

Aleksander Nawarecki

Sarmacki kanibalizm księdza Baki

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/3, 39-59

1981

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALEKSANDER NAWARECKI

SARMACKI KANIBALIZM KSIĘDZA BAKI

„Uwagi” w kontekście sztuki późnego baroku

Józef Ignacy Kraszewski jako pierwszy zauważył pokrewieństwo *Uwag o śmierci niechybnej* z motywem tańca śmierci. W rewelacyjnym *Zdaniu o ks. Bace* porównał je z grobowymi malowidłami Paryża i Dublina¹. Przeprowadzona analogia ze sztuką średniowiecza niewątpliwie miała przydawać Józefowi Bace powagi. Ale w zestawieniu tym przesady dopatrył się Władysław Syrokomla. Sam poszukiwał związków ściślejszych pod względem historycznym, geograficznym i stylistycznym. Najbliższy odpowiednik utworu Baki widział w „bazgraninie na chorągwiach kościelnych”². Jednakże obydwie porównania budzą wątpliwości: pierwsze motywowane jest retoryczną swadą i entuzjazmem krytyka, drugie przekorą polemisty. Tymczasem *Uwagom* obca jest chyba zarówno surowość malarstwa wieków średnich, jak i prymitywizm XVIII-wiecznych sztandarów funeralnych. Tak przynajmniej sugeruje interpretacja dzieła Baki dokonana przez Kraszewskiego w innym miejscu wspomnianego artykułu. Chodzi o fragment, w którym *Uwagi* zostają poddane swoistemu „streszczeniu”, polegającemu na szczegółowym, ale zarazem inspirowanym wyobraźnią przeglądzie treści. Opisany tym sposobem utwór Baki ciągle przypomina taniec śmierci, lecz taniec wyglądający już bardziej „swojsko”:

Lecz oto scena się zmienia — tam z dala widać młodzieńca w sile wieku; rumiany, zdrów, wesół, jak kwiatek rosą jeszcze okryty — idzie, bieży wesoło — i pada.

I widziem drugiego w tańcu [...] — i on idzie, a na progu śmierć z szyderskim uśmiechem ściska go i porywa³.

¹ J. I. Kraszewski, *Zdanie o ks. Bace*. W wyd.: *Baka odrodzony. Uwagi o śmierci niechybnej wszystkim pospolitej*. Wierszem wyrażone przez ks. Bakę S. J., profesora poetyki. [...] ogłosił, własną przedmowę dodał [...] W. Syrokomla. Wilno 1855. Z tej też edycji cytować się tu będzie tekst utworu Baki (liczby w nawiasach oznaczają stronicę).

² W. Syrokomla, *Parę słów przedwstępnych*. W wyd.: jw., s. 13.

³ Kraszewski, *op. cit.*, s. 21.

Ta obrazowa relacja nieodparcie kojarzy się z polską wersją *danse macabre*, zapewne znaną i Kraszewskiemu, ale w jego czasach nie cenioną wysoko, mianowicie z obrazem z krakowskiego kościoła Bernardynów, namalowanym w połowie w. XVII, a kopiowanym i rozpowszechnianym w ciągu następnego stulecia przez ośrodki bernardyńskie na terenie całego kraju⁴.

Ale równocześnie konkretyzacja Kraszewskiego uderzająco przypomina jasełka, i to w ich tradycyjnym kształcie, znanym z opisu Jędrzeja Kitowicza⁵. W okresie współczesnym Kitowiczowi i Bace jasełka uległy bowiem modernizacji stylistycznej zgodnej z gustem baroku lub rokoka, a ponadto zostały zmechanizowane. Wtedy to zainteresowanie ruchomą szopką osiągnęło tak wielkie rozmiary, że stało się kłopotliwe dla władz kościelnych⁶. Trafność porównania *Uwag* z tradycyjnymi jasełkami zdaje się znajdować potwierdzenie w tekście Baki. Przedstawienie starca z laską, rycerza w zbroi, cudzoziemców w ich narodowych strojach, chłopca dźwigającego sнопek czy pijaka rytmicznie przechylającego kielich — żywo przypomina jasełkowe sceny. Warto dodać, że szopkę i taniec śmierci łączy wspólność źródeł. Ich geneza, jak przypuszczają niektórzy badacze, wiąże się z dawno zapomnianymi przedstawieniami kościelnymi⁷. Jest to istotna hipoteza, w tym samym kierunku bowiem zmierza cytowana interpretacja *Uwag*, dokonana przez Kraszewskiego. Autor *Zdania o ks. Bace* posługuje się słowem „scena”, dokładnie opisuje ruch postaci i grę światła — czyta *Uwagi* tak, jak gdyby były scenariuszem do widowiska.

Co wynika z interpretacji Kraszewskiego i nasuwanych przez nią skojarzeń?

Swobodna konkretyzacja Kraszewskiego skłania do umieszczenia *Uwag* w szeroko pojmowanym kontekście steatralizowanej sztuki czasów, w których żył Baka (1706—1780). A zatem w pierwszej kolejności należałoby przyrzeć się architektonicznemu kształtowi kościołów, w których umieszczane były pogrzebowe chorągwie, wizerunki tańców śmierci i bożonarodzeniowe szopki. Około połowy XVIII w. na terenie całej Polski, a zwłaszcza na kresach wschodnich, doszło do prawdziwej „eksplozji” budownictwa sakralnego⁸. Powstające wtedy świątynie łączył oryginalny styl,

⁴ Zob. M. Nałęcz-Dobrowolski, *Tańce śmierci w polskiej sztuce*. „Tygodnik Ilustrowany” 1924, s. 102—103, 116—117. Innym, równie bliskim, choć mniej znanym ikonograficznym odpowiednikiem *Uwag* jest wizerunek tańca śmierci znajdujący się w mauzoleum Oleśnickiego w Tarłowie. Zob. M. Leśniakowska, *Danse macabre*. „Sztuka” 1978, nr 6.

⁵ J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*. Opracował R. Pollak. Wrocław 1951, s. 59—63. BN I 88.

⁶ Zob. *ibidem*, s. 63.

⁷ Nałęcz-Dobrowolski, *op. cit.*, s. 117. — Leśniakowska, *op. cit.*, s. 50. — W. Łysiak, *Francuska ścieżka*. Warszawa 1979, s. 180.

⁸ Zob. Z. Hornung, *Polska architektura kościelna z okresu rokoka i jej dziejowe znaczenie na tle ogólniejszych rozważań o odrębności stylowej tego kie-*

który dzisiaj „kusi” badaczy, aby nazwać go mianem „sarmackiego”. Kościoły tego okresu zawsze budowane były zgodnie z regułami Karola Boromeusza, z troską o zapewnienie im scenicznych możliwości. Ślady teatralizacji można zauważyć zarówno w ówczesnej rzeźbie (najwyraźniej w rzeźbie nagrobkowej) jak i w malarstwie sakralnym⁹. Obrządek liturgiczny, wzbogacony nowymi nabożeństwami i procesjami, doczekał się wtedy kształtu o bezprecedensowej widowiskowości. Teatralne zasady zachowania przejęli także wierni: kładli się krzyżem, gwałtownie rzucali się na kolana, wybuchali płaczem lub wznosili okrzyki¹⁰. Analogiczną tendencję do afektacji i spektakularności można zauważyć w szerokim repertuarze widowisk rozgrywających się poza obszarem kościoła. Na czasy saskie przypada szczyt popularności pielgrzymek i plenerowych dróg krzyżowych. Wtedy też odbywały się najwystawniejsze pogrzeby¹¹. Przypadający zaś na pierwszą połowę XVIII w. gwałtowny postęp w sztuce kulinarnej pozwolił na przekształcenie świątecznych uczt w zaskakujące spektakle¹². Do tego kontekstu należałoby jeszcze dodać uroczyste wjazdy monarchów i dostojników kościelnych oraz organizowane przez jezuitów publiczne dysputy i przedstawienia szkolne¹³.

Wyliczone tu dzieła sztuki i widowiska wywodzą się z inspiracji lub naśladownictwa zachodnioeuropejskiego baroku (korzeniami sięgają często znacznie głębiej). Zjawiska te w czasach Baki uległy już daleko idącej polonizacji i, co z tym się wiąże, zyskały szeroką popularność. Ale równocześnie zbliżał się ich nieuchronny zmierzch (z ośrodków centralnych na kresową prowincję zaczynały je stopniowo wypierać nowe tendencje). Najogólniej mówiąc, idzie tu o sztukę okresu, który zaczął się w latach osiemdziesiątych w. XVII, a przeciągał się aż do końca XVIII stulecia. Okresu, nazywanego przez niektórych historyków sztuki „późnym barokiem”. Produkcję artystyczną tego czasu Tadeusz Mańkowski, Władysław Tomkiewicz, Tadeusz Chrzanowski, Janusz Tazbir i inni próbują zmieścić w formie „sztuki sarmackiej”.

Uwagi o śmierci niechybnej zdają się bezpośrednio korespondować

runku. „Sprawozdania z Czynności PAU” t. 49 (1948), nr 5. — T. Chrzanowski, *Sarmacka eschatologia*. „Twórczość” 1979, nr 8, s. 64. — T. Jaroszewski, *Nurt późnobarokowy i rokokowy w architekturze z połowy XVIII w.* W zbiorze: *Rokoko. Studia nad sztuką 1 połowy XVIII w.* Warszawa 1970.

⁹ Zob. J. S. Pasierb, *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów*. „Znak” 1964, nr 12, s. 1470.

¹⁰ Zob. B. Baranowski, *Życie codzienne małego miasteczka w XVII i XVIII wieku*. Warszawa 1975, s. 206. — W. Tomkiewicz, *W kręgu kultury sarmatyzmu*. „Kultura” 1966, nr 30.

¹¹ M. in. pogrzeb W. Hunickiej (1731), T. Łosia (1742), A. Radziwiłłowej (1747), P. Sanguszki (1750), J. Potockiego (1751), B. Czapskiej (1752).

¹² Kitowicz, *op. cit.*, s. 436—440.

¹³ Zob. J. Chrościcki, *Architektura okazjonalna XVI—XVIII w.* W zbiorze: *Treści dzieła sztuki*. Warszawa 1969.

z tak zakreślonym tłem estetycznym. Historycy literatury (poza Czesławem Hernasem¹⁴) nie zauważyli tego jakże istotnego kontekstu. Ale nie udało im się też określić najbliższego otoczenia literackiego tego utworu. A zatem *Uwagi* oglądane z perspektywy historycznoliterackiej, zgodnie z aktualnym stanem badań, przedstawiają się jako relikwiny przeszłości lub efemeryda, natomiast oglądane z perspektywy historii sztuki zyskują zasakującą głębokie zakorzenienie.

Język Baki

Aby sprawdzić trafność intuicyjnych przypuszczeń o powiązaniu *Uwag* ze sztuką późnego baroku, trzeba przeprowadzić dokładniejszą analizę dzieła Baki. Przedmiotem zainteresowania w pierwszej kolejności musi stać się językowy kształt tekstu. Na tym poziomie bowiem najwyraźniej widać szereg oryginalnych rozwiązań, różnych od zasad obowiązujących w literaturze barokowej, a zarazem przypominających te reguły, które determinowały sztukę późnobarokową. Spróbujmy wynotować osobliwości struktury językowej utworu Baki, które zdają się wyznaczać punkty styczne *Uwag* i wspomnianego kontekstu estetycznego:

1. Krótki wers

Niezwykła długość, a ściślej mówiąc, krótkość wersu — to koronny wyróżnik *Uwag*. Cechę tę najczęściej dostrzegali i komentowali krytycy, skrupulatnie imitowali naśladowcy, a i szeregowi czytelnicy nie mogli jej nie widzieć. Wydaje się, że Baka tym niecodziennym zabiegiem wersologicznym poważnie naruszył obowiązującą normę. Literatura staropolska, poza folklorem, w praktyce nie znała tak krótkich wersów. Wyłomu w tym zakresie dokonał w r. 1731 ks. Mikołaj Juniewicz za sprawą dzieła *Refleksje duchowne na mądry króla Salomona o doczesności światowej sentyment [...]*. Do owej próby posłużenia się „krótkim polskiego rytmu stylem”¹⁵ bezpośrednio nawiązał Baka. Jezuicki pisarz dokonał w modelu Juniewicza szeregu istotnych zmian. Zamiast 5-zgłoskowca, którym w całości napisane są *Refleksje*, zastosował tok wersów 3- i 4-zgłoskowych przeplatany 8-zgłoskowymi dystychami. W ten sposób uzyskał wersy o ekstremalnej krótkości i bardzo wyraźnie ową drastyczną krótkość wyeksponował (ponad 50% wersów to 3-zgłoskowce). Dzięki zmianom rozmiaru wersów uniknął efektu — czy wręcz defektu — monotonii i schematyczności, którą dotknięte są *Refleksje*. Za pomocą tych zabie-

¹⁴ Cz. Hernas (*Poezja a malarstwo późnego baroku*. W zbiorze: *Rokoko*, s. 67—78) odkrył ściśle powiązanie *Uwag* ze sztuką późnego baroku, ale dokładniej tej sprawy nie rozpatrzył.

¹⁵ Juniewicz zaznacza już w tytule (bardzo rozbudowanym), że jego dzieło jest „krótkim polskiego rytmu stylem [...] wydane”. A więc zdaje się przywiązywać do tej informacji duże znaczenie i postępować w tym zakresie w sposób bardzo świadomy.

gów Baka stworzył prawdziwe kuriozum wersyfikacyjne. Historycy literatury, łącznie z obrońcami poety, nie mogli się oswoić z jego „kusym” wierszem. Interpretowali osobliwość tę jako rezultat nieudolności, przypadkowości lub „cudaczności”. Trzeba sobie jednak zdać sprawę, że dla osiągnięcia tak dziwnego efektu autor *Uwag* musiał zrezygnować z niewątpliwej umiejętności używania tradycyjnej miary, nawiązać do wzorca dzieła Juniewicza, niezbyt udanego i niemile widzianego przez Kościół, przełamać szereg trudności technicznych i podjąć ryzyko nowatorstwa. W tych zamierzeniach widać konsekwencję i celowość. Ich rezultatem jest konstrukcja, której „filar” stanowi na wszystkich poziomach owa krótkość wersu — współtworząca rytm, kalejdoskopowy sposób obrazowania, efekt groteski itd. Perfekcyjne sfunckjonalizowanie tego zabiegu przeczy zarzutowi nieudolności czy przypadkowości, ale bynajmniej nie neguje tezy o „cudaczności”. Dzieło napisane „kusym” wierszem jest co prawda spójne, ale za przyczyną tej cechy staje się tworem dziwnym czy wręcz ekstrawaganckim.

Bezprecedensową technikę rozpisania tekstu na miniaturowe „linijki” można potraktować jako oryginalny sposób artystyczny, jako rodzaj poetyckiego konceptu. Jednakże pomysł Baki znacznie różni się od wyrafinowanego konceptu poezji barokowej. Dotyczy najniższych pięt struktury utworu, ale na nich się nie wyczerpuje. Dzięki temu jest bardzo czytelny, rzutuje na całość tekstu. Prostota, nieumiarkowanie czy nawet natarczywość konceptu Baki pozwala na porównanie *Uwag* z niektórymi zjawiskami w sztuce późnego baroku. Z osobliwościami ruchomych jasełek, iluminacjami uświetniającymi uroczyste wjazdy, dziwactwami sarmackiego stołu albo zaskakującymi efektami teatralnymi jezuickiej sceny.

2. „K o ł o w y” r y t m

Bakowski sposób rozczłonkowania tekstu jest niezwykle czynnikiem rytmotwórczym. Cezura wersowa przypada regularnie co 3 lub co 4 zgłoski. Jej porządku nie burzą sporadyczne pary 8-zgłoskowców, ponieważ i one są rozcinane przez średniówkę na 4-zgłoskowe części. Podział ten zostaje dokładnie zagęszczony przez układ rymu. Parzyste i głębokie rymy rozdzielają wersy 4-zgłoskowe prawie na połowę, a 3-zgłoskowe dokładnie na połowę. I tak powstaje porządek, zgodnie z którym najczęściej po 1,5 zgłoski nierymowanej następuje 1,5 rymowanej lub, rzadziej, po 2,5 bezrymowej przypada 1,5 rymowej. Prostota toku wersowo-rymowego doprowadzona jest tutaj do skrajności. Wydaje się, że wystukanie tego rytmu mogłoby wprowadzić w zakłopotanie nawet Emila Staigera¹⁶. Na-

¹⁶ E. Staiger, zainspirowany radą G. Beckinga dotyczącą sposobu słuchania muzyki, zalecił czytelnikowi poezji wystukiwanie rytmu czytanego wiersza w celu uchwycenia jego niepowtarzalnej „figury rytmicznej” — zob. *Sztuka interpretacji*. Przełożyła O. Dobijanka-Witczakowa. W antologii: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Opracował H. Markiewicz. T. 1. Kraków 1976, s. 223.

cisk rytmiczny powinien niewątpliwie padać na co drugą cząstkę, 1,5- lub 2-zgłoskową. Tylko na którą? Na nagłosową, tę pozbawioną rymu? Czy na wygłosową, tę rymowaną? Tradycyjnie za nacechowaną należałoby uznać końcową połowę wersu, ale w tym wypadku porządek ów można z powodzeniem odwrócić. W rezultacie bowiem zostanie wyznaczony taki sam, regularny, przemienny, parzysty porządek rytmiczny. Paradoks przebiegu rytmicznego *Uwag* polega na tym, że każdy jego element jest wyznacznikiem tego samego rytmu. I ta cecha dzieła Baki czyni je podobnym do figury wirującego okręgu, którego każdy punkt jest jednakowo ważny i obraca się w tym samym tempie.

„Kołowa” rytmika nasycy *Uwagi* ruchem o niezwyklej intensywności i dynamice. Sprawia, że stanowią przypadek nie spotykany nawet w kontekście literatury barokowej, tak wrażliwej na ruch. Głównym źródłem Bakowskiego ruchu bynajmniej nie jest świat przedstawiony, zaledwie ożywiany przez wersyfikację, jak dzieje się to w innych utworach¹⁷. Dynamika i zmienność wersyfikacyjna *Uwag*, tak wyraźnie czytelna w planie akustycznym, nie jest cechą dyskretną, zdecydowanie, nawet drastycznie narzuca się odbiorcy. Wszystko to sprawia, że w wierszu Baki ruch jest odbierany nie tylko przez wyobraźnię czytelnika, ale jakby i przez jego zmysły. Nieomal fizyczna namacalność ruchu zbliża *Uwagi* do zmechanizowanych jasełek, obrotowego serwisu czy jeźdźca spadającego z konia u stóp katafalku.

3. Cezura intonacyjno-zdaniowa

Porównanie rytmu *Uwag* z biegiem wirującego koła jest tyleż trafne co nieścisle, jak to się często zdarza przy używaniu obrazowych przykładów. Gdyby dokładniej zanalizować ów rytm, wtedy można by usłyszeć w jego toku dodatkową pulsację. A więc — jeśli „koło”, to koło nieco „scentrowane”.

Przyczyną tych zakłóceń rytmicznych jest tok intonacyjno-zdaniowy. Ale zaraz trzeba zaznaczyć, że składnia i intonacja nie burzą opisanego przebiegu wersowo-rymowego. Wręcz przeciwnie, relacje syntaktyczne nie są wyraźne, podział na człony składniowe nie jest ostry, nie koliduje z cezurą wersową, nie prowadzi do przerzutni. Wydaje się, że znaki interpunkcyjne można by skreślić, pomnożyć lub poprzestawiać bez większej szkody dla syntaktycznej i logicznej spójności. A jednak Baka rozmieścił kropki z zadziwiającą konsekwencją i zdecydowaniem. Sposób rozłożenia znaków przestankowych zdradza kolejną, zarazem ważną i osobliwą cechę *Uwag*.

W 16 analogicznie zbudowanych rozdziałach poematu Baki można wydzielić 230 okresów zdaniowych. Spośród nich 194 mają identyczną długość: każdy składa się z 28 zgłosek. 194 kropki zamykają zdania o iden-

¹⁷ Por. sposób traktowania ruchu przez Sępa — zob. J. Błoński, *Mikotaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967, s. 75—92.

tycznym porządku wersów i rymów, układające się w rodzaj wersyfikacyjnych całości, całości zbudowanych podobnie jak zwrotki. W konstrukcji tych *quasi*-strof należy wyróżnić dwa typy. Pierwszy wzorzec realizowany jest w 130 zdaniach o układzie wersowym 8+8+3+3+3+3, np.:

Z fortun kołem mózg się kręci,
 Fatów obrót nie w pamięci
 O kołku,
 Być w dołku,
 Z fortuny
 Do truny. [143]

Schemat drugi realizują 64 zdania o układzie 4+4+4+4+3+3+3+3, np.:

Mości panie,
 Z gliny dzbanie,
 Polewany,
 Połączany:
 Nie głucho,
 Ze ucho
 Urwie się
 Słucze się. [107]

Oprócz tych podstawowych form owych schematów sporadycznie pojawiają się ich warianty. Można tu wyróżnić zdania o trojkiej długości: 6-wersowe — 4+4+4+4+3+3, np.:

W modnym kroju
 W krótkim stroju
 Język długi
 Złe zasługi
 Odbiera
 Zawiera. [150—151]

4-wersowe — 3+3+3+3, np.:

Za czasek
 Już w piasek
 Zdrobniejesz
 Spróchniejesz. [92]

2-wersowe — 3+3, np.:

Odmiana
 Przegrana. [110]

We wszystkich opisanych tu układach zdaniowych przestrzegane są dwie zasady. Po pierwsze, długość wersów ulega regularnemu skracaniu, od 8 sylab — przez 4 — do 3. Po drugie, na koniec zdania zawsze przypada para 3-zgłoskowców (na 230 kropek, zaledwie 17 znajduje się po wersach dłuższych, ale sprawcą tej niekonsekwencji częściej wydaje się drukarz niż poeta). Redukcji wersu równocześnie towarzyszy zagęszczenie partii rymowanych. Najistotniejszą właściwością końcowej części zda-

nia jest jednak konsekwentnie przestrzegany spadek intonacyjny. Kadencje ostatniego wersu są zwykle wyraźnie zamknięte, gdyż słowa kończące ten wers i zarazem zdanie układają się na ogół w pointę: „Z fortuny / Do truny”, „Urwie się / Słucze się”, „Odbiera / Zawiera”, „Zdrobniesz / Spróchniesz”, „Przegrana”. Jak widać z przykładów, pointy są bardzo wyraziste, nie tylko rekapitulują sens zdania, ale i mają znaczenie finalne — w najszerszym tego słowa rozumieniu. To znaki destrukcji. Obwieszczają zniszczenie, rozkład, przemijanie.

Tak więc na końcową część zdania przypadają równocześnie: skrócenie toku wersowego, zagęszczenie rymu, załamanie intonacyjne i pointa logiczna. Cezurę zdaniową dodatkowo wzmacnia regularność toku składniowego. To wystarczająco wiele, aby naruszyć porządek rytmiczny.

Jeżeli Bakowski rytm dalej ma być przyrównywany do biegu wirującego koła, to w owym porównaniu należy dokonać jeszcze jednego uściślenia. Owo „koło” przypomina koło młyńskie, wiatraczne, a przede wszystkim — popularne w ówczesnej ikonografii „koło fortuny” lub „koło śmierci”¹⁸. Zaopatrzone jest w łopatki, skrzydełka lub noże, które miarowo przecinają wodę, powietrze lub nić ludzkiego życia. Analogicznie dzieje się z Bakowskim „siekańcem”, który z mechaniczną regularnością i impetem rozbija monotonię ustalonego rytmu. Burzy własny porządek i głosi destrukcję. Ta cecha zbliża *Uwagi* do obfitujących w momenty destrukcyjne widowisk późnobarokowych. Nasuwa skojarzenia z łamaniem kopii na sarmackim pogrzebie, z awanturycznymi scenami jasełkowymi, śmiercionośnymi gestami na wizerunkach *danse macabre*, z różgami kapników i gasnącymi kagankami wyrzeźbionymi na XVIII-wiecznych nagrobkach.

4. Dominacja rzeczownika

Krytycy traktujący Bakę jako nieudolnego wierszokletę nie zdawali sobie sprawy, że napisanie poematu zawierającego prawie 1000 wersów 3-zgłoskowych, powiązanych żywiołowym rytmem i gęstą siatką bogatych rymów, przy równoczesnym zachowaniu reguł składni, fleksji i semantyki było zadaniem o wysokim poziomie trudności. To nieomal ekwilibrystyczne przedsięwzięcie umożliwił w znacznym stopniu dobór słownictwa, którego około 50% stanowią rzeczowniki. Ta część mowy dzięki bogactwu fleksji, słowotwórczej elastyczności i ograniczonej rekcji gwarantowała łatwość rymowania i wewnątrzwersowych przesunięć. Pozwalała manewrować sobą zgodnie z potrzebami rytmiki.

Ale przecież *Uwagi* nie są wersyfikacyjną łamigłówką. Baka przyznał rzeczownikowi prymat nie z powodu technicznej konieczności, ale

¹⁸ Opis polskiego wariantu „koła fortuny” — unikatowego „koła śmierci” przedstawionego na malowidle w krakowskim klasztorze Augustianów przynosi praca J. Szablowskiego *Ze studiów nad ikonografią śmierci w malarstwie polskim XVII wieku* („Przegląd Powszechny” 1934, s. 85).

wybrał go i wyeksponował dla realizacji konkretnych celów kompozycyjnych. Rzeczowniki umieszczane są w pozycjach najbardziej znaczących, zazwyczaj stanowią semantyczne centrum wersów. Przeważnie sąsiadują z nimi ściśle przyporządkowane im przyimki. Liczba czasowników została zmniejszona przez użycie równoważników zdania, liczbę przymiotników zaś ograniczyło zastąpienie wielu z nich rzeczownikami użytymi w funkcji przydawki. Niezbędne czasowniki i przymiotniki najczęściej pojawiają się pojedynczo i służą najprostszemu dookreśleniu rzeczownika.

Przyczyną, dla której Baka preferował rzeczowniki, wydaje się uporządkowanie całości *Uwag* zgodnie ze schematem, który metaforycznie można by nazwać „nieustającą prezentacją”. Przebiegający przez tekst ciąg rzeczowników przywołuje długi łańcuch przedmiotów i osób. Szereg rzeczowników jednak nigdy nie układa się w wyliczeniowy schemat. Typowa dla poezji baroku litanijność, anaforyczność i predylekcja do epitetu jest dokładnie wyrugowana z dzieła Baki. Prezentacja rzeczowników odbywa się w *Uwagach* ciągle, ale z dynamiczną zmiennością i nieregularnością.

Z punktu widzenia gramatyki utwór ten można nazwać „sumą rzeczowników”, natomiast z punktu widzenia semantyki — „galerią osób i rzeczy”. Lecz osób i rzeczy traktowanych jako konkrety. Poezja Baki bowiem zwraca uwagę na konkretny, unika zaś metafor¹⁹. I tak oglądane dzieło zdradza dwie cechy niezwykle istotne dla sztuki późnego baroku. Pierwszą jest wieloelementowość, właściwość, której rangę podnosił Georges Poulet, a której realizacją były wielofigurowe jasełka, przepelniony stół biesiadny czy obfitujące w ozdoby wnętrza kościoła budowanego około 1750 roku²⁰. Cechą drugą jest sarmacki sensualizm, tak wyraźnie objawiający się w miłującej konkret sztuce XVIII wieku. Zauważalny w werystycznym portrecie trumiennym i iluzjonistycznym malarstwie ściennym, w drobiazgowym realizmie tańców śmierci, a także w jasełkach, których koniecznym elementem był fragment prawdziwego żłobu, w rzeźbie z naturalistycznymi szczegółami czy wreszcie w stylu staropolskiej kuchni i sarmackiego stołu²¹.

¹⁹ W *Uwagach* pojawia się zaledwie kilka metafor, i to typowo przedmiotowych, opartych na schemacie skróconego porównania, np.: „Świata okrąg”, „świat gómółka”, „brzuch machina”, „kuflów smoku”

²⁰ Zob. G. Poulet, *Epoka baroku*. Przełożył A. Siemek, W. *Metamorfozy czasu*. Wybór J. Błońskiego i M. Głowińskiego. Przedmowa J. Błońskiego. Warszawa 1977.

²¹ O szczególnej wierności wobec konkretności w portrecie trumiennym pisali: T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad epoką sarmatyzmu*. Kraków 1948. — Chrzanowski, *op. cit.*, s. 77. Zob. także opis wileńskiego kościoła Św. św. Piotra i Pawła — świątyni 2 tys. rzeźb, iluzjonistycznych fresków i figury Matki Boskiej z naturalnymi włosami — w: W. Paźniewski, *Późny barok*. „Twórczość” 1979.

5. Zdania prezentujące i pointujące

Tekst *Uwag* nie jest zbudowany tylko i wyłącznie z formuł opisowych czy przedstawiających. Była tu już mowa o pointach, które najczęściej zamykają typowe dla utworu 28-zgłoskowe zdania, a które zwróciły już uwagę Kraszewskiego. Zachwycając się zwrotami: „Nie dopędzisz wczora cugiem / Nie wyorzysz jutra pługiem” i „W kiesach złoto / W sercu błoto” zauważył on, że mogłyby być przysłowiami²². Aforystyczny rodowód innych zwrotów udowodnił Hernas²³.

A zatem w układzie *Uwag* można zauważyć względnie regularny porządek: po dłuższych partiach narracyjno-prezentujących następuje pointa brzmiąca jak maksyma. Układ ten wydaje się analogiczny do budowy dramatu jezuickiego. Tam po dłuższych monotonnych i zlewających się w całość fragmentach dialogowych pojawia się sentencja, pełniąca również funkcję pointy i uogólnienia. Konstrukcję tę Wanda Roszkowska, wykorzystując teorię struktury dramatu barokowego sformułowaną przez Albrechta Schönego, identyfikuje jako emblematyczną²⁴. Wydaje się, że w ten sam sposób można zinterpretować dzieło Baki. Jeżeli zdania prezentujące potraktować jako „*pictura*”, a sentencje jako „*lemma*”, wtedy *Uwagi* także ujawniają strukturę emblematu. Ale trzeba zaznaczyć, że jest to emblematyczność odmienna od tej, jaką przynoszą klasyczne w swoim rodzaju *Emblema* Zbigniewa Morsztyna.

Cecha ta łączyłaby *Uwagi* z całością sztuki barokowej, zwłaszcza późnobarokowej, a szczególnie jej parateatralnymi realizacjami. Trzeba dodać, że zastosowanie schematu „*lemma*”—„*pictura*” można zauważyć także w tych sarmackich przedstawieniach, które przetrwały zmierzchu epoki baroku. W wieku XVIII emblematyczne stały się jasełka, *pompa funebris* i świąteczny stół, a *danse macabre* został spolonizowany przez dopisanie do pierwowzoru „epigramów”.

I tak oto okazuje się, że krótkość wersu stanowi efekt barokowego konceptu, „kołowy” rytm jest wyrazem wrażliwości na ruch, silna cezura intonacyjno-zdaniowa wiąże się z zasadą destrukcji, wielka liczba rzeczowników daje konkretność i wieloelementowość, a przemienność zwrotów opisowych z pointującymi — kompozycję emblematyczną.

Wynika stąd, że w podstawy struktury *Uwag* wpisane są główne zasady „sztuki sarmackiej”. Bliskość wobec malarstwa, rzeźby, architektury, teatru, liturgii i obyczajów odróżnia *Uwagi* od innych tekstów literackich. Tak dalece posuniętych zbieżności nie uzasadniają uwarunkowania genetyczne, wyrosłe z sąsiedztwa czasowego i terytorialnego oraz

²² Kraszewski, *op. cit.*, s. 22—23.

²³ Cz. Hernas, *W kalinowym lesie*. T. 1. Warszawa 1965, s. 128.

²⁴ W. Roszkowska, *Uwagi o programowości teatru barokowego w Polsce*. W zbiorze: *Wrocławskie spotkania teatralne*. Wrocław 1967.

z faktu przynależenia do tej samej formacji kulturowej. Związki te sprawiają wrażenie ukierunkowanych, konsekwentnych i celowych.

Ale czemu one służą? I co z nich wynika?

Sarmacka uczta i pogrzeb

Jak szukać odpowiedzi na uprzednio postawione pytania? Wydaje się, że niewiele wyjaśni rozstrzygnięcie kwestii, czy związek pomiędzy *Uwągami* a sztuką późnobarokową jest przypadkiem użycia tego samego „języka”, rodzajem homologii strukturalnej czy też rezultatem intersemiotycznego przekładu. Relacja ta nie jest biernym „odbiciem” systemu, lecz raczej celowym i aktywnym wyborem.

Wybór ten pada przede wszystkim na teksty dwóch kluczowych obrzędów — uczty i pogrzebu. Aby zrozumieć sposób, w jaki utwór Baki korespondował z biesiadą i pompą *funebri*, trzeba najpierw zobaczyć te teksty jako przedmioty estetyczne, a później zlokalizować ich miejsce w całościowo pojmowanym systemie kultury. Obydwa rytuały zajęły w świecie późnego baroku miejsce wyjątkowe, i to nie tylko z racji podejmowania elementarnych tematów życia i śmierci. Wielu badaczy dopatrywało się w pompie *funebri* najczystszej i najpełniejszej realizacji sarmackiego sposobu myślenia i rodzaju wrażliwości²⁵.

Z podobną wnikliwością należałoby przyjrzeć się stylowi sarmackiego ucztowania. Zachęca do tego rewelacyjne spostrzeżenie Aleksandra Brücknera, który najdonioślejszych osiągnięć kultury czasów saskich dopatrywał się w obrębie obyczajowości, życia rodzinnego i sąsiedzkiego²⁶. A przecież w topografii życia domowego właśnie stół zajmował miejsce centralne. Niestety, anegdotycznie nastawionym historykom obyczaju nie udało się w pełni ani opisać, ani zinterpretować rytuału staropolskiego jedzenia²⁷. Do dziś tekstami najdoskonalej obrazującymi rangę, estetykę i semantykę świątecznego stołu pozostają pamiętniki i posługujące się fikcją utwory literackie. Pomiędzy nimi szczególnie cenna wydaje się gawęda Słowackiego, która nawet we fragmentach znakomicie ujawnia widowiskowy charakter dawnych biesiad:

²⁵ T. Mańkowski, *Genealogia sarmatyzmu*. Warszawa 1948. — S. Wiliński, *U źródeł staropolskiego portretu*. Warszawa 1958. — Chrzanowski, *op. cit.*, s. 76—77.

²⁶ A. Brückner, *Dzieje kultury polskiej*. T. 3. Warszawa 1958, s. 63.

²⁷ Zarzut ten w mniejszym stopniu dotyczy opracowań starszych obfitujących w szczególności (Brückner, *op. cit.* — Bystroń, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI—XVIII*. T. 2. Warszawa 1960), w większym zaś stopniu innych prac — takich jak: W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*. Kraków 1974. — Z. Kuchowicz, *Obyczaje staropolskie XVII—XVIII wieku*. Łódź 1975. — M. Lemnis, H. Vitry, *W staropolskiej kuchni i przy polskim stole*. Warszawa 1979.

Obróciliśmy wtenczas oczy na święcone, a było na co patrzeć, albowiem i tu pod prezydencją księcia, kucharz wszystko tak urządził, że nie tylko apetytowi, ale i myśli było przyjemnem. W sali tej albowiem wśród mnóstwa drzew, z miodu lipcowego była sadzawka, z wyspą zielonym owsem pokrytą, na której się pasł święty baranek z chorągwią, mający oczy z dwóch karbunkułów ze skarbca JO księcia wyjętych, które błyszczały niezmiernie. Na tego baranka godziło czterech dzików okropnej wielkości, upieczonych całkowicie, a dwańście jeleni ze złoconemi rogami, w różnych pozyturach wyskakiwało z lasu, który był z drzew pomarańczowych, różnemi konfektami obrodzony. Gdy tu same mięsiwa, to w przyległej komnacie były ciasta i napoje niemniej miśternie ułożone. Nie lasy tam, ale baby podobne skałom nosiły na głowach z migdałowych murów grody i fortece, coś nawet podobnego Jerozolimie widać było, albowiem wśród cukrowych domów ukryte ananasy, koronami szaremi nasładowały palmowe drzewa, a w bramach zaś figurki cukrowe w szmalcowanych pancerzach i z krzyżami czerwonemi na piersiach, jako jerozolimscy rycerze za czasów Godfreda, stali na straży. — A jam pożałował, że [...] ruinie ulegną²⁸.

Tak oglądana uczta i pogrzeb to obrzędy, które w swoich odmiennych, rozciągających się w czasie i przestrzeni porządkach zawierają jednak zbieżne momenty i układy kompozycyjne, w których możliwe jest ich wzajemne zestawienie i porównanie²⁹. Chodzi o chwilę, kiedy przygotowane, okadzone, pokropione wodą święconą, zamknięte w trumnie i wyniesione z domu ciało zmarłego zostaje umieszczone i otoczone kręgiem żałobników. W analogicznym momencie uczty przygotowane, ugotowane, przyprawione, wyłożone na półmiski i wyniesione z kuchni potrawy zostają ustawione na stole i otoczone kręgiem uczestników biesiady. Jest to w trakcie pogrzebu chwila bezpośrednio poprzedzająca ostatnią drogę zmarłego i złożenie w grobie, w czasie uczty to moment przed ostatnią drogą potraw ze stołu do ust i żołądków ucztujących gości. Czas prezentacji i kontemplacji. Wtedy najwyraźniej zostaje wyeksponowany estetyczny wymiar obu obrządków. Stół i *castrum doloris* pełnią te same w pewnym sensie funkcje. Stanowią kompozycje, w których do głosu dochodzi barokowy rozmach i sarmacka „sutość”. Ale efekt ten jest osiągnięty różnorodnymi środkami.

Każda z tych kompozycji składa się z wielu elementów, lecz ich układ jest odmienny. Stopnie i podwyższenia katafalku, baldachim, portret, chorągwie, pochodnie oraz wszelkie rzeźby, napisy, ornamenty i inne detale umieszczone są w planie wertykalnym, a jego centrum dokładnie i przejrzysto wyznacza trumna. Natomiast punkt centralny stołu wskazują miejsca najważniejszych gości oraz oś ustawionego przed nimi serwisu.

²⁸ J. Słowacki, *Preliminaria peregrynacji do Ziemi Świętej JO. księcia Radziwiłła Sierotki*. W: *Dzieła wszystkie*. T. 5. Wrocław 1954, s. 23—24.

²⁹ Opis obrzędów pogrzebowych i *castrum doloris* czerpię z dwóch prac J. Chrościckiego: *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*. Warszawa 1974; *Projektanci i wykonawcy katafalków z 1 połowy XVIII wieku*. W zbiorze: *Rokoko*.

Wszelkie dania, nakrycia i ozdoby rozmieszczane są horyzontalnie, rozciągając się na rozległej powierzchni „szubienicy” lub „podkowy” wyściełonej obrusem. O stylu sarmackiego stołu decydowała ogromna ilość jedzenia, sięgająca 60 potraw w jednym daniu. Co ważne, potrawy te nie odznaczały się niezwykłym smakiem czy sposobem podania, ale swoistą prostotą i obfitością³⁰. Były to kulinarne „konkrety”. Nieprzypadkowo przeważało mięswo, a podstawowym sposobem jego podania była piramida zbudowana u podstaw z pieczonych w całości wołów lub dzików, a uwieńczona drobiem. Epatowaniu konkretem wydaje się także służyć nowszy zwyczaj podawania przetworów mięsnych umieszczanych we wnętrzach tusz zwierzęcych. Na Zachodzie ten sam zwyczaj pełnił inną funkcję³¹. Spożywanie ogromnych tusz mięsa zaczęło tam być odbierane jako czynność odrażająca, a łagodzeniu tego nieprzyjemnego wrażenia miało służyć przerabianie mięs na pasztety i podawanie ich w estetycznie, czasem dowcipnie spreparowanych skórkach ptaków i zwierząt łownych. Skutkiem tych samych zmian w zakresie rodzaju wrażliwości ludzie Zachodu zaczęli odgradzać się od konkretności pożywienia przez rygorystyczne używanie sztućców i niezwykle pomnożenie zastaw, zwłaszcza tych najdelikatniejszych — fajansowych i porcelanowych. W Polsce proces ten przebiegał znacznie wolniej. W wieku XVIII nawet na najlepszych stołach brakowało łyżek, widelców, talerzy i półmisek³². Chętnie i bez zażenowania sięgano po pokarm gołymi rękami. To najwyraźniej świadczy o traktowaniu jedzenia jako intensywnie odbieranego konkretności. Ślady sarmackiego sensualizmu można też znaleźć w przypadających na stulecia XVI i XVII początkach szlacheckiej pompy *funerbris*. Można odnieść wrażenie, że przywiązanie do bezpośredniości kontaktu kazało wówczas umieszczać w trumnach szklane okienka, pozwalające oglądać twarz nieboszczyka³³. Kontynuacją tej tendencji było malowanie „śmiertelnych” portretów i umieszczanie ich na wiekach lub frontach trumien.

Ale w czasach saskich portrety trumienne były już zawieszane wysoko nad katafalkiem, a stojący w pobliżu *castrum doloris* dubler odwracał uwagę od trupa. To istotne innowacje. Swoją iluzyjnością najwyraźniej zacierały wrażenie konkretności martwego ciała. Podobną, kamuflującą rolę spełniało bogate zdobienie hermetycznie zamkniętych trumien.

Portret trumienny, jak i postać archimima przedstawiały zmarłego jako osobę żywą. Analogiczną inwersją posługiwali się staropolscy kucharze przygotowujący dziczyznę na świąteczny stół — „powykrzywiawszy dziwacznie nogi, skrzydła, łby, robili figury do stworzenia boskiego niepo-

³⁰ Brückner, *op. cit.*, s. 81. — Bystron, *op. cit.*, s. 479—480.

³¹ Zob. N. Elias, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*. Przełożył T. Zabłudowski. Warszawa 1980, s. 158—175.

³² Zob. Kitowicz, *op. cit.*, s. 430—431.

³³ Zob. Chrościcki, *Pompa funebris*, s. 52.

dobne”³⁴. Ale „ożywianie” zmarłego i upolowanej zwierzyny nie pod każdym względem było analogiczne. Koncept funeralny opierał się na dyskretnej, ale sugestywnej iluzji. Koncept kulinarny bywał demonstracyjnie jawny, paradoksalny i groteskowy. Pokazują to opisy „kapłona we flaszy” czy „szczuki jednej całkiem nierozdzielnej, nie rozkrajanej, ze smażoną głową, warzonym środkiem do rosółu, pieczonym ogonem”³⁵.

Różnice pomiędzy obydwoma „pomysłami” zdają się w znacznym stopniu wynikać z odmienności przywołanej tradycji. Poważny koncept pogrzebowy nawiązuje do kultury antycznej — archimimus to figura zaczerpnięta ze zwyczaju grzebania rzymskich cesarzy, portret trumienny jest natomiast pomysłem unikatowym w sztuce światowej. Podobne zjawisko można znaleźć jedynie w malarstwie koptyjskim³⁶. Tymczasem koncept kucharski dzięki swej swawolności i żywiołowości zdaje się wywodzić z ludowej tradycji średniowiecznej.

Zestawienie tych konceptów dobrze uświadamia, jak stół i katafalk różnią się od siebie stopniem nasycenia ruchem. Dynamikę i zmienność, tak charakterystyczną dla biesiadnego stołu, w znakomity sposób udało się pokazać Słowackiemu w opisie Radziwiłłowskiego „pasztetu”, który we wnętrzu zawierał stado żywych ptaków³⁷. W kompozycji stołu bywało więcej elementów ruchomych lub ruch sugerujących: obrotowy serwis (znany z *Pana Tadeusza*) oraz figurki z cukru i ciasta spacerujące po atrapie zbudowanego przez cukiernika miasta lub ogrodu. Jednak podstawowym źródłem ruchu były interwencje służby, która w trakcie uczty mogła zmieniać skomponowany układ. Służący donosili spóźnione potrawy, inne zabierali celem podgrzania, jeszcze inne przesuwali lub przekładali. Operacje tego rodzaju były niedopuszczalne w obrębie bardziej statycznej przestrzeni *castrum doloris*. Chociaż — jak trzeba to zaznaczyć — w harmonogramie pogrzebu mieścił się moment specjalnie przeznaczony do wprowadzenia ruchu. To chwila, kiedy jeździec w pełnym rycerskim rynsztunku wjeżdżał do kościoła i spadał z wierzchowca przed katafalkiem. Ale akt ten tylko na chwilę przerywał obowiązujący ład i spokój. W istocie nie burzył, lecz uwydatniał panujący bezruch. Podobne rezultaty przynosiła rytualna scena łamania kopii. Rycerz kruszył ją o katafalk — kopia pękała z hałasem — katafalk pozostawał nienaruszony. Efektowny spektakl eksponował trwałość katafalku i majestatyczność umieszczonej na nim trumny.

Po zakończeniu prezentacji nieboszczyka w *castrum doloris* skrzynię ze zwłokami zdejmowano z katafalku i wynoszono z kościoła. Odbywało

³⁴ Kitowicz, *op. cit.*, s. 439.

³⁵ Bystron, *op. cit.*, s. 488.

³⁶ Zob. uwagi o oryginalności i analogiach portretu trumiennego: M. Paszkiewicz, *Zrywając kwiaty w Stobie*. Kraków 1977, s. 27. — Chrzanowski, *op. cit.*, s. 77.

³⁷ Słowacki, *op. cit.*, s. 21.

się to z zachowaniem najwyższej powagi, jakby w zwolnionym tempie. Zupełnie inaczej wyglądał finał kompozycji stołowej. Staranny układ nakryć i potraw ulegał pełnemu spustoszeniu. Misterność i kruchość kucharskich oraz cukierniczych konstrukcji zdawała się być prowokacją i antycypacją destrukcji. Zagłady gwałtownej i brutalnej.

Porównawczy opis sarmackiego stołu i *castrum doloris* ujawnia przeciwstawność charakterystycznych cech tych kompozycji: horyzontalność i wertykalizm, konkretność i iluzyjność, koncept groteskowy i koncept nie naruszający powagi, ruchliwość i statyczność, destruktywność i trwałość. Są to podstawowe kategorie estetyki barokowej (późnobarokowej). Kompozycyjne właściwości stołu biesiadnego są cechami typowymi dla artystycznej wrażliwości epoki, ale przeciwstawione im właściwości *castrum doloris* także mieszczą się w barokowym kanonie, w estetyce kontrastu, paradoksu i pozornych sprzeczności.

Niemniej jednak — niektóre wnioski płynące z tego antytetycznego zestawienia mogą budzić wątpliwości. Zaskakujące jest, że w budowie uczty, tego rytuału życia, tak wiele jest elementów zmienności i zniszczenia, a w rytuale śmierci tak wiele ładu i trwałości. Dzieje się tak dlatego, że uczta jest obrzędkiem ambiwalentnym. Głosząc tryumf życia, nie unika pokazania drugiego bieguny. Narodziny, życie i śmierć uobecnianie w symbolice uczty stanowią przeciwieństwo nierozzerwalną całość. Całość zgodną z przemiennością, unieśmiertelniającym rytmem natury³⁸. Tymczasem sarmacki pogrzeb zwiastując zwycięstwo śmierci — w istocie głosił tryumf życia. I to w banalnym, świeckim rozumieniu. Przejście progu wieczności pokazywane było jako tryumfalny przemarsz. Inscenizacja ta przemilczała dosłowność zgonu i rozkładu ciała. Wystawny obrządek miał uświetniać nie tylko postać zmarłego, ale i jego ród. W drastycznych rozmiarach dochodziła tu do głosu sarmacka pycha. Rytuał pogrzebowy kłamał sentencjom wypisanym na katafalku. Zamiast pokazywać marność życia — manifestował nieprzemijającą świetność osoby i rodziny. Dlatego też nie wzbudzał egzystencjalnej trwogi i nie mógł pełnić funkcji konwersyjnej. Z niepobożnego charakteru pompy *funeris* zdawali sobie sprawę najbardziej religijni ludzie epoki, a zwłaszcza ci, którzy domagali się skromnego pochówku³⁹. I do tej grupy gorliwych wyznawców należałoby zaliczyć ks. Bakę. Ale ta uwaga wyprzedza już końcowe wnioski tej rozprawy.

Między stołem a katafalkiem

Jak wyglądają *Uwagi o śmierci niechybnej* umieszczone w kontekście opisanej uprzednio uczty i pogrzebu? W zestawieniu tym łatwo dostrzec szereg podobieństw i analogii. Wszystkie kategorie estetyczne, które wy-

³⁸ Zob. obszerne analizy rytuałów biesiadnych w: M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Kraków 1975, s. 391—422.

³⁹ Zob. Chrościcki, *Pompa funebris*, s. 54—67.

mienione zostały przy charakterystyce języka Baki, zgodnie powtarzają się w opisanej sztuce zastawiania biesiadnego stołu. Nie jest to tylko zbieżność teoretycznych argumentów. Trudno nie zauważyć paraleli pomiędzy ogromnym zbiorem miarowo przesuwających się przez świat *Uwag* rzeczy i postaci a mnóstwem potraw nieustannie donoszonych na uginający się stół. Na stole i u Baki rozgrywa się wielka prezentacja zmysłowo postrzeganych i odczuwanych konkretów. Konstrukcją obu rzeczywistości rządzi nieokiełznany koncept i groteskowy ruch. Można zauważyć ślady działania jakby tej samej siły, która pokracznie wykreca kształty spreparowanych ptaków, w mechaniczny ruch wprawia bohaterów *Uwag* i narzuca Bakowskiej wersyfikacji drażniący tok „siekańca”. Zarówno rzeczywistość stołu, jak i świat *Uwag* są przeznaczone na totalną zagładę.

Czy o języku Baki wolno powiedzieć, że jest specjalnie dostosowany do opisu uczt? W pośredni sposób upoważniają do tego liczne przykłady jego naśladowania. Imitując styl *Uwag* Leon Borowski i Władysław Syrokomla wykreowali świat odmienny od Bakowskiego, a mimo to w centrum tej rzeczywistości umieścili sytuacje biesiadne⁴⁰. Wincenty Pol upodobnił stylistycznie do dzieła Baki tylko te fragmenty *Pieśni o ziemi naszej*, które opisywały spichlerz, spiżarnię lub stół⁴¹. Natomiast Słowacki w wierszu *Do Zenona Brzozowskiego* z pełną już konsekwencją sięgnął po język *Uwag*⁴², wykorzystując go do skreślenia wizerunku Sarmaty patrzącego na świat „przez żołądek”.

Sam Baka, posługując się językiem tak dalece stosownym do oddania obrazów uczt, konstruuje wiele sytuacji „kulinarnych”. Ale bohaterowie *Uwag* nie mogą znaleźć ani spokoju, ani satysfakcji w jedzeniu. Pojawiają się jakieś przeszkody:

Czy pijemy,
Czyli jemy,
Turbuja
Katuja. [85]

Chwila okazuje się niestosowna:

Mój staruszkę,
Przy garnuszkę
Darmo z gołą
Warzysz zioła:
[. . . .]

⁴⁰ L. Borowski, *Dedykacja*. W wyd.: *Baka odrodzony*, s. 67—79. — W. Syrokomla, *Pobożnemu czytelnikowi Władysław Syrokomla pozdrowienia zaszyła*. W wyd.: jw., s. 34—54.

⁴¹ W. Pol, *Pieśń o ziemi naszej*. W: *Wybór poezji*. Wyboru dokonała i wstępem poprzedziła M. Janion. Przypisy opracowała M. Grabowska. Wrocław 1963, s. 165—216. BN I 180.

⁴² J. Słowacki, [*Do Zenona Brzozowskiego*]. W: *Dzieła wszystkie*, t. 7 (1958), s. 420.

Tyś od misy
Pierwszy w groby [89—91]

Jedzenie jest jałowe:

[...] lecz tą polewką
Choć żyjesz,
Nie styjesz: [142]

— pozbawione smaku:

Choć zuje,
Nie czuje
Posiłku [92]

— niestrawne:

Do Rygi
Po figi
[.]
Stłukł się respekt na kieliszki
Zbrzydziły je twoje kiszki [162]

— nieestetyczne:

Mięczną gęby
Suche zęby,
Brzuch pakują, [166]

— niebezpieczne:

Usta stula
W gardle kością
Stawa ością [174]

— niezdrowe:

Więc ostrożnie, panie Włochu,
Nie truj zdrowia w polskim grochu [148]

A oto dlaczego ludzki apetyt nie może zostać zaspokojony:

Łasyś zbyt na cukierki,
Jabłka, gruszki i węgierki —
Śmierć jawna,
Niestrawna
Połyka
Młodzika [100]

Albowiem to nie człowiek zjada świat, ale sam, razem ze światem, przeznaczony jest na pożarcie:

Świat gomułka, tyś pigułka, [100]

Uwagi okazują się wielkim opisem uczty, lecz nie tej nieudanej, niespełnionej — ludzkiej. Nie uczty pozornej, ale tej prawdziwej i jedynej, którą spożywa samotnie wszechobecna, przemieniająca się i zwielokrotniająca śmierć. Świat okazuje się tylko stołem, a ludzie potrawami. Tak więc miejskie mury to ustawione na stole konstrukcje cukiernika:

Wszak miasto
 Jak ciasto
 Rozgniota [154]

— dzieła techniki to jedynie wymyślne koncepty kucharza:

Twe mózdzierze
 Jak pęcherze
 Rozdziera, [129]

W jadłospisie rozbestwionej śmierci znajdują się wszyscy bohaterowie *Uwag*. Do pożarcia nadaje się nawet „dziad” — „stary grzyb”:

Stare grzyby
 Choćby ryby
 Pożarły [91]

Ale smaczniejszy jest „młodzik” — „rydz”:

Za igraszkę śmierć poczyta,
 Gdy z grzybami rydze chwytą:
 [.]
 Cny młodziku
 Migdaliku,
 Czerstwy rydzu, [96]

Młodzieniec porównywany jest także ze „szpakiem”, „słowikiem”, „głuszcem”, „wroną”, a to dlatego, że:

Śmierć kroczy,
 Utroczy
 Jak ptaszka, [99]

„Młodzik” to zaiste największy przysmak śmierci:

Tyś jak pączek, czy ponpuszek,
 Od łabędzich, twych poduszek: [100]

Z relacji Kitowicza wynika, że „pampuch” był szczególnie ceniony przez sarmackie podniebienia:

dziś pączek jest tak pulchny, tak lekki, że ścisnąwszy go w rękę, znowu się rozciąga i pęcznieje jak gąbka do swojej objętości, a wiatr zdmuchnąłby go z półmiska ⁴⁸.

Wystawnie ubrany bogacz, ów „trup w szatach”, przypomina kraba, którego powłoka nie bardzo nadaje się do zjedzenia:

Twa skórka
 Niech zważa [108]
 Twa mina
 Wędlina
 Dla szczurów [106]

⁴⁸ Kitowicz, *op. cit.*, s. 440.

— natomiast wewnątrz jest przysmakiem:

A w tryszaku
Smak jak w raku. [110]

Galowo ubrany i uzbrojony, ozdobiony pstrym futerkiem i husarskimi skrzydłami, rycerz przypomina ptaka wystawionego na sarmacki stół:

Śmierć żarty
Z lamparty
Wszak stroi
Ze zbroi.
Darmo skrzydła rozpościerać [127]

Śmierć postępuje z rycerzem jak wprawny kucharz:

Pancerze
Jak pierze
Drze, psuje [126]

Zna się ona na kuchennej robocie:

Wąłkiem wali,
Z miłości,
Aż kości
Wylazą. [173]

W podobny sposób poczyną sobie z „panem”, którego w końcu „Śmierci zęb, / Z pnia zwali” (116):

Na wspaniałe głowy, szyje
Ostro patrzy, cynkiem bije: [117]

— a także z cudzoziemcami:

Śmierć Francuza
Jak kobuza;
A Niemczyka
Jak kulika
Kusego,
Tłustego
Osieczce,
Opieczce. [149]

Po tej koszmarnej uczcie, tak jak po sarmackiej biesiadzie zostają niejadalne resztki; kości, skóra, sierść itp., ale i one znajdują konsumentów:

Twa skórka
Jak burka [164]
Ale smaczna szczerom skórka. [100]
Na fryzury
Głodne szczury [119]

Kreowana przez Bakę ucztą śmierci to wyjątkowo makabryczny ob-
rządek. O niezwykłości decyduje przede wszystkim jej kanibalistyczny

charakter. Kanibalizm nie jest tu tylko śmiałą metaforą przemijalności ludzkiego życia i ciała. Samo umieszczenie zwłok na stole jest gestem wiele znaczącym. Gest ten upodobnia stół do katafalku. Ta paralela jest stale dostrzegalna w *Uwagach*, choć bezpośrednio uprawomocniają ją niektóre tylko aluzje. Leżący na stole duchownego futerał porównywany jest z trumną:

Książd ksiąg miewa futerały,
A pokrowiec w trumnie trwały [136]

Pusta butelka pijaka z kryptą:

Próżna flaszka cię odstrasza,
Próżna krypta cię zaprasza; [165]

Jednakże za analogię najśmielej przeprowadzoną uznać trzeba przedstawienie trumny z dziewczyną w panińskim wianku w taki sposób, jakby to była brytfanna z przybranym zieleniną, smakowicie zrumienionym pieczystym:

Śmierć niemodna;
Kiedy głodna
Na ząb bierze,
W cudnej cerze,
Z rumieńcem
I wieńcem
Panienki
W trumienki. [123]

Co wynika z Bakowskiego wystylizowania stołu na katafalk czy też katafalku na stół? Owo nałożenie obrzędu biesiadnego na pogrzebowy wytwarza szczególną dysharmonię i napięcie. Konfrontacja obu rytuałów nie narusza, co prawda, malowniczego porządku uczyty, natomiast burzy wzniosły ład pompy *funerbris*. Struktura *Uwag* dzięki nieokiełznanemu konceptowi, ożywieniu ruchem, nasyceniu konkretem i oryginalnej groteskowości utrudnia lub wręcz uniemożliwia harmonijną prezentację *castrum doloris*. Baka konsekwentnie łamie obowiązujące zasady estetyczne pogrzebu. Ujawnia to, co było skrzętnie ukrywane. Posługuje się kategoriami biologicznego rozkładu, często zwraca uwagę na odrażający zapach trupa, do katafalku zaprasza nie tylko szczury, ale i robaki:

Z lury gnoju, wstań robaku!
Robacy
Bez pracy
Otoczą
Roztoczą. [116]

Nie tylko narusza *tabu* obyczajowe, ale nie cofa się nawet przed profanacją. Postępowanie to jest jednak zgodne z głoszoną przez niego mądrością:

Człek wór gnoju,
Pompę zbrzydź,
Świat ohydzi. [123]

Cielesna powłoka wedle Bakowskiej antropologii jest tylko „ścierwem” i dlatego też musi „brzydzić pompę”. Autor *Uwag* zaatakował obowiązującą *ars moriendi* i pompę *funebri* w imię wypisywanych na katarfalkach haseł *Memento mori* i *Vanitas vanitatum*. W odpowiedzi na obrządek, który zdawał się kłamać patronującym mu sentencjom, stworzył własną, drastycznie odmienną wizję „sztuki umierania” i grzebania ciał. Wizja ta, choć fantastyczna, docierała jednak do prawdy egzystencjalnej i racji religijnej, mogła być przestrożą. Dla zwiększenia jej siły przekonującej wpisał ją w strukturę tak ważnej dla Sarmatów biesiady i wyartykułował w języku, który mimo nowatorstwa trafnie oddawał sarmacki sposób myślenia i odczuwania⁴⁴. I w tym postępowaniu Baka ujawnił oblicze mistrza jezuickiej moralistyki.

Warto wiedzieć, że na pogrzebie marszałka nadwornego litewskiego Ignacego Zawiszy, odbywającym się 18 września 1739 z asystą wielu biskupów i „niezliczonej ilości duchowieństwa”, przy blasku 4000 świec i 12 000 lamp oliwnych, w huku salw artyleryjskich wojsk obojga auto-ramentów, kazanie nad grobem wygłosił założyciel wileńskiego Bractwa Dobrej Śmierci i autor *Uwag o śmierci niechybnej* w jednej osobie⁴⁵.

W 41 lat później zmarł ks. Baka. Na ironię, a może na sprawiedliwość losu zakrawa fakt, że ten mało znany wówczas misjonarz z Błonia, zmarły niespodziewanie i daleko od domu, także doczekał się świetnego pogrzebu, który odnotowała stołeczna prasa, i grobu w sąsiedztwie samego Macieja Kazimierza Sarbiewskiego.

⁴⁴ Tezę o folklorystycznej stylizacji i adaptacji *Uwag* na potrzeby ludu postawił Hernas (*W kalinowym lesie*, s. 126—128).

⁴⁵ W. Syrokomla, *Mińsk*. „Teka Wileńska” 1857, s. 218—220.