

Daniel Działa

## Widowisko karnawałowe a groteskowy obraz ciała w kulturze XVI wieku

### Dwa oblicza kultury XVI wieku

W powszechnej świadomości utrwaliła się wizja XVI wieku jako okresu dominacji klasycyzmu renesansowego i związanego z nim ideału piękna. Estetyka odrodzeniowa opierała się na sławieniu harmonii, porządku, prostoty i doskonałości. Towarzyszyła temu nowa wizja człowieka. Ciało ludzkie stało się synonimem doskonałości. Zbudowane według ściśle ustalonych kanonów i proporcji było swoistym mikrokosmosem, symbolem sił rządzących wszechświatem, które zostały okiełznane. Pojawiło się również pojęcie nagości pozytywnej, która miała symbolizować odsłaniające się prawdę, męstwo i cnotę. Wcześniejsza epoka wiązała nagość z cierpieniem fizycznym (Chrystus, męczennicy), poniżeniem (Hiob) i pogaństwem (posągi bóstw antycznych).

Renesansowy ideał człowieczego piękna znalazł odzwierciedlenie głównie w sztukach plastycznych. Ale czy był to jedyny wzór estetyczny tej epoki? Czy ciało ludzkie było przedstawiane tylko w zgodzie z klasycznym kanonem piękna? Nieustannie zapomina się o drugim obliczu epoki odrodzenia związanym z ludową kulturą śmiechu, której szczególnym przejawem było widowisko karnawałowe.

W literaturze przedmiotu dominują dwa stanowiska badawcze na temat genezy karnawału. Pierwsze, tradycyjne i nieco utopijne, zapoczątkował Michaił Bachtin. •ródeł karnawału upatrywał on w pogańskich kultach płodności, starożytnych Bachanaliach i Saturnaliach. Według Bachtina w społeczeństwach pierwotnych istniała jedność kultur powagi i śmiechu. Wraz z rozwojem państwowości

i utrwalaniem się podziałów społecznych jedność ta nie była już możliwa, dlatego powstała kultura nieoficjalna ze skomplikowanymi rytuałami i specyficznym językiem pełnym wyzwisk, zaklęć i klątw. Widowisko karnawałowe miało być szczytem kultury nieoficjalnej. Przystawały w nim obowiązywać jakiegokolwiek zasady i podziały społeczne, realizowała się niemal idea „złotego wieku”. Całe społeczeństwo odrywało się na jakiś czas od swoich obowiązków, zapominało o uprzedzeniach i dawało się ponieść świątecznej atmosferze. Karnawał był świętem śmiechu – radosnego, a jednocześnie szydzącego i wyśmiewającego, w karnawale nie było podziału na aktora i widza, od karnawału nie dało się uciec... Zmieniała się cała rzeczywistość<sup>1</sup>.

Drugie stanowisko badawcze, obecnie bardziej popularne, wychodzi od etymologii słowa karnawał. Łaciński termin *carnisprivium* oznacza zabieg mający na celu wykreślenie mięsa z jadłospisu na okres postu (podobnie ludowe *Carne vale!*, czyli „Żegnaj, mięso!”), co oznacza, że sam karnawał narodził się w średniowieczu wraz z adaptacją społeczną ograniczeń roku liturgicznego. Wielki Post był czasem zakazów i ograniczeń, przede wszystkim kulinarnych, dlatego przed jego nastaniem folgowano jedzeniu i picciu. Narodziła się idea wspólnego jedzenia, która początkowo ograniczała się tylko do sfery rodzinnej, jednak wraz z rozwojem miast i społeczeństwa miejskiego znacznie rozszerzyła swój zasięg. Najpierw towarzyszyły jej niewielkie biesiady, później doszły taniec i muzyka, aż wreszcie świętowanie nabrało cech widowiska. Do XIV wieku wszystko to miało podłoże czysto ekonomiczne. Ponieważ

<sup>1</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, Kraków 1975.

w czasie Wielkiego Postu rzeźnicy tracili źródło dochodów, podczas karnawału mieli specjalne przywileje i odgrywali znaczącą rolę w widowisku. Powszechnym zjawiskiem było obnoszenie po mieście gigantycznych kielbas. W Królewcu w 1601 roku jedną z nich niosły aż 103 osoby naraz! Z czasem do rzeźników dołączyli też piekarze, ponieważ pojawił się zakaz spożywania jajek i tłustych wypieków (stąd aby pozbyć się domowych zapasów, piekło się dużo pączków, faworków, wafli, naleśników). Niestety kur nie dało się powstrzymać od znoszenia jajek, dlatego trzeba było je zdziesiątkować (!). Wszelkie daniny spłacało się w kurach, jedzono je w sposób masowy.

Do XIV wieku właściwie niewiele się zmieniało w obchodach karnawału, jednak w XV wieku sprawą zaczął się interesować Kościół. Teologowie dostrzegli dualizm Postu i karnawału – czasu wyrzeczeń i czasu nieumiarkowania, twierdzili, że sam szatan wchodzi do gry, miesza szyki i buduje *civitas diaboli*. Zmiana stanowiska Kościoła nie pozostała bez wpływu na społeczne postrzeganie karnawału. Dość paradoksalnie religijne zakazy i wyrzuty sumienia podniecały ludową wyobraźnię. Do barwnych parad dołączyły z czasem przedstawienia sądu nad karnawałem, spalania jego kukły czy walki z postem. Również karnawałowe rekwizyty nabrały szerszych konotacji – dwuznacznych i często obscenicznych. Mięso kojarzono z tym, co grzeszne i cielesne, olbrzymie kielbasy nabrały symboliki fallicznej, wykształcił się też specyficzny język pełen komizmu, wyzwisk i sprośnych określeń. Wyraźne przejście do cielesności nie wyrażało się jedynie w nowej symbolice i języku. Erotyczne gry, dwuznaczne gesty i rozpusta były na porządku dziennym. Trudno się więc dziwić, że Kościół jeszcze bardziej potępiał karnawałowe obrzędy, ale nie zdołało to powstrzymać zachodzących przemian<sup>2</sup>.

Dla nas głównym przedmiotem zainteresowania jest przejście do cielesności w widowisku karnawałowym. W tej pracy zastanowimy się, w jaki sposób motyw ciała funkcjonował w kręgu kultury karnawałowej XVI

wieku. Spróbujemy stworzyć także model bohatera karnawałowego i zanalizować jego różne wcielenia, zwracając szczególną uwagę na obraz ciała i motyw maski ściśle z nim powiązany.

### Bohater w masce

Widzenie obrazowe jest charakterystyczne dla wieków średnich. Kościelna krytyka i wszelkie zarzuty wobec karnawału są zatem interpretowane w sposób dosłowny. W korowodach pojawiają się różne negatywne i karykaturalne postacie – diabły, potwory, niezdary, stare baby, niewierni (Turcy, Żydzi, Murzyni), kuglarze, karły, itd. Aby nadać tym istotom więcej realizmu, w XV wieku rozwija się produkcja masek i kostiumów. Zjawisko to pociąga za sobą głębokie zmiany ideowe. Zakładając maskę, człowiek tracił swoją tożsamość, na moment stawał się kimś innym. Motyw metamorfozy w powiązaniu z wszechobecną cielesnością i nietypowym językiem wpłynął na powstanie szczególnej wizji świata na opak – charakterystycznej dla karnawału.

Idea zmiany i motyw maski przyczyniły się do ukształtowania nowego typu bohatera. Z jednej strony był on postacią zdeformowaną, w pewien sposób niedoskonałą fizycznie, z drugiej jednak wykazywał się szczególną inteligencją, potrafił zakpić z niejednego społecznego autorytetu, a jednocześnie pozostać szlachetny i uczciwy. Bohater w masce to zawsze istota anormalna, sprzeczna z obowiązującymi kanonami piękna, odbiegająca od wszelkich zasad. Postacie takie pojawiają się w tradycji europejskiej od starożytności. W zamierzonych czasach, gdy na jakieś miasto spadały klęski, spośród mieszkańców wybierano kogoś najbardziej zdeformowanego, zabierano w miejsce odosobnione, karmiono, a później siedem razy uderzano go gałęzmi w genitalia, spalano na stosie i wrzucano jego szczątki do morza. Taka przerażająca ofiara miała z jednej strony zapewnić spokój i szczęście, z drugiej zaś umożliwić istocie z nizin awansować w hierarchii społecznej<sup>3</sup>. Mamy więc do czynienia z pewnym archetypem – traktowaniem

<sup>2</sup> W. Mezger, *Obyczaje karnawałowe i filozofia błazeństwa*, „Dialog” 2001, nr 3.

brzydoty, deformacji i odstępstwa od normy jako czegoś gorszego i pozbawionego wartości. W ikonografii europejskiej brzydotą epatują zawsze bohaterowie negatywni – np. Tersytes z *Iliady*, oprawcy Chrystusa, demony, potępione dusze. Estetyka karnawałowa całkowicie zrywa z tą tradycją. Bohater w masce nieustannie próbuje udowodnić, że wygląd to nie wszystko, że wszelkie normy społeczne i ludzkie wyobrażenia to iluzja. Odwracając świat na opak, w sposób widoczny realizuje karnawałową ideę zmiany, zrównuje wszystkich ludzi i demaskuje różnorakie formy fałszu.

XVI-wieczna literatura powstająca w kręgu kultury karnawałowej obficie czerpie z europejskiej tradycji, ale jednocześnie przetwarza ją i w pewien sposób degraduje. Bohater w masce staje się pewną hybrydą sprzeczną w swojej konstrukcji. W polskim piśmiennictwie renesansowym pojawiają się trzy modelowe postacie tego typu i współlistniają trzy tradycje – starożytna reprezentowana przez Ezopa, średniowieczna (Marchoń) i XVI-wieczna (Sowizdrzał). Ponieważ zajmujemy się w tej pracy motywem ciała, przyjrzyjmy się dwóm pierwszym bohaterom i ich groteskowym wyobrażeniom. (W przypadku Sowizdrzała brakuje interesujących nas opisów).

Według tradycji Ezop żył w VI wieku p.n.e. we Frygii<sup>3</sup>. Był on człowiekiem niezwykle brzydkim, ale zarazem mądrym i szlachetnym. Nic więc dziwnego, że doskonale pasował do karnawałowego świata na opak. Wydany w 1522 roku *Żywot Ezopa Fryga* autorstwa Biernata z Lublina przedstawia w humorystyczny sposób historię życia bohatera. Już na wstępie zwraca uwagę groteskowy i hiperboliczny opis wyglądu Ezopa:

*Głowę też miał barzo silną,  
Oczy wpadłe, barwę czarną,  
Krótkiej szyje, długoczelusty,  
Czarnozęby, z wielkimi usty,  
Szeroki, niskiego wzrostu,  
Wielkich nóg, miąższego łystu,*

*Z tyłu niezmiernie garbaty,  
A z przodu lepak brzuchaty*<sup>5</sup>.

Ciało Ezopa pozbawione jest wszelkich proporcji. Jest on niski, a jednocześnie ma wielką głowę i bardzo grube nogi. Już samo to sytuuje postać w opozycji do klasycznego ideału piękna dominującego w renesansie. Długa szczeka i czarne zęby nadają Ezopowi odrażający wygląd, przypomina on jakieś zniekształcone zwierzę. Ciemna barwa skóry również nie mieściła się w obowiązujących ówczesnie kanonach i była znakiem przynależności do najniższej warstwy społecznej. Jakby tego było mało, Ezop jest garbaty i ma wielki brzuch. Na pierwszy rzut oka jest to zatem postać upośledzona i zdeformowana, tymczasem w estetyce karnawałowej jest odwrotnie. Wszelkie nieregularności w wyglądzie i odstające elementy oznaczają tymczasowość formy, jej nieukształtowanie i podatność na zmianę. Metamorfoza to stały motyw tej kultury. Wszystko, co się porusza i rozmnaża, realizuje ideę przemiany<sup>6</sup>. Opis wyglądu Ezopa to pewien ciąg wyliczeń. Taka forma językowa to znak przejścia od widowiska do dzieła literackiego. XVI-wieczna kultura ludowa tkwi korzeniami w średniowieczu i charakteryzuje ją widzenie obrazowe, dlatego opis musi być precyzyjny, aby mógł oddziaływać na wyobraźnię odbiorcy. W przypadku Ezopa właściwie trudno sobie wyobrazić jego wygląd, wizja bohatera staje się bardzo nienaturalna. Być może ciąg wyliczeń to czysta konwencja literacka. Sam wygląd postaci nie jest istotny, liczy się ogólna idea groteskowej maski, jaką staje się ciało. Czyżby opis wyglądu Ezopa miał charakter wyłącznie symboliczny? Spróbujemy się nad tym zastanowić. Ludzie, którzy go spotykają, oceniają go tylko na podstawie cech zewnętrznych i automatycznie przekreślają. Nawet taki mędrzec jak Ksantus nie potrafi początkowo dostrzec w nim żadnej wartości. Ezop natomiast nieustannie podkreśla, że:

<sup>3</sup> J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2006, s.85.

<sup>4</sup> J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 2002, s.138.

<sup>5</sup> Wszystkie cytaty z *Żywota Ezopa Fryga* z wydania: Biernat z Lublina, *Żywot Ezopa Fryga*, Kraków 2003.

<sup>6</sup> M. Bachtin, op. cit., s.85-87.

*Kto chce człowieka baczyć,  
Nie trzeba na krasę patrzeć;  
Bacz cnotę i obyczaj,  
Którąć dobry umysł daje.*

W wielu sytuacjach bohater wykazuje się niezwykle sprytem i inteligencją, potrafi rozwiązać najbardziej złożone problemy i sprowadzić na ziemię niejednego mędrca. Z drugiej strony zaś potworny wygląd sprzyja miotaniu wyzwisk i płatanii figli, a nikogo z bohaterów coś takiego nie dziwi. To pozwala nam sądzić, że wygląd Ezopa pełni funkcję maski. Dawała ona wolność mówienia nawet najbardziej ordynarnych czy heretyckich sformułowań, szczególnie gdy wizerunek, który przedstawiała, odnosił się do sfery grzeszności, a to, co brzydkie i zdeformowane, właśnie do niej należało. Bez wątplenia Ezop jest postacią sprzeczną, o czym przekonują nas jego wypowiedzi. Aż taki rozdźwięk ideowy i stylistyczny w wypowiedzi jednego człowieka jest czymś nienaturalnym, dlatego należy przyjąć, że część jest nieprawdziwa lub udawana. Końcowa treść utworu potwierdza hipotezę, że to wygląd jest elementem pozornym. Prawdziwa natura Ezopa w pełni się objawia – staje się on mędrce, o którego zabiegają władcy Bliskiego Wschodu. Nikt już nie zwraca uwagi na jego wygląd, zupełnie jakby maska przestała istnieć. Słuszne wydaje się przyjęcie twierdzenia, że wygląd Ezopa jest czymś symbolicznym.

Bohater funkcjonuje w atmosferze śmiechu. Płata figle swemu panu, uczoneму Ksantusowi, które polegają głównie na dosłownym wykonywaniu poleceń. Gdy ma ugotować soczewicę, gotuje jedno ziarno, gdy ma zanieść kołacz „powolnej” pana, daje go „psicze”. Wszystko to prowadzi do komicznych nieporozumień, które mają na celu napęlić wszystkich śmiechem. Wygląd Ezopa spełniający rolę symbolicznej maski staje się również narzędziem satyry społecznej.

Szczególnie wyśmiany został ideał uczonego mędrca. Ksantus to tak naprawdę człowiek ograniczony intelektualnie, niezwykle chciwy, skłonny do pijaństwa i podejmowania niemałych decyzji. Bezpodstawnie gardzi brzydotą, a gdy nie potrafi sobie poradzić ze sprytnym Ezopem, za wszelką cenę chce go „ubić”. Autorytet intelektualny z pewnością nie stosuje siły. Wyraźnie mamy do czynienia z odwróceniem porządku panującego na świecie. Ezop pokazuje, jak relatywne są wszystkie wartości, w które wierzymy. Świat jest niezwykle zakłamanym, pełen głupoty i absurdów. Złamanie wszelkich konwencji za pomocą maski pomaga odwrócić istniejący porządek i odnaleźć prawdziwe wartości – cnotę, uczciwość, szlachetność. Ezop ostatecznie przegrywa i ginie dość haniebną śmiercią, jednak udaje mu się choć częściowo odmienić oblicze świata.

Innym bohaterem kręgu kultury karnawałowej jest Marchołt, postać z biblijnej literatury apokryficznej. Była to karykaturalna istota wiodąca spory z królem Salomonem, płatająca mu figle i dzięki sprytowi wychodząca cało z opresji. Już w XII wieku znany był traktat opowiadający o perypetiach Marchołta, natomiast w 1514 roku rozpowszechniła się wersja nowożytna, którą przerobił Jan z Koszyczek i wydał w języku polskim (*Rozmowy, które miał król Salomon mądry z Marchołtem grubym a sprośnym*)<sup>7</sup>. Marchołt jest niski i gruby, ma wielką głowę i szerokie, pomarszczone czoło. Oprócz tego obwisłe uszy i wargi, garbaty nos, krótkie i okrągłe nogi. Uwagę zwracają także cechy zwierzęce Marchołta, który ma koźlą brodę, wargę „niejako u wałacha” i „oblicze jakoby u osła”.<sup>8</sup> Kozioł symbolizuje ofiarę łączoną niekiedy z diabłem, wtórnice także nosiciela zła, osioł natomiast pokorę, cierpliwość i odwagę, ale w znaczeniu potocznym upór i głupotę<sup>9</sup>. Żona Marchołta, „barzo straszliwa i głupia”, ma nogi „kosmate jakoby u niedźwiedzia”. Takie porów-

<sup>7</sup> J. Ziomek, op. cit., s.144-145.

<sup>8</sup> Wszystkie cytaty z wydania: Jan z Koszyczek, *Rozmowy, które miał król Salomon mądry z Marchołtem grubym a sprośnym*, (w:) *Proza polska wczesnego renesansu: 1510-1550*, oprac. Juliusz Krzyżanowski, Warszawa 1954.

<sup>9</sup> J. E. Cirlot, op. cit., s.295-296

nianie podkreśla odrażający wygląd Powaliszki, ale także wprowadza motyw karnawałowego niedźwiedzia. W widowisku XV- i XVI-wiecznym przebijanie się za zwierzęta było czymś powszechnym. Szczególną popularnością cieszył się strój niedźwiedzia. Zwierzę to było symbolem sprzeczności. Oswojone stawało się zabawką cyrkową, pośmiewiskiem, w realnym świecie natomiast stanowiło poważne zagrożenie dla człowieka. Polowanie na niedźwiedzie było ulubioną rozrywką panów feudalnych (szczególnie w Niemczech), dlatego zabraniano chłopom zabijać te zwierzęta. Zakaz ten był bardzo krzywdzący, ponieważ niedźwiedzie wyrządzały znaczne szkody w gospodarstwach. Nic więc dziwnego, że stały się również symbolami zniechęconego świata panów, a przywdzianie stroju niedźwiedzia w widowisku było kpina i z zagrożenia, i z hierarchii społecznej<sup>10</sup>. Cały opis żony Marchołta nadaje jej charakter antykobiety – ma brodę, krzaczaste nogi, „brwi ostre a smrodliwe jakoby na grzbiecie u wieprza”. Nie ma w niej żadnego elementu, który można by uznać za piękny. Warto też wspomnieć, że wieprz symbolizuje nieczystość pragnień, degradację wartości i amoralność<sup>11</sup>.

Wydawałoby się, że Marchołt i Powaliszka niczym się nie różnią, ich zewnętrzny wygląd jest tak samo odrażający, jednak w przeciwieństwie do swego męża Powaliszka nie udziela się w dyskusji. Nawet raz nie zabiera głosu, to Marchołt przedstawia jej genealogię. Inne postacie kobiece w *Rozmowach* ukazane zostały w jeszcze bardziej negatywnym świetle. Marchołt jest zwolennikiem poglądu, że potrafią one być niewdzięczne i kłamliwe, co udaje mu się udowodnić (podstępnie co prawda, ale chodzi nam o samo przesłanie). Skąd taka jednostronna wizja kobiety? Być może powstała ona z odwrócenia renesansowych ideałów – piękno ciała zamienia się w brzydotę, czystość uczuć w podstępność i zakłamanie, miłość duchowa

w seksualność. Negatywna postać kobieca to stały element karnawałowego świata na opak (wystarczy wspomnieć np. żonę Ksanta z *Żywota Ezopa Fryga*).

Kiedy już groteskowa para małżeńska staje przed królem Salomonem, ten od razu pyta ich o „rodzaj” – świadczy to o tym, że pochodzenie jest dla niego bardzo ważne. Po tym, jak przytacza Marchołtowi swoją genealogię, słyszy następującą:

*Ja jestem ze dwunaście rodzajów  
chłopskich: Chłoptas porodził Gruczoła,  
Gruczoł porodził Rudka, Rudek porodził  
Rzygulca, a Rzygulec porodził Kudmieja,  
Kudmiej porodził Mózgowca, Mózgowiec  
porodził Łypia, Łyp porodził Potyrałę,  
Potyrała porodził Kuchtę, Kuchta  
porodził Trzęsiogona, Trzęsiogon  
porodził Opiotkę, Opiotka porodził  
Warchoła, a Warchoł porodził Marchołta,  
a ja jestem Marchołt.*

Odpowiedź Marchołta jest świadectwem jego dystansu wobec samego siebie, ale także kpina z uznawania pochodzenia jako czegoś istotnego. Imiona protoplastów Marchołta są niezwykle humorystyczne, podobnie jak prababek Powaliszki, która jest „ze dwunaście rodzajów kurewskich” (Kudlicha, Pomyja, Wardęga, Przepełudnica, Wieszczyca, Leżuchna, Niewtyczka, Chwycicha, Mędrygała, Suwalanka, Nasiemkła – część tych imion to przezwiska krakowskich uliczników). Dialog pomiędzy Salomonem i Marchołtem składa się z sentencji. Król reprezentuje tradycyjny system wartości, który zostaje zdegradowany i ośmieszony w odpowiedziach Marchołta:

*Salomon: Nie jest prawdziwy przyjaciel,  
który niedługo trwa w przyjaźnielstwie.  
Marchołt: Niedługo się gównno burzy,  
które w cielęcej dupie burzy.*

<sup>10</sup> Norbert Schindler, *Karnawał Kościół i świat na opak. O funkcji kultury śmiechu w XVI wieku*, (w:) idem, *Ludzie prości, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*, Warszawa 2002, s.200-209.

<sup>11</sup> J. E. Cirlot, op. cit., s.448.

To, co wzniosłe, zostaje przeniesione w dół materialno-cielesny reprezentowany przez wstydlive części ciała i czynności fizjologiczne. W widowisku karnawałowym wszystkie obsceniczne określenia ośmieszały system norm społecznych i etycznych, ale zarazem go uśmiercały i odnawiały. Realizowała się w ten sposób idea zmiany<sup>12</sup>. Za pomocą środków językowych Marchońł kpi z autorytetu, degraduje jego przekonania i wprowadza karnawałową atmosferę śmiechu. Umożliwia mu to maska, jaką jest groteskowy i zdeformowany wygląd zewnętrzny. Salomon w końcu przegrywa w pojedynku na słowa, Marchońł tymczasem zaczyna płatać mu figle. Podobnie jak Ezop dosłownie wykonuje polecenia i przez to ściąga na siebie gniew króla. Gdy Salomon ostrzega, że nie chce mu już nigdy zajrzeć w oczy, zmuszony jest oglądać „rzyć” figlarza. Władca nie potrafi intelektualnie zatriumfować nad Marchońłem, jego system wartości ponosi klęskę, autorytet jest podważony. Aby się pozbyć kłopotliwego przeciwnika, wykorzystuje swoją władzę i skazuje go na śmierć. Jednak i tym razem nie odnosi zwycięstwa – Marchońł błaga, aby miał możliwość wyboru drzewa, na którym zawisnie, a potem tak długo nie może się zdecydować, że zniechęceni słudzy Salomona wypuszczają go na wolność. W ten sposób kończy się historia figlarza.

Marchońł to osoba niezwykle pomyślna, zawsze potrafiąca udowodnić swoje racje. Udane podstępny świadczą o jego nieprzeciętnej inteligencji. Na pewno jest mniej szlachetny niż Ezop. Motywem jego działania są przede wszystkim żarty, także dążenie do ośmieszenia autorytetu w osobie króla Salomona. Ludowa mądrość triumfuje nad biblijną, również osoba z nizin społecznych (w dodatku odrażająca) udowadnia swoją wyższość nad władcą. Swoiste odwrócenie porządku to typowa realizacja motywu świata na opak. *Rozmowy* Jana z Koszyczek stanowią chyba najlepszy przykład literatury polskiej powstającej w kręgu obyczajowości karnawałowej i doskonale oddającej jej istotę.

Ezop, Marchońł i Sowizdrzał reprezentują nowy typ bohatera, który ukształtował się w XVI wieku. Każdy z nich jest odsunięty od reszty społeczeństwa, w pewien sposób upośledzony, musi także udowodnić, że pochodzenie i wygląd zewnętrzny nie są miarą wartości człowieka. Spryt i inteligencja bohaterów pomagają osiągnąć zamierzone cele, ale powszechnie cenieni ludzie z wyższych warstw społecznych reprezentują inny system wartości i stoją na przeszkodzie do ich realizacji. Ponieważ tak się dzieje, bohater musi dołożyć wszelkich starań, aby jego racje zostały uznane. Wykorzystuje swoje przymioty intelektualne i demaskuje przejawy fałszu, pokazuje także, że społeczne autorytety nie zawsze są godne naśladowania. Wszystkim jego poczynaniom towarzyszy atmosfera śmiechu. Bohater prezentuje mądrość ludową, która pozbawiona jest patosu i filozoficznych dociekań, przez co jest zrozumiała dla wszystkich i łatwo uznawana. Najprostsze wartości wygrywają i dzięki temu stereotypowa wizja świata propagowana przez najwyższe warstwy społeczne ulega rozkładowi. Ponieważ taki sam cel przyświecał widowisku, możemy śmiało nazwać nowy typ postaci literackiej bohaterem karnawałowym. Termin literatura sowizdrzalska nie oddaje najgłębszej istoty nowego piśmiennictwa. Ezop, Marchońł i Sowizdrzał wprowadzają do realnego świata elementy widowiska karnawałowego. Umożliwia im to przybranie stroju, w którym sumują się odrażający wygląd, niski status społeczny, różne przejawy anormalności i niezgodności z powszechnym systemem przekonań, o czym już wcześniej była mowa. Poza wyglądem i pochodzeniem jest jeszcze jeden bardzo ważny składnik negatywnego wizerunku bohatera karnawałowego – etykieta błazeństwa.

### Karnawałowe błazeństwo

Chrześcijańskie średniowiecze traktuje błazna jako największego grzesznika, który nie wierzy w Boga, nieustannie bluźni, kwestionuje powszechnie przyjęte normy i sieje zgorszenie.

<sup>12</sup> M. Bachtin, op. cit., s.76-78.

<sup>13</sup> W. Mezger, op. cit.

W XV wieku, gdy Kościół zaczyna krytykować karnawał, postać błazna bardzo pasuje do widowiska. Stroje diabła stopniowo zastępują rekwizyty błazeńskie (czapka z oślimi uszami, dzwoneczki, lisie ogony, kogucie czuby, skórzane kielbasy<sup>13</sup>), wszystkie negatywne postacie z widowiska określa się mianem błazna. Pod koniec XV wieku stereotypowy prześmiewca z ilustracji staje się mistrzem ceremonii. Po jakimś czasie przyjmuje on także stanowisko antykościelne, co prowadzi do ostrych parodii. Nic więc dziwnego, że Kościół uznaje błazna za podstawowego nosiciela zła i stawia go na równi z diabłem. Maską błazna była bardzo popularna, ponieważ jej założenie pozwalało bezkarnie kwestionować powszechnie obowiązujące normy wyznaczone przez znienawidzone struktury społeczne, państwowe i kościelne.

Ezop i Marchońt często są nazywani błaznami (wiłami). Funkcjonowanie w takim schemacie to składnik groteskowej maski, dzięki której karnawałowe idee mogą zostać wprowadzone do realnej rzeczywistości. Warto także wspomnieć, że zgodnie z tradycją błazen zawiera w sobie jakiś element anormalności, znajduje się na uboczu społeczeństwa i często pełni funkcję antykróla<sup>14</sup>. Marchońt, który dyskutuje z królem Salomonem, staje się groteskowym odbiciem władcy, czyli spełnia tę samą rolę, co błazen. Doskonale widać, jak elementy widowiska karnawałowego przenikają do piśmiennictwa.

Współcześnie może się to wydawać dziwne, ale w świadomości ludzi XVI wieku błazen i diabeł to bardzo pokrewne postacie. Obaj są grzesznikami i wesołymi nosicielami nieoficjalnego światopoglądu<sup>15</sup>, świata na opak. I diabeł, i błazen to istoty anormalne. Praslaviańskie \*čřtb 'zły duch, diabeł' jest prawdopodobnie imiesłowem od \*čerti 'ciąć', jego pierwotnym znaczeniem jest więc obcięty, czyli okaleczony (o czym świadczy także gwarowe 'kusy'). Diabeł sytuuje się w gronie istot funkcjonujących poza społeczeństwem, nic więc dziwnego, że staje się jedną

z czołowych postaci widowiska. Pomimo tego, że w XVI wieku to błazen jest najważniejszym uczestnikiem korowodu karnawałowego, przyjrzyjmy się groteskowym obrazom diabła w sztukach plastycznych.

Postać ta pojawia się głównie w ikonografii renesansu północnoeuropejskiego – przede wszystkim w Niemczech i Niderlandach. Sztuka tego obszaru ma dydaktyczny charakter, często posługuje się alegoriami i symbolami. Wzorce włoskie są adaptowane bardzo powoli, głównie ze względu na trwałość tradycji lokalnych. Malarstwo niemieckie i niderlandzkie późnego średniowiecza nastawione było na szczegółowe odtwarzanie rzeczywistości. Ponieważ jest to sztuka miejska, przenikają do niej motywy karnawałowe, które odnajdujemy przede wszystkim w twórczości Hieronima Boscha i Petera Breughela starszego.

Hieronim Bosch (ok. 1450-1516) to jeden z najbardziej zagadkowych twórców w historii sztuki. Nie posiadamy zbyt wielu informacji na temat jego życia, dzieła swe rzadko datował. Pozostawił obrazy pełne zagadkowych i trudnych do rozwikłania symboli, w związku z czym bardzo ciężko je zinterpretować. Czy są świadectwem halucynacji artysty, efektem działań jego podświadomych lęków czy może zapisem wizji sennych? Trudno odpowiedzieć na to pytanie, uderza jednak podobieństwo pomiędzy dziełami Hieronima Boscha i XX-wiecznych surrealistów. W każdym razie nie ulega wątpliwości, że obrazy niderlandzkiego artysty są niezwykle oryginalne i mają dużą siłę oddziaływania. Cechują się one upiornym realizmem. Groteskowe postacie, oddane w naturalistyczny sposób i umieszczone na tle ponurego pejzażu, porażają naszą wyobraźnię. Czarny humor towarzyszy satyrze społecznej, która jest wymierzona w ludzką ułomność i głupotę. Krytyka nie oszczędza Kościoła, ale i wszelkich ruchów heretyckich<sup>16</sup>, co jest świadectwem okresu przejściowego pomiędzy późnośredniowiecznym fermentem religijnym i reformacją. Na obrazach religijnych Boscha

<sup>14</sup> J. E. Cirlot, op. cit., s.85.

<sup>15</sup> M. Bachtin, op. cit., s. 104-105.

<sup>16</sup> Warto wspomnieć, że sam Bosch należał do heretyckiego Bractwa Wolnego Ducha.

pojawiają się postacie diabłów. Ponieważ są to wyobrażenia niezwykle groteskowe, przyjrzymy się im dokładnie.

*Ogród rozkoszy ziemskich* (Prado, Madryt) to najslawniejsze dzieło Hieronima Boscha. Centralna część tryptyku przedstawia wizję tysiącletniego królestwa, lewa – obraz raju, prawa zaś piekła. W ujęciu Boscha jest ono chaosem czterech żywiołów, mroczną i zniszczoną przestrzenią wypełnioną przez karykaturalne demony, które prześladowają potępione dusze. W centrum piekła stoi dziwaczne monstrum – skrzyżowanie człowieka z drzewem. Stopy demona tkwią w łodzi, z nich wyrastają pnie podudzi, staw przypomina w połowie łokieć, w połowie kolano, a wyżej przechodzi w bark, z którego wyrasta potężne jajo. Jest ono pęknięte i znajduje się w nim upiorna gospoda – karykaturalne przedpiekło, które wita niczego nieświadomych przybyszów. Tuż nad barkiem demona widzimy jego głowę, która odwraca się w naszą stronę – cera jest ziemista, oczy utkwiona w martwym punkcie, a po tarczy stanowiącej jej nakrycie spacerują przebierańcy. Drzewiasty demon znajduje się w mrocznej, skutej lodem przestrzeni, która wraz z nim symbolizuje duchową śmierć pośród piekielnej nocy<sup>17</sup>. Groteskowy obraz piekła w dziele Boscha podzielony jest na kilka stref, w których znajdują się różne demony. Rycerza, który targnął się na Najświętszy Sakrament, prześladowają żarłoczne bazyliuszki. Na chorągwi rodowej nieszczęśnika zamiast herbu znajduje się ilustracja z ropuchą – zwierzęciem z otchłani piekielnych<sup>18</sup>. Miejsce kaźni mnichów naznaczone jest olbrzymią dzwonnica w kształcie końskiej czaszki. Za sznur pociąga diabeł (zwierzę z rozwartą paszczą przypominające małpę) i zadaje ból grzesznikowi, który jest uwięziony w dzwonie. Ciekawe jest także wyobrażenie piekła muzykantów. Zgodnie z tradycją butna muzyka towarzyszyła narodzinom Lucyfera i jego zejściu do czeluści<sup>19</sup>. W piekle to instrumenty grają na ludziach, a szalonym koncertem kieruje demon-chórmistrz wysuwający długi

język z żabiej paszczy. Uzależnionych od hazardu prześladowuje szatańska policja, którą dowodzi diabeł o kaczym dziobie – na obrazie podnosi on triumfalnie deskę do tryktraka z trzema kostkami. Wreszcie w kompozycji pojawia się Satanias, król piekieł. Jest to sinoniebieski bożek o krogulczej twarzy, pożerca świata. Głowę ma przykrytą wielkim garncem, a stopy zanurzone w dzbanie wina. Widzimy, jak połyka kolejnego grzesznika, któremu dusza w formie stada kruków wylatuje przez odby. Co ciekawe szatan jest niesamowicie chudy, ponieważ to, co pożera, natychmiast zwraca. Z powodu nieustającej biegunki okrutnie marznie, kuli się z zimna. Symbolizuje on marnotrawstwo i bezmyślną przemianę materii. Ponieważ wszystkie demony u Boscha to istoty zwierzęcopodobne, mamy do czynienia ze swoistym odwróceniem porządku. Człowiek, który panuje nad światem, w piekle nękany jest przez stworzenia niższe w hierarchii bytów.

Kompozycje Hieronima Boscha wywarły znaczący wpływ na wielu twórców, szczególnie na Petera Breughela starszego, co widzimy np. na obrazie *Dulle Griet* (Muzeum Mayer van der Bergh). Dzieło to przedstawia uzbrojoną wiedźmę Dulle Griet, która w szale wpada do otchłani piekielnej, chcąc ją zniszczyć. Wszędzie biegają zdeformowane postacie demonów, totalny chaos podkreślają także ogniste barwy i spiętrzone linie. Wiedźma jest bohaterką negatywną, niezwykle brzydką i wyraźnie obłąkaną. Symbolizuje ona zło natury ludzkiej<sup>20</sup>.

Spójrzmy jeszcze na rycinę *Rycerz, śmierć i diabeł* Albrechta Dürera (Luwr, Paryż). Dzieło jest najprawdopodobniej aluzją do podstawowego obowiązku chrześcijanina, jakim jest walka z grzechem i zwycięstwo nad nim. Rycerz, główny bohater, nie zwraca uwagi na diabła i pozostawia go w tyle. Groteskowy demon ma głowę byka, ośle uszy, spiczasty róg i dziwną narośl w formie korony. Jest bardziej śmieszny niż przerażający, nic więc dziwnego, że jeździec dumnie zmierza przed

<sup>17</sup> W. Fraenger, *Hieronim Bosch*, Warszawa 1999, s.45.

<sup>18</sup> Ibidem, s.47-48.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>20</sup> *Historia sztuki świata*, Warszawa 2000, t. 4, s. 193.



siebie. Między kopytami konia przebiega pies, symbol wierności, i pełza salamandra, symbol wytrwałości w walce ze złem<sup>21</sup>. Rycerz ignoruje także postać śmierci, która próbuje go przestraszyć i uświadomić mu szybkość upływu czasu. Jedzie ona na koniu i można przypuszczać, że przez to jest stałą towarzyszką rycerza. Czemu akurat śmierć?

## Przemijanie i śmierć

W kręgu kultury karnawałowej śmierć uznawano jako naturalną kolej rzeczy – koniec, ale i początek czegoś nowego. Gdy odchodzimy z tego świata, przenosimy się do innego, czyli realizuje się wielokrotnie już przywoływana idea zmiany. Samo przemijanie nie było powodem do rozpacz, wręcz przeciwnie – brzydota starzejącego się ciała stała się nośnikiem groteski. Przedstawienia kilku faz życia kobiety były popularnymi tematami w XVI-wiecznym malarstwie. Również średnio-wieczny motyw tańca śmierci można wiązać z kulturą karnawałową. Podobnie jak błazen śmierć wiedzie wszystkich ludzi w tanecznym korowodzie, podziały społeczne przestają wtedy obowiązywać. Nieco upiorna atmosfera w zderzeniu z ludycznym charakterem widowiska tworzy niezwykle efekt groteski. Przyjrzyjmy się zatem XVI-wiecznym wyobrażeniom śmierci.

Wielką rolę w popularyzacji motywu tańca śmierci odegrał niemiecki artysta Hans Holbein. Cykl rycin jego autorstwa nieco modyfikuje motyw korowodu i zamienia go w pojedyncze sceny. W każdej z nich śmierć (przedstawiona jako kościotrup) zaskakuje niczego nieświadomych przedstawicieli różnych stanów, odrywa ich od codziennych obowiązków i zabiera ze sobą. Mnich z przerażeniem ogląda się za siebie, a potworny szkielet już ciągnie go za kaptur i nie baczy na protesty. Astronom wpatrujący się w swoje narzędzia, nie zauważa śmierci, która podtyka mu pod nos trupa czaszkę. Starzec prowadzony przez upiornego kościotrupa ma przed sobą głęboki dół, którego nie widzi, mały chłopiec bezskutecznie wyciąga rękę do swojej

matki, bo śmierć już wyprowadza go z domu. Przedstawienia te z jednej strony są pełne dramatyzmu, z drugiej zaś komizmu. Mówią o poważnym problemie przemijania z przymrużeniem oka, przez co neutralizują lęk przed śmiercią.

*Triumf śmierci*, niezwykle dzieło Petera Breughela starszego (Prado, Madryt) ukazuje obraz tragedii i przerażenia wobec cwałujących legionów śmierci. Cały świat pada ofiarą inwazji kościotrupów, szkielety rzucają się na ludzi i zadają im wszelkiego rodzaju tortury (duszenie, podrzynanie gardła, wieszanie, topienie), bez względu na ich wiek, status społeczny czy pełnioną funkcję państwową. W lewej części obrazu dwa szkielety biją w dzwon i obwieszczają światu nadejście jego ostatniej godziny. Upada władza państwowa w osobie króla, który na wpół martwy ciągnięty jest przez śmierć trzymającą w ręku klepsydrę. Żywe trupy rozniecają wszędzie pożary, a trybunał śmierci otaczający krzyż przygląda się dziełu zniszczenia. W kompozycji Breughela nie brakuje elementów czarnego humoru. Zamaskowany szkielet bawi się balią do chłodzenia wina, a inny przygrywa na lutni parze zakochanych. Ogólne przesłanie dzieła jest jednak bardzo pesymistyczne. Głębia narycyjna, ekspresyjne barwy i oryginalna kompozycja daleka od sztuki w duchu renesansu podkreślają dramatyzm losu człowieka, na którego znienacka spada katastrofa. Intencja moralizatorska wsparta upiornym symbolizmem przypomina dzieła Boscha.

Przemijanie i śmierć to stałe motywy także w twórczości Hansa Baldunga Griena, malarza niemieckiego, któremu Albrecht Dürer zapisał w testamencie kosmyk swych włosów<sup>22</sup>. *Trzy okresy życia i śmierć* (Prado, Madryt) to groteskowa transpozycja wyobrażenia trzech Gracji. Dzieło świadczy o przywiązaniu autora do średnio-wiecznej tradycji alegoryczno-moralizatorskiej. Z okrutnym pesymizmem Baldung Grien przypomina o nieubłaganym upływie życia, którego kolejnymi etapami są niemowlęstwo, młodość i starość. Postacie kobiece na tym obrazie mają twarze ponure i pełne lęku, być może

<sup>21</sup> Ibidem, s. 302.

<sup>22</sup> Ibidem, s.318.

przed śmiercią, która stoi tuż obok nich – rozkładający się trup w jednej ręce trzymający kosę, w drugiej zaś klepsydrę (stałe atrybuty). U stóp starej kobiety spoczywa niemowlę. Jest to nawiązanie do karnawałowych wyobrażeń brzemiennych staruch, które miały symbolizować ciągłość życia, umieranie i rodzenie się czegoś nowego w jednym momencie<sup>23</sup>.

*Ewa, wąż i śmierć* (zbiory prywatne) to inne dzieło Baldunga Griena należące do cyklu alegorii o życiu i śmierci. Zmysłowe piękno kobiecego ciała kontrastuje z odrażającą postacią śmierci (gnijące zwłoki). Jedną ręką śmierć chwyta Ewę, w drugiej zaś trzyma jabłko. Ten zabieg kompozycyjny możemy powiązać z przekonaniem o narodzeniu się śmierci w chwili zerwania rajskiego owocu przez pierwszą kobietę. W tym specyficznym obrazie zwraca uwagę nie tylko zespolenie piękna z brzydotą i użycie chłodnej, nierzeczywistej gamy barwnej, lecz także sposób przedstawienia Ewy. W ogóle nie reaguje ona na obecność śmierci, z tajemniczym uśmiechem i kokieteryjnie wypiętą piersią niszczy ona pierwotne szczęście, jest zatem kolejną negatywną postacią kobiecą.

XVI-wieczne wyobrażenia śmierci łączą w sobie pesymistyczne przekonanie o nieuchronnym upływie czasu z ludycznymi elementami widowiska karnawałowego i czarnym humorem. W ten sposób stają się nośnikami groteski, która daje możliwość budowania świata na opak, często też uśmierza różnego rodzaju lęki.

## Znaczenie karnawału w historii kultury

W dużym skrócie udało się nam prześledzić najważniejsze motywy związane z karnawałową kulturą śmiechu. Widowisko było bez wątpienia bardzo ważnym elementem roku liturgicznego, pochłaniało ludzką uwagę i propagowało takie wartości, na które nie było miejsca w realnym życiu. Egalitaryzm, idea zmiany, komizm i groteska to słowa-klucze doskonale oddające istotę karnawału. Aby ideały widowiskowe mogły się dostać do realnej rzeczywistości, wykształcił się nowy typ bohatera. Jego najważniejszym atrybutem był groteskowy wygląd ciała pełniący rolę karnawałowej maski. Dzięki niemu można było udowodnić, że największą wartością jest to, co znajduje się we wnętrzu człowieka, jego przymioty duchowe, intelektualne. Bohater karnawałowy funkcjonuje w atmosferze śmiechu, która służy budowaniu nowej rzeczywistości – świata na opak.

Motyw groteskowego ciała przenikał do wielu dziedzin kultury. Pełnił funkcję zarówno ludyczną, jak i moralizatorską, pomagał też łagodzić lęk przed szatanem i śmiercią. Brzydota stała się nową kategorią estetyczną, przestano ją wiązać jedynie ze złem. Wszechobecna cielesność tak naprawdę stawiała człowieka w centrum zainteresowań, a słownictwo związane z dołem materialno-cielesnym pomagało wprowadzić w życie ideę zmiany. Warto to podkreślić, ponieważ mało kto zdaje sobie sprawę z tego, jak głębokie przesłanie niosła ludowa kultura śmiechu.

<sup>23</sup> M. Bachtin, op. cit., s. 86.