

**Ryszard Strzelecki**

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszcy

## **Z CHŁOPA KRÓL PIOTRA BARYKI – W STRONĘ LEKTURY ANTROPOLOGICZNEJ**

Tematem dramatu Piotra Baryki są zdarzenia karnawału, określanego w zgodzie z rodzimą tradycją mianem mięsopustu. Z kolei sprawą centralną w całym kompleksie karnawałowych zjawisk okazuje się przemiana chłopa w króla, co zresztą deklaruje sam tytuł sztuki. Idea tej osobliwej przemiany jest wielokrotnie poświadczona w tekstach kultury od starożytności po współczesność. Swą trwałość i niebywałą żywotność czerpie przecież nie tyle z artystycznej rangi jej reprezentacji i twórczych kontynuacji czy nawiązań, lecz przede wszystkim z obecności osobliwego czynnika, który nieodmiennie napelnia kolejne reprezentacje kulturową mocą, zaspokaja skryte potrzeby duchowe, wzbudza zaciekawienie i porusza wyobraźnię. Wyjaśnienie, czym ów czynnik jest, czyli co sprawia, że ujęta w motywie międzyludzka sytuacja posiada te szczególne walory, jest głównym zadaniem niniejszego opracowania.

Analiza tekstu Baryki okazuje się w tym względzie niezwykle owocna. Dramat doskonale (być może najpełniej w tradycji literackiej) realizuje motyw z *chłopa król*, nadając mu głębię życiowego doświadczenia. Zawdzięcza to wyjątkowej zdolności „objawiania” prawdy o człowieku (w czym niebagatelną rolę odgrywa artyzm utworu). Bezkompromisowe ujawnianie źródeł ludzkich zachowań, motywacji, eksponowanie, niekiedy z sowizdrzalską zaciętością, skrytych skłonności człowieka otwiera pole dla antropologii. Dzieło zaświadcza oraz dokumentuje perypetie natury ludzkiej i daje rękojmię analizy, którą tu podejmujemy.

W rozważaniach wkraczamy na teren związków i koligacji między nauką o literaturze a antropologią. Istnieją liczne świadectwa tych współzależności, chociażby w wykorzystaniu antropologii do badań nad komunikacją literacką, kontekstami kulturowymi, elementami budowy dzieła. Obserwujemy przenikanie się literatury i antropologii na gruncie interpretacjonizmu (a szerzej – postmodernizmu) czy niebywały rozkwit badań nad narracją w naukach humanistycznych i społecznych. Nie brakuje też cennych antropologicznych inspiracji w badaniach dramatu i teatru. Jednak podjęta tu refleksja podąża

drogą odrębną. Kontekst antropologiczny pojawia się okazjonalnie, stosownie do problematyki utworu i wypełnianych zadań. Stąd w analizie tekstu przypadkowe spotkania różnych dzieł, ujęć czy wątków antropologicznej myśli. W dociekaniu najgłębszych „umotywowania” sytuacji dramatycznej i działań postaci, podejmowanym w następujących po sobie częściach opracowania, nie unikamy zbieżności problematyki. Tego typu praktyka jest zasadna. Ujęcie niektórych zagadnień w odmiennych trybach wyjaśniania okazuje się pożądane dla pełniejszego oglądu zjawiska.

### Literacka i kulturowa tradycja motywu

Motyw z *chłopa król* jest trwałym składnikiem tradycji literackiej i kulturowej. Skłaniał badaczy do refleksji porównawczo-historycznej, określania form obecności, śledzenia procesów inspiracji, asymilacji czy rozpoznawania wpływu. Jego świadectwa są już w Biblii – historia Saula i Dawida. Inne z najwcześniejszych wiążą się z postacią Abu Hassana, bohatera jednej z tytułowych postaci *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Motyw – niezależnie jak dzisiaj postrzegamy jego faktyczną wędrówkę – realizowany był w dorobku Szekspira, Calderona, bogato reprezentowany w literaturze dawnej. Analizę jego dziejów podejmowano kilkakrotnie, o czym świadczą prace dawne: Windakiewicza czy Bernackiego, który ogarnia dokonania teatru polskiego do czasów stanisławowskich. Tradycje badawcze przejrzał i dopełnił D. Hemperek w studium poświęconym właśnie sztuce Piotra Baryki<sup>1</sup>. W polskim oświeceniu temat reprezentowany jest w dramacie jezuickim u Franciszka Bohomolca, gdzie pojawia się Grzegorz – chłop, mniemany książę, oraz w sztuce Franciszka Zabłockiego *Król w kraju rozkoszy*. Pewne przekształcenia motywu prezentuje czas późniejszy (Fredro, *Pan Jowialski* oraz *Balladyna* Słowackiego z Grabcem osadzonym na tronie)<sup>2</sup>. Te szerokie perspektywy badawcze, ujmujące nadto wiek XX – w dokona-

<sup>1</sup> D. Hemperek, „Z *chłopa król*” Piotra Baryki – historia, *Shakespeare i tradycja literacka*, „Pamiętnik Teatralny” 2003, z. 1–2, s. 5–34.

<sup>2</sup> Jeszcze w 1960 roku K. Puzyna upominał się o dramat Zabłockiego wówczas nieznaną literackiej tradycji badawczej, poza Bernackim i Kęsinowskim, a przywołany ponownie świadomości badawczej przez Jerzego Jackla dzięki kwerendzie w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Mowa o komedii nawiązującej do Lagranda *Król w kraju rozkoszy*, swoistej „komedii zapustnej” o cechach fantastycznych, farsowych, o proveniencji włosko-barokowej, komedii dell’arte, z uwagi na pewne podobieństwa bliskiej też *Balladynie* Słowackiego. Istotna paralela to: „Gamoń, »dworski liczebny Ludwilli«, osadzony nagle wskutek qui pro quo na tronie królewskim i wydający z niego rozkazy i instrukcje – i, oczywiście, Grabiec” (K. Puzyna, *Zabłocki i Słowacki*, „Dialog” 1960, nr 7, s. 105). O dostrzeganych analogiach ze sztuką Piotra Baryki mówi wcześniej Bronisław Kąsinowski, *Franciszka Zabłockiego „Król w kraju rozkoszy” (garść luźnych uwag)*, „Pamiętnik Literacki” 1917, z. III–IV.

niach Kasprowicza w *Marcholcie grubym a sprośnym*, w dramacie Witkacego *Jan Maciej Karol Wścieklica* oraz w sztuce Gombrowicza *Iwona księżniczka Burgunda*, przedstawiła w obszernym studium Brigitte Schultze<sup>3</sup>.

Sprawa przekształceń jest ważna. Ewolucja motywu świadczy o inwencji, zmianie preferencji w ukazywaniu postaci, ich losów, zapewne też dominujących wartości. Podstawowy porządek motywu, zrealizowany w dawniejszych tekstach, również w sztuce Baryki obejmuje sześć wyróżników: 1) niskie pochodzenie bohatera, 2) utrata świadomości, 3) zmiana statusu (miejsce przeobrażenia), 4) próby wejścia w nową rolę, 5) powtórne zaśnięcie, 6) detronizacja połączona z biciem marionetkowego króla<sup>4</sup>. Wskazany kanon był różnie wypełniany w kolejnych reprezentacjach tekstowych, w późniejszym okresie niekiedy radykalnie zmieniany przez pominięcie niektórych elementów bądź wprowadzenie innych. Pełniejszą analizą tych zjawisk i towarzyszących im dystynkcji nie będziemy się zajmować, po części były już przedmiotem innych opracowań. Wszelako jedna sprawa uwidoczniła w dostępnym materiale zasługuje na uwagę – odróżnienie cyklicznych i niecyklicznych (głównie linearnych) porządków motywu.

Już na gruncie refleksji historycznoliterackiej odmienną tę potraktowano z uwagą. „O ile u Baryki, Bohomolca, Zabłockiego i Anczyca – czytamy w studium B. Schultze – chłop po jednorazowej przemianie powraca do sytuacji pierwotnej (co tworzy typową dla tematu formę zamkniętego koła), u Słowackiego forma ta przechodzi w pojedynczy, linearny tok wydarzeń, zaś u Fredry zabawa w karierę (jedną karierę: od szewskiego czeladnika do sułtana) zostaje przerwana, kiedy poniekąd wyczerpał się jej potencjał, o tyle w nowatorskim ujęciu tematu z *chłopca król* w dramacie Witkiewicza fabuła przedstawiona poddana została fragmentaryzacji i multiplikacji. Miejsce przejrzystego wątku / zataczającego koła albo linearnego, zajęły ułamkowe / nakładające się na siebie wydarzenia. Chcemy pokazać (patrz podrozdz. 2.2), że pewne motywy wchodzą w relacje nietypowe dla tematu, zaś forma kolista, tzn. powrót do sytuacji wyjściowej, okazuje się niemożliwa”<sup>5</sup>.

Ewolucja motywu wędrownego z *chłopca król* zbiega się w utworze Baryki z liniami rozwojowymi innych kulturowych wzorców – topiki *świata na opak* i formy karnawałowej. Wszystkie one znalazły swoje miejsce w dramacie, nadto wszystkie je łączy analogia formalna w postaci rozważanej przed chwilą cykliczności – powrotu do tego samego. Cecha cykliczności, niezmiernie istotna w badaniu utworu, w żadnych z tych wzorców nie pełni jednak funkcji konsty-

<sup>3</sup> B. Schultze, „*Z chłopca król*”. *Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce*, Universitas, Kraków 2006.

<sup>4</sup> Węzłowe składniki fabuły motywu zostawił D. Hemperek („*Z chłopca król*” Piotra Baryki..., s. 28).

<sup>5</sup> B. Schultze, „*Z chłopca król*”..., s. 343–344.

tutowej. Nie musi pojawiać się w tej zgodnej, zharmonizowanej postaci – jaką w ostateczności osiąga w strukturze tego właśnie tekstu. Z kołowego charakteru jednego wzorca nie wynika bynajmniej kołowy porządek któregośkolwiek z dwóch pozostałych<sup>6</sup>. Ale mimo tych zastrzeżeń cykliczność jest zjawiskiem ważnym – liczy się przede wszystkim w analizie antropologicznej. Wskazuje – co prawda ogólnie – na obecność w tekście kulturowych uniwersaliów przemiany i powrotu. Warto więc potraktować ją uważnie. Po omówieniu genealogii i funkcji motywu z *chłopa król* czas na dokonanie podobnej charakterystyki dwóch pozostałych wzorców.

*Świat na opak* przynależy do „miejsz wspólnych” o wielorakiej funkcjonalności. Początkowo służy skargom na czasy obecne, ukazując otaczający świat jako pozbawiony racji. Literackie świadectwa niemożliwości – *adynata* – wyrażają społeczne zatroskanie, innym razem przerażenie czy bezkompromisową i sarkastyczną ocenę młodzieży. Najogólniej mówiąc, służą podtrzymywaniu istniejącego ładu. Niekiedy jednak motywacja odwołania do toposu wyrasta z potrzeby przyjemności, a nawet dystansu wobec świata, z komizmu, parodii i zabawy<sup>7</sup>, czyli cech znacznie bliższych specyfice karnawału. W tradycji retorycznej, jak zapewnia nas E.R. Curtius, *świat na opak* wyrasta z impossibiliów<sup>8</sup>, rzeczy niemożliwych. W karnawale to szaleństwo argumentujących obrazów zaczyna jaśnieć pewną ideą. Nie chodzi już o obronę racji przez kompromitację wszystkiego, co jawi się jako opaczne, ale i osobliwe rozkoszowanie się tym, co odwrócone – parodia rodzi satysfakcję doznawaną z protestu i przeciwstawienia, sama staje się wartością, godną kultywowania, podtrzymującą status „ja”. Możliwość duchowej kompensacji nie ogranicza się więc do wymowy i poezji, ale dotyczy zachowań społecznych, staje się współczynnikiem karnawału. Wzorzec bardziej ogólny – *świat na opak* konkretyzuje się w formach powszechnego święta. Zarazem jednak sprawia, że pęd ku „odwrotności” uzyskuje w materii karnawału swoje najbardziej intensywne spełnienie. Przechodzi od myśli do czynu, ale nadal funkcjonuje jako czysto formalna, można rzec – abstrakcyjna zasada. Nie jest ważna treść, ale operacja na treści. Tę sytuację „pasożytowania na wszystkim” podkreśla Norbert Schindler<sup>9</sup>. Nawet w dramacie Baryki, zamkniętym w formule XVII-wiecznego mię-

<sup>6</sup> Warto zauważyć, że każdy z wymienionych kulturowych wzorców miał w swojej ewolucji formy niecykliczne, nawet karnawał, jeśli pojmujemy go wedle turnerowskiej idei *communitas* – zrównania wszystkiego w permanentnej wspólnocie.

<sup>7</sup> Mówimy o postawie przejawiającej się od samych początków funkcjonowania toposu. Zdaniem E.R. Curtisa: „Świat na opak już Grekom sprawiał uciechę jako parodia homeryckiej wędrówki do Hadesu” (tamże, s. 143).

<sup>8</sup> Szerokie użycie toposu omawia Ernst Robert Curtius: *Topika* [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński i H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 142–144.

<sup>9</sup> Według Schindlera „karnawał jest funkcjonalny, a nie substancjalny [...]. Podczas gdy wszystkie inne święta w roku mają tożsamość wyraźnie wyodrębniającą je od innych – czasowo,

sopustu, ta skrajna cecha również się ujawnia – „parodiowanie” człowieka (jak to później wykażemy w nie-człowieka) opiera się na przypadkowości ofiary i dowolności przekształceń, akcja karnawałowa uskutecznia wszelkie warianty inwencji umysłu. Funkcjonalną osobliwość karnawału potwierdza A. Stoff – istotny jest duch negacji i relatywność, „karnawał jest bytowo niesamoistny”<sup>10</sup>.

Okazuje się jednak, że niczym „nieuwarunkowana” odwrotność ma jednak swoje uwarunkowanie, swoją rację w prawidłach funkcjonowania społeczności – tu inwencyjna dowolność ulega wymaganej względem oficjalnego porządku komplementarności. Tym samym nie ograniczamy pola refleksji do fenomenu negacji, ale stawiamy pytanie, na czym ta transformacja polega, jakie rezultaty i tendencje obejmuje. W. Dudzik przywołuje pogląd P. Weidkuhna, który uznaje karnawał za instytucję kulturową „regulującą bądź rytualizującą permanentne konflikty społeczne”<sup>11</sup>. Zauważmy, że ten rodzaj gry na opak, choć oczywiście w mniejszej skali, charakteryzuje sytuację w analizowanej *Komedii dworskiej*. Tekst z wyjątkowym nasileniem podejmuje temat odreagowania krzywd, niepowodzeń, frustracji czy tłumionych w zwyczajnym czasie skłonności do rewanżu.

Kompensowanie narastającego niepokoju czy społecznego niezadowolenia można zaliczyć do bardzo ogólnych cech karnawałowego święta. Pamiętajmy jednak, że nie ma karnawału „w ogóle”<sup>12</sup>, a uwidoczniiony w sztuce mięsopustny

---

regionalnie, a także podstawowym zasobem niezwykłych ryt[ua]łów – karnawał żyje tym, czego dostarczają mu inni. On to tylko wywraca na opak i komentuje [...]. Posłuszny zasadzie (niemal) całkowicie wolnego wyboru rekwizytów stanowi ryt[ua]ł nad ryt[ua]łami i zarazem doświadczenie graniczne działania rytualnego” (N. Schindler, *Aspekty historyczno-antropologicznej teorii karnawału* [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 399). Ta właściwość transcenduje wszelkie zakresy karnawału, jednak rozpatrywana w obszarze konkretnych zjawisk, musi również nabrać konkretności i specyfiki co do tematu, sposobu i okoliczności „przewrotu” – konkretne hic et nunc realizowanej zasady święta na opak.

<sup>10</sup> Tak cechy karnawału na podstawie przeglądu wszystkich historycznych jego form ujmuje A. Stoff (*W poszukiwaniu aksjologicznego modelu karnawału i karnawalizacji* [w:] *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff i A. Skubaczewska-Pniewska, Wydawnictwo UMK, Toruń 2000, s. 70).

<sup>11</sup> W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 105. Pomocniczym kontekstem tych rozważań jest wspomniana w dalszej części opracowania społeczna teoria konfliktu Maxa Gluckmana.

<sup>12</sup> Z aprobatą należy odnieść się do prac, które ze sceptycyzmem traktują pewne generalne koncepcje poszukujące stałego zespołu cech, jakiejś „entelechii” zjawiska. O ile wielu kulturowym zjawiskom taką „entelechię” skłonni byłibyśmy przypisać, karnawał jest tu wyjątkiem. Nie dziwi sceptycyzm Karla Brauna, który wskazuje, że „określenia jak karnawał, zapusty czy ostatki nazywają wydarzenia niejednorodne, osadzone w koloryce lokalnym, są więc tylko naukowymi terminami porządkującymi” (*Karnawał? Karnawalizacja!* [w:] *Antropologia widowisk...*, s. 422). Jesz-

żywiół jest wpisany w polską obyczajowość XVII-wieczną. Dotyczy to swoistej realizacji ogólnie rozpoznawanych tendencji czy to w strategiach parodii, czy w sposobie wyróżniania elementów i powiązania tego, co przeciwstawne. Karnawały podlegają zasadzie „na opak” w dwojakim sensie – pod względem treści i pod względem statusu. Uczestnicy święta przechodzą w cyklu społecznym do anty-treści oraz do anty-statusu. Mięsopestne przejście do anty-treści dotyczy sposobu życia, zniesienia zakazów i przesadnego zaspokajania potrzeb. Wszystkie te rzeczy, kolejno w dramacie spełniane: biesiada, tańce, krotochwila, choć spięte klamrą konwencji, łącznie budują opozycję wobec wielkiego postu, chociaż samej tematyce walki karnawału z wielkim postem nie dostrzegamy. Druga przeciwstawność, wyrażana anty-staturem, bardziej zbliża nas do społecznej tematyki święta, gdzie karnawał przeciwstawia się troskom życia, przypisanym kondycji społecznej. Pozwala na porzucenie jarzma ograniczeń i podległości, zwolnienie z dolegliwych obowiązków żołnierskiej posługi. Zmiana statusu dokonuje się w sposób osobliwy w zainscenizowanej przemianie Szołtysa. Żołnierze doznają owej zmiany, wyniesienia do anty-statusu, na zasadzie *per procura*. To chłop legitymuje ich zachcianki w kostiumie przebierańca, dozna też przykrości nieuchronnego powrotu do „normalnego” stanu. Kreowanie króla to prawdziwy karnawałowy eksces pozornej władzy, ustanowionej na czas święta.

### W poszukiwaniu „motywacji” mięsopestnych zdarzeń

Dotychczasowe uwagi, chociaż pobieżne, ujawniały świadectwa karnawałowej przynależności tekstu. Dla uzasadnienia zainicjowania karnawałowego procesu wypada nawiązać do poglądów przedstawiciela szkoły manchesterskiej Maxa Gluckmana. W badaniach nad społecznościami afrykańskimi rozwijał teorię konfliktu, badał źródła jego powstawania i rolę w przywracaniu ładu społecznego. Idąc za jego ustaleniami, badacze karnawałów wskazują na dwa czynniki ich inicjowania: potrzebę wyładowania energii oraz tendencję do ludowej rebelii.

Wskazany kierunek identyfikacji zjawiska jest z pewnością trafny, ale zdajemy sobie sprawę, że nie można zatrzymać się na tego typu „społecznych” objaśnieniach. Uniwersalia społeczne nie są zawieszane w próżni, mają ugruntowanie w strukturze ontycznej człowieka, nie można więc pomiąć tego istotnego, głębszego wymiaru. Oczywiście ma to sens, jeśli dzieło daje powody do podejmowania takiej problematyki – trafnie „dokumentuje” umotywowanie działań i wiarygodnie wnika w problematykę ludzkiej kon-

---

cze bardziej oderwane od konkretnego kulturowego – zdaniem autora – są znaczenia terminów „święta karnawałowe” czy „karnawalizacja”, ujmuje to, co ponadczasowe, a z powodu ogólności – morfologicznie nieokreślone.

dycji. Sztuka Baryki czyni to głównie poprzez rozmowy i intermedia, gdzie drastycznie objawia „prawdziwą” naturę ludzką. Ukazuje poczynania postaci u źródeł, można by rzec – *in statu nascendi*. Liczne wypowiedzi osób dramatu i ich działania – skrupulatnie zestawione przez autora – urastają do rangi studium przemocy.

Pomysł z *chłopca król* pojawia się jako ostatnie stadium deliberacji nad przyjemnościami, jakie grupa żołnierzy czerpać może z przewagi nad znanym im, choć przypadkowo napotkanym pijanym chłopem. Padają różne propozycje, szybko zamieniane na inne – i choć ostatecznie niespełniane, dobrze obrazują strukturę przyjemnościowej agresji. Zasadniczym motywem – przynajmniej na tym etapie interpretacji – jest przyjemność czerpana z różnicy statusowej, z możliwości redukcji chłopca do stanu zwierzęcego z wszelkimi konsekwencjami tego aktu. Jego osoba jest konfrontowana z funkcjonującym w wyobraźni społecznej bestiariusz drogą analogii, przeobrażeń, porównań. Aurę niechęci, a nawet pogardy wobec chłopca napotyka już w języku – liczne frazeologizmy: *upił się, jak świnia* (w. 85), *Jakci mruć, by niedźwiedź, chodzący po lesie* (w. 91), *wykup brodę, koźle! Wykup brodę, a rusz się, mój nadobny ośle* (w. 103–104); *Kiedybyśmy spętali, jak koniowi, nogi* (w. 253); *Moczygębski: Poczekaj jeno, wnet ja co najdę na cię, wieprzu!* (w. 280)<sup>13</sup>. Złośliwe przytyki, wyniosłe gesty słowne, dezawuuujące określenia z niewybrednego repertuaru kolokwializmów językowych – to zaledwie preludium budowania konotacji zwierzęcych. Inwencja żołnierzy będzie zmierzać ku teatralnym przeobrażeniom Szołtysa w zwierzę. Początkowo jest to próba manipulowania ciałem chłopca, swego rodzaju stygmatyzacji: *Dostać raczej klajstru abo z lina skóry, / To mu tę prochnicę namaże z nas który, / Abo skórę obłoży; jak ten zły duch przyschnie, / Niżli brodę wyskubie nieraz sobie wytchnie / I pierwej ją wyszyple do jednego włosa / Niżli z skóry obierze; azać mała kosa* (w. 281–286). Ma to dodatkowo narazić na kontakt z groźnym zwierzęciem, a w istocie wcielić chłopca do świata istot nieludzkich. Przeobrażenia takie sugeruje wypowiedź Żyburowskiego, który brodę chłopca zamierza *napuścić abo prząsnym miodem / I przywieść tu niedźwiedzia, zmorzonego głodem; / Niechże mu z niej wyczesze te przemierzłe zgrzebi* (w. 287–289). Wreszcie Hryczko oświadcza: *go obnażywszy mazicą nasmolić / A pieprzem go obsypać, rozpruwszy pierzynę, / I zanieść gdzie do boru, jak dziką zwierzynę* (w. 292–294). To świetna okazja do przestraszenia myśliwych: *Jak przed dedkiem, tak mniemam, toć by uciekali* (w. 296).

Obraz potworności zwierzęcia-człowieka-upiory jest czymś wyjątkowym – tradycja karnawałowa zna takie redukcje do świata zwierząt – choć wiąże je przede wszystkim z postacią dzikiego męża. W. Dudzik wspomina tu

<sup>13</sup> Przedmiotem analiz i źródłem zamieszczonych w pracy cytatów jest wydanie utworu w antologii: *Dramaty staropolskie*, t. IV, oprac. J. Lewański, Warszawa 1961.

o znanym od średniowiecza bohaterze farsy zapustnej, wychowywanym przez niedźwiedzie, Orsonie. Jego kostium karnawałowy z charakterystycznym uposażeniem jaskiniowca przetrwał do naszych czasów. W uzasadnieniu atrakcyjności postaci autor nawiązuje do opinii Jacques'a Heersa, że przedstawienia potwora bądź zwierzęcia ukazują okiełznaną niszczycielską bestię, co przynosi bezpieczeństwo, ulgę i poczucie rewanzu nad siłami natury<sup>14</sup>. Te same korzyści zdają się obiecywać zwierzęce przeobrażenia Szołtysa. W przywołanych przykładach aż roi się od różnych sposobów poskromienia faunicznych i nieludzkich esencji, przypisywanych nieszczęsnemu chłopu. Najbardziej charakterystyczna jest zamiana człowieka w niedźwiedzia, zatem faktycznego dzikiego męża, który zabity i rytualnie obwożony, ma wzbudzić aplauz uczestników uroczystości: *Niedźwiedziej abo wilczej skóry gdzie dostaniecie, / To chłopca w nie obszyw- szy*<sup>15</sup>, *każem po wsi nosić / I, że wilka zabito, o nagrodę prosić* (w. 298–300).

Czy jednak o to chodzi? Dotychczasowa lektura utwierdza nas w przekonaniu, że motywacja żołnierzy nie bierze się z domniemanych korzyści karnawałowej inscenizacji, pobudki są bardziej podmiotowe, głębsze niż chęć przeżycia święta, osadzone w skrytych rejonach pragnienia. O ile żołnierze poniewierają *skażonym* indywiduum (poniekąd zgodnie z konwencją karnawału), to powstaje pytanie, jak do tego *skażenia* doszło<sup>16</sup>. Pytanie o tyle ważne, że mięsopust

<sup>14</sup> Zob. W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, s. 72; Opinia Jacques'a Heersa pochodzi z książki: *Święta głupców i karnawały*, Wydawnictwo Wolumen, Gdańsk 1995, s. 115.

<sup>15</sup> Niedźwiedź obdarzony jest szczególnym znaczeniem już u początków kultury (zob. Z. Bukowski, K. Dąbrowski, *Świat kultury europejskiej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1972, rozdz. *Łowcy niedźwiedzi jaskiniowych*, s. 9–16). Podkreśla się bliskość człowieka i niedźwiedzia już u neandertalczyka, w świadectwach kultury mustierskiej. W ludowej myśli mitologicznej związek ten funkcjonuje wyraźnie: obszycie Szołtysa skórą niedźwiedzia dobrze odzwierciedla te przeświadczenia morfogenetyczne, głęboko zakorzenione w archaicznych skojarzeniach kulturowych. Postrzegano niedźwiedzia jako człowieka okrytego futrem. Zatem Szołtys obszuty skórą niedźwiedzia byłby zarówno niedźwiedziem prawdziwym pochodzącym z człowieka, jak i człowiekiem, który został wcielony w ciało niedźwiedzia. „Najczęściej powstawały opowieści – pisze Anna Krawczyk-Tyrpa – według których przemiana człowieka w niedźwiedzia była karą za jakieś przewiny” (*Niedźwiedzie i ludzie – opozycja rozmyta* [w:] *Język a Kultura*, t. 15: *Opozycja homo – animal w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 244). Odium winy, które nieustannie otacza Szołtysa, wyłania się z tych kolejnych skojarzeń, głównie zaś z tych, które ukazują związki ze światem infernalnym – tu zło jest niejako wpisane w projektowany obraz. Żart przeistoczenia i transgresji pozostawia na chłopie ciemne znamię, to poniekąd – patrząc z perspektywy rytualnej – jakieś działania performatywne, ustanowienie winnego. Wyobrażenie tej sceny jest bliskie niektórym świadectwom etnograficznym: „Niedźwiedź siada tak jak człowiek, z łapami wyciągniętymi do przodu. Dlatego u wielu ludów Północy zabitego zwierza wieziono do wsi na saniach w pozycji siedzącej” (A. Krawczyk-Tyrpa, *Niedźwiedzie i ludzie...*, s. 245).

<sup>16</sup> W antropologicznej refleksji liczy się nie tyle struktura karnawału, stan gotowy, co proces tworzenia, obejmujący motyw, cel i sens – wszystko co najważniejsze, chyba że aspira-



Baryki, stosownie do klasycznej struktury motywu z *chłopa król*, rozgrywa się wedle schematu zabawy „złośliwej” – w której główny bohater nie jest świadomym uczestnikiem zdarzenia, pada więc ofiarą manipulacji ze strony otoczenia. O ile ogólnie potworność jest w karnawale istnością pokonaną (alegorycznie zabita) i wyśmiana, to u Baryki jest ona przede wszystkim środkiem manipulacji człowiekiem i zostaje ostatecznie wyzyskana jako narzędzie przemocy i dominacji.

Tę okoliczność trzeba szczególnie podkreślić, gdyż zmienia ona istotnie kierunek antropologicznej interpretacji i wymaga innych kontekstów wyjaśniających. W słuszności takiego kroku utwierdzają nas dalsze części tekstu – żądanie Kwasińskiego, aby przeobrazić chłopca w diabła oraz sytuacja związana z przeobrażeniem chłopca w króla. Kwasiński proponuje: *Ubierzmy go w łachmany, jako diabła zgoła, / Poczerniwszy mu gębsko, poczawszy od czola; / Rogów potym dostawszy, przyprawmy do głowy, / A chwał jak przyszyjemy od samej połowy / I trochę poczekajmy, ażby się przeszumił; / Skoro się tak obaczy, będzie sobie dumał. / A my z daleka patrząc, będziemy się żegnali / I, jak się najmniej ruszy, będziemy uciekali, / „Diabeł, diabeł! Uchodźcie!” wołając do ludzi. / Ja wierzę, nie jednego ten widok obudzi* (w. 309–318).

W obu tych sytuacjach: przeobrażenia w diabła i w króla najbardziej ekscytującym efektem manipulacji miało być zwątpienie Szołtysa we własną tożsamość. Chłop nie wie, kim jest. Utrata wiary w świadectwo zmysłów i umysłu, komediowe uwyrażnienie gnozeologicznego wątpienia epoki<sup>17</sup> ma ustanowić ostateczną przewagę nad chłopem, dać powód do śmiechu. Diabelski „strój” i ludowe rozliczanie zła schodzi gdzieś na dalszy plan.

Podsumujmy. Widzimy chłopca zniewolonego jak zwierzę; pozbawionego istotnych atrybutów ludzkiej kondycji; narażonego na groźny kontakt ze zwierzęciem. Dalszym krokiem jest ukazanie człowieka przeobrażonego w upióra. Zdziwienie i lęk otoczenia ma być świadectwem udanego eksperymentu zmiany. Jednak kresem skutecznej transformacji w stronę „niehumanicznego” jest konfrontacja chłopca z samym sobą, gdy postrzega siebie jako diabła, a „egzorcyzmujące” reakcje otoczenia mają potwierdzać autentyczność przemiany. Warto zauważyć, że Rotmistrz w akcie II dokonuje również radykalnego zwrotu, podnosząc chłopca na wyżyny królewskiego stanu (co oczywiście

---

cje poznawcze zawężmy do płaszczyzny społeczno-etnologicznego opisu. Zwracamy tu uwagę na procesualne, dynamiczne traktowanie obiektu badań, zgodne z postrzeganiem karnawału w perspektywie społecznej teorii konfliktu czy konfrontacji statusowej – co w analizie tekstu ma znaczenie szczególne.

<sup>17</sup> Podmiotowy zwrot w świadomości epoki zainicjowany w *Rozprawie o metodzie* był następstwem sceptycyzmu poznawczego, który sam Kartezjusz potraktował jako podstawę własnej koncepcji.

w zamyśle autora jest kontrapunktem wobec wcześniejszych dezawuacji). Szołtys-król z mozołem i niedowierzaniem upewnia się o swojej nowej „tożsamości”, przeżywa stan niepokoju i dezorientacji, równie wielkiej, jaką miał doznać Szołtys-diabeł po odkryciu swego „infernalnego” wcielenia. Tak znaczna odmienność karnawałowych wcieleń odgrywa doniosłą rolę. Jak doniosłą?

Motyw z *chłopa król* realizuje figurę kręgu – powrotu do stanu początkowego. Szołtys musi powrócić do swej pierwotnej, „chłopskiej” kondycji, gdyż wymaga tego cykliczny charakter czasu społecznego, z góry określona naprzemienność święta i zwyczajnego życia. W tradycji literackiej, która przemawia do nas najsilniej, dostrzega się transformację ze zwyczajnego życia do nobilitacji i z powrotem do zwyczajnego życia. Dlatego późniejszy „upadek” chłopca to jedynie powrót do codziennego bytowania u kresu święta.

Analiza podjęta w kontekście poczynionych przed chwilą spostrzeżeń ujawnia inny model kręgu. Droga transformacji rozpoczyna się od najniższego, „nie-ludzkiego” stanu, o czym świadczą obszernie już omówione animalno-infernalne upostaciowania bohatera. Z tej pozycji (po fazie snu) przechodzi w stan „nad-ludzki”, wyrażony ideą króla i panowania. Ale krąg musi zmierzać do punktu wyjścia. Otóż w końcowej scenie w wyniku skrytej „detronizacji” chłop powraca znów do „najniższej” rangi. Traci możliwość porozumienia z otoczeniem, nie pojmuje swojej sytuacji (nadal czuje się królem), pada ofiarą oskarżeń, gróźb, podejrzeń o szaleństwo, które mają pozbawić go głosu. Rotmistrz woła: *Oszalałeś w mięsopust, wtóruje mu Pijanowski: Płaci ten chłop oszalał!*<sup>18</sup> *Cóżeć się wždy dzieje?!/ Czyś pono w głowę zaszedł?* (w. 798–799) – pobity, pozbawiony możliwości dialogu staje się bezrozumnym „innym”. Jest poniekąd zrównany z odczłowieczonymi tworamiz żołnierskiej wyobraźni sceny IV aktu I z początku zabawowego cyklu, gdy został desygnowany na ofiarę mięsopustnej krotchwili. Zatem cykl przemian motywu jest znacznie rozleglejszy, zdarzenia zatoczyły koło między biegunem „nie-ludzkiego” statusu, biegunem królewskim i znów odczłowieczonym „innym”.

Wyobrażenia oraz animalno-infernalne symbolizacje, inicjujące proceder „oszukiwania” chłopca, odgrywają w całej zabawie istotną rolę. Ich siłą są mitologiczne i kulturowe konotacje związane z bohaterem krotchwili. Efektem – zwiększenie skali przemiany i osiągnięcie maksimum transformacji w odczuciu inicjatorów zdarzeń<sup>19</sup>. Symbole „martwe” lub nieistotne nie mogą być skutecz-

<sup>18</sup> Cytat z dramatu znajdujemy w *Słowniku etymologicznym języka polskiego* Aleksandra Brücknera w egzemplifikacjach użycia formy *placi*, znajdującej się w omówieniu hasła *płat* (przedruk z pierwszego wydania Krakowskiej Spółki Wydawniczej z 1927 roku w edycji Wydawnictwa „Wiedzy Powszechnej”, Warszawa 1993, s. 420), cytata znaczy: chyba ten chłop oszalał.

<sup>19</sup> W badaniu liczy się zarówno symbolika, jak i „struktura działania” postaci – obydwa porządki kompozycji treściowej dzieła są ugruntowane w uniwersaliach antropologicznych i o tyle

nym narzędziem manipulacji, nie mogą efektywnie wywierać presji na człowieka, koncentrować uwagi i emocji. Dla przykładu, wielorakie nici sensu łączące w indywidualnej i zbiorowej wyobraźni człowieka i niedźwiedzia ujawniają się w zwyczajach, rytuałach i wartościujących reakcjach społecznych, co znalazło wyraz w *ogrywaniu* chłopca. Podobny potencjał niesie symbolika wilka, diabła czy niepokojąca w kostiumie karnawałowym hybrydyczność i chimeryczność. Dzięki „prawdzie” symboli karnawałowa *rozgrywka o status* osiągnęła większą intensywność i szanse powodzenia.

Obecność wyobraźni animalno-demonicznej czy infernalnej pozostaje symptomem wyróżnionego przez Rogera Caillois kompleksu *mimicry-ilinx*, który – zdaniem badacza – w globalnej ewolucji kulturowej poprzedza formy *agon-alea*. W związku z tym można traktować wydarzenia mięsopustu jako ruch skierowany wstecz: od *agon-alea* ku *mimicry-ilinx*. Od wojny i hazardu ku chwili wytchnienia w świątecznym (ale i w jakimś sensie „sztucznym”) czasie zabawy. Jednak przejście to nie jest prostą zamianą. Zwrot ku oszołomieniu i rozpasaniu w feerii transmutacji (co karnawał dziedziczy do dziś w wielu tradycjach) nosi piętno przymusu, służy przecież innej uniwersalnej dyspozycji człowieka związanej z przemocą<sup>20</sup>, która jest chlebem codziennym żołnierzy i równie jak tamta „oszałamiająca”, dostarcza osobiwej „ciemnej” przyjemności, starej jak instynkt rywalizacji i zabijania. Wejście w świat

---

warto je analizować. Wyobraźnia nadaje wagę czynnikom interakcji w dramacie. W scenariuszach zabaw ta konfiguracja ludzkich dążeń odgrywa kluczową rolę, stąd należało ją w analizie dramatu rozpoznać. Przyczyna „formalna” zabawy leży w zasobach kulturowych, w historii motywów, ale zasadnicza przyczyna „sprawcza” – w zdolności zaspokojenia potrzeb podmiotów. Tylko formy wyposażone w „znaczące” symbole, inicjujące zaangażowanie są w stanie zaspokajać potrzeby uczestników (także autora i odbiorcy). I nie chodzi tylko o zwiększenie dystansu, niezwykłość, poszukiwanie doznań na granicy transgresji, ale o zdolność sprostania pragnieniom podmiotu. W przeciwnym wypadku uczestnicy procesu kulturowego poszukują zaspokojenia uniwersalnych potrzeb gdzie indziej, w innym materiale formalnym.

<sup>20</sup> W pracach etologów i socjobiologów spotykamy wiele określeń i determinacji ukazujących agresywną i destrukcyjną naturę człowieka. Koncepcje, które potrzebę wyładowania agresji tłumaczą zwierzęcym komponentem ludzkiej natury, omawia Jacek Lejman, głównie w studium: *Przemoc w świecie zwierząt* [w:] *Przemoc i filozofia*, red. J. Mazińska, M. Kociuba, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004, s. 37–66. Rozumienie zachowań agresywnych wiąże się z różnymi okolicznościami, ale też z stałą dyspozycją jednostki, co bardziej efektywnie odnosi się do sytuacji z dramatu. Mowa np. o „instynkcie chłopca do bicia” w koncepcji Franza B.M. de Waala, kainowej naturze człowieka w walce o status i grupowym „szowinizmie” w ujęciu Roberta Ardreya, Lionela Tigera i Robina Foxa czy przyjemności czerpanej z przemocy w „naturze mięsożercy” L.S. Washburna. Uwrażliwienie poety na przemoc, nieustannie wyczuwalne w toku słów i działań, jest zbieżne z wielokrotnie podejmowanym dziś rozrząsaniem nad agresywnością życia społecznego. Ukazane obrazy, sądy, fatalne pomysły, poskramiane przez odpowiedzialnego reżysera mięsopustu, ujawniają pewien ironiczny kontrast między zapewnieniami niewinnej zabawy a zwyczajami przemocy uwidocznionej w inwencji uczestników i skutkach ich działań. Pulsujące żywioły zdają się rozsadzać słabe ramy obrzędowych praktyk mięsopustu.

archaicznej wyobraźni dokonuje się *a modo* agonu. Te dwie tendencje określają „strukturę głęboką” motywu, jego antropologiczne ugruntowanie. Chłop będący produktem żołnierskiej fascynacji *ilinx* (sen, upojenie) i *mimicry* („maska”, naśladowanie pozaludzkiego) spełnia co prawda także potrzebę agonu. W mięsopustnej swawoli nie ma jednak miejsca na respektowanie porządków – co oczywiste. Zatem po zaniechaniu ograniczeń wynikających z racjonalności zwyczajnego życia z agonu pozostaje tylko najpierwotniejszy rdzeń, ów wspomniany instynkt rywalizacji, pryncypium statusu (zawsze wobec innych i kosztem innych). Skutkiem tego chłop od początku został umieszczony na antypodach ludzkiej kondycji – utożsamiany ze zwierzętami, „dedkiem”, osadzonym w ludowej wyobraźni diabłem, a wreszcie w zagubionym w „nierozumności” pechowym królu. Jako rzekomy diabeł jest „nikim”, zaś jako król – mówiąc słowami E. Goffmana – traci „twarz” z powodu nieumiejętnych interakcji i bezzasadnych roszczeń.

### Podobny – niepodobny

Omówiliśmy dotąd sytuacje niepodobieństwa (inności, potworności), które obniżają status chłopca, są wynikiem usilnych prób pozbawienia przysługujących mu cech. Odpowiada temu najniższy punkt cyklu przemiany. W punkcie najwyższym również traci własne cechy (desygnowany na króla), jednak w tym wypadku upodabnia się do świata oficjalnego, świata żołnierzy, inicjatorów mięsopustnej zabawy. Żołnierzom nie wystarcza zwyczajna opresyjność. Zamierzają dokonać degradacji w znacznie głębszym wymiarze, a do tego potrzebne jest umieszczenie Szołtysa wpierw w świecie wyższym niż świat chłopski, żołnierze muszą upodobnić go do siebie.

Co to znaczy być podobnym? Poniekąd mieć ten sam status społeczny. Żołnierzom bliżej do króla, któremu służą ze czcią, niż do chłopca, który niewiele rozumie z otaczającego go społecznego świata. Jednak sprawa podobieństwa – w antropologicznym przybliżeniu – to przede wszystkim zaproszenie do zbiorowości, przynależność do jednego kręgu. Chłop – jak wiemy – przez chwilę doświadczył tej osobliwej przynależności dla zaspokojenia aspiracji żołnierskiej kompanii<sup>21</sup>. Staje się królem, niemal natychmiast naiwnie

<sup>21</sup> Nie możemy jednoznacznie opowiadać się za określoną teorią gry/zabawy, zważywszy na stosowane w badaniach drobiazgowo podziały w porządku historycznym i systematycznym. Zabawa w „jednodniowego” króla jest oczekiwaną nagrodą za udreki i trudy wojskowego życia i z pewnością wskazuje na szczególną użyteczność dwóch stanowisk. Pierwsze, odpowiednie dla idei Gluckmana dotyczącej rozładowania nadmiaru energii, także negatywnej, wiąże się z instynktowną teorią gier/zabaw, zwaną też teorią Karla Groosa (i neoinstynktywną Roberta Ardreya i Desmonda Morrisa), drugie z teorią relaksacyjną Moritza Lazarusa oraz rekreacyjną. W odniesieniu do teorii gier/zabaw kierowałem się omówieniem Wojciecha Lipońskiego (*Rochwist i palant. Studium etnologiczne daw-*

przyjmując postawę pana i władcy, pewnego siebie, roszczeniowego wobec domniemanych poddanych. Podobny do żołnierzy, umieszczony w ich kręgu, staje się też podobny do nich w aspiracjach i pretensjach o status władzy (sami go przecież w takiej intencji stworzyli). Tylko „wszechwładni” żołnierze (rzeczywiście władający) mogą *niepodobnego uczynić podobnym* i w wyniku tego przewrotnego aktu zainicjować zwrócone przeciw nim *symetryczne* żądanie podobnego do nich podmiotu władzy. Po błazeńskiej „detronizacji”, dostrzegając przed sobą usługujących wcześniej żołnierzy, chłop z uporem domaga się respektowania królewskiego statusu. W zaistniałej sytuacji oni widzą w nim nikczemny obiekt własnych poczynań, on zaś – przeciwnie – widzi w nich swoich poddanych. W efekcie dochodzi do symetrii oczekiwań i konfliktu.

Wytworzona symetria „gromadząca w sobie” konflikt jest prowokacją. Za skutki prowokacji odpowie *winny*, bo uczestniczący w niej, a ponadto *skazony* swoistą *hybris* chłop. W koncepcji statusowej – co prawda tylko w trybie krotoczwili – jest to najwyższa „wygrana” żołnierzy (tzn. wynik gry/zabawy amplifikuje sytuację początkową i warunki wyjściowe). Podobieństwo było niezbędne dla osiągnięcia najwyższego efektu statusowego. Wyposażając chłopca wedle wyobrażenia własnego statusu, upodabniając do siebie – insynuują wartość najwyższą, a pozbawiając go tego, tworzą status najniższy. Dochodzi do degradacji „chwilowego” króla w poniżeniu, groźbach i manipulacjach. Ostatnia faza fabuły przynosi działania opresyjne, podkreślające dominację i satysfakcję z oszustwa w postaci obelg, wyśmiewania bezrozumności i bicia: Czopowski: *A ty za to ode mnie weź białą [toporek, obuch]<sup>22</sup> tym czasem* (w. 814); Kwasiński: *Postój! Postój! Musi go kęs obuchem wciągnąć [...]. Alem mu dał dostatkem królewskiego mydła! Poszedł zmyty...* (w. 830–1) i późniejsza refleksja chłopca: *I obuchem mi dano, i mieszek-em stracił* (w. 859). U kresu zabawy znajduje ujście przemoc, która „tli się” od początku krotoczwili i która jest trwałą przypadłością żołnierskiego stanu. Służalec w pierwszym intermedium ostrzega przed takimi właśnie żołnierzami: *Gdy mu zaś co w nos wleci, pijąc w mięsopusty, / Toć łeb szablą przewali, jak głowę kapusty. / Jeśli będziesz skowyczał, drugi raz poprawi, / A słowo jakie bąkniesz, śmierci cię nabawi* (w. 419–422). *Drugi każe czuprynę podnieść wzgórze sobie, / To stanie z bandoletem prosto przeciw tobie / I tak strzela do ciebie, właśnie jak do żubra, / Aż czasem i łeb trzaśnie, nie rzknąc sama czupra* (w. 375–378).

Radość rozpasanego żołdactwa wyżywającego się na chłopie nabiera mocy, gdy zdeorientowany i oszołomiony Szoltys porzuca swoje aspiracje i ucieka.

*nych polskich sportów i gier ruchowych na tle tradycji europejskiej*, Akademia Wychowania Fizycznego w Poznaniu, Poznań 2004, s. 225–232).

<sup>22</sup> A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, s. 13.

Tym samym staje się sprawcą komizmu sytuacyjnego. Mimo oczywistości tej konstatacji warto nawiązać tu do opinii Freuda, wedle którego komizm jest wynikiem różnicy między wolą kontynuacji ważnego zadania (w tym wypadku „misji” królowania) a natychmiastową rezygnacją po pojawieniu się „cielesnej” przeszkody (z zakresu argumentów „ad baculum”). „Osoba, u której obserwujemy tę różnicę, wydaje nam się komiczna jako niższa [podkr. RS]; jest ona jednak niższa w porównaniu ze swoim wcześniejszym »ja«, a nie w porównaniu z nami...”<sup>23</sup>.

Tyle motywacja statusowa. Nie wyczerpuje ona jednak potencjału znaczeniowego opozycji: podobny – niepodobny. W degradacji chłopca oprócz mechanizmu statusowego działa inny czynnik podtrzymujący ten mechanizm, ale bez wątpienia bardziej subtelny, mniej oczywisty w oglądzie dzieła. Rozległy krąg infernalno-królewski, w jakim znalazł się Szołtys, służy co prawda pogłębieniu różnic między otoczeniem a chłopem, ale zawiera też sygnały „inności”, „niehumanicznego” charakteru Szołtysa obecne w enuncjacjach różnych postaci sztuki, obszernie już wcześniej omówionych. Postrzeganie chłopca w aurze potworności świadczy o niechęci, ma wzbudzać lęk i opór, niejako „z góry” obarczać skazą, ułatwiać „napiętnowanie”. Poeta bardzo sprawnie ukazuje ten ciemny rys ludzkiej natury, gdzie obok przyjemności agresji, podniecenia towarzyszącego dominacji i przemocy pojawia się równie archaiczna skłonność do irracjonalnego desygnowania zła i przypisywania win, widoczna zarówno w języku, zachowaniach postaci, niechęci w osądach, jak i w kreowaniu wspomnianych wyobrażeń ludzko-zwierzęco-demonicznych.

Rzecz znamienita, że pomysły na „dobrą zabawę” w scenie IV aktu I ujawniają przede wszystkim skłonność do zwykłej przemocy, „kozioł ofiarny” rodem z etologicznej refleksji jest łatwym obiektem wyładowania energii – osobliwym *chłopcem do bicia* – jak w koncepcji F. de Waala, jednak u kresu, gdy krąg się zamyka, a żołnierze faktycznie biją oszołomionego Szołtysa, sytuacja się zmienia. Motywem działania obok pozostającej gdzieś w tle przyjemności agresji czy chęci odpłaty<sup>24</sup> jest przeświadczenie o skażeniu i winie, gdyż upodobnienie i jego kon-

<sup>23</sup> Zigmunt Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Sen – Wydawnictwo KR, Warszawa 1993, s. 247. Freud uważa, że przeniesienie w sytuację komiczną (czyniącą człowieka niższym) może dokonywać się w „poważnym” życiu i działaniu, ale – jak zauważa autor – „przeniesienie w sytuację komiczną może być również sfingowane poprzez mowę lub zabawę. Fakt, że rozkosz komiczna nie zależy od prawdziwości sytuacji komicznej, sprawia, że jest to dobry środek pomocniczy a g r e s j i [podkr. RS], której przyprawienie o komiczność zazwyczaj służy; w ten sposób każdy może być przyprawiony o komiczność właściwie bez możliwości obrony” (s. 250–251). Ten fragment eksponuje powiązania komiczności, śmiechu i rozkoszy komicznej z przyjemnością agresji.

<sup>24</sup> Nie należy oczywiście łączyć tej winy (na dobrą sprawę sprokurowanej przez samych żołnierzy w zabawowo-złośliwej intencji) z incydentami rozgrywającymi się wcześniej, w czasie zwyczajnym. Nie liczą się konflikty z ciurami żołnierskimi, nie liczą się narzekania na bezwzględ-

sekwencje wzmagają odczucie inności; nie należy przecież zapominać, że chłop został „u p o d o d o b n i o n y”, aby podkreślić jego „i n n o ś ć”. Ten aspekt między-ludzkich relacji, ujęty co prawda w zwierciadle karnawałowej sztuki, w toku gorzko-zabawnych perypetii, ujawnia grozę archaicznych skłonności natury ludzkiej. Baryka wydobywa ów uniwersalny, bolesny rys życia społecznego, co musi nasuwać skojarzenia z myślą R. Girarda. Wypada jednak zaznaczyć, że trudno w mięsopustnej historii dopatrzeć się współzawodnictwa czy „konfliktu mimetycznego” – zasadniczych filarów koncepcji francuskiego antropologa. U Girarda kozioł ofiarny jest remedium na obecność zbiorowego antagonizmu, powszechnej nienawiści. W sztuce tego nie ma<sup>25</sup>, w społeczności istnieje ład, a jedyny zauważalny konflikt dotyczy samego chłopca – zarazem źródła konfliktu i ofiary.

Wszelako mimo braku konfliktu uzasadniającego wytypowanie ofiary jest przemoc. Podążając tropem wcześniejszych analiz, należy zgodzić się z tezą, że cała rzeczywistość jest nią przeniknięta. Okrucieństwo zwyczajnego życia (z rozmysłem eksponowane w intermediach i dialogach) przelewa się w przestrzeń mięsopustnej gry, określa „scenariusz” uroczystości. Przemoc szuka swej ofiary – to jakby faza girardowskiego „algorytmu” – tak zaczyna się opowieść o napotkanym chłopie<sup>26</sup>. Przemoc faktycznie już jest, istnieje u źródła zdarzeń. Ale i w tym momencie wystarczają tłumaczenia instynktywistyczne (sygnalizowane w przypisie 20.).

Skojarzenia co do uniwersaliów girardowskich dochodzą wyraźniej do głosu, dopiero gdy ofiarę obarcza się „nie-ludzkim charakterem” – zwierzęco-demoniczno-królewską skazą, gdy pojawia się w wymyślonej przez ogół karnawałowej masce potwora. Chłop zostaje poddany wyobraźniowym deformacjom co prawda z żądy

---

ność i porywczność chłopca, chociażby uwidocznione w skardze Spalskiego skierowanej do Przecherskiego: *Byłaby u mnie we tbie od siekiery jama* (w. 100). Czyny społecznie naganne są – jak napisano wcześniej – udziałem obu stron, rewanż niewiele tu tłumaczy, chociaż trop moralnych uzasadnień nieustannie oplata fabułę utworu.

<sup>25</sup> Wypada bardzo wyraźnie podkreślić, że wszelkie wytypowanie kozła ofiarnego musi łączyć się z groźnym w ewentualnych skutkach konfliktem mimetycznym. Dlatego wyjaśnień girardowskich nie można stosować w analizie omawianego tekstu. Antropolog odrzuca nawet dość oczywistą myśl jego rozmówców (z książki *Początki kultury*), że potrzeba znalezienia „odpowiedzialnego” za jakies nieszczęście nie musi wynikać z wcześniejszego konfliktu i rywalizacji w społeczności. Nawet jeśli nie wynika z wcześniejszego konfliktu, to tak czy inaczej z konfliktem musi się wiązać, bowiem zdaniem R. Girarda „obiektywna klęska wzbudza kryzys mimetyczny, innymi słowy eskalację sobowtórów, która znajdzie ujęcie w zjawisku kozła ofiarnego. Nie byłoby kozła ofiarnego, gdyby nie dokonało się przejście od »mimesis« upragnionego przedmiotu, który dzieli, do innej »mimesis«, która z kolei umożliwia różne przymierza wymierzone przeciwko ofierze. Mechanizm kozła ofiarnego opiera się przede wszystkim na tym zwrocie” (R. Girard, *Początki kultury*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 77–78).

<sup>26</sup> Mamy wrażenie, jakby dramat rozpoczął się w chwili, gdy szaleństwo potwornych sobowtórów zanika, społeczeństwo ulega rozpodobnieniu, a całe odium zła – w tym właśnie momencie – spada na przypadkową ofiarę – proklamowanego naprędce kozła ofiarnego – ani intencja tekstu, ani analiza nie potwierdzają takiej wykładni antropologicznej.

rozrywki, dla ułatwienia ekscesu, ale i dla usankcjonowania niechęci i potrzeby zachowania ładu. W prymitywnym widzeniu świata ułomności lub odrażające rysy są brane za oznaki winy, a tego typu sprzężenie ułomności cielesnej z duchową francuski antropolog uznaje wręcz za istotny czynnik wytypowania ofiary. Toteż w wyobrażonych, a potem realnie tworzonych hybrydach: chłopa-bestii, chłopa-diabła, chłopa-króla(!) kielkuje przemoc szukająca racji w napiętnowaniu i separacji chłopa i w „oczyszczeniu” uczestników zabawy. Przemoc tworzy skazę, którą zarazem piętnuje. Mimo pewnych analogii, zgodnie z poczynionym wcześniej zastrzeżeniem, nie znajdujemy podstaw do interpretacji girardowskiej. Łatwiej wykazać związek z ogólniejszą ideą J. Fräsera, gdzie kozły ofiarne służą społeczności, uwalniając od skaz, niosą nie swoje winy – stąd ich dwuznaczna kondycja: *nocens sed innocens, innocens sed nocens*<sup>27</sup>.

Powagi mięsopustnym zdarzeniom dodaje fakt, że żołnierska krotochwila należy, jak wiemy, do zabaw „złośliwych”, przeprowadzanych z udziałem bezwiednego uczestnika. Szoltys jest w zabawie, a zarazem pozostaje poza jej światem – intencjonalnie zajmuje miejsce w rzeczywistości zewnętrznej. To samo można powiedzieć o żołnierzach, którzy ustanawiając bezwiednego uczestnika, oczekują więcej, niż jest w stanie dać gra/zabawa „zamknięta” (w rozumieniu J. Huizingi), unikająca powagi życia. Dlatego proces gry/zabawy rozgrywa się w pewnym sensie na serio.

Niesie to z kolei komplikację w usytuowaniu tekstu względem karnawału. Kluczowa dla święta postać, która zarazem inicjowała zabawę i uczestniczyła w procederze „świata na opak”, jest reprezentowana w sztuce przez dwie osoby. Szoltys nieświadom swej roli nie może pełnić misji karnawałowego króla. Rola organizatora i osobliwej figury króla w mięsopustnych działaniach przypadła Rotmistrzowi. Ten jednak bez chłopa – faktycznego „króla na opak” – pozostaje zaledwie przewodnikiem święta. Obydwie osoby postrzegane od strony konwencji karnawału działają komplementarnie. Z punktu widzenia kulturowego „podmiotu” święta są dwiema stronami tego samego: świadomym (jak powiedzieliśmy – agonalnym) i nieświadomym (ilinktycznym) czynnikiem działań.

<sup>27</sup> Nie trzeba zbytniego wysiłku, aby dostrzec sugerowaną już w badaniach zbieżność zrealizowanego w sztuce motywu z Saturnaliami, gdzie – jak pokazuje J. Fraser – „karnawałowe święto” łączyło się ze zbrodnią (żołnierska uroczystość w Durostorum nad Dunajem), zawsze jakoś usprawiedliwianą. Insynuowanie win i oburzenie na przekroczenie statusu okazuje się bliskie naszemu motywowi. Niewolnik obierany królem dostępował wszelkich przywilejów panowania, aby potem zginać; sytuacja ta cechowała szereg kozłów ofiarnych, o których mówi Fraser. Dominuje tu paradygmat ofiary za nie swoje winy, obarczonej jakąkolwiek winą czy ofiarą wegetacyjną, pozwalającą uruchomić proces ofiarniczy. Inne koncepcje, np. W. Burkerta, są mniej użyteczne – dotyczą kozłów ofiarnych w rytuałach ofiarowania części za całość (także apotropaicznych), zakładzino-wych, ogólniej w sytuacjach lękowych (zob. W. Burkert, *Stwarzanie świętości*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2006, s. 79–80).



Ewentualna interpretacja psychologiczna, dla której jednak brak dostatecznego ugruntowania w strukturalnym porządku tekstu, mogłaby wskazywać na „obronny” charakter rozdzielenia, przesunięcie w stronę nieświadomego i oddalenie wszelkiej zmyzy w „miejsce” chłopca. Spontaniczne „zabawowe przeniesienie”, pozbawione rytualnej „odwagi” znacznie różni się od ważnych dla ogółu symbolicznych, „oczyszczających” i terapeutycznych mianowań kozłów ofiarnych w Saturnaliach czy podobnych im uroczystościach.

### Wspólnota i odrzucenie

W lekturze dramatu łatwo pominąć istotną tematykę sceny III i części sceny IV aktu I – obejmującą toast żołnierzy. W słowach Rotmistrza – przewodnika toastu, slychać jeszcze echa niedawnych zdarzeń, niepowodzeń, frustracji, podkreślone przekleństwem *Porwona na ostatku diabłu swoja wojna* (w. 137), ale też wyraz niesłabnącej dumy z sieradzan – rodzimego kręgu Rotmistrza. Pijanowski wystąpienie Rotmistrza kwituje słowami *dosyć teraz o tym [...] będziem gadać potym* (w. 151–152) i wznosi zdrowie króla, inni gloryfikują Rzeczpospolitą i „wszystkich Polanów”, Hetmana, sławne chorągwie, a następnie również Pułkownika – toast obejmuje coraz niższe hierarchie, aż zatrzymuje się na samych uczestnikach i ich wojskowych formacjach: Moczygębski woła: *za zdrowie jego mości Rotmistrza naszego/ I za to wszystko grono koła [RS] rycerskiego!* (w. 171–172). W życzeniach samym sobie narasta autentyzm i zaangażowanie. Ostatni etap biesiady przepelnia swoboda, zażyłość, intymne relacje uczestników. Ich znakiem są nic nieznaczące wezwania o zdrowie piwowarów i bezsensowny apel do nieustannie pijanego Brzuchowskiego, aby był *trzeźwy zawdy* (w. 218). Nazywany *ślugą Bachusowskim*, co ma *wańtuch thusty... jak beczkę kapusty* (w. 207–208) w planie parabolicznym tekstu jest oczywistą alegorią karnawału (wyrażoną w ikonografii walki karnawału z wielkim postem w postaci grubasa siedzącego na beczce wina). W ukazanym tu procesie dostrzegamy odwrotną proporcjonalność między powierzchownością „wysokich” tematów a zaangażowaniem w treści błahe – to cecha znamienna zjawiska.

W spontaniczności i szczerości biesiady toast odsłania swoją istotę. Prezentuje stan niedającej się pominąć zażyłości pijących, zakorzenionej w nich archaicznej potrzeby bycia razem, „sama więz jest ważniejsza od elementów, które są powiązane. To nie tyle cel do osiągnięcia, ile dominujący fakt bycia razem” – zauważa socjolog M. Maffesoli, analizując pokrewne toastom zjawisko trybalizmu<sup>28</sup>. Zatem choć toast wyraża różnorakie treści, jego rdzeń wypełnia komuni-

<sup>28</sup> M. Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 136.

kacja bez informacji, komunikacja, która skupia się na samym komunikowaniu. Omówienie tego typu zachowań i „metakomunikacji” zawdzięczamy G. Batesonowi<sup>29</sup>. Gdy uczestnicy wyrażają przede wszystkim związek między sobą, głównym tematem komunikatu jest samo komunikowanie, a dopiero w dalszej kolejności poboczne informacje innego rodzaju. Wobec szybko zmieniających się tematów – coraz bardziej błahych – dochodzimy do wniosku, że nie tyle słowa wspomagają wspólnotę, co siła wspólnoty dodaje wagi słowom, uwiarygodnia, udziela performatywnej mocy. Odniesienie do adresata wewnętrznego (do którego „się pije”), obecnego hic et nunc ustanawia i obdarza powołanych na tę okoliczność – na sposób słowny – adresatów zewnętrznych (biorców życzeń: „za zdrowie” bądź dawne: „przez zdrowie pełni”). Rozszerza to wspólnotę na odległe, wymienione zaledwie z nazwiska cele: króla, wojska, dowódców, naród, wyznaczając jej ideologiczny porządek i status.

W czynnościach „picia do...” znajdujemy też moment agonalny, eksces gotowości i rywalizacji, tak czy inaczej zdominowany „plemiennym” duchem wspólnoty. Chodzi o przekomarzenia uczestników: Żuburowski (w odpowiedzi Moczygębskiemu – poprzednikowi „na drodze” kielicha): *Pij z Bogiem! Nie zląknę się ni ja, ni Czopowski,/ Do którego wnet spełnię, jak wezmę od ciebie;/ Nie w jednejsmy takiej bywali potrzebie* (w. 174–176); podobnie popisy zamierza przedsięwziąć Czopowski, zapewniając obecnych: *Przecie ja pójdę, jak nic do dom z zdrową głową* (w. 184). Wspomniany przed chwilą porządek ideologiczny obok „kosmosu” społecznego zazwyczaj obejmuje też myślenie w kategoriach granicznych, ostatecznych, powiązane z wymiarem transcendentnym. Jest to mniej widoczne w omawianym tekście, poświadczone głównie we frazeologizmach, np. w dwuwierszu: *...Pijcież Bożą mocą,/ Ej, pijąc, daj je diabłu, aż się chłopi pocą!* (w. 187–188).

Rola wina w formowaniu wspólnoty o wskazanych tu walorach wymaga uważniejszego ujęcia. Toasty należą do praktyki wspólnych posiłków. Samo traktowanie wina jako ekwiwalentu żywności jest uzasadnione przez głęboki związek z cielesno-duchowym wymiarem kultuwowania życia. Zdaniem wspomnianego M. Maffesolego „posiłek jest prawdziwym sakramentem, „tym, co czyni niewidzialną łaskę widzialną”, jak naucza nas katechizm. Ujmijmy to w sposób bardziej nowoczesny: chodzi o technikę symboliczną w najpełniejszym tego słowa znaczeniu. Od Eucharystii przez małe przyjacielskie »wyżerki«

<sup>29</sup> Poza oczywistymi gestami i zachowaniami w samej językowej formie toastu znajdziemy wiele wskaźników tworzących komunikat: „Jesteśmy w trakcie komunikowania”. Gregory Bateson (badając podobne zjawiska w komunikacji językowej) podkreślał: „W rzeczywistości ten komunikat [tzn. jesteśmy w trakcie komunikowania] może być najważniejszą nadaną i odebraną wiadomością”. Zdanie z: G. Bateson, J. Ruesch, *Communication. The Social Matrix of Psychiatry* cytując z opracowania: Y. Winkin, *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 50.

po bankiety polityczne – długa jest lista tych anamnesticznych procedur, które przypieczętowują przymierza, znoszą opór lub odnawiają nadwątlone przyjaźnie. Posiłek jest tu metaforą więzi, powstających w małych izdebkach w okresach fermentu<sup>30</sup>. Idea żywności nie tłumaczy dostatecznie symbolicznej funkcjonalności dzielenia się winem. W dramacie wyraźnie podkreślone zostały walory szlachetności napoju związanego z oszołomieniem, jak w najstarszych rytuałach ludzkości. Dar alkoholu pełni zadziwiającą rolę – łączy to co najniższe i najwyższe, osobiste i zbiorowe. Niesie osobliwe poświęcenie – powiązanie jedności „plemiennej” z gloryfikacją tego, co góruje nad życiem ludzkim. Alkohol darowany jest ekwiwalentem tych wszystkich wartości.

Od toastu nie sposób się uchylić, jest świętym zobowiązaniem i działaniem na rzecz wspólnoty. Zbiorowe – choćby w najbardziej nikczemnej formie – jest ponad tym, co indywidualne. Świadectwem tej sytuacji jest wspomniane w cytowanym wyżej fragmencie „koło rycerzy”. Kielich (staropolskim zwyczajem) krąży, podawany z rąk do rąk, aż obejdzie wszystkich zebranych wedle porządku: Rotmistrz – Pijanowski – Rotmistrz – Kwasipiwski – Kufłowski – Moczygębski – Żyburowski – Czopowski – Hryczko – Dzbanowski – wreszcie Bruchowski-*Bachus*, który rozpoczyna dalsze sekwencje: żarty, taniec i kluczową w tekście krotoczwilę. W kręgu nikt nie jest tylko sobą, zatopiony we wspólnocie osób, które są jednocześnie odbiorcami i dawcami owej wartości „wspólnej”.

Toast ustala podobieństwo diametralnie różne od podobieństwa potwornych sobowtórów, w których każdy „wydziera” esencję bytu pozostałym. W toaście esencja bytu jest przekazywana pozostałym i pomnażana; ludzie stają się jedną duszą i jednym ciałem, często wraz z Bogiem i umarłymi. Fenomen tej odmienności można opatrzyć opozycją G. Batesona, który rozróżnia relację *symetryczną*, tworzącą spiralę wzrostu określonego zachowania (np. przemocy), i relację *komplementarną*, gdzie wyłania się dwubiegunowa całość (w naszym przykładzie: darujący – obdarowany, dawca – biorca życzeń)<sup>31</sup>. Relacja dwubiegunowa w toaście żołnierzy rozciąga się na wiele faz i przebiega – jak

<sup>30</sup> M. Maffesoli, *Czas plemion...*, s. 137.

<sup>31</sup> Poglądy G. Batesona zawarte m.in. w monografii *Naven* omawia wspomniany Yves Winkin: „Bateson zawsze przedstawia interakcję między jednostkami lub grupami jako sekwencję, jako ciąg reakcji wynikających z reakcji na reakcje. Wyróżnia w ten sposób dwa główne systemy relacji: relacje *symetryczne*, gdzie partnerzy angażują się w spiralę, opartą na wzroście natężenia jakiegoś jednego zachowania (na przykład przemocy), oraz relacje *komplementarne*, gdzie partnerzy współtworzą dwubiegunową całość (na przykład: ochrona i słabość, autorytet i poddanie, ekshibicjonizm i voyeurizm). Bateson stawia hipotezę o dwóch sposobach tworzenia »schizmy« lub »schizmogenezycy«: w sytuacji nasilenia oba rodzaje relacji mogą prowadzić do rozpadu par w przypadku jednostek lub do rozpadu systemu społecznego w przypadku grup” (Y. Winkin, *Antropologia komunikacji...*, s. 56).

już zauważyliśmy – po kole. Nie jest to cykl regularny, ale jednak wiążący wszystkich jednym łańcuchem zależności. Inicjatorzy toastu – pierwsi „darujący” – są też w pewnym momencie biorcami owego szczególnego przekazu (mowa o Rotmistrzu i Pijanowskim). Relacja dwubiegunowa tworzy zamknięty krąg, wyodrębnia wspólnotę. Święty krąg toastu wyznacza nieprzekraczalną granicę ze światem zewnętrznym, w którym każdy z żołnierzy już w tej relacji dwubiegunowej nie jest. Toteż chłop staje się intruzem, który w akcie III domaga się uznania, pragnie dominować, a nie łączyć, pragnie wyrwać żołnierzom część ich „bytu”.

Gdy z tej antropologicznej perspektywy patrzymy na zdarzenia aktu III, dociekając sensu wspólnotowych rytuałów przekazywania żywności-życia, okazuje się, że „zarzewie” przemocy ma i na tej płaszczyźnie swoją reprezentację. Chłopa w analizie aktu II określiliśmy jako podobnego do „szlachetnej” kompanii – skoro został „na siłę” upodobniony, wbrew porządkowi społecznemu. Zauważmy, że patronem żołnierzy jest faktyczny król (którego zdrowie pili), a patronem chłop-króla jest król karciany. Zdarzenia aktu II są analogią toastu z aktu I – żołnierze „karmią” chłopą, obdarowują jedzeniem i napojem, realizując archaiczną gotowość opieki i braterstwa, insynuują relację komplementarną. Czynią to przewrotnie, „na opak”, tworząc pułapkę analogii. Następująca potem „drastyczna” degradacja jest usunięciem intruza ze „świętego” kręgu, jak się wydaje – najbardziej ekscytujący w wymiarze mięsopustu proces rozliczenia tego co nieczyste, nieprawe, winne – „bo tak chciała przemoc”, ale i zawinione z powodu „ułomnej” natury człowieka.