zewnętrzne, zaraza, kataklizm czy wojna jednoczą ludzi, wymuszają jedność i solidarność, nawet społeczności dotąd podzielonych, zwaśnionych i grzesznych. Jednocześnie rodzi się zwątpienie i wyzwala zło. Pojawia się pytanie o przyczynę sprawczą, o naturę człowieka, o sens życia w cierpieniu,

ubóstwie i poniżeniu, o sens śmierci. Powstające miasta przynoszą bogactwo, rozwój wszystkiego, z drugiej strony zaś tworzą slumsy, przerażające skupiska ludzkiej niedoli. Począwszy od XIV wieku, spiętrzenie nieszczęść i kataklizmów – od klęski głodu (1315–1317), poprzez wojny, jak choćby wojna stuletnia (1337–1453), także domowe, jak Wojna Dwóch Róż w Anglii (1455–1485), powódzie, po pandemii (dżuma) – powoduje, między innymi, ujawnienie się drzemiących w ludziach demonów zła w skali dotąd niespotykanej. Nawoływania kaznodziejów, wzywających do pokuty i umiaru, giną w krzykach mordowanych i gwałconych, a rozpasanie możnych i bogatych znajduje kres w odorze zadżumionych czy zarażonych syfilisem ciał. Kiedy w sztuce Marlowe’a Faust pyta szatana, jak dostał się na ziemię z piekła, ten odpowiada: „Przecież tu jest piekło. Ja z niego wcale nie wyszedłem” (przeł. Juliusz Kydryński). Jest to drobny, literacki przykład tematyki infernalnej, która od XIV wieku do końca XVI stulecia zajmuje poczesne miejsce w piśmiennictwie i w sztuce. Piekło zostaje niejako udomowione, stanowi co najwyżej przedłużenie tego, co okrutne na ziemi. Nawet wyobrażenia czy opisy mąk piekielnych przestały tak bardzo przerażać, ponieważ kaźń skazańców, których przed śmiercią poddawano wymyślnym torturom podczas publicznych egzekucji, stanowiła formę rozrywki, rodzinnego pikniku z teatrykiem odgrywanym na szafocie w tle. Dostrzegano zło i zwyrodnienie tego świata i były próby nawoływania do ascezy, nieulegania grzechom i pokusom, ale los katarów i innych pokazywał, że jeszcze nie nastał czas na rewolucyjne zmiany. Nawet jeśli Szekspir o katarach czy albigensach nie słyszał, to czuł, że świat jest zwichnięty, że „wypadł ze stawu” – jak powiada Hamlet.

Jak już wspomniałem, oprócz bogactwa duże miasta rodzą nędzę, slumsy, światek przestępczy, grzech, który łatwiej w nich ukryć. Za powstaniem miast stoi grzech chciwości. To on wyzwala rozmaite talenty, inwencję i inicjatywy, rodząc przy tym bogactwo, ono zaś rodzi pychę, a ta – pozostałe grzechy. Nie tylko dwór królewski, lecz także Londyn staje się siedliskiem grzechu we wszelkich jego odmianach. Dama strojna jak panna młoda – powiada Thomas Dekker, kolega Szekspira po piórze, we wspomnianym już tekście – lecz także pełna pychy. Najbogatsza, a jednak w żądzach goreje. Niby patrzy na nas z miłością, ale ma kurwiki o oczach (*much harlot in thine eyes*). Piękna córka dwóch zjednoczonych królestw, Szkocji i Anglii, ma w sobie siedem diabłów i dopóki się z nich nie wyzwoli, dopóty ją będą nękać nieszczęścia i zarazy. Cnoty umkną, sprawiedliwość opuści miasto, ogrody zamienią się

w cmentarzu, a strzeliste domy – w składowiska czaszek. I w takim widzeniu wielkiego miasta nie jest Dekker odosobniony. Wyznacza i dookreśla to nasza przestrzeń, terytorium, po jakim będziemy stąpać. Krytyka wielkiego miasta obejmuje wszystkich siedem grzechów. Stąd równoczesny wzrost religijnej surowości, zauważalny właśnie w dużych miastach, gdzie owe grzechy stawały się bardziej widoczne i powszechne. Fundamentalizm religijny, piętnujący wszelką radość życia, to również wspólne cechy Londynu i wielu miast w Niderlandach, zwłaszcza w prowincjach protestanckich. Dekalog wyznacza drogę. W teologii grzechem zajmuje się hamartiologia. Już w samej nazwie znajdujemy powiązanie z dramatem, ściśle – z tragedią, gdyż słowo to wywodzi się z greckiego *hamartia*, pojęcia stosowanego w badaniach nad tragedią w znaczeniu „przewiny tragicznej” (Cieśla-Korytowska, 2019). Grzech prowadzi do tragedii. Badacze nie są zgodni, w czym należy upatrywać istoty tragedii (do tej pory toczą dyskusję z Arystotelesem), i dlatego w obiegu krąży wiele definicji, niekiedy sprzecznych, choć z ich mnogości można – z nieuniknionym uproszczeniem – wyluskać pewne cechy wspólne. Otóż kluczowa jest tu postać głównego bohatera i jego rola w tym, co fabularnie w tragedii się wydarza. Rzecz w tym, że ów bohater musi reprezentować jakąś wielką wartość, musi mieć wpływ na bieg wydarzeń, ale wcześniej musi dokonać oceny sytuacji. Ocena ta najczęściej bywa błędna. Tu tkwi źródło hamartii, przewiny tragicznej. Ponieważ wyjściowa ocena jest błędna, to i decyzja, jaką bohater tragiczny podejmuje, nie może być właściwa. Popelnia błąd i nieświadomie, w sposób niezamierzony inicjuje ciąg zdarzeń prowadzący do jego śmierci, a także (często) do śmierci osób postronnych, zupełnie niewinnych. W każdym razie istotne jest to, że bohater tragiczny ponosi osobistą odpowiedzialność, przynajmniej częściową, za to, co się wydarza. Nie może być bezwolnym człowiekiem wciągniętym w wir wydarzeń, na których przebieg nie ma wpływu (jak choćby bohaterowie *Romea i Julii*, choć dla widowni elżbietańskiej ich ślub, zawarty pochopnie, by nie rzec – bezmyślnie, bez zgody rodziców, bez intercyzy, bez zapowiedzi, stanowił wystarczający powód ich nieszczęsnego końca). Śmierć bohatera tragicznego nie może też być naturalna. Król Lear nie może umrzeć na zapalenie płuc, a Hamlet dlatego, że się poślizgnie i spadnie ze schodów. Musi to być śmierć nagła, niespodziewana i przedwczesna. Nie może być wypadkiem, ani też przypadkiem, lecz musi wynikać z ciągu przyczynowo-skutkowego, musi być efektem tragicznego domina zainicjowanego przez protagonistę. Takie

są wymogi gatunku. W wypadku zarazy o losie człowieka decyduje bakteria lub wirus, przypadkowe zakażenie.

Liczba siedem jest w Biblii symbolem pełni, całości – i nie obejmuje grzechu (Kirsch, 1971). Owszem, w Liście do Galatów święty Paweł przestrzega przed grzechem: „A jawneć są uczynki ciała, które te są: Cudzołóstwo, wszeteczeństwo, nieczystość, rozpusta, bałwochwalstwo, czary, nieprzyjaźni, swary, nienawiści, gniewy, spory, niesnaski kacerstwa, zazdrości, mężobójstwa, pijaństwa, biesiady, i tym podobne rzeczy [...] którzy takowe rzeczy czynią, królestwa Bożego nie odziedziczą” (5, 19–21). Trudno to jednak uznać za definitywną typologię. W Przypowieściach Salomonowych (6, 16–19) czytamy: „Sześć jest rzeczy, których nienawidzi Pan, a siódma jest obrzydliwością duszy jego”. Wśród wymienionych znajdujemy też „ręce wylewające krew niewinną”. Ale z drugiej strony Marię Magdalenę opuściło siedem złych duchów. W Genesis z kolei czytamy o śnie Faraona, w którym pojawia się siedem krów tłustych i siedem „szpetnych”, a także siedem kłosów pełnych i siedem pustych (41, 1–7). Józef interpretuje ten sen jako zapowiedź siedmiu lat urodzaju i siedmiu lat głodu. Pan Bóg instruuje Jozuego, jak ma zdobyć Jerycho: siódmego dnia siedmiu kapłanów ma obejść miasto siedem razy, trąbiąc w siedem trąb (Joz, 6, 4–5). A sprawiedliwy choć siedem razy upadnie, to powstać zdoła (Przypowieści Salomonowe, 24, 16). Bóg nakazał Izraelitom wytępić siedem plemion kananejskich (Księga Powtórzonego Prawa, to jest V Księga Mojżeszowa). W Apokalipsie świętemu Janowi Pan Bóg kazał napisać: „Tajemnicę onych siedmiu gwiazd, któreś widział w prawej ręce mojej, i siedmiu świeczników złotych. Siedm onych gwiazd są Aniołowie siedmiu zborów, a siedm świeczników, któreś widział, jest siedm zborów” (1, 20). W tymże Objawieniu co rusz napotykamy liczbę siedem: a to siedmiu aniołów niosących siedem czasz, a to siedem pieczęci, baranek o siedmiu rogach i siedmiu oczach, a to królów siedmiu, to znów siedem głów, siedem plag i siedem gór – by dać tylko parę przykładów. Doliczono się również siedmiu planet, siedmiu kolorów tęczy, siedmiu etapów w życiu człowieka i siedmiu cudów świata. W średniowieczu dodano jeszcze siedem radości i siedem boleści Najświętszej Marii Panny. Dodajmy, iż nawet w genealogii Chrystusa wyliczono, że urodził się w siedemdziesiątym siódmym pokoleniu, licząc od Adama. O ile liczba siedem ma różnorakie znaczenia w Piśmie Świętym, począwszy od stworzenia świata, aż po siedem pieczęci z Apokalipsy, o tyle nigdzie – jak już wspomniałem – nie natrafiamy na siódemkę jako sumę grzechów. Bez względu na to Biblia

będzie w tej książce często przywoływana, bo też zajmuje poczesne miejsce w literaturze i sztuce epoki, zwłaszcza w kulturze protestanckiej.

Bodaj pierwszym uczonym teologiem, który podjął się kategoryzacji grzechów i ustanowił ich siedem jako grzechy główne, był Ewagriusz z Pontu, żyjący w IV wieku. W *Traktacie o złych namiętnościach* wyróżnił osiem grzesznych namiętności, które później zredukowano do siedmiu. U Ewagriusza były to obżarstwo, rozwiązłość, skąpstwo, duma, zazdrość, gniew, pycha i (przesadna) rozpacz. Ta ostania, rozpacz, wypadła z późniejszych typologii. Dla Ewagriusza najgroźniejszym grzechem była acedia (etymologicznie oznaczająca beztroskę), zwana też chorobą mnichów, czyli apatia myślowa, gnuśność, utożsamiana także z lenistwem. W renesansie zaczęto ją wiązać z melancholią – przyczyną rozpacz i niemocy twórczej (o tym piszę w rozdziale o grzechu lenistwa), goryczy i beznadziei ludzkiego losu. Stąd, jak wolno przypuszczać, wyrasta nurt wanitatywny w sztuce, a w teatrze – tragedia. W tym samym mniej więcej czasie, co Ewagriusz, późnołaciński poeta Aureliusz Prudencjusz pisze *Psychomachię*, alegoryczny wiersz, w którym opisana jest walka grzechów z cnotami. Wśród najważniejszych są Gniew, Chciwość i Pycha. Dzieło bardzo wpływowo, zachowało się w setkach rękopisów. Równie wpływowy był Guilelmus [William] Peraldus (XIII wiek), w którego dziele *Summa de virtutibus et vitiis* Rycerz dzierżący tarczę Świętej Trójcy dzielnie walczy przeciwko siedmiu grzechom głównym. Ale szczególna rola w kierowaniu człowieka na grzeszne ścieżki przypadła pysze (dumie) i chciwości, które wedle myślicieli i teologów miały być źródłem pozostałych grzechów. Najważniejszą ich listę podał papież Grzegorz Wielki (VI wiek), przeciwstawiając je siedmiu darom Ducha Świętego, a Tomasz z Akwinu potwierdził, że owych grzechów jest właśnie siedem. Zamieszkują też one *Pieśń* Dantego, a i dziś pojawiają się w wątkach filmów fabularnych, na przykład w filmie *Siedem (Seven)* z Bradem Pittem, i w teatrze. W literaturze są obecne od późnego średniowiecza, na przykład u Geoffreya Chaucera w *Opowieściach kanterberyjskich*, czy w renesansowej poezji, jak u Edmunda Spensera w *Królowej wróżek*. William Langland w swym niezwykłym, alegorycznym dziele *Piers Ploughman* (Piotr Oracz; 1370–1379) zamieszcza rozdział pod tytułem *Spowiedź siedmiu grzechów głównych*. Miały one również swoje ikonograficzne symbole w postaci zwierząt. I tak, ropucha oznaczała chciwość, wąż – zazdrość lub zawiść (w innych kontekstach – mądrość), lew – gniew, ślimak lub żółw – lenistwo, świnia lub pies – obżarstwo, koziół – pożądanie, a paw – duma. Reprezentacja zwierząt z czasem może

się zmieniać – i tak, na przykład symbolem gniewu stał się także lampart czy niedźwiedź. Vincent de Beauvais (XIII wiek) w swym encyklopedycznym dziele *Wielkie lustro* zamieszcza ilustrację grzechów dosiadających różne przypisane im zwierzęta: tutaj towarzyszem gniewu jest dzik (il. 4). Szekspirowskiego Ryszarda III obrzuca się wieloma inwektywami, również zwierzęcymi, jak „ropucha”, „wilk”, „dzik”, „pies”, a nawet „jeź”, które dla współczesnych miały alegoryczne i emblematyczne znaczenie.

Oczywiście, grzechy musiała spotkać odpowiednia kara – i tu też zalecano rozmaite jej formy. I tak, grzeszących pychą czeka łamanie kołem, zawistnicy kąpani są w lodowatej wodzie, a gdy zazdroszczą potępieńcom przypiekającym ogniem, zostają wrzuceni do ognistego jeziora; winni grzechu gniewu ćwiartowani są na kawałki, które potem się zrastają i tortura się powtarza od początku, leniwych zaś kęsają węże, które rodzą się z ich ciał, a na skąpców czeka roztopiony olów i rożen Mamona; obżarstwo karane jest w taki sposób, że grzesznicy muszą zjadać własne członki lub obrzydliwe i nieczyste stworzenia (szczury, żaby), a lubieżnikom węże i ropuchy wyzerają genitalia (Minois, 1996). Można przypuszczać, że z czasem tego typu kary nie mogły specjalnie przstraszyć. Jak już wspomniałem, jedyną różnicą pomiędzy mękami z przytoczonego opisu, jakie czekały grzeszników po śmierci, a tym, co jeszcze na ziemskim padole spotykało winnych i niewinnych ze strony oprawców i sądów, było ich trwanie w czasie: męki są wieczne, a przy tym powtarzalne. Również obrazowe przedstawienia piekieł przestają w końcu poruszać i mniej więcej po roku 1600 znikają. Wyobrażenia przedstawiała sięgać poza to, co ludzie ludziom wyrządzali. Ogrom cierpienia i śmierci, jakie przynosiła zaraza, przekraczał wyobrażenia piekła.

*

Nie było moim zamiarem napisanie kolejnej interpretacji wybranych dzieł Williama Szekspira (choć niejednokrotnie musiałem to robić częściowo), nie zamierzałem też całościowo wchodzić w zawiłą problematykę aksjologii czy ikonografii siedmiu grzechów głównych w sztuce renesansu. Ale wydawało mi się rzeczą zasadną pokazać pewien nurt myślowy związany z grzeszną naturą człowieka, który wyczytać można zarówno z literatury epoki, jak i ze sztuki. Bardziej interesowało mnie to, jak przedstawiono siedem grzechów głównych, aniżeli kontrowersje dotyczące ich genezy

il. 4
Maître François
(aktywny w latach
1465–1482), *Alegoria
grzechów głównych*,
ilustracja
z manuskryptu
Le Miroir historial
(1463) Vincenta
de Beauvais
(ok. 1194–1264).
Ze zbiorów
Bibliothèque nationale
de France w Paryżu