

**Dwa wcielenia karnawałowego króla.
Anonimowy “Sąd Parysa” oraz “Z chłopca
król” Piotra Baryki na tle zwyczajów
mięsopustnych**

Roman Krzywy

II. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki XCV, 2004, z. 4
PL ISSN 0031-0514

ROMAN KRZYWY

DWA WCIELENIENIA KARNAWAŁOWEGO KRÓLA

ANONIMOWY „SĄD PARYSA” ORAZ „Z CHŁOPA KRÓL” PIOTRA BARYKI
NA TLE ZWYCZAJÓW MIĘSOPUSTNYCH

Od czasu opublikowania przez Hieronima Łopacińskiego anonimowej przeróbki Locherowego *Judicium Paridis* (1502) w badaniach nad polską wersją dominuje, uzasadnione skądinąd, podejście porównawcze. Różnice między oryginałem a parafrazą ujawnił już sam wydawca, problematykę tę podjęła zaś w obszernym studium Wanda Roszkowska, a także Julian Lewański¹. Również ostatnio kwestia modyfikacji pierwowzoru stała się punktem odniesienia dla rozważań Jana Okonia². Nieco inne założenie badawcze przyświecało Janinie Abramowskiej, którą zainteresowało przede wszystkim funkcjonowanie komponentów mitycznych w strukturze *Sądu Parysa* (1542) oraz ich znaczenie dla wymowy utworu³. Z kolei utwór Piotra Baryki *Z chłopa król* (1637) opatrzony został przez badaczy etykietą dzieła niejasnego, o zatartym konturze ideowym⁴. Może właśnie dlatego, pomimo zgody co do artystycznych walorów owego tekstu, wypowiedzi na jego temat formułowane są sporadycznie i mają na ogół kształt noty faktograficzno-deskrypcyjnej⁵.

¹ H. Łopaciński, wstęp w: *Sąd Parysa, królewicza trojańskiego*. Warszawa 1897, s. 5–15. – W. Roszkowska, *Od „Judicium Paridis” (1502) do „Sądu Parysa” (1542). Glosa do dziejów staropolskiej kultury teatralnej*. W zb.: *Literatura staropolska i jej związki europejskie*. Red. J. Pelc. Warszawa 1973, s. 175–191. – J. Lewański: *Studia nad dramatem polskiego odrodzenia*. Wrocław 1956, s. 142–146; *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa 1981, s. 208–213. Zob. też T. Biętkowski, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*. Wrocław 1967, s. 114–116.

² J. Okoń, *Postać Parysa w dramatach polskiego renesansu*. „Ruch Literacki” 2000, z. 1, s. 22–24.

³ J. Kułtuniakowa [J. Abramowska], *Od mitu do moralitetu*. W zb.: *Wrocławskie spotkania teatralne*. Red. W. Roszkowska. Wrocław 1967, s. 15–20.

⁴ Zob. Cz. Hernas, *Barok*. Warszawa 1976, s. 379. Sąd ten powtarza A. Litwornia, autor hasła „Z chłopa król” w kompendium *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* (t. 2. Warszawa 1985, s. 653).

⁵ Poza wymienionymi zob. również J. Okoń, *Teatr*. W zb.: *Historia literatury w dziesięciu tomach*. T. 3: *Barok*. Red. A. Skoczek. Bochnia 2003, s. 130. Sztukę interpretowano również wedle marksistowsko rozumianych metod socjologicznych jako wyraz protestu przeciwko ciężkiej doli chłopów – zob. K. Budzyk, H. Budzykowa, J. Lewański, wstęp w: *Literatura mieszczańska w Polsce. Od końca XVI do końca XVII wieku*. Warszawa 1954, s. 30–33. Już po ukończeniu niniejszego artykułu ukazało się studium D. Chemperka „Z chłopa król” Piotra Baryki – historia, Shakes-

W obu przypadkach do stwierdzeń oczywistych należy związek dramatu z okresem mięsopustnym, czyli dniami bezpośrednio poprzedzającymi środę popielcową. Z oczywistości tej nie wyciągnięto jednak konsekwencji interpretacyjnych. Jedynie Roszkowska, pisząc o *Sądzie Parysa*, nieco obszerniej, choć tylko na marginesie swej rozprawy, poruszyła kwestię ścisłego związku przedstawienia z okresem karnawału⁶. Ponieważ jednak kategorie kulturowe, od których uzależniona jest tożsamość ówczesnej zabawy mięsopustnej (z jej charakterystyczną strategią opartą na parodii oraz porządku *à rebours*), zadecydowały o swoistości przesłania zarówno renesansowego, jak i barokowego tekstu dramatycznego, zagadnienie zasługuje na obszerniejszy komentarz.

Zwyczaje związane z mięsopustem kształtowały się – jak wiadomo – w ścisłym związku z kalendarzem liturgicznym, począwszy od przyjęcia przez Kościół czterdziestodniowego postu przed Wielkanocą (VII wiek). W okresie poprzedzającym praktyki wielkopostne urządzano uczty, podczas których w nadmiarze spożywano zakazane w poście potrawy (przede wszystkim mięsne, ale także przygotowywane w oparciu o tłuszcze, jak np. ciasta czy niektóre inne odmiany pieczywa, oraz jaja i alkohol). Genezy obyczaju należy zatem szukać w historii materialnej. Pierwotnie uczty owe ograniczały się do kręgu rodzinnego, mniej więcej od XIII wieku nabrały charakteru publicznego, przekształcając się w prawdziwe święta obfitości (fakt ten historycy łączą z rozwojem miast i rozbudową korporacji cechowych)⁷. Z czasem obok wspólnego biesiadowania pojawiły się formy zabawowe takie, jak taniec, śpiew, farsowe widowiska, a zwłaszcza przebieranki, maskarady i pochody o rozbudowanym programie. „Żegnanie mięsa” (łac. „*carne vale*”) wiąże się stopniowo z bogatym kodem symbolicznym, przy czym poszczególne elementy tego kodu miały dość zróżnicowaną proveniencję. Łączyła je przynależność do formacji, którą Michaił Bachtin określał mianem „kultury śmiechu”, formacji pozostającej w wielopoziomym dialogu z kulturą oficjalną, sankcjonowaną przez kościelnych moralizatorów⁸. Dość powiedzieć, że mimo opozycji obu porządków kulturowych to właśnie rytuał oficjalny dostarczał tworzywa karnawałowym zwyczajom⁹. Niezależnie od pochodzenia i lokalnych odmian możemy mówić o karnawałowym konglomeracie kulturowym, na który składał się mniej

peare i tradycja („Pamiętnik Teatralny” 2003, z. 1/2). Badacz omawia genezę spektaklu, występujące w sztuce aluzje do wydarzeń historycznych, referuje zagadnienie zbieżności z dramatem Szekspirowym oraz przedstawia dzieje motywu „z chłopą król”. Problematyka karnawałowa bliżej autora nie zajmuje. Zrezygnował on także z konstatacji interpretacyjnych.

⁶ Roszkowska, *op. cit.*, s. 189–190.

⁷ Szerzej na ten temat zob. W. Mezgier, *Obyczaje karnawałowe i filozofia błazeństwa*. Przeł. W. Dudzik. „Dialog” 2001, nr 3 (fragment monografii *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur* (Konstanz 1991)).

⁸ Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. Gorenio wie. Oprac. S. Balbus. Kraków 1975, *passim*. Zob. też tego autora: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. Modzelewska. Warszawa 1970, rozdz. 4: *Gatunkowe i fabularno-kompozycyjne właściwości utworów Dostojewskiego* (tu uczony dopełnił swój opis kultury karnawałowej), a także tom zbiorowy: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*. Red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska. Toruń 2000 (rekonstrukcja Bachtinowej wizji karnawałowego odczuwania świata oraz nowsze propozycje i interpretacje).

⁹ Zwrócił na to uwagę A. Guriewicz w pracy *Problemy średniowiecznej kultury ludowej* (przeł. Z. Dobrzyński. Warszawa 1987, s. 268).

więcej trwały zespół form ludyczno-rytualnych, podlegający najrozmaitszym przemianom i odkształceniom (uwzględnić tu należy różne bodźce, od wpływu mody po oddziaływanie moralności ugruntowanej na naukach reformatorów najpierw protestanckich, a potem potrydenckich).

W renesansowej Polsce pochodzenie zwyczajów karnawałowych nie było zawsze jasne dla samych karnawałowiczów. W anonimowej *Komedyi o mięsopuście* powstałej około 1550 roku Pleban krytykuje przedpostne zabawy, gdyż nie znajduje dla nich uzasadnienia w *Piśmie Świętym* i rażą go związane z tym okresem zwyczaje. Na pytanie duchownego o pochodzenie święta Hanus, „opiły” Niemiec, nie potrafi dać odpowiedzi. Przywołuje natomiast różne nazwy mięsopustu, mające stanowić wystarczającą, jego zdaniem, motywację dla świętowania:

Jam-ci prostak, tego nie wiem,
 Jedno to przedsię dawno wiem,
 Iż mięsem dziś zapuszczają,
 Którzy post wielki paszczają.
 Fastel Hauenth u nas zowią
 Jako postową wigiliją.
 Po łacinie *carnis privi*,
 Iż już nie jeść, jedno ryby,
 A po włosku karnawały,
 Co się z mięsem pożegnały¹⁰. [akt I, w. 54–63]

W akcie wtórym do dyskusji włącza się Student, powołując się na starożytne obchody ku czci Saturna i Bachusa, których przedłużeniem miał być karnawał¹¹. Pamięć rzymskich *festi stultorum*, tj. świąt głupców, była zatem aktualizowana w XVI stuleciu na zasadzie oczywistości. O świątach tych Pleban albo nie wiedział, albo wolał nie wiedzieć. Nic w tym osobliwego; także dziś symbolika i geneza wielu świątecznych zwyczajów jest zupełnie zapomniana, choć one same nadal są praktykowane.

Tytułem dygresji przypomnijmy, iż święta głupców, o których napomyka Student, odbywały się w okresie Bożego Narodzenia i polegały, najkrócej mówiąc, na parodiowaniu liturgii, zawieszaniu obowiązującej wśród kleru hierarchii i odwracaniu jej poprzez wybór parodniowego biskupa czy opata z groną scholarów. Mniej lub bardziej aprobowany zwyczaj szybko przekształcił się w typowe święto uliczne, z korowodem imitującym procesję, nieodzownym osłem i orszakami przebiekańców¹². Niektóre elementy karnawału to ewidentne zapożyczenia z zabaw kandydatów do stanu kapłańskiego, chociaż rzeczywiście dopatrzeć się tu można również wpływu zwyczajów związanych z rzymskimi saturnaliaми, przechowywanych prawdopodobnie w jakiejś postaci przez kultury ludowe krajów byłego cesarstwa¹³. Z pewnością wspólna była tym zabawom aura parodii, nastawiona na ukazywanie

¹⁰ Tekst *Komedyi o mięsopuście* tu i dalej cyt. ze zb.: *Teatr polskiego renesansu. Antologia*. Oprac. J. L e w a ń s k i. Warszawa 1988, s. 109–132.

¹¹ Zob. *ibidem*, w. 294–313.

¹² Obyczajowość tę i jej wpływ na karnawał rekonstruuje J. H e e r s w pracy *Święta głupców i karnawały* (przeł. G. M a j c h e r. Warszawa 1995). Zob. też B a c h t i n, *Twórczość Franciszka Rabelais'go [...]*, s. 146–151.

¹³ Zob. B a c h t i n, *Twórczość Franciszka Rabelais'go [...]*, s. 64, 156–157. – M. S ł o w i ń s k i, *Blazen. Dzieje postaci i motywu*. Poznań 1990, s. 22–31.

w krzywym zwierciadle relacji hierarchicznych czy oficjalnie uznawanych rytuałów kościelnych i świeckich.

Atmosferę zabawy karnawałowej tworzyła przede wszystkim maskarada. Zakładanie masek pozwalało zawiesić różnice stanowe, ale także dawało gwarancję bezkarnej anonimowości, sprzyjającej zachowaniom wysoce nieobyčajnym. Mogły one przybierać postać obscenicznych skeczy, w których „aktorzy” posługiwali się sprośnym i aluzyjnym słownictwem czy nieprzyzwoitym gestem oraz wykonywali tańce erotyczne. Ekspozycja cielesności związana była prawdopodobnie z potraktowaniem ciała jako *secundum carnem*, któremu także na 40 dni wielkopostnych należy powiedzieć kategoryczne *vale!* (post zakładał abstynencję seksualną). Nie powinno zatem dziwić, iż mięsopest stał się okresem nie tylko łamania norm życia społecznego, lecz także przekraczania *tabu* obyczajowego. W ten sposób pierwotne święto obfitości – urozmaicane stopniowo przez formy o charakterze rytualnym, znakowym – przekształciło się w rozpasaną zabawę, wielki festyn chaosu etycznego, zachowując jednak ślady coraz mniej zrozumiałego porządku symbolicznego.

Począwszy od XV wieku mięsopest stał się przedmiotem krytyki kaznodziejów. Wedle Wernera Mezgera:

Coraz wyraźniejszy stawał się dualizm: przestrzeganie postu służyło za wzór pobożnego życia godnego naśladowania, karnawał zaś zaczął uchodzić za odstrasżający przykład egzystencji grzesznej, złej i bezbożnej¹⁴.

Silną opozycję między tymi okresami uwypuklano przywołując Augustynową antynomię „*civitas Dei – civitas diaboli*” czy też porównując czas zapustny do upadku Babilonu. Post i karnawał zyskują wtedy postać obiegowych alegorii przedstawiających dwa modele życia, które między sobą rywalizują. Zmagania obu personifikacji to także temat ówczesnych widowisk i przedstawień ikonograficznych (pojedynek taki widnieje np. na znanym obrazie Pietera Bruegla *Walka Karnawału z Postem* z roku 1559). Dramatyzacje zapustne przybierały także postać sądów nad Karnawałem, które kończyły się spalaniem kukły wyobrażającej czas rozpustnej zabawy.

Chociaż nie wiemy dokładnie, kiedy karnawał zadomowił się w polskim kalendarzu, to skierowane przeciwko mięsopestnemu świętowaniu wystąpienia pojawiają się u nas w tym samym czasie co na zachodzie Europy¹⁵. Dzięki nim właśnie możemy, uwzględnivszy skrajną jednostronność świadectw, poznać zwyczaj ostatkowe średniowiecznej Polski. W ogólnym zarysie nie odbiegały one wtedy od ogólnoeuropejskiego modelu.

¹⁴ Mezger, *op. cit.*, s. 128.

¹⁵ Dodajmy, że antykarnawałowe wystąpienia należały do stałego programu kaznodziejskiego jeszcze przez trzy kolejne stulecia. Powielają one niezbyt urozmaicony repertuar motywów. Do kazań z postylli pochodzących z końca XVI wieku odsyłam dalej w przypisach. W zbiorach ossolińskich zachował się osobny anonimowy druczek dewocyjny: *Mięsopest i rozpusty świata, czarta i ciała w dni bacchusowe pustujących, a zapust odpustu zupełnego od stolice S. Apost. modlącym się za grzeszącym w te dni nadanego najuboższemu, najutrapienszemu i najboleśniejszemu królowi bolesnemu Jezusowi P. na pociechę i politowanie, grzeszącym dla zabawy i zbawienia. Przy tym mody nowe zapustowe duszom zdrożne masz gotowe*. Poznań 1681. Zob. też B. Cieszyńska, *Risus sardonius. Kaznodzieje czasów saskich o obyczajach mięsopestnych*. W zb.: *Między barokiem a oświeceniem. Obyczaje czasów saskich*. Red. K. Stasiewicz, S. Achremczyk. Olsztyn 2000.

Przykładowo w jednym z XV-wiecznych kazań przechowywanych w zbiorach jasnogórskich, przeznaczonym do wygłoszenia w niedzielę zapustną (tzw. pięćdziesiątnicę), nie znany z imienia kapłan karci wiernych za udział w karnawałowych zabawach. W *prothema* oracji gromi duchownych za to, że skracają nabożeństwa, oraz rzemieślników, że opuszczają miejsca pracy, by uczestniczyć w zdrożnych hulankach inicjowanych przez igrców, muzykantów, śpiewaków i błaznów. Jest to dla niego czas naznaczony aktywnością diabła, który różnymi pokusami sprowadza ludzi na złą drogę (owe pokusy to nieprzystojne śpiewy i tańce, grzeszne zabawy, obżarstwo, pijaństwo itp.). Z kolei w *thema* kaznodzieja buduje alegoryczny obraz karnawałowego bożka (*Carnisprivium*), którego wyobraża odziana w pstre barwy przewrotna kobieta z koroną na głowie, trzymająca w jednej ręce berło, a w drugiej pawia. Siedzi ona na wozie zaprzężonym w cztery lwy symbolizujące słabości pogrążonych w zabawie: zapomnienie o Bogu, niewdzięczność za Boże dobrodziejstwa, lekceważenie przykazań oraz pychę. Świątynią „bałwana” jest każdy dom, w którym świętuje się w mięsopust, a ołtarzem – brzuchy i ciała uczujących wtedy ludzi. Na wzór niewiasty mężczyźni zakładają barwne szaty kobiece i odwrotnie¹⁶.

Kaznodzieja nieco zdemonizował mięsopustną zabawę, traktując udział w niej jako bałwochwalstwo¹⁷. Pomijając ten element jego perory, dowiadujemy się, iż do wesołej kompanii błazeńskiej dołączali przebrani za kobiety mężczyźni i niewiasty w strojach męskich. Osiągana dzięki przebraniu tymczasowa „zmiana” tożsamości płciowej służyła z pewnością sytuacjom komicznym, parodii zachowań płci przeciwnej, ale pozwalała również na dwuznaczność prowadzącą do rozwiązości. Za to piętnowali karnawał także inni duchowni¹⁸. W początkach XVII stulecia Kasper Miaskowski opisał ostatki w takich słowach:

¹⁶ Zob. J. Wołny, *Materiały do historii wagantów w Polsce średniowiecznej*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 1969, z. 1/2, s. 85–87. – M. Wilska, *Błazen na dworze Jagiellonów*. Warszawa 1998, s. 164. Streszczone kazanie zachowało się jeszcze w dwóch odpisach. O innych średniowiecznych kazaniach potępiających zabawy karnawałowe zob. M. Kowalczykówna, *Tańce i zabawy w świetle rękopisów średniowiecznych Biblioteki Jagiellońskiej*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 1985, z. 1/2, s. 81–84. – J. Drabina, *Życie codzienne w miastach śląskich XIV i XV w.* Wrocław 1998, s. 174–177.

¹⁷ Nie było to podejście odosobnione – zob. fragment XV-wiecznego kazania z kodeksu należącego niegdyś do prepozytury w Zielonej Górze (cyt. za: Drabina, *op. cit.*, s. 174): „Waszego nowego świętego, którego na swym diabelskim konsystorzu ogłosiliście świętym, Święty Karnawał (Sankt Fastnacht), czcicie nie jeden, lecz trzy dni i trzy noce w pijatyce, biesiadowaniu i w opilstwie. Świątynią, którą jemu wznieśliście, jest kuchnia, jego ołtarzem stół, jego służącym kucharz. Jakie cuda czyni święty? Inni święci przywracają wzrok ślepcom, wskrzeszają zmarłych, uzdrawiają chromych, a niemy przywracają mowę. Wasz święty czyni widzących ślepych, ponieważ nałóg pijaństwa niweczy wzrok tak dalece, że znajdujecie za ledwie drogę, czyni żywych umarłymi, ponieważ nieumiarkowanie wielu zabija, a idących zamienia w kulejących. Jak wielu będzie takich, którzy nie odszukają więcej drogi do domu? Inni święci przywracają niemy mowę. Wasz święty zabiera ją wam. Jakże wielu w tych dniach nie będzie mówiło w swym języku ojczystym, lecz w obcym! Niemcy mówią więc po polsku, Czesi i niewykształceni ludzie świeccy mówią wtedy po łacinie; a gdy nie mogą już wydobyć więcej słów z siebie, wtedy ryczą to swoje okrutne: lalala. Tak się ma sprawa z waszym świętym i tak się go czci, tego, który takie cuda czyni i tak was ćwiczy”.

¹⁸ Np. w statucie biskupa poznańskiego Łaskarza *De incantationibus et abusioibus carnisprivii* czytamy (cyt. za: J. Fijałek, *Życie i obyczaje kleru w Polsce średniowiecznej na tle ustawodawstwa synodalnego*. Kraków 1997, s. 65. Praca pochodzi z 1894 roku): „Ponieważ w czasie karnawału ma miejsce wiele czarów i wiele zabobonnych praktyk, zmuszajcie lud, by porzucił je, a także

Tam się mieniać oboja płeć w zdradliwym stroju,
 ma więc wszystko po woli i szepty w pokoju;
 tam dziw, jeśli kto swojej nie powinie nogi,
 obchodząc tam, gdzie wiedzą gładkich panien nogi¹⁹.

Spostrzeżenie poety dowodzi zarówno trwałości pewnych zachowań karnawałowych, jak i ich ukierunkowania obyczajowego.

Karnawałowe przebrania były bardzo podatne na zmienność mody. Inwencja uczestników zabawy była w tym względzie nieograniczona i podyktowana dążnością do oryginalności. Na rycinach z XV i XVI wieku często pojawiają się postacie w strojach błazeńskich, ale można było przebrać się także za króla, księcia, biskupa, żyda, Murzyna, Turka (modny strój od około połowy XV wieku), diabła czy jakieś zwierzę (zwłaszcza osła i niedźwiedzia). Bogaci przebierali się w stroje ludowe, biedniejsi przeciwnie. Bardzo żywotny także i u nas okazał się zwyczaj wdziwania szat pontyfikalnych oraz prześmiewczego naśladowania ceremoniałów kościelnych, z którym ostro walczyli duchowni późnego średniowiecza²⁰. Jednak zwyczaj okazał się nader trwały, choć przyjął złagodzoną postać. Uległszy ograniczeniu, zachował się w formie szczątkowej: w zapustny wtorek jeden z uczestników zabawy udający duchownego wygłaszał żartobliwe kazanie, pierwotnie z ambony, a później, od XVII wieku – w mieszczańskich i szlacheckich domach – ze stołka²¹. Było to swego rodzaju pożegnanie z czasem bezkarności.

Do trwałych zwyczajów należał również wybór mięsopustnego króla, patrolującego błazeńskim fanfaronadom – najprawdopodobniej odziedziczony po święcie głupców, podczas którego obowiązkowo obierany był *episcopus puerorum*²².

wyuzdany obyczaj przebierania się mężczyzn za kobiety, a kobiet za mężczyzn”. W cytowanym tu już kazaniu zielonogórskiego kaznodziei znajdujemy podobny opis (cyt. za: D r a b i n a, *op. cit.*, s. 167): „W te dni ludzie zmieniają swe ubrania, wdziwiają maski i skaczą jak kozły; nawet stare niewiasty nie pozostają wtedy cicho... a przez cały rok siedziały cicho. Szminkują się także dziewczęta i ozdabiają włosy, i noszą treny jak dumny paw, i obnoszą się same po targowisku jak kupiec swe towary; hulają po ulicach i śpiewają zalotne piosenki diabłu na chwałę, któremu w tych dniach stoją na służbie”.

¹⁹ K. Miąskowski, *Mięsopust polski*. W: *Zbiór rytmów*. Wyd. A. Nowicka-Jeżowa. Warszawa 1995, s. 341. Dalsze przytoczenia z tego wydania. Jeszcze w roku 1788 J. W. Goethe (*Podróż włoska*. Przeł., oprac. H. Krzeczowski. Warszawa 1980, s. 431), przyglądając się maskaradom podczas karnawału rzymskiego, zaobserwował: „Pierwsi są zazwyczaj młodzi mężczyźni, uśmiechający się beczelnie, przebrani w odświętne, głęboko dekolowane suknie kobiet z ludu. Obejmują napotykanych mężczyzn i pozwalają sobie na wulgarnie poufałości z kobietami, udając, że są osobami tej samej płci. Robią wszystko, na co im przychodzi ochota i co dyktuje im poczucie humoru oraz chęć swawolenia”. Niemiecki podróżnik poświadcza długie trwanie pradawnego obyczaju, którego widzami we wcześniejszych stuleciach z pewnością bywali peregrynanci z Polski.

²⁰ Zob. *Formula ut layci larvis non untantur in carnis privio* (1444). W: Fijałek, *op. cit.*, s. 65. Także synod piotrkowski z roku 1525 potępiał tego rodzaju zabawy – zob. J. S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*. T. 2. Warszawa 1932, s. 42.

²¹ Zob. J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*. Oprac. R. Pollak. Wrocław 1950, s. 550: „W ostatni zaś wtorek jeden z między kompanii ubrał się za księdza, włożywszy na suknie zamiast komży koszulę, a zamiast stuły pas na szyi zawiesiwszy, stanął w kącie pokoju na stołku, kobiercem do ściany przybitym, w pół pasa zasłoniony, wydając się jak w ambonie; miał kazanie z jakiejś śmiesznej materyi; i to było już po skończonych tańcach na kształt pożegnania zapustnego”.

²² Zob. na ten temat H. Kowalewicz, *Średniowieczna poezja polskich żaków*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 197–201. – K. Targosz, *Korzenie i kształty teatru do 1500 roku w perspek-*

Efemeryczny władca ucieleśniał czasowe odwrócenie ról społecznych, zawieszenie obowiązującej na co dzień hierarchii. Jego panowaniu towarzyszyła atmosfera parodii, ogarniająca wszystko, co poważne, uświęcone i podporządkowane *tabu*. Wyrazem tego był chociażby strój karnawałowego króla (niedopasowany, włożony na lewą stronę, rażąco jaskrawy, uzupełniony groteskowymi ekwiwalentami atrybutów), a także żartobliwy ceremoniał naśladowujący oficjalny rytuał, itp.²³

Ten właśnie zwyczaj karnawałowy stał się w obu interesujących nas utworach dramatycznych podstawową materią, z której zbudowano postać protagonisty: człowieka o niskiej kondycji społecznej wyniesionego do rangi króla. Jego panowanie nie jest długie, kończy się tak nagle, jak niespodziewanie się zaczęło. Na tym w zasadzie podobieństwo strukturalne omawianych tu sztuk – renesansowej i barokowej – się kończy. Utwory *Sąd Parysa* i *Z chłopia król* różni bowiem świat bohaterów (w pierwszym występują odziani w alegoryczne szaty bogowie oraz królowie, w drugim pojawiają się osoby plebejskie), zastosowana konwencja gatunkowa (renesansowy moralitet i komedia) oraz styl (zretoryzowany w sztuce XVI-wiecznej, kolokwialny w XVII-wiecznej).

W *Sądzie Parysa* karnawałowy monarcha został utożsamiony z bohaterem mitu trojańskiego. Obecnie pomysł ten może zaskakiwać, ale podówczas mitologia była często traktowana jako katalog egzemplów etycznych, w którym poszczególne postacie uchodziły za personifikacje ludzkich postaw, cnót i przywar czy też wyborów życiowych. Był to zatem jakby dodatkowy system znaków, służący do konstruowania komunikatów alegorycznych. Podobnie w polskiej przeróbce utworu Jacoba Lochera. Parysowi powierzono rozstrzygnięcie sporu między Junoną, Palladą i Wenerą o to, której z nich należy się jabłko rzucone przez boginię niezgody. Powinno przypaść najpiękniejszej, jednak w sztuce akurat motyw urody nie jest akcentowany. Trzy boginie symbolizują natomiast trzy rodzaje życia, kolejno: *vita activa*, *vita contemplativa* oraz *vita voluptaria*. Problematyka ta była popularna w średniowiecznych i renesansowych traktatach o moralności²⁴. Powołał się na nią również Locher w przedmowie do wersji oryginalnej²⁵. Decyzja Parysa (*nb.* jest ona z góry wiadoma, nie wpływa więc na dramatyczne napięcie sztuki) oznacza zatem wybór konkretnego zespołu wartości kojarzonego z danym modelem życia oraz odrzucenie dwu pozostałych.

Słowa Wenery, wypowiedziane najpierw po to, by przekonać Parysa, a następnie w zakończeniu utworu jako swego rodzaju rekapitulacja, stanowią opis modelu ludzkiej egzystencji. Wręczając jabłko bogini, Parys podporządkowuje zarazem swe życie kategoriom etycznym, które ta bogini uosabia. Co więcej, owe kategorie określają również charakter jego panowania. Argumenty Wenery są jednoznaczne:

tywie Krakowa. Kraków 1995, s. 136–137. Jak pisze uczona, w podwawelskim grodzie parodniowego biskupa mianowano zwykle królem.

²³ Zob. B a c h t i n, *Twórczość Franciszka Rabelais'go [...]*, s. 155–156.

²⁴ Zob. np. J. C z e r k a w s k i, *Orientacje ideologiczne w Polsce w XVI w. Vita activa, vita contemplativa*. W zb.: *Renesans. Sztuka i ideologia*. Warszawa 1976, s. 35–44. – S. S w i e ż a w s k i, *U źródeł nowożytnej etyki. Filozofia moralna w Europie XV wieku*. Kraków 1987, s. 36–41.

²⁵ Inspirację dla autora w tym względzie stanowiła zresztą *Mitologia* Fulgencjusza z VI wieku. Tekst przedmowy zamieszczony w zb.: *Teatr polskiego renesansu*.

Obiecując cudności świata tego
 I też wszystkę rozkosz jego.
 Obfitość obiecując cudnych panien,
 Z którymi będziesz miał wesołą noc i dzień.
 Z nimi będziesz miewał wesołe tańce,
 Piszczki, skrzyпки i wesołe gędźce.
 Obiecując niewieście śmieszki,
 A potem ich będziesz trząśł mieszki.
 Przyrzekam ci dziewczek młodych miłość
 I ich wszystkę powolność²⁶. [w. 281–290]

Rozkosz światowa, jak wynika z przytoczonych wersów, to przede wszystkim uciechy alkowy, tańce i muzyka. Wbrew opowieści mitycznej Wenera obiecuje młodzieńcowi zamiast najpiękniejszej kobiety świata cały zastęp dziewcząt. Zamiast miłości proponuje mu rozpustną zabawę, w której łatwo rozpoznać aluzję do zachowań karnawałowych. W słowach skierowanych do odbiorców narodzona z morskich fal bogini doda jeszcze:

Po śmierci rozkoszy nie mamy,
 Jeśli jej tu sobie nie zachowamy,
 Przeto jedzmy, pijmy, używajmy,
 A wspołek się dobrze obłapiajmy.
 Bo jeśli tu nie używimy,
 Na onym świecie, nie wimy, czego dostanimy. [w. 716–721]

Wenera zaleca życie rozpustne, zmierzające do przyjemności zdeterminowanych cielesną naturą człowieka. Konieczność zaspokojenia pragnień dyktowanych przez ciało jest kojarzona z życiem doczesnym, ziemskim, które zostało przeciwstawione niewiadomej czekającej człowieka po śmierci. Opozycja ta dość ściśle zdaje się przylegać do wspomnianej dialektyki karnawału i postu, ale ujęta została od strony konkretnego, poprzez opis zachowań, które bogini afirmuje. Nie dziwi zatem, że pojawiający się w dramacie Kupidyn przypomina kusiciela, który swą mocą może dotykać wszystkich ludzi, doprowadzając ich do szaleństwa wywołanego pożądaniem²⁷:

Ja jestem bożek ślepej miłości,
 Przywodzę gamraty ku szaloności.
 Czynię ludzie ślepe miłujące,
 O imieniu swoje nic nie dbające. [w. 521–524]

Mniszy z klasztoru uciekają,
 A panie w swe kapice przybierają.
 Żebracy dla mnie się stroją,
 A żakom panie dary dają. [w. 527–530]

Działanie Kupidyna zmienia zwykły porządek. Przypisanie mu takiej mocy było oczywiście zgodne z długą tradycją ukazywania bożka miłości, lecz w kontekście mięsopustu takie ujęcie zyskuje dodatkową motywację²⁸.

Zaznaczyć należy, że koncepcja egzystencji, jaką oferuje bogini miłości, jak też ilustrujące ją postępowanie głównego bohatera są w dramacie ocenione negatywnie

²⁶ Tekst *Sądu Parysa* tu i dalej cyt. ze zb.: *Teatr polskiego renesansu*, s. 42–65.

²⁷ Zwróciła na to uwagę Roszkowska (*op. cit.*, s. 189).

²⁸ Zob. Kułtuniakowa, *op. cit.*, s. 17.

nie. Widz nie miał wątpliwości, że wybór Parysa jest zły i że konsekwencje tego wyboru także nie będą dobre. Sam królewicz zdaje sobie z tego sprawę (w. 164), przypomina mu o tym również Atena (w. 355–358). W przypadku epizodów przedstawiających skutki decyzji Parysa anonimowy autor polskiej wersji dramatu dokonał pewnych modyfikacji pierwowzoru autorstwa Lochera, a *eo ipso* i samej historii trojańskiej²⁹.

Obrawszy spośród bogiń patronkę swego dalszego życia, Parys przybywa do królestwa Menelaosa. Władca udaje się właśnie poza granice swego państwa i postanawia poruczyć Helenę opiece przybysza. Ten z kolei zdobywa przychylną początkowo niezłomną (i znającą obowiązki dobrej żony!) piękność, dla której wystarczającym powodem złamania małżeńskiej wierności okazał się komplement odnoszący się do jej urody. Zdradzony mąż w jednej z końcowych scen mści swoją hańbę, nakazując najpierw spętać przybysza z Troi, a następnie zasieć go mieczami. Wyrok zostaje wykonany w trybie natychmiastowym. Epizod, w którym następuje wymierzenie kary, to pomysł tłumacza sztuki. Oryginał kończy się wypowiedzeniem wojny Trojanom, nie ma w nim mowy o uśmierceniu Parysa. Dzięki uzupełnieniu utworu bardziej korespondował z okresem karnawału, kiedy to miał być wystawiany³⁰.

Parys to zatem typowy król karnawałowy. Jego panowanie stanowi czas załamania się właściwego porządku oraz niefrasobliwego hedonizmu, któremu patronuje Wenera – alegoria życia rozpustnego. Śmierć trojańskiego królewicza oznacza zapowiedź rychłego końca mięsopustu, sygnał przywrócenia zwykłej hierarchii (być może, dlatego kolejność wypowiedzi bogiń-alegorii jest zmieniona w stosunku do mów perswazyjnych mających przekonać Parysa; tym razem ostatni głos należy do Pallady). Dydaktyka moralitetowa została zestrojona z dydaktyką gromiącą szaleństwo karnawałowe i przestrzegającą przed jego konsekwencjami.

Tragiczne w skutkach panowanie parodniowego króla zaczyna się również w sposób typowy dla karnawału: od przebieranki. Do śpiącego Parysa przybywa Merkury i każe mu zrzucić prosty strój i włożyć „królewskie szuby” (w. 138). W ten sposób odbywa się charakterystyczne dla mięsopustu czasowe odwrócenie ról. Zwykły pastuch poprzez zmianę odzienia awansuje do stanu monarszego³¹. Operowanie kostiumem wiąże się z dużym w dawnej kulturze znaczeniem stroju jako swego rodzaju komunikatu na temat przynależności społecznej. W dramacie średniowiecznym i wczesnonowożytnym strój służył także uzupełnieniu charakterystyki postaci i jej życiowej sytuacji³². Oto np. w akcie IV *Burzy* Szekspira obwołany władcą wy-

²⁹ Szerzej na ten temat zob. Roszkowska, *op. cit.*, s. 182–186.

³⁰ *Nb.* moralitet w wersji łacińskiej nie był sztuką powiązaną z ostatnimi dniami karnawału, niemniej w Polsce wystawiono go po raz pierwszy w roku 1622 właśnie podczas mięsopustu na dworze królewskim (zob. B. Król, S. Mrozińska, Z. Raszewski, *Inszenizacja „Iudicium Paradis” na Wawelu w roku 1622*. „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 1, s. 6), jakkolwiek odbiorca wpisany w strukturę utworu to raczej widz mieszczański (pisze o tym Kułtuniakowa (*op. cit.*, s. 19)).

³¹ *Nb.* stanowi to o odstępstwie od mitu, w którym Parys jest autentycznym królewiczem, a tu – pastuchem, który tylko tymczasowo zmienia swą tożsamość.

³² Zob. Król, Mrozińska, Raszewski, *op. cit.*, s. 16. – Kułtuniakowa, *op. cit.*, s. 18 (uczona wymienia także inne konwencjonalne znaki teatralne występujące w dramacie). Szerzej na temat znaczenia stroju i przebrania w dawnych wiekach zob. H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*. Warszawa 1996, s. 80–107. – M. Pastoureaux, *Diabelska materia. Historia pasków i tkanin w paski*. Przeł. M. Ochab. Warszawa 2004, s. 17–32, 57–72.

spy opój Stefano zatrzymuje się, gdy spostrzega powieszona na lipie błyszczące szaty. Jest to pułapka zastawiona przez Prospera, którego Stefano miał zamordować. Przebieranka obnaża charakter błazeńskiej uzurpacji, jego śmieszność i fałsz, wynikające z braku zrozumienia istoty władzy i dostrzeganiu jedynie jej zewnętrznych przejawów, blichtru. Podobnie w *Sądzie Parysa*, w którym włożenie królewskiej szaty podkreśla nagłość awansu oraz jego powierzchowność. To, że bohater przebiera się na scenie, dodawało z pewnością atrakcyjności przedstawieniu, ale wskazywało również na maskaradowy charakter władzy pastucha.

Tę samą zależność wykorzystano w komedii *Z chłopia król*.

W prologu do tego dramatu jeden z bohaterów (Piwowski) w krótkim argumencie zapowiada treść przedstawienia. Sztuka będzie mianowicie:

[...] O chłopie, co go upoiwszy
 Żołnierze i w bogate szaty przystroiwszy,
 Dla swojej krotofili królem uczynili
 I za stołem królewskim pięknie posadzili³³. [w. 31–34; podkreśl. R. K.]

Źródło pomysłu wskazał autor na karcie tytułowej – była nim facecja *O pijanicy, co cesarzem był ze zbioru Facecye, albo furfanterie dworskie* (1624)³⁴. U Baryki obserwujemy powiązanie tego schematu z mięsopustem, o którym, podobnie jak w *Sądzie Parysa*, mówi się w komedii bezpośrednio. Jednak panowanie fałszywego władcy połączone zostało przez Barykę z nieco odmiennymi elementami karnawału.

W utworze grupa żołnierzy szuka sobie rozrywki na czas ostatków. Przewodzący im Rotmistrz stwierdza:

Jużeśmy i skakali, i sobie podpili,
 Trzeba by nam wymyślić co dla krotochwili. [w. 227–228]

Póki czas mięsopustu, żyjmy mięsopustnie
 Dla poczciwej uciechy, jednak nie rozpustnie. [w. 237–238]

Okazja do zabawy trafia się szybko. Postrzegłszy pijanego Szoltyśa, żołnierze zaczynają się zastanawiać, w jaki sposób można by uczynić go przedmiotem owej krotochwili: przestraszyć go ogniem, nasypać mu pieprzu do nosa, skleić mu brodę, „mazicą nasmolić / a pierzem go obsypać” (w. 292–293), zaszyć w niedźwiedzią skórę czy też przebrać za diabła. Przeciw każdej propozycji pada kontrargument. Dopiero pomysł Rotmistrza, by przebrać chłopca za króla, zostaje przyjęty przez wszystkich wiarusów. Po przebudzeniu z pijackiego snu ofiara żartu próbuje dojść, co się stało. Siedzi na tronie, lecz zadaje sobie pytanie, czy to przypadkiem nie dyby albo stalle kościelne. Przychodząc do siebie, chłop przypomina

³³ Tekst utworu C. Baryki *Z chłopia król, komedyja dworska* tu i dalej cyt. ze zb.: *Dramaty staropolskie. Antologia*. T. 4. Oprac. J. Lewańskiego. Warszawa 1961, s. 137–179.

³⁴ Przedruk w komentarzu do komedii Baryki (jw., s. 544–545). Identyfikacja schematu fabularnego jak w tej facecji wykorzystany został przez Szekspira w prologu *Poskromienia złościcy*, lecz na temat wzajemnych relacji tekstów trudno orzec coś pewnego. Pomysł nie był oryginalny, musiał też często otrzymywać oprawę teatralną. Pod koniec sztuki Baryki Rotmistrz mówi do swych towarzyszy:

Lecz jako prędko królem był koronowany,
 Tak prędko do kozice znowu odestany.
 Wszakem ja wam powiadał, iż się tak dziać miało,
 Bo mi się to już widzieć kilka razy przydało. [w. 835–838]

sobie sen, w którym pożegnał się z polem i został królem, lecz szybko bierze rozbrat ze zwodniczym widzeniem. Przygląda się z kolei ubraniu: podobnemu do księżyich ornatów odzieniu, żółtym butom i koronie; wtedy właśnie dochodzi do wniosku, że jego ubiór przypomina szaty królewskie, lecz ma na myśli królów karcianych i postanawia dołączyć do tej kompanii jako król „piwowy”. Szybko precyzuje, jak pojmuje swą władzę (będzie leniuchował, jadł i pił), i rozgląda się za dworzanami. Szołtys przyjmuje zatem rolę, jaką przyszło mu odegrać, rozpoznaje jednak ludyczną konwencję, której reguły są mu znane. W ostatnim monologu tytułowy bohater zastanawia się: czy żona, „gdy kukłę na głowie ujrzy”, nie zapyta, „kto mię guzem odział” (w. 874). Jednoznacznie więc określa swój ubiór jako błazeński. Kukła bowiem to charakterystyczna czapka błazeńska (od łac. *cucullus* – stąd dzisiejsza kukielka), a „guz” to skrócona forma od słowa „guzman”, oznaczającego w dawnej polszczyźnie właśnie błazna³⁵. Chłop jest tu zatem nie tyle ofiarą – jak się czasem przyjmuje – ile aktywnym współuczestnikiem zabawy.

Panowanie efemerycznego władcy w komedii Baryki okazuje się świętem konsumpcji, choć może właściwszym określeniem byłoby „święto obżarstwa”. Szołtys od początku panowania domaga się jedzenia i garcowej konewki (ok. 20 litrów) z piwem. Życzenie swe powtarza kilkakrotnie, żądając zwłaszcza okraszonej tłuszczem kapusty, która była typowo plebejską potrawą mięsopustną³⁶. W czasie „królewskiej” biesiady przyjęty zostaje kozacki poseł (w jego rolę wciela się jeden z żołnierzy), który przywozi upominki nowemu władcy. Kozak szczegółowo wycisza marnej jakości dary, na pierwszym miejscu wymieniając kiełbasy, wór mąki na pierogi, dzieżę barszczu, baryłkę miodu i bukłak wódki, na dalszym mało użyteczne przedmioty. Odgrywający marszałka dworu Rotmistrz dziękuje za dary, ale prosi, by następnym razem poseł przywiózł większą ilość produktów spożywczych: sera ukraińskiego, bryndzy wołyńskiej, wymłóconego prosa i piwa. W ten sposób został sparodiowany ówczesny ceremoniał dyplomatyczny, lecz główny nacisk w akcie II, centralnym w konstrukcji dramatu, położono na wydobywanie komizmu ze sceny zapustnego konsumowania. Nie jest ono poddane krytyce, lecz aprobowane – w ujęciu Baryki stało się przedmiotem zabawy, zgodnie z rozrywkowym charakterem całej sztuki.

Przyjęcie kozackiego legata stanowi parodię elementu kultury oficjalnej, sformalizowanej, obowiązującej na co dzień. Jest to ujęcie typowe dla mięsopustnej farsy, jak i w ogóle dla karnawałowych kategorii estetycznych, polegających na tworzeniu komicznych (nierzadko szło tu o komizm „niski”) analogii do zwykłej rzeczywistości i reguł nią rządzących. Karykaturalny obraz świata, naruszenie norm obyczajowych, zwięzłość to cechy charakterystyczne tego rodzaju utworów drama-

³⁵ Znaczenie obu słów omawia W i l s k a (*op. cit.*, s. 41–43, 56–57). Zob. błędne objaśnienie M. B o k s z c z a n i n (komentarz w zb.: *Dramaty staropolskie*, t. 4, s. 557), której zdaniem kukła to bułka, mająca oznaczać w cytowanym wyminku dużego guza.

³⁶ Zob. np. piosenkę *Mięsopust* z sowizdrzańskiego zbioru *Kiermasz wieśniacki*, w której właśnie kapusta jest przeciwstawiona daniom z innego stołu (fragment utworu cytuję dalej). Tekst piosenki w zb.: *Antologia literatury sowizdrzańskiej*. Oprac. S. G r z e s z c z u k. Wrocław 1985, s. 361–362. BN I 186.

tycznych. Ich największa popularność w Europie przypadła na wiek XV, w Polsce najstarsze zapisy pochodzą z następnego stulecia³⁷. Teksty te pełniły nierzadko funkcję intermediiów w większych całościach scenicznych, także poważnych, choć inscenizowano je również podczas zabaw karnawałowych (np. podczas uczt bractw cechowych czy w trakcie brewerii na placach miejskich).

W komedii *Z chłopą król* kształt farsowej dramatyzacji nadano aktowi II, zawierającemu scenę przyjęcia legata. W nim właśnie znalazła odzwierciedlenie karnawałowa kultura śmiechu. Między aktami autor umieścił natomiast intermedia (*Słuzalec żywot żołnierski i obyczaję językiem maluje* oraz *Skoczyłaś żydowi kij przeda-je*). Chociaż nawiązują one do treści komedii, mają zupełnie inny, pozakarnawałowy charakter, jakby autor chciał odejść od konwencji dominującej w akcie centralnym. Inaczej w *Sądzie Parysa*. W sztuce panuje moralitetowa powaga. Styl dwóch międzyaktów wkomponowanych w strukturę dramatu wyraźnie odróżnia się od całości.

Bohaterami pierwszego intermedium są szermierze Bicius i Bachius oraz Wenera. Szermierze chcą walczyć o wianek ruciany, który jest w posiadaniu bogini. Obaj przechwalają się oraz wygrażają przeciwnikowi. Słowa Bachiusa świadczą jednak, iż pojedynki niekoniecznie odbywał się będzie w tradycyjny sposób:

Jestem szymirz barzo czysty [tj. wyborowy – R. K.],
Co świadcza na mię panny i panie wszystkie. [w. 409–410]

Spór dotyczy zatem sprawności erotycznej. Bicius i Bachius chcą, by Wenera oddała wianek temu, kto lepiej „szymuje”, lecz w zupełnie innym sensie, niż wydawałoby się na pierwszy rzut oka. Werdykt bogini nie pozostawia co do tego wątpliwości:

Obudwu was w szermierstwie godnych uznawam,
A przeto wam za zapłatę po wieńcu dawam.
Weźmiecież ode mnie wieńce, namilejszy,
A szymujcie z paniami o cudniejszy. [w. 419–422]

Wianek ruciany – w dawnej Polsce znak dziewictwa – okazuje się nagrodą tylko symboliczną, zatem bogini nakazuje szermierzom, by zdobyli „cudniejszy” wieniec, tj. udali się na podboje erotyczne.

Intermedium to otwiera w *Sądzie Parysa* czas mięsopustu. Zaraz po nim Parys przybywa na dwór Menelaosa, by uwieść Helenę. Ponadto stanowi ono także parodię turnieju rycerskiego. Frazeologia szermierska świadczy o tym wystarczająco (w liczącym 29 wersów intermedium słowa „szermierz” i „szermować” występują aż sześciokrotnie w różnych formach gramatycznych), jednak jej przeniesienie na sferę zachowań erotycznych prowadzi do efektu komicznego, ośmieszającego rycerski zwyczaj. Parodia turnieju rycerskiego to częsty temat średniowiecznych fars karnawałowych³⁸. Jej cel wydaje się analogiczny do parodii audyencji udzielonej zaporoskiemu posłowi w utworze Baryki.

Nieco inaczej rzecz się przedstawia w przypadku drugiego intermedium z *Sądu*

³⁷ Zob. A. Brückner, *Początki teatru i dramat średniowieczny*. „Biblioteka Warszawska” 1894, t. 3, s. 109–113. – Heers, *op. cit.*, s. 173–181. – A. Dąbrowka, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*. Wrocław 2001, s. 505–546.

³⁸ Zob. Heers, *op. cit.*, s. 157–158.

Parysa. Jego bohaterkami są staruchy (Piszczkowa, Gordanka i Czuczyna), które deklarują chęć zabawy z młodzieńcami. Jedna z nich mówi np.:

Ja, pani Piszczkowa, baba stara,
Ale między młodzieńcy jara.
Pójdę teraz do tańca,
Boć mi miło skakać wedla młodzieńca. [w. 553–556]

Pasterze odpowiadają im hurmem:

Nuż wy, baby stare,
Niechaj będzie dziś żniwo jare!
Będziem z wami ten raz tańcować,
A potem twarogu pojedać. [w. 573–576]

Obsceniczny sens wypowiedzi postaci występujących w tym intermedium jest oczywisty³⁹. Zapustny taniec starych kobiet z młodzieńcami to wstęp do spółkowania. One same ucieleśniają siłę demoniczną, są karykaturą panińskiego piękna i niewinności⁴⁰. Czas karnawału oznacza tolerancję dla ich nienaturalnej, groteskowej żądzy, która traktowana była zapewne jako śmieszna. Akceptację takiego zachowania potwierdzają słowa popularnej piosenki (powst. ok. 1615):

Mięsopusty, zapusty,
Nie chcą wdowy kapusty,
Patrzą, gdzie gładki stoi,
Gadać się z nim nie boi.

Za wszystko wdowie stanie,
Kiedy się jej dostanie
Do rozmowy młodzieniec,
Gotów jemu jej wieniec⁴¹. [w. 25–32]

Także taniec może wskazywać na erotyczny aspekt drugiego intermedium *Sądu Parysa*. W scenie poprzedniej Helena staje się powolna Parysowi. Po jej wyznaniu oboje zaczynają tańczyć, co symbolizowało porozumienie kochanków i było dla widza zrozumiałym znakiem teatralnym⁴². W oryginale nie ma tego epizodu, został dodany przez anonimowego tłumacza, co każe myśleć, iż był to dlań dodatek znaczący, służący uściśleniu związków sztuki z mięsopustem. Następujący bezpośrednio po tej scenie taniec starych bab z młodzieńcami należy zapewne odczytywać jako groteskowe odbicie miłości Parysa i Heleny, miłości dwojga ludzi odpowiadających sobie wiekiem, ale nie stanem: Parys to bowiem kawaler, Helena staje się cudzołożną żoną, on to przebrany za króla pastuch, ona jest praw-

³⁹ Zwrócił na to uwagę już Łopaciński (*op. cit.*, s. 12).

⁴⁰ O konwencji takiej wspomina Heers (*op. cit.*, s. 172).

⁴¹ Zob. także pieśń I 19 Kochanowskiego, której związek z karnawałem ostatnio stwierdził J. Sokolski (zob. „*Miło szaleć, kiedy czas po temu...*” *Karnawałowa pieśń Jana Kochanowskiego*. „*Litteraria*” 2001) na marginesie omówienia pieśni I 20. Również opisywany przez Kitowicza (*op. cit.*, s. 552) krakowski „comber” (z niem. „*schemper*” – ‘maska’) to ślad typowo karnawałowej inwersji.

⁴² Analogiczną scenę wprowadził J. Jurkowski w części 3 *Tragedii o polskim Scylurusie* (cyt. za: *Tragedia o polskim Scylurusie i trzech synach koronnych ojczyzny polskiej, żołnierzu, rozkośniku i filozofie, których imię Herkules, Parys, Dyjogenes*. Oprac. J. Krzyżanowski, S. Rospond. Wrocław 1958, s. 84): Parys uwodzi Helenę, po jej przyzwoleniu zaczynają taniec, bezpośrednio po którym żołnierze krzyczą: „Bij tego złażnika, / Bij cudzołożnika!”

dziwą królową. Byłby to kolejny trop wskazujący na karnawałowy sposób przedstawiania świata w tym utworze⁴³.

Inscenizacje omawianych sztuk wiązały się z okresem mięsopustu, oznaczającym przejście z czasu zabawy do czasu postu. Oba okresy podporządkowane były dwóm diametralnie odmiennym dominantom, które można – nie bez koniecznego w tym miejscu uproszczenia – określić bądź jako *sacrum* i *profanum* (gdy przyjmujemy punkt widzenia odniesień religijnych), bądź jako sferę kultury oficjalnej i sferę kultury „ludowej” (jeśli rozpatrywać je w kontekście zachowań postulowanych przez kościelnych dydaktyków oraz zachowań praktykowanych) czy też kultury poważnej i „kultury śmiechu” (wziąwszy pod uwagę ich zasadniczy charakter)⁴⁴. Moralizatorzy bezwzględnie potępiali nieobyczajność karnawału, namawiając do odpowiedniego przygotowania się do zbliżającego postu⁴⁵.

Zgodna z taką lekcją jest wymowa *Sądu Parysa*. Karnawałowy król to rozpustnik, Helena to cudzołożnica, Parysa za złamanie normy obyczajowej spotyka bezwzględna kara. Wymiar etyczny jego uczynku nie budzi żadnych wątpliwości.

Inaczej w utworze *Baryki*. Karnawałowe praktyki nie są przedstawione jako zdrożne. W cytowanych już tu słowach, które celowo przytaczamy raz jeszcze, bohater zastrzega wszak:

Póki czas mięsopustu, żyjmy mięsopustnie
Dla pocziwej uciechy, jednak nie rozpustnie. [w. 237–238]

Autor aprobuje taką karnawałową inwersję kulturową, która mieści się w granicach normy moralnej nakazującej przystojne zachowanie – akceptuje zatem aspekt ludyczny mięsopustnych brewerii. Utwór stanowi przykład takiej zabawy i na tym jego funkcja dydaktyczna się wyczerpuje, jeśli idzie o przesłanie wynikające z fabu-

⁴³ Nawiasem dodajmy, iż już od późnego średniowiecza tańce karnawałowe były atakowane przez kościelnych moralizatorów, którzy uznawali je za procesje ku czci diabła, zachowanie wysoce grzeszne (zob. K o w a l c z y k ó w n a, *op. cit.*, s. 81–84). Zob. też stanowisko J. W u j k a na temat zapustnych tańców (*Na niedzielę mięsopustną*. W: *Postilla catholica, to jest kazania na ewangelie niedzielne i odświętne*. Kraków 1584, s. 129–130): „Lecz te nasze tańce nie wiem, jako mają być wymówione, z których nic dobrego, jedno wszelakie grzechy a wszelakie złości pochodzą. Bo te tańce naprzód diabeł wymyślił u onego cielca na puszczy. [...] Nie trzeba wiele mówić, w takim tańcu wszelakich grzechów jest pełno. Zaż tam pycha w ubierzach, w strojach i w bryżach, i w gładkości cielesnej nie panuje? Zaż tam łakomstwo miejsca nie ma, gdy jeden u drugiego, jedna u drugiej, ujrzawszy szatę kosztowniejszą, łańcuszki, pierścionki i inne błazeństwa takowe, więcej by tego życzyła sama sobie? Więc za tym wnet zazdrość i nienawiść być musi, gdy jeden drugiego widzi gładszego albo strojnieszego, który go w tych rzeczach celuje. Stądże i gniewy, i swary o pierwsze miejsce w tańcu, a czasem i morderstwa, i zabijania. [...] O nieczystości nie pytaj, gdyż taniec jest warstat każdej wszeteczności: tam nieuczciwe dotykania, tam wszeteczne szeptania, namowy, śpiewania, całowania, a jednym słowem wszytek niewstyd okazać, rozmnażać i wprawować się musi. Przetóż też taniec bez obżarstwa i pijaństwa być nie może, ponieważ jako jeden mędrzec tego świata napisał, żaden po trzeźwości nie skacze. Na koniec i lenstwo stąd pochodzi, albowiem nie jedno czas szkodliwie na tych marnościach ci trawia, ale i do wszelakiego dobrego uczynku niesposobnemi się stawają [...], ale służą diabłu i sprawam a pompam jego, których się jednak na krzcie oderzekli byli”.

⁴⁴ Zob. B a c h t i n, *Twórczość Franciszka Rabelais'go [...]*, s. 66–67.

⁴⁵ Grzegorz z Żarnowca w kazaniu na niedzielę zapustną (w: *Postylla, albo wykłady ewangelij niedzielnych i świąt uroczystych*. [Kraków] 1597, k. 94v–95) przekonywał nawet, iż lepiej byłoby zrezygnować z 40 dni postu niż w 3 dni mięsopustne szaleć bez umiaru, zaprzeczając całą korzyść nabożnego uczynku.

ły (w *Sądzie Parysa* odwrotnie: cel budujący odgrywa rolę podstawową). Nauka Baryki nie wychodzi poza czarnoleskie „Miło szaleć, kiedy czas po temu [...]”, odnoszące się właśnie do okresu przedpostnego⁴⁶. Obok jednak dydaktyki pośredniej widzowie są pouczani bezpośrednio w epilogowych fragmentach obu tekstów, wpisywanych przez nie w graniczne odczuwanie zapustnych dni.

Renesansowy moralitet zamykają słowa Pirwomówcy, które następują zaraz po finalnej wypowiedzi Pallady, zachęcającej do życia podporządkowanego rozumowi. Informując o zakończeniu przedstawienia i prosząc o zapłatę, aktor mówi także:

Bacście, byście tak w Bodze używali,
A śledzi na post nie zapamiętali.
Dobra-ć też jest lwowska szczuka
Tym, którym jest dobra nauka. [w. 792–795]

Koniec spektaklu to zatem także sygnał końca karnawału, stąd wezwanie do zwrócenia się w stronę Boga i pamiętania o tym, by zaopatrzyć się w ryby na czas postu.

Piotr Baryka w zakończeniu swojej komedii również wyraźnie zaznacza granicę między mięsopustem a czasem postu. Kres karnawału łączy jednak nie ze zmianą diety, lecz z koniecznością wstrzemięźliwości innego rodzaju:

Mijają już dni, co je mięsopustem zowiem,
Niestetyż. Z jakim żalem mam to wypowiedzieć? –
Abo wy same, panny, chciejcie nam powiedzieć:
Ni wy za mąż pójdziecie, ni ja się ożenię,
Już o mężach nie myślcie ani ja o żenie.
Pożal się, mocny Boże, nieszczęsnej przygody,
Szkoda mi i wam jeszcze bardziej tej urody.
Musiem wszyscy już czekać aż po Wielkiejnocy.
A któż tego doczeka bez Bożej pomocy?
„Pono rychlej pomrzemy, niż pojmiemy żony” –
Niejeden ci tak mówił, a już pogrzebiony. [w. 886–896]

Chociaż słowa te wypowiedane są w tonie żartobliwym, kryje się za nimi świadomość, iż niewielu zachowuje abstynencję. Stąd zapewne napomnienie:

Ale nie myśląc wiele, ja zaś tak powiadam,
A rozumiem, że moją nie wzgardzicie radą:
Zachowajmy się lepiej i ludziom, i Bogu,
Nie chowajmy przymierza piekielnemu wrogu,
Co nam Bóg przyobiecał, pewnie nas nie minie. [w. 897–901]

Sens pouczenia w obu przypadkach sprowadza się do stwierdzenia: oto skończył się czas karnawału, należy podporządkować się rygorom postu. Nacisk położony jest w zasadzie na zmianę – wkroczenie w okres należący do Boga – i obowiązek uszanowania tej zmiany. Pojawienie się formuł napominających w sztukach przeznaczonych do wystawienia tuż przed środą popielcową może się wydawać nadgorliwością dydaktyczną, gdyby pominąć milczeniem fakt, iż wówczas zabawy mięsopustne nierzadko przeciągały się na następne dni, a niektórzy lekceważyli w ogóle postne nakazy. Dał temu świadectwo Marcin Białobrzeski w swojej *Postylli*:

⁴⁶ Zob. Sokolski, *op. cit.*

Siła najdziesz, którzy stary zwyczaj święty postu czterdzieści dni ganią i natrząsają się z niego, a pilnie się starają, jakoby stare szatańskie postanowienie wypełnili, to jest dni szalone mięsopustne, że nie uprzykrzyłyby się drugiemu mięsopusty i cały rok, a czas krótki postu uprzykrzy się wnet⁴⁷.

A wtórował mu Kasper Miaskowski w swoim opisie Popielca:

Jedni idą, zwiesiwszy do kościołów głowy,
 [.]
 Ale drugich (a kto ich tak wiele policzy)
 jeszcze skrzypki i dudy słyszeć na ulicy.
 Ci gonią dziewczki, co je w kloce zapręgają,
 a one się nie barzo, widzę, ociągają,
 ci chłopa w grochowiny ubrawszy, prowadzą,
 a do której gospody wprzód iść mają, radzą⁴⁸.

W tym kontekście napomnienia Anonima i Baryki zdają się całkowicie uzasadnione.

Wstępny zarys obyczajowości mięsopustnej pozwolił określić kontekst kulturowy, w który wyraźnie wpisuje się polska przeróbka moralitetu Lochera oraz komedia Baryki. Kontekst ten nie był dotąd, naszym zdaniem, należycie eksponowany w omówieniach, co skutkowało niepełnymi odczytaniem. Jak wykazała baczniejsza lektura, na karnawałową tożsamość obu sztuk wskazuje przede wszystkim charakterystyczna konstrukcja głównego bohatera jako efemerycznego króla, z którego panowaniem związane jest zawieszenie zwykłego porządku rzeczy. Objęciu władzy towarzyszy maskarada, włożenie stroju symbolizującego przyjętą przez postać rolę, przy czym karnawałowy król w *Sądzie Parysa* to figura: jego decyzje i sposób zachowania należy rozumieć przenośnie; w komedii Baryki wyniesienie na tron chłopa oznacza początek czasu zabawy, ale król nie gra kogoś innego, jest raczej błaznem ku ucieście wiarusów. Swe zadanie wypełnia zresztą świadomie i z ludycznym zaangażowaniem. Przebieg akcji urozmaicają elementy farsowe. W dramacie renesansowym przyjmują postać międzyaktów, których komizm reprezentuje karnawałową kulturę śmiechu, eksponującą cielesny erotyzm. U Baryki natomiast temat farsowy został niejako zaprzeczony, stał się formą umowną, całkowicie podporządkowaną budującemu przesłaniu nakazującemu przystojność zabawy. Autor humanistyczny przestrzega przed zgubną rozpustą, tolerowaną podówczas w ostatki. Sztuki łączy finałny akord, w którym pobrzmiwa nuta bezpośredniej dydaktyki. Wypowiadane przez aktorów końcowe pouczenia przypominają o konieczności rozgraniczenia czasu zabawy i czasu postnego. Dzięki temu oba utwory sygnalizują przejście z jednego porządku do drugiego, stanowią literacki znak transgresji, zdeterminowanej przez cykliczno-sakralne odczuwanie czasu. Jak przekonują wypowiedzi z epoki, granica ta nie zawsze była honorowana po myśli moralizatorów.

⁴⁷ M. Biało b r e s k i, *Ewanielija z jej wykładem na niedzielę pierwszą po Trzech Królach*. W: *Postylla ortodoksa, to jest wykład świętych ewanielij*. Kraków 1581, s. 176.

⁴⁸ K. M i a s k o w s k i, *Popielec*. W: *Zbiór rymów*, s. 344. Znamiennie, iż opis dewocji popielcowej zajął poecie 10 wersów, a opis niepobożnej zabawy – aż 42. Zob. też W. P o t o c k i, *Carnis privium*. W: *Ogród fraszek*. T. 1. Wyd. A. B r ü c k n e r. Lwów 1907, s. 493 (poeta drwi z wynajdujących preteksty, by łamać zakaz spożywania mięsa w poście).