

# Pomiędzy błazeństwem a *capriccio*. Uwagi o grotesce w późnobarokowej poezji religijnej

Barokowe rozważania nad groteską, a zwłaszcza jej odmianą satyryczną, należałoby sytuować w obrębie ówczesnej teorii komizmu, której podstawą była definicja zawarta w *Poetyce* Arystotelesa:

to, co śmieszne, jest przecież związane z jakąś pomyłką lub z bezbolesnym i nieszkodliwym oszpecceniem, czego wymownym przykładem, żeby nie szukać daleko, jest brzydka i powykrzywiana, lecz nie wyrażająca bólu, maska komiczna<sup>1</sup>.

Emanuele Tesauro wyróżniał zniekształcenie fizyczne bądź moralne, odnoszące się do cech ludzkiego charakteru. Przypadkiem pośrednim, powstającym ze złożenia obydwu typów, była tzw. deformacja mieszana: „*duae fortes deformitatis sunt attendendae, una physica, altera moralis, ex his exurgit quaedam tertia species, quae physicae moralis dici potest*”<sup>2</sup>. Zachodzi ona wtedy, gdy negatywne cechy człowieka zostają ukazane poprzez podobieństwo do dzikiego zwierzęcia: „*deformitas mixta est illa, quae reperitur aliquando in homine ad similitudinem alicuius bestiae*”<sup>3</sup>. U jej podstaw leży znane z traktatów fizjognomicznych przeświadczenie o istnieniu wzajemnej odpowiedniości pomiędzy właściwościami duszy i ciała. Przykładem tego może być *Fizjognomika* Arystotelesa, który wiedzę o charakterze ludzi czerpał m.in. z ich podobieństwa do określonych gatunków zwierząt:

ci, którzy mają mało ciała, i wyglądają jak obciosani, bywają złośliwi; wnioskuje to z przykładu małp. [...] Ci, którzy mają tułów o wielkiej objętości, tak jak gdyby byli rozdęci, są gadułami i pleciugami; wnioskuje się z przykładu żab<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Arystoteles, *Poetyka*, przekł., w: *idem, Retoryka. Poetyka*, wstęp i komentarz H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 322.

<sup>2</sup> E. Tesauro, *Philosophia moralis ex ipso fonte magni Aristotelis Stagiritae hausta...*, Norimbergiae (typis et sumptibus Balthasaris Ioachimi Endteri) 1699, s. 395.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 395.

<sup>4</sup> Arystoteles, *Fizjognomika*, w: *idem, Pisma różne*, wstęp i komentarz L. Regner, Warszawa 1978, s. 83–84.

Odrębnym typem ośmieszającego zniekształcenia, polegającym w gruncie rzeczy na szeroko rozumianej heterogeniczności, była deformacja porównawcza: „deformitas comparata [...] posita est in disconvenientia quae in duobus obiectis inter se coniunctis perspicitur”<sup>5</sup>. Niezgodność mogła zachodzić pomiędzy najróżniejszymi elementami, jak choćby pomiędzy osobą a jej imieniem. Wśród podanych przez autora przykładów deformacji porównawczej znalazły się także motywy typowo groteskowe: król Midas z oślimi uszami, Don Kichot biorący wiatraki za wrogich olbrzymów czy wenecki żeglarz, który założył koniowi uzdę na ogon, tłumacząc przy tym, że w Wenecji ster okrętu umieszcza się na jego rufie: „Venetiis enim [...] gubernaculum in puppi navis ponitur”.

Absurdalny komizm nie oznaczał zatem jeszcze niestosowności, przynajmniej dopóki pozorny nonsens mógł liczyć na możliwie pomysłowe i zaskakujące wyjaśnienie. Za sprzeczne z pojęciem „deformacji bez bólu” oraz zasadami dobrego smaku uznane zostały natomiast żarty polegające na szyderstwie czy krzywdzeniu innych:

animus igitur bene moratus non ridebit ob deformitatem, quae alteri infamiae est aut dolori, sed ob eam modo, quae in vitae consuetudine mutuum praebet gratamque iocandi materiam<sup>6</sup>.

Niski i złośliwy gatunek komizmu słusznie nazywany jest satyrycznym, gdyż, podobnie jak satyr, więcej ma w sobie ze zwierzęcia niż z człowieka, tak i tutaj więcej jest zwierzęcej brutalności niż wyrefinowania: „huius modi mordaces ioci merito dicuntur satyrici, quia plus bestialitatis, ut vulgo dicunt, in se habent, quam humanitatis”<sup>7</sup>.

Tesauro określał niestosowne ze względu na swoją złośliwość lub obsceniczną typy żartów wspólnym mianem błazeństwa. Parafrazując *Retorykę Arystotelesa*<sup>8</sup>, dokonał przeciwstawienia opartego na ironii dowcipu wytwornego oraz błazeńskiego, właściwego prostakom:

βωμολοχία, quam latine vertunt scurrilitatem, quae infamis ars est scurrarum et parasitorum. [...] Ironia intelligens dictum urbanum et homine libero dignum, βωμολοχία vero impudentem scurrilitatem servis et plebis faeci similiarem<sup>9</sup>.

Włoski jezuita być może nawiązał tutaj nie tylko do poglądów Stagiryty, lecz również Cicerona, który w *De officiis* pisał:

<sup>5</sup> E. Tesauro, *Idea argutae et ingeniosae dictionis...*, Francoforti et Lipsiae (typis Joannis Melchioris Süstermanni) 1698, s. 585.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 586.

<sup>7</sup> E. Tesauro, *Philosophia...*, s. 415.

<sup>8</sup> Por. Arystoteles, *Retoryka*, w: *idem, Retoryka. Poetyka...*, s. 294 (III, 18).

<sup>9</sup> E. Tesauro, *Idea...*, s. 588–589.

Duplex omnino est iocandi genus: unum illiberale, petulans, flagitiosum, obscoenum; alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum [...]. Alter est, si tempore fit, remisso homine dignus, alter ne libero quidam, si rerum turpitudine adhibetur, aut verborum obscoenitas<sup>10</sup>.

Błażeński, groteskowy komizm należałoby wiązać z szyderstwem, będącym jedną z form okazywania pogardy<sup>11</sup>. To jednak, czego należało się wystrzeżać w wytwornej rozmowie, mogło stanowić niezwykle skuteczną broń polemiczną. Jak pisał Kwintylijan:

cum videatur autem res levis et quae ab scurris, mimis, insipientibus denique saepe moveatur, tamen habet vim nescio an imperiosissimam et cui repugnari minime potest<sup>12</sup>.

Spośród wyszczególnionych przez Tesaura typów zniekształcenia efekt groteskowości powinien towarzyszyć zwłaszcza deformacji mieszanej. Nie tylko dlatego, że przypisanie cech zwierzęcych człowiekowi z konieczności wprowadza pewną heterogeniczność, czy też raczej monstrualność, lecz również ze względu na silnie degradujący charakter tego rodzaju żartów, niemieszczących się na ogół w granicach „bezbolesnego oszpecenia”.

Typem bez wątplenia groteskowym jest również deformacja porównawcza, polegająca, jak zostało to już powiedziane, na wewnętrznej niespójności przedstawionego obiektu. Jednak w tym przypadku celem zniekształcenia jest raczej zabawny nonsens niż degradacja. Konceptyczny absurd i swobodna gra wyobraźni może zbliżać tę odmianę komizmu do tego, co dzisiaj zostałoby określone mianem groteski fantastycznej.

Z kolei groteskowe monstra, powstałe w wyniku nie tyle deformacji, ile połączenia różnych obiektów, od czasów starożytnych zaliczane były do kategorii cudowności. Hermogenes z Tarsu, u którego doszukiwać się można antycznych korzeni „estetyki cudowności”, pisał, że właściwością poezji są między innymi zjawiska opisane wbrew powszechnym przekonaniom i opiniom („contra comunem sententiam et opinionem traduntur”), a wśród nich „animantia monstrose composita, ut Pegasi, Gorgones, Centauri, Sirenes, Tritones, Laestrygones, Cyclopes, Persaeus et talia”<sup>13</sup>.

Tesauro był pełen podziwu dla inwencji malarzy, zdolnych z niezgodnych ze sobą elementów stworzyć jednolitą całość. Włoski jezuita uważał jednocześnie, że tego rodzaju obrazy, ze względu na swoją lekkość i brak prawdopodobo-

<sup>10</sup> M. T. Cicero, *De officiis libri tres*, ed. O. Bredberg, Holmiae 1830, s. 88–89, (I, 29, 104).

<sup>11</sup> Por. Arystoteles, *Retoryka...*, s. 147 (II, 2).

<sup>12</sup> M. F. Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII*, ed. L. Rademacher, t. I, Lipsk 1971, s. 330 (VI, 3, 7).

<sup>13</sup> Hermogenes, *De formis oratoriis*, w: *Ars oratoria absolutissima et libri omnes. Cum nova versione latina e regione contextus graeci et commentariis Gasparis Laurentii*, Coloniae Allobrogum (apud Petrum Avbertum) 1614, s. 483 (II, 9).

bieństwa, nie powinny być wykorzystywane w wymagających powagi i wiarygodności dewizach (*symbola heroica*):

excludo igitur a perfectissimo symbolo omne corpus chymaericum et imaginarium, non quod argutissimae et ingeniosae his non possint superstrui, sed quia fundamentum est leve et incredibile<sup>14</sup>.

Poetycki odpowiednik tego rodzaju sztuki stanowią zagadki (*aenigmae*), które wzbudzają podziw, choć są ciemne, niejasne i bardziej chimeryczne od groteskowych malowideł: „sunt [...] vere mirabiles, sed obscurae, disparatae et magis chymaericae, quam opera pictorum ex variis rebus composita”<sup>15</sup>. Autor *Lunety arystotelesowskiej* nie aprobował jednak w żadnym razie tego, co dziś zostałyby określone mianem czystego nonsensu czy „farsy werbalnej”. Enigma, podobnie jak monstrum stworzone przez malarza, powinna spełniać następujące trzy warunki: „in diversitate unitas, in obscuritate claritas, in expectatione deceptio”. Zaskakująca forma znaku musiała zawierać ukryte znaczenie, które po odgadnięciu stawałoby się oczywiste, a jednocześnie wyjaśniało niespójność i pozorny chaos kompozycji.

Zgodnie z poglądami Tesaura, charakter znaków i specyficznie pojętą funkcję komunikacyjną miały również obiekty określane zazwyczaj jako błędy czy też żarty natury:

ad argutiae naturas refero quoque monstra. Monstra enim nihil aliud sunt, nisi mysteria hieroglyphica facetaeque imagines a natura seu ad ludendos, seu ad docendos homines formatae<sup>16</sup>.

Z wyrażającymi idee boskiego intelektu monstrualnymi twórcami przyrody wiązał się pewien dodatkowy problem. Trudno jest bowiem pogodzić okrutne, częstokroć połączone z brzydotą i cierpieniem żarty, z nieskończonością boskiej dobroci. Autor odpierał ten możliwy zarzut, stwierdzając, że w takich przypadkach doskonała inteligencja kształtuje niedoskonałą materię, zatem: „quicquid boni natura operatur, divini intellectus perfectioni, quicquid mali materiae imperfectioni debetur”<sup>17</sup>.

W tym miejscu nie można powstrzymać się od uwagi, że błyskotliwe i pełne wdzięku wywody hrabiego Tesaura należałoby chyba traktować z taką samą finezyjną lekkością, z jaką zostały przeprowadzone. Wydaje się również, że znaczenie przypisywane owym hieroglifom natury jest w większej mierze owocem pomysłowości interpretatora, niż wynikiem dokładnego odczytania wyrażonego w nich boskiego zamysłu. Historia o dziewczynie, która stała się męż-

<sup>14</sup> E. Tesauro, *Idea...*, s. 642.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 449.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 75.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 77.

czynną, może być odczytana jako symbol kobiecej niestałości lub też jako kpina z pedanterii gramatyków, zmuszonych odrzucić swoje reguły i deklinować: „hic uxor, haec maritus, hic et haec foemina”<sup>18</sup>.

W myśl przedstawionych wyżej poglądów Tesaura, obszar groteski powinien się zatem rozciągać pomiędzy dwiema skrajnościami: służącym degradacji błazeństwem i chimerycznymi formami *grottesco capriccioso*, do których wypadałoby zaliczyć obrazy Arcimbolda czy wzorowane na malowidłach odkrytych w Domus Aurea renesansowe dekoracje ściennie. Wśród badaczy XX-wiecznych podobnego podziału dokonał L. B. Jennings, dla którego groteska stanowiła połączenie śmieszności i grozy. Wyróżnił on przy tym dwa podstawowe sposoby rozbrajania lęku za pomocą komizmu, z których pierwszym było żartobliwe upiększenie w rodzaju renesansowego *capriccio*, drugim zaś grubiaństwo<sup>19</sup>.

\* \* \*

W utworach późnobarokowych poetów religijnych, mających silnie zaznaczoną intencję perswazyjną, nietrudno znaleźć przykłady groteskowych degradacji, połączonych z błazeństwem. W twórczości Fałęckiego<sup>20</sup>, Juniewicza czy Baki jednym z częściej spotykanych sposobów wyszydzenia grzeszników różnej kategorii jest porównywanie ich do zwierząt. Zgodnie z poglądami Emanuele Tesaura, tego typu metafory i porównania należałoby uznać za realizację deformacji mieszanej. Są one również konsekwencją ogólniejszego poglądu, zgodnie z którym grzech odbiera człowiekowi właściwą mu godność i degraduje go do rzędu dzikich i bezrozumnych zwierząt. Z takim stwierdzeniem spotkać się można chociażby w jednej z homilii św. Jana Chryzostoma:

gdy bowiem kto skacze jak byk, kopie jak osioł, pamięta o krzywdzie jak wielbłąd, obzera się jak niedźwiedź, porywa jak wilk, kłuje jak skorpion, rzy do kobiet jak oszalały od chuci koń, jak taki człowiek może podnieść głos przystojny synowi i Ojcem nazwać Boga? Jak tedy należy nazwać takiego człowieka? Zwierzem? Ależ dzikie zwierzęta owładnięte są jedną z wymienionych wad, a on skupił w sobie wszystkie i jest nierozumniejszy od ich nierozumu<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Por. *ibidem*, s. 76.

<sup>19</sup> L. B. Jennings, *Termin „groteska”*, tłum. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 292.

<sup>20</sup> Wg A. Litworni, *Samsonowy oręż księdza Gaudentego*, w: *Świt i zmierzch baroku*, pod red. M. Hanusiewicza i in., Lublin 2002, poprawną formą imienia i nazwiska tego autora jest Hieronim Fałęcki.

<sup>21</sup> Św. Jan Chryzostom, *Homilia na słowa „Ciasna jest brama...” (Mat. 7, 14) i o modlitwie Pańskiej*, tłum. T. Sinko, cyt. za: J. Legowicz, *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*, Warszawa 1968, s. 583.; por. K. Obremski, *Zwierzę jako problem myśli antropologicznej (Od Protogoras do Kochanowskiego)*, w: *Literacka symbolika zwierząt*, pod red. A. Martuszeńskiej, Gdańsk 1993, s. 28.

W *Refleksyjach duchownych* Mikołaja Juniewicza przenośnie zwierzęce pojawiają się stosunkowo rzadko, jednak także i tam znaleźć można kilka interesujących przykładów:

O, ślepe krety!  
Pod zgniłe brety  
Ryjąc się drzecie,  
W ciemności własnej  
Prawdy tak jasnej  
Widzieć nie chcecie<sup>22</sup>.

Zaślepiiony mamoną bogacz został w sposób deprecjonujący nazwany kretem. Podstawą do przeprowadzenia analogii stanowi zamiłowanie do życia w ciemnościach, raz rozumiane w sposób dosłowny, a raz metaforycznie. Krótkowzroczny kret wkopuje się pod zgniłe deski, być może trumienne, podobnie jak zaślepiiony przywiązaniem do dóbr materialnych człowiek zmierza ku wiecznemu potępieniu – grobowi duszy. Metafora ta może wydać się niestosowna choćby ze względu na swój obraźliwy charakter, dodatkowo uwypuklony potocznym sformułowaniem „zgniłe brety” – elementem alegorii oznaczającym miejsce pośmiertnego przeznaczenia nieszczęsnego bogacza.

Drugi przykład nawiązuje do słów Jezusa zapisanych w Ewangelii św. Mateusza: „Łatwiej jest wielbłądowi przez dziurę igielną przejść niż bogatemu wnieść do królestwa niebieskiego” (Mt 19, 24)<sup>23</sup>:

Słuchaj nie głucho,  
Igielne ucho  
Sam Pan ogłasza.  
Wielbłądzie garby  
Są wasze skarby  
I żądza wasza.  
[...]  
Rzekł Pan surowo  
Jako BÓG Słowo:  
Nie ma odmiany,  
Garb garbem wszędzie,  
A garbacz będzie  
Czartem siodłany<sup>24</sup>.

Biblijne porównanie potraktowane zostało w sposób dosłowny, dając w efekcie karykaturalny obraz diabelskiego wierzchowca – niby to garbusa, niby wiel-

<sup>22</sup> K. M. Juniewicz, *Refleksyje duchowne na mądry króla Salomona sentyment...* (dalej cyt.: *Refleksyje na sentyment...*), Częstochowa (w drukarni Jasnej Góry) 1731, s. 18.

<sup>23</sup> Wszystkie cytaty biblijne pochodzą z wyd.: *Biblia to jest księgi Starego i Nowego Testamentu*, tłum. J. Wujek, Warszawa 1950.

<sup>24</sup> M. K. Juniewicz, *op. cit.*, s. 20–21.

błąda. Skrajna degradacja polega tutaj na połączeniu deformacji mieszanej i porównawczej. Jednocześnie może niepokoić zbyt swobodne potraktowanie słów Pisma Świętego. Cytowany fragment poematu Juniewicza należałoby właściwie traktować jako odległą parafrazę biblijnej przypowieści. Ogólny sens obydwu wypowiedzi jest co prawda podobny, rażąco odmienna wydaje się natomiast ich stylistyka. Ewangeliczna nauka moralna została zamieniona w groteskową satyrę, a tym samym pozbawiona właściwej powagi i zdegradowana. Niestosowność takiego zabiegu uznał później chyba i sam autor, skoro w wileńskim wydaniu *Refleksyj duchownych* z 1753 r. powyższy fragment został gruntownie przere-  
dagowany:

Słuchaj nie głucho,  
Igielne ucho  
Chrystus ogłasza;  
To jest: tak ciasna  
Do Nieba własna  
Jest droga nasza,  
Iż wprzód się sznury  
Czy powróż który  
Lub niezerwana  
W okręcie lina  
(Jak Pan wspomina)  
Wielbłąd nazwana  
Z swym grubym puchem  
Igielnym uchem  
Może przecisnąć  
Niżli w intraty  
Człowiek bogaty  
Do Nieba wcisnąć.  
Lecz nie miej trwogi,  
Nie sam ubogi  
Jest zbawion [...] <sup>25</sup>

Znacznie częściej niż Juniewicz po degradujące metafory zwierzęce sięgał Hieronim Fałęcki. Autor zazwyczaj odwoływał się do znaczeń symbolicznych usankcjonowanych przez wielowiekową tradycję, czego dobrym przykładem jest fragment *Wizycji z rewizyją słów od Pana JEZUSA z ambony krzyżowej ogłoszonych*:

Obróć [oko] na siebie,  
patrzaj, czyliś człowiek?  
Podobno nie,  
bo z ciebie lew drapieżny dla rapiny,

<sup>25</sup> M. K. Juniewicz, *Refleksyje duchowne na mądre króla Salomona o doczesności światowej zdanie...*, Wilno (w drukarni J. K. M. XX. Franciszkanów) 1753, s. 16–17.

lis chytry dla zdrażliwej hipokryzji,  
niedźwiadek mrukliwy, który ssiesz łapkę cudzej fortuny,  
lampart cętkowany dla ustawicznej w świętych propozycjach odmiany,  
na sumieniu dla ciężkich grzechów plamisty<sup>26</sup>.

Lew jako symbol krwiożerczego łupieżcy występuje w biblijnej *Księdze Nahuma* (Na 2, 12–13) oraz m.in. w *Psalmach*. Również obłuda lisa ma uzasadnienie biblijne: “Biada prorokom głupim, którzy idą za duchem swoim, a nic nie widzą. Jako liszki na puszczy prorocy twoi, Izraelu, byli” (Ez 13, 3–4). Trochę na marginesie wypada zauważyć, że fragment ten może służyć za wyjaśnienie popularnego w plastyce średniowiecznej motywu kazania lisa do gęsi. Natomiast wywodzący się ze starożytności pogląd, jakoby niedźwiedź odżywiał się podczas zimy wysysając soki z własnej łapy, w czasach baroku funkcjonował na poziomie frazeologii języka potocznego, skoro Knapiesz w swoich adagiach odnotował powiedzenie „Łapę jak niedźwiedź lizać abo ssać musisz”<sup>27</sup>.

Z kolei lampart, uważany w średniowieczu za krzyżówkę lwa i pantery, oznaczał w symbolice chrześcijańskiej grzech, zwłaszcza rozwiązłości, lub też samego antychrysta<sup>28</sup>.

Warto również zwrócić uwagę na *Melancholiję zbawienną drugą z nauką różnym stanom*, która zawiera między innymi taką przestrożę dla zbyt frywolnych panien:

z strojnemi francikami, z prezencikami, fancikami  
bardzo ostrożnie.  
Bo tacy, są to pszczołeczki:  
miód  
konfidencyjalny niosą.  
Ale mają te pszczołeczki i żądelfka,  
jak ukąszą:  
aż z małej rzeczy,  
wielka puchlina<sup>29</sup>.

Argumentem wykorzystanym przeciwko nawiązywaniu romansów jest ryzyko urodzenia nieślubnego dziecka. Nie ma on charakteru etycznego, lecz praktyczny, obyczajowy. Określenie stanu brzemienności za pomocą metafory nie służy tutaj, jak można by oczekiwać, zachowaniu stosowności tekstu, lecz wręcz przeciwnie, radykalnie ją narusza przez swój obsceniczny i rubaszny, a zatem

<sup>26</sup> H. Fałęcki, *Wizyta z rewizyją...*, w: *Wojsko serdecznych noworekrutowanych na większą chwałę Boską afektów...*, Poczajów (w drukarni WW. OO. Bazylianów Unitów) 1739 [po 20 II 1740], k. 90v.

<sup>27</sup> G. Knapiesz, *Thesauri polonolatinograeci [...] thomus tertius continens adagia polonica selecta...*, Kraków (u Cezarego) 1632, s. 427.

<sup>28</sup> Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1995, s. 301.

<sup>29</sup> H. Fałęcki, *Melancholija zbawienna druga*, w: *Wojsko serdecznych...*, k. 215v.



blazeński charakter. Zarazem brak tu owego radosnego nadmiaru, jaki zdaniem Bachtina powinien cechować utrzymane w poetyce groteskowego realizmu obrazy dołu materialno-cielesnego<sup>30</sup>. „Wielka puchlina” nie kojarzy się z nieokiełznaną żywotnością, lecz jest określeniem stanu chorobowego (*hydrops*). Granice ciała ulegają istotnie przesunięciu, nie jest to jednak oznaką potęgi siły życia, lecz raczej rozkładu.

Z kolei poniższy fragment *Kauteryji piątej* wypadaloby uznać za skrajny, zakrawający wręcz na libertyńską parodię przykład dezynwoltury w posługiwaniu się materia Pisma Świętego:

[...] Mojżeszowie rogaci,  
co to waszą przewrotnością bodziecie bydłeta  
mniejsze,  
Tauri pingves, niejednego wytykacie z fortuny<sup>31</sup>.

Określenie „Mojżeszowie rogaci” zaczerpnięte zostało z *Księgi Wyjścia* (Wj 34, 29): „a gdy schodził Mojżesz z góry Synaj, trzymał dwie tablice świadectwa, a nie wiedział, że twarz jego rogata była z społeczności mowy Pańskiej”<sup>32</sup>. W *Biblii Tysiąclecia* twarz patriarchy została określona jako „promieniejąca”, co lepiej oddaje sens tekstu hebrajskiego. Niemniej jednak róg jest znakiem łaski i mocy boskiej, które spoczęły na Mojżeszu<sup>33</sup>. W ten sposób był on przedstawiany i w sztukach plastycznych, czego najlepszy przykład stanowi powszechnie znana rzeźba Michała Anioła. Inaczej natomiast u krakowskiego karmelity, który całkowicie zignorował pierwotny sens wyrażenia, sprowadzając jego znaczenie wyłącznie do zwierzęcości. Zostało ono wykorzystane w charakterze absurdalnej obelgi, degradującej amatorów cudzych dóbr do rzędu agresywnych, bodących się wzajemnie rogami bestii. Można oczywiście potraktować tego rodzaju zabieg jako ironię, jednak nie zwalnia to autora z zarzutu niestosowności.

Satyryczne metafory zwierzęce, służące karykaturalnemu przedstawieniu ludzkich wad, spotkać można także w *Uwagach śmierci niechybnej* księdza Baki:

Grzeszniku,  
Indyku  
Nadęty,  
Przeklęty<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Por. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975, s. 79.

<sup>31</sup> H. Falęcki, *Kauteryja piąta*, w: *Wojsko serdecznych...*, k. 123v.

<sup>32</sup> *Biblia sacra*, Stuttgart 1994 (Vulg.: „cumque descenderet Moses de monte Sinai tenebat duas tabulas testimonii et ignorabat quod cornuta esset facies sua ex consortio sermonis Dei”).

<sup>33</sup> Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska i in., Warszawa 2001, s. 254.

<sup>34</sup> J. Baka, *Uwaga prawdy z rozrywką*, w: *Poezje*, opr. A. Czyż i A. Nawarecki, Warszawa 1986, s. 133.

Jak pisał Marek Prejs, w przytoczonym fragmencie *Uwagi prawdy z rozrywką* uwidacznia się znamieną dla Baki tendencja do symplifikacji, polegającej na sprowadzaniu wszystkich odniesień symbolicznych do realiów przeciętnego domu i gospodarstwa. Zgodnie z obowiązującymi konwencjami rolę symbolu pychy pełnił paw, ptak egzotyczny i znany większości czytelników jedynie z literackich opisów. Tutaj został on z powodzeniem zastąpiony przez swojskiego indyka<sup>35</sup>.

Występujące w *Uwagach...* porównania zwierzęce częstokroć nie mają charakteru typowych zwłaszcza dla Fałęckiego obelg, ukazujących moralną brzydotę grzesznika, lecz służą zobrazowaniu ogólnej sytuacji egzystencjalnej człowieka, będącego zwierzyną czy też, ogólniej rzecz biorąc, ofiarą wydaną na pastwę śmierci. W wierszu *Patriotom Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego* orzeł, ptak jakby nie byłoby dostojny i będący herbem Korony, został zestawiony z małą i pospolitą kawką:

Czy ty orzeł, czy ty kawka,  
Wkrótce zdłabi kaszel, czkawka<sup>36</sup>.

Innym przykładem może być chociażby poniższy fragment utworu dedykowanego cudzoziemcom, gdzie użyte porównania również nie oznaczają żadnych konkretnych przywar:

Śmierć Francuza  
Jak kobuza  
A Niemczyka  
Jak kulika  
Kusego,  
Tłustego  
Osiecze,  
Opiecze<sup>37</sup>.

Zestawienie dwóch paralelnych porównań wyraża niszczycielską potęgę śmierci, wobec której człowiek ulega groteskowej degradacji do roli zwierzęcia. Warto przy tym zwrócić uwagę, że obok kulika, ptaka łownego z rodziny siewek, obiektem polowania staje się także ceniony przez sokolników drapieżny kobuz. Po raz kolejny wraca zatem fundamentalna dla *danse macabre* myśl o powszechnej równości wobec groźnej i nieubłaganej śmierci, która „z oraczem tańczy jako i z bogaczem”.

Charakterystyczna dla metaforyki *Uwag śmierci niechybnej* wydaje się także niezwykła różnorodność określeń śmierci, jej swoista polimorficzność. W *Młot-*

<sup>35</sup> Por. M. Prejs, *Poezja późnego baroku*, Warszawa 1989, s. 263.

<sup>36</sup> J. Baka, *Patriotom Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego*, w: *Poezje...*, s. 112.

<sup>37</sup> *Idem*, *Cudzoziemcom*, w: *Poezje...*, s. 116.

dym uwadze została ona porównana nie tylko do kota polującego na nieuważne ptaki, co wydaje się być w pełni zrozumiałe, lecz także do jeża:

Aza nie wiesz,  
Że śmierć jak jeż?  
Ma swe głogi,  
W szpilkach rogi?  
Ukoli  
Do woli<sup>38</sup>.

Wielość przybieranych przez śmierć postaci stanowi sposób, w jaki wyobraźnia radzi sobie z jej bezkształtem i nieuchwytnością. Pod tym względem metafory Baki można interpretować jako realizację apotropaicznej funkcji groteski, próbę zaklęcia niewidzialnego. Lęk przed wszechobecnym, a jednocześnie wymykającym się ludzkiemu postrzeganiu zagrożeniem wydaje się być jednym z bardziej charakterystycznych zjawisk epoki późnego baroku<sup>39</sup>. Dobrym tego przykładem, obok poezji Baki, może być wiersz częstochowskiego paulina, B. F. Gniewisza:

Cud jest pod słońcem, że śmierć światem żyje,  
Cud w śmierci żyje, życia kłębek wije,  
W śmierci jest z życiem jedno cudowisko,  
Śmierć z światem, z śmiercią życia jest igrzysko<sup>40</sup>.

Charakterystyczny dla *Uwag śmierci niechybnej* natłok metafor obrazujących drapieżność śmierci i bezradność człowieka należałoby traktować jako praktyczne zastosowanie postulowanej przez podręczniki retoryczne techniki amplifikacji<sup>41</sup>. Jednocześnie trzeba zauważyć, że niezgodne ze sobą i częstokroć zagadkowe określenia śmierci, przybierającej w wierszach księdza Baki postać to jeża, to znów „robaczka w jedwabiu” czy też „macochy”, która „z kosy stali wałkiem wali”, składają się na całość chimeryczną, lecz jednolitą. Poetyka *Uwag śmierci niechybnej* zbliża się pod tym względem do groteski wysokiej, manierystycznej.

W utworach wileńskiego jezuita groteskowej degradacji podlega nie tylko człowiek, lecz także śmierć. Zgodnie z zasadą „qualis vita, talis mors”, naśladuje ona wszystkie ludzkie przywary niczym wytrawny parodysta, czyni to jednak w sposób raczej błazeński:

<sup>38</sup> *Idem*, *Młodym uwaga*, w: *Poezje...*, s. 80.

<sup>39</sup> Por. A. Nowicka-Jeżowa, *Pieśni czasu śmierci*, Lublin 1992, s. 409.

<sup>40</sup> B. F. Gniewisz, *Punkt III. Świat na początkach życia swego codziennie i z wielkim umiera smutkiem*, w: *Smutek codzienny życia ludzkiego wierszem polskim opisany*, Częstochowa (w drukarni Jasnej Góry) 1731, s. 15.

<sup>41</sup> Por. M. F. Quintilianus, *op. cit.*, t. II, s. 105: „potest adscribi amplificationi congeries quoque verborum ac sententiarum idem significantium” (VIII, 4, 26).

Śmierć jak małpa, to wyrazi,  
Co nas zdobi lubo kazi<sup>42</sup>:

Tego rodzaju degradację śmierci należałoby odczytywać jako przewrotny wyraz pogardy dla ludzkiej kondycji. Z podobnym zjawiskiem spotkać się można w sztuce późnego średniowiecza, czego przykładem może być chociażby *Taniec śmierci* Hansa Holbeina, a zwłaszcza rycina z królową, na której śmierć nosi charakterystyczną, błazeńską czapkę.

Wyrażająca się poprzez groteskę pogarda dla świata i człowieka skłoniła Antoniego Czyżę do stwierdzenia, że „*Uwagi śmierci niechybnej* są totalną negacją. Bodaj czy nie najbardziej to nihilistyczne dzieło w literaturze polskiej”<sup>43</sup>. Trudno jednak nie zauważyć, że owa negacja dotyczy wyłącznie sfery doczesnej. Baka pisał wprawdzie, że „człek wór gnoju”, „ciało kat, świat psu brat”, lecz w przeciwieństwie do swoich poprzedników – Juniewicza i Fałęckiego, nie pozwalał sobie na niestosowne wykorzystanie materii Pisma Świętego. W wypowiedziach odnoszących się do Boga posługiwał się stylem wysokim, kontrastującym z kolokwialnym niekiedy językiem pozostałych partii *Uwag*. Przykładem tego jest podniosła inwokacja z utworu *Panom dysydemtom*:

Strasznego Majestatu Panie!  
Dajeś rozum, dajże i poznanie  
Jednej prawdy nieomyślnej  
Ku zbawieniu nam przychylnej<sup>44</sup>.

Zgodnie z *Retoryką* Arystotelesa użycie „opisu zamiast właściwej nazwy” służy uzyskaniu stylu wzniosłego<sup>45</sup>. Baka zaczerpnął uroczystą peryfrazę „Strasznego Majestatu Panie” z popularnej w czasach saskich pieśni pokutnej o takim właśnie incypicie:

Strasznego Majestatu Panie!  
Za me grzechy płakać łez nie stanie<sup>46</sup>.

\* \* \*

Groteskowa satyra to jednak nie tylko drastyczna metaforyka, lecz również karykaturalne przedstawienia wykorzystujące nie tyle zniekształcone podobieństwo, ile doprowadzoną do granic absurdu hiperbolizację.

<sup>42</sup> J. Baka, *Uwaga zabawnym czy zatrudnionym chmielem głowom*, w: *Poezje...*, s. 130.

<sup>43</sup> A. Czyż, *Groteska w poezji księdza Baki*, „Przegląd Humanistyczny”, R. 25 (1981), z. 3, s. 156.

<sup>44</sup> J. Baka, *Panom dysydemtom*, w: *Poezje...*, s. 118.

<sup>45</sup> Arystoteles, *Retoryka...*, s. 251 (III, 6).

<sup>46</sup> *Pieśń IV pokutującego grzesznika*, w: M. M. Mioduszewski, *Śpiewnik kościelny, czyli pieśni nabożne z melodyjami*, Kraków 1838, s. 251.

W *Refleksyjach duchownych* daleko posunięta przesada towarzyszy przedstawieniu ubogiego szlachcica, który chce uchodzić za wielkiego pana. Element groteskowego komizmu wprowadza tutaj opis stroju i ekwipunku, służący scharakteryzowaniu postaci:

Z kulbaki siano,  
Olstra zatkano  
Strzelbą bez rury<sup>47</sup>.

Udający wielmożę bohater Juniewicza przypomina pod tym względem wyruszającego na wojnę klechę z *Wyprawy plebańskiej*. Kupiony u handlarza starzyzną rynsztunek Albertusa także pozostawiał wiele do życzenia, a zniszczone siodło wymoszczone było sianem:

Pół korea owsa z sieczką, siana wiązań k'temu,  
Nie cięży swe boroczno koniowi żadnemu  
I dobrze będzie siedzieć, wesprzesz się na sienie<sup>48</sup>.

Występujące tutaj analogie ograniczają się jednak tylko do podobieństwa rekwizytów. Zawarta w *Refleksyjach* karykatura „pana czerkiesa” ma wydźwięk nie tylko komiczny, lecz przede wszystkim obraźliwy, a przez to niestosowny. Trudno bowiem przypuszczać, by ktokolwiek, a szczególnie szlachcic, mógł dosiadać wieprza:

Plecy w zwierzyńcu,  
A na odyńcu  
Mąż cugle zrywa<sup>49</sup>.

Hiperbolizacja wyraża się tutaj poprzez oznaki (*signa*) służące doprowadzeniu do absurdu, a przez to zdemaskowaniu pozorów jeśli nie zamożności, to przynajmniej dostatku. Zastąpienie konia odyńcem jest przykładem deformacji porównawczej, dającej w efekcie nie tyle nawet nonsens, ile bolesne szyderstwo.

Podobne zabiegi dostrzec można w satyrycznym portrecie uważającej się za wielką damę „szlacheckiej żony”. Naśladuje ona swym ubiorem aktualną modę dworską:

Choć obręcz z beczki  
Miasto rogówki<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> K. M. Juniewicz, *Refleksyje na sentyment...*, s. 47.

<sup>48</sup> *Wyprawa plebańska*, opr. W. Walecki, Wrocław 1992 [reprint z wyd. Kraków 1590], k. C ij v.

<sup>49</sup> K. M. Juniewicz, *Refleksyje na sentyment...*, s. 47.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 50.

Podczas gdy szlachcianka myśli jedynie o strojach i zabawach, jej mąż pracuje w polu jak zwykły oracz:

O to nie pyta,  
Skąd też mąż schwyta  
Grosz na podkówki:  
Ów się z niedołą  
Poci nad rolę,  
A żona w tany<sup>51</sup>.

Przesadne zamiłowanie do drogich strojów było niewątpliwie jednym z popularniejszych wątków satyry na obyczaje kobiet. Z podobnym ujęciem tego tematu można się spotkać m.in. w *Czterech części świata natury białogłowskiej hieroglifikonie* z 1691 r.:

Jej fantazyji wygodzić potrzeba,  
Strój ją sudanno, by też zebrać chleba.  
Modę gdy jejmość ozdobną obaczy,  
Choć szczupły mieszek, jemu nie wybaczy<sup>52</sup>.

Opisane przez Juniewicza egoistyczne zachowanie żony mogłoby budzić uzasadnione oburzenie. Ostatecznie jednak szlachcianka okazuje się nie tyle nawet zła czy bezwzględna, ile po prostu niemądra. Scharakteryzowaniu bohaterki służy tutaj jej fikcyjna wypowiedź:

W dyskursie dziwo:  
Powie, że piwo  
Z siana pochodzi,  
[...]  
Herbatę, kawę  
Mniema za sprawę  
Pianego trunku<sup>53</sup>.

Absurdalność tego rodzaju poglądów nadaje głoszącej je postaci rysy komiczne. Związana z tym degradacja nie jest jednak tak brutalna, jak miało to miejsce w przypadku szlachcica.

Upodobanie do zbytku, a szczególnie do kosztownych sukien, któremu hołdowały przedstawicielki płci pięknej, krytykował również Hieronim Fałęcki:

Dłuższy u sukni ogon  
niż zagon.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>52</sup> J[akub] B[oczyłowic], *Druga część świata. Panie w małżeńskim stanie*, w: K. Badecki, *Polska satyra mieszczańska*, Kraków 1950, s. 198.

<sup>53</sup> K. M. Juniewicz, *Refleksyje na sentyment...*, s. 51.

Panu mężowi kręci się w głowie,  
skąd wziąć, to wziąć.  
A u was kręci się kędzior na głowie,  
aby z możniejszymi  
iść w paragon.  
Pawilon zgrzebiany, karetą z chrościny,  
Parawan słomiany, chude kobyliny,  
Przecie strój drogi<sup>54</sup>.

Hiperbola wyraża się tutaj w nieprawdopodobnym porównaniu długości trenu sukni i wielkości pola. Uwypukleniu kontrastu pomiędzy stanem majątkowym a bogactwem stroju służy tu również nacechowane przesadą wyliczenie oznak ubóstwa. Podobnie jak w *Refleksyjach* czy *Hieroglifikonie*, także i u Fałęckiego rozrzutna żona staje się przyczyną ruiny finansowej swego męża. Celem wywołania efektu śmieszności autor posłużył się tutaj opartą na wieloznaczności czasownika „kręcić się” tradukcją oraz paronomazją „ogon – zagon”. W przypadku Juniewicza źródłem komizmu była natomiast absurdalność opisywanych przez niego zachowań i przedmiotów.

W *Dekrecie samego siebie na samego siebie* posunięta do granic nieprawdopodobieństwa hiperbolizacja towarzyszy satyrycznemu opisowi udawanej pobożności:

Pokaże się tam niejeden zmyślony dewot, który się  
z wyciągnionymi rękami do nieba modlił, nie dla  
tego, żeby nieba dostał.  
Ale kiedy mu mały świat był dla rapiny,  
ręce w górę ordynował,  
żeby na niebie, kiedy by można, brał<sup>55</sup>.

Absurd, polegający na przypisaniu fałszywemu dewotowi chęci okradzenia nieba, opiera się tutaj na dosłownym potraktowaniu metaforycznego zwrotu językowego „podnosić ręce do nieba”. Z podobnym zabiegiem spotkać się można także w *Melancholiji świętej siódmej*:

Macie czas,  
alegoryjanci nieprzystojni,  
[...]  
tak bezecnymi słowami pluskać,  
że kiedy by jedno słówko czart (choć strawnego  
żołądka) połknął,  
to by się udławił<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> H. Fałęcki, *Melancholija święta pierwsza*, w: *Wojsko serdecznych...*, k. 203r.

<sup>55</sup> *Idem*, *Dekret samego siebie na samego siebie za ciężkie grzechy swoje i defekty*, w: *Wojsko serdecznych...*, k. 184v.

<sup>56</sup> *Idem*, *Melancholija święta siódma*, w: *Wojsko serdecznych...*, k. 229r.

Groteskowa wizja złego ducha krztuszącego się nieprzystojnymi słowami wydaje się tyle nieprawdopodobna, co komiczna. Zarazem bawiący „dobrą kompanię złą elokwencyją” miłośnicy alegorii czy też piewcy światowych rozkoszy okazują się bardziej zepsuci od samego szatana. Skrajna przesada prowadzi tu zatem paradoksalnie do degradacji diabła, a co za tym idzie, karnawałowego wręcz odwrócenia przyjętego porządku pojęć i hierarchii bytów. Przyczyna okazuje się nagle mniejsza od skutku, a człowiek, przynajmniej pod względem zdolności grzeszenia, przewyższa upadłego anioła.

Dwa ostatnie przykłady satyry Fałęckiego są właściwie konceptycznymi żartami, wykorzystującymi przenośnię jako „termin średni”. Występujące tutaj metafory, przez swój potoczny charakter, nadają całości rys specyficznego komizmu, zmierzającego raczej w stronę błazenady niż *urbanitas*.

Trudno w tym miejscu nie zauważyć, że u krakowskiego kaznodziei mieszanie porządków żartu i powagi jest zabiegiem dość częstym. Niekiedy przybiera ono formę ostentacyjnego burzenia stosowności wywodu. We wstępie do czwartej części *Wojska...* autor rozważa zagadnienie fałszywie rozumianej pokuty:

Siła takich, u których kryminały jak straszliwe góry, pokuty jak atomy.

Kazać czasem niewinnemu ubogiemu chłopkowi sto kijów i drugie odliczyć, a za to się w piersi uderzyć, nie jest to godny pożytek pokuty.

Wioskę spalić, za to na ołtarzu świecę postawić, i to nie jest prawdziwej skutek pokuty.

Pościć dzień, a pić po tym tydzień, i to nie jest szczerzej frukt pokuty; jako napisano o mazowieckim Janku:

A Janek kochanek, wielki jałmużnik, który

Woły krada, mięso zjada, babom daje na trzewiki skóry<sup>57</sup>.

Stosowną rozmaitość (*varietas*) wyliczenia przykładów grzechu i pokuty zapewnia występujący w ostatnim członie chiasm. Podkreśleniu antytetyczności służy użyta dla kontrastu epifora, jak również paralelizm niewspółmiernych do siebie czynności: chłosty i uderzenia się w piersć, podpalenia wsi i zapalenia świecy oraz krótkiego postu i długiego pijaństwa. Wszelką stosowność i powagę wypowiedzi niweczy natomiast przytoczona dalej fraszka. Śmieszna okazuje się nie tyle nawet fałszywa skrucha, ile piętnująca ją wypowiedź.

W *Uwagach śmierci niechybnej* hiperbolizacja uwidacznia się przede wszystkim w degradujących metaforach i porównaniach. Przenośnie odgrywają również kluczową rolę w karykaturze opoja z *Uwagi zabawnym czy zatrudnionym chmielem głowom*, przedstawionego jako swoisty collage złożony z kufli, szklanek i baryłek:

Tyś bez wierszów dosyć sławny,

Z oczu, z mordy, opój jawny,

A z brzucha

<sup>57</sup> *Idem*, [inc.] *O felix poenitentia...*, w: *Wojsko serdecznych...*, k. 111v.–112r.



Bez ucha  
Baryła  
Otyła.  
Bez liwarów gęba kufa  
Połknąć antał sobie ufa:  
[...]  
Oczy mokre jako bańki  
Nic nie widzą, jeno szklanki<sup>58</sup>.

Bez wątpienia można tu mówić o wykorzystaniu na użytek satyry groteski à la Arcimboldo, związanej z kategoriami chimeryczności i cudowności. Rażący dysonans wprowadza natomiast niskie, kolokwialne słownictwo. Język *Uwagi zabawnym czy zatrudnionym chmielem głowom*, jak żadnego innego wiersza Baki, przesycony jest określeniami wulgarnymi w rodzaju „mordy”, „łba” czy „gęby”. Wyrażenie „gęba kufa” znajduje swoje wytłumaczenie w odnotowanym przez Knapiusza określeniu pijaka: „Kufel mu patrzy z oczu abo tkwi z gęby”<sup>59</sup>. Podobny wydzźwięk ma występujące w dalszej części wiersza kolokwialne porównanie „gęba jak cholewa”<sup>60</sup>.

Autor *Uwag...* przedstawił opoja jako pantagrueliczne monstrum, zdolne do pochłaniania ogromnych ilości alkoholu. Zgodnie z poglądami Bachtina, opisane w wierszu czynności picia czy wymiotowania stanowią charakterystyczny element aktywności groteskowego ciała, które traci tu jakiegokolwiek ludzkie cechy, a staje się „klocem” i „machiną”. Baka nie poprzestał jednak na ukazaniu w sposób wyolbrzymiony sfery związanej z fizjologią. Ciało traci tutaj swoją spójność, a jego poszczególne części podlegają autonomizacji, wyrażającej się poprzez synekdochy:

Oczy mokre jako bańki  
Nic nie widzą jeno szklanki.  
[...]  
Stukł się respekt na kieliszki,  
Zbrzydziły je twoje kiszki.  
[...]  
Gęba huczy chmielem dęta<sup>61</sup>.

Towarzysząca przedstawieniu pijaka degradacja polega zatem nie tylko na sprowadzeniu człowieka wyłącznie do sfery związanej z cielesnością, lecz także na rozbiciu jednolitości postaci. Dają się również zauważyć pewne cechy bachtinowskiego realizmu groteskowego, choć oczywiście pozbawionego jakichkolwiek aspektów pozytywnych.

<sup>58</sup> J. Baka, *Uwaga zabawnym czy zatrudnionym chmielem głowom*, w: *Poezje...*, s. 126–127.

<sup>59</sup> G. Knapiusz, *op. cit.*, s. 841.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 841.

<sup>61</sup> J. Baka, *Uwaga zabawnym...*, s. 127.

Dla analizowanych autorów groteska stanowi celowo zastosowaną strategię perswazyjną, służącą wyrażeniu pogardy wobec doczesności. U Juniewicza w groteskowych karykaturach ubogiej szlachty dochodzi do głosu przede wszystkim temperament utalentowanego satyryka. Co warte może zauważenia, w drugim wydaniu *Refleksyj duchownych* autor rozbudował przede wszystkim satyryczne partie poematu. Nieprawdopodobna, groteskowa karykatura zdaje się tam ustępować znacznie bardziej realistycznie naszkicowanym scenkom rodzajowym, bliższym już wrażliwości oświecenia. Pojawiają się postaci rozrzutnego magnata, chciwego na pieniądze jurysty czy nadużywającej trunków i skorej do romansów żony.

Z kolei Fałęckiego cechuje w największym chyba stopniu skłonność do niestosownej błazenady. Wydaje się, że autor po prostu chce urozmaicić niezbyt wyrafinowanymi żartami wykład poważnych treści religijnych. Zarazem jednak trudno tu nie zauważyć zamierzonej prowokacji. Wywoływanie rażących dysonansów poprzez zderzanie stylu wysokiego z niskim, kolokwialnym, tak jak to miało miejsce w przypadku cytowanej fraszki „o mazowieckim Janku”, jest obliczone raczej na wywołanie wstrząsu estetycznego niż na rozbawienie czytelnika. Jednocześnie trzeba zauważyć, że takie zabiegi nie zawsze służą degradującemu przedstawieniu tematu wypowiedzi. Być może zatem, skoro błazenstwo należy wiązać z szyderstwem, epatowanie niskim komizmem stanowi wyraz ukrytej pogardy wobec odbiorcy.

Natomiast *Uwagi śmierci niechybnej* Józefa Baki, mimo całej brutalności obrazowania i rażąco niekiedy niskiego stylu, wykazują najwięcej chyba związków z wysoką groteską manierystyczną. Można oczywiście dyskutować, na ile towarzysząca poezjom wileńskiego jezuita aura okrutnej, nadrealnej baśni daje się opisać w kategoriach chimerycznej cudowności. Trzeba jednak stwierdzić, że zarówno dla autora *Uwag...*, jak i dla manierysty Gregorio Comaniniego, celem sztuki nie było odtwarzanie obiektywnej rzeczywistości, lecz nadawanie postrzegalnego kształtu ideom umysłu: „malarz wyrażając swe koncepcje filozoficzne musi używać symboli i obrazów podpadających pod zmysły”<sup>62</sup>. Podobnie twierdził Tesauro, dla którego symbole sztuki pełniły przede wszystkim funkcję „komunikacyjną”, stanowiąc niezbędny nośnik idei, umożliwiający porozumienie dwóch intelektów:

argutiae archetypae sunt illae, quas cogitando in mente depingimus [...] has archetypas argutias per symbola exteriora protractas, in alterius animo depingere studemus, cum spiritus in nobis spiritui alieno absque sensuum ministerio nihil possit communicare<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> G. Comanini, *Il Figurino*, cyt. za: W. Tatarkiewicz; *Historia estetyki*, t. 3, Wrocław 1967, s. 296.

<sup>63</sup> E. Tesauro, *Idea...*, s. 15.

O ile zatem w elogiach Fałęckiego barokowa *ars combinatoria* wykorzystywana była głównie do tworzenia błazeńskich, groteskowych żartów, o tyle w *Uwagach śmierci niechybnej* stanowi ona podstawową zasadę organizacji wypowiedzi.

## **BETWEEN TOMFOOLERY AND *CAPRICCIO*. REMARKS ON GROTESQUE IN LATE BAROQUE RELIGIOUS POETRY**

### **Abstract**

According to the views of Emanuele Tesauro the phenomena nowadays defined by the common term of grotesque should be interpreted in the terms of low, tomfoolish comedy or capriciousness. Tomfoolery encompasses all those jests which, for the reason of their satirical malice, obscenity or boorishness, go beyond the Aristotelian concept of "distortion without pain".

The chimerical objects, on the other hand, are mainly the forms of high Mannerist grotesque with their best-known example of Arcimboldo's paintings. Their literary counterpart are riddles (*aenigmae*) expressing a hidden meaning through vague and seemingly contradictory metaphors.

In the works of the late Baroque religious poets, Juniewicz, Fałęcki and Baka, the grotesque clownery found its expression both in strongly degrading animal metaphors and in caricatures based on the hyperboles absurd to the utmost degree. At times, comedy is associated with breaching the norms of properness use of the Biblical themes and quotations.

Despite its brutal imagery and sometimes strikingly low style the most associations with the Mannerist grotesque shows the poem by Józef Baka entitled *Remarks of Inescapable Death*. Here the category of capriciousness should be associated not only with the super-real caricature of an old soak depicted as a peculiar collage of tankards, glasses and barrels, but first of all with the disturbing accumulation of metaphors presenting the cruel rapaciousness of Death and helplessness of its victims. In the poems of Baka, there emerges from among seemingly incomprehensible chaos of images a uniform and surprisingly coherent vision of the earthly world.

*Translated by Grażyna Waluga*