

Piotr Pirecki

O SZTUCE SŁOWA W *POTRÓJNYM Z PLAUTA*
PIOTRA CIEKLIŃSKIEGO (WYBRANE ZAGADNIENIA)

Powszechnie wiadomo, że podstawowym tworzywem literatury jest słowo. Staje się ono dla artystycznej działalności rodzajem wypowiedzi mieszczącym się w ramach wyznaczonych przez antyczne i renesansowe *decorum*¹. Nie inaczej sprawa wygląda z dziełem uznanym przez Stanisława Łempickiego za pierwszą komedię na gruncie literatury polskiej². Mowa tutaj o *Potrójnym z Plauta* (1597) Piotra Cieklińskiego jako o sztuce, w której żywioł komediowy jest nieco zawoalowany, gdyż sam tekst stanowi bardzo udane tłumaczenie komedii Plauta *Trinummus*, a przekład musi uwzględniać normy stosowane w poetyce danego gatunku. Względy te decydują o tym, że renesansowy dramat Cieklińskiego nie zaskakuje odbiorcy intensywnością dowcipu, lecz przejmuje elementy żartu i igraszek słownych z pierwowzoru. Dlatego, przy okazji teoretycznych rozważań o komedii, ważna stała się w XVI w. dyskusja wśród badaczy poświęcona zagadnieniom stylistycznym.

Termin „styl” w poetykach normatywnych doby renesansu brzmiał *stilus* (łac. rylec), co w praktyce oznaczało „sposób pisania” i jako zasada stylistyczna bezwzględnie akceptowana mieścił się w normach wyznaczonych przez renesansowe *elocutio*.

Sformułowane ogólnie zasady stylu artystycznego tworzyły w odrodzeniu powszechnie obowiązującą normę. Na tę cechę stylu zwrócił już uwagę Jakub Górski w traktacie z 1559 r. o znamienym tytule *De generibus dicendi liber*³. Stwierdził on jednoznacznie, że stylem można nazwać to, co dotyczy formy wypowiedzi, w której słowa są właściwie dostosowane do rzeczy i do osób. Pierwszy na gruncie polskim teoretyk poezji rozróżnia, za Arystotelesem, trzy jego rodzaje: wysoki, średni i niski. Dokonana

¹ B. Otwinowska, *Język – naród – kultura. Antecedencje i motywy renesansowej myśli o języku*, Wrocław 1974, s. 47.

² S. Łempicki, *Piotr Ciekliński i Jan Ostroróg z Komarna. Cztery uwagi o „Potrójnym z Plauta”*, „Pamiętnik Literacki” 1936, z. 4, s. 797–814; przedr. [w:] tenże, *Wiek złoty i czasy romantyzmu w Polsce*, wybór i oprac. J. Starnawski, Warszawa 1992, s. 386–405.

³ Por. B. Otwinowska, *op. cit.*, s. 51.

klasyfikacja mieści się w normach klasycznego *decorum*, czyli stosowności. Stylowi wysokiemu przypisywane są tematy dotyczące religii, życia, sławy i wolności. W drugiej kategorii zawarto równie szczytne i chwalebne tematy obejmujące kwestie filozoficzne, rozważania o cnotach i wadach, dysputy o doskonałości nauk oraz pochwały wybitnych mężów. Przeciwnością wymienionych stylów jest styl niski, opisujący wszelkiego rodzaju spory, zarówno religijne, jak i sądowe.

W obrębie tak rozróżnionych form wypowiedzi znalazło się miejsce i dla dramatu. W komedii Piotra Cieklińskiego zasada *decorum* wynikała z samej istoty poetyckiego słowa ukształtowanego przez antyczny pierwowzór, bowiem już od Arystotelesa przeciwstawiano komedię tragedii, podkreślając niski styl i błahy temat pierwszej z nich i dostojeństwo drugiej. Komedie więc uznawana była za gatunek niskiego lotu, którego język powinien być dostosowany do tematyki i do wprowadzonych przez autora postaci. Prostota stylu obowiązująca w komedii musiała kształtować równie prostą i nieskomplikowaną akcję. Styl niski wyróżniał się powściągliwością w używaniu figur zdobniczych, prostą i stosunkowo rzadką metaforą⁴. Jego jedyną ozdobą mogły być dowcipne „koncepta”⁵. Często jednak, mimo pozorów prostoty, był to sposób wypowiedzi zagmatwany i trudny, gdyż wymagał opanowania słowa tak, aby nie zachwiać zasady *decorum*. Zresztą samo pojęcie w dobie renesansu wszechstronnie rozumiano. Stosowano też wiele określeń odnoszących się do tego lub podobnie brzmiącego zagadnienia: „wdzięczność”, „piękność” czy „obyczajność”. Już Jan Mączyński (*Lexicon*, 1564) użył terminu łacińskiego *decorum* w znaczeniu: „co komu przystoi w swej sprawie, wdzięczność, łaska, miara, obyczajność, uczciwość tak w mowie jako i w uczynkach”⁶. Pojęcie stosowności miało więc swoją bogatą literaturę i jednocześnie szeroki zakres znaczeniowy, w którym znalazło się także miejsce dla sztuki pięknego słowa. Z problemu *decorum*, podstawowego dla pisarstwa doby odrodzenia, wynikała w oczywisty sposób kwestia stylu *Potrójnego*.

Już organizacja brzmień słownych uświadamia metodę, jaką posługuje się Ciekliński dla wyrażenia żartu językowego, często o zmiennym obliczu. Taką właściwość posiadają deminutywa o funkcjach estetycznych i poznawczych. Są one nieliczne, a używa ich poeta w celach humorystycznych i aby spotęgować komediową ekspresję. „Chłopięcuzka”, „koszuleczka”, „snoreczek”, „chłopięta” (wyraz bardzo dziś popularny ze względu na satyryczne

⁴ T. Bieńkowski, *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450–1750). Główne problemy i kierunki recepcji*, Studia Staropolskie 45, Wrocław 1975, s. 79.

⁵ A. Kruczyński, *Średniowieczny postulat narracyjności komedii*, „Meander” 1991, z. 5–6, s. 236.

⁶ Por. E. Żwirłowska, *Teatralny kształt pogoni za nędzą*, [w:] *Studia o literaturze staropolskiej*, red. J. Lewański, Lublin 1979, s. 147.

potraktowanie go przez Witolda Gombrowicza w *Ferdydurke*) – to tylko niektóre spośród barwnych określeń renesansowego poety. Podkreślają one ironię ukrytą w wypowiedzi jednego z bohaterów utworu rozdrażnionego niewieściami skłonnościami do zbyt koczownego życia. Ciekliński wykazuje przy tym zdolność do tworzenia zaskakujących znaczeniowo wyrazów, które bywają też dojrzałymi neologizmami: „łuszczobochenkowie”, „wysysobecz-kowie”, „wysysokufowie”. Wszystkie należą do gromady słowotwórczych zrostów, a ich wartość semantyczna istnieje w obszarze słownego żartu i językowych igraszek o zmiennej poetycko barwie. Bywa i tak, że zdrobnienia są paralelne do form o zabarwieniu pejoratywnym: „karłowie” (niegrzeczne określenie kalekich służących) w zestawieniu z wyrazem „kotkowie”. Dzięki takim wyrazom poeta tworzy wyliczenie wzmacniając rytmizację tekstu lub dla podkreślenia zniewieściałości ówczesnych obyczajów:

Sędziślawski: Nuż karłowie, kotkowie, papużki, pieskowie⁷
(akt II, w. 366)

Przeciwstawny biegun stanowią określenia bliskoznaczne kojarzone głównie z dobrobytem materialnym: „skrzynki – skrzyneczki”, „pudła – pudełeczka”. Podwojenie obrazu literackiego wyrazów „skrzynki” i „pudła” poeta osiąga za pomocą zdrobnień „skrzyneczek” i „pudełeczek” dających wyobrażenie o bogactwie ówczesnych modnych dam. Wartości tkwiące w polskiej mowie i w obrazowości stylu artystycznego wcześniej niż renesansowy komediopisarz spożytkował Mikołaj Rej. Jego „pieszczeszki”, „wzorki”, „kędziolki” dopełniane są czasownikami „przędą”, „szyją” tworząc barwny i sugestywny literacko obraz czynności podejmowanych przez szlachcica w jego ziemskiej egzystencji (*Żywot człowieka poćciwego*).

Ciekliński zmieniał też reguły obowiązujące w komedii pochodzenia antycznego. U Plauta wyrażenie *plaudite* było artystycznym nawiązaniem do prologu. W *Potrójnym* zasada bezpośredniego zwrotu nie tworzyła normy, jednak w tekście umieszczono ją właśnie tam, gdyż kształtowała ona teatralność komedii:

Rozpusta: Tyłóż bądźcie zdrowi, a uciszcie się proszę.
(Prolog, w. 27)

Po imperatywnej formie czasownika „uciszcie” wypowiedź ulega złagodzeniu przez jej delikatny ton w postaci „proszę”. Taka konstrukcja składniowa pozwala między nadawcą (autorem) a odbiorcą (widzem) nawiązać nici zażyłości i sympatii zazwyczaj podkreślane apostrofami o emotywnym

⁷ Cyt. za: P. Ciekliński, *Potrójny z Plauta*, oprac. J. Krzyżanowski, S. Rospond, Biblioteka Pisarzy Polskich, nr 18, Wrocław 1966. Wszystkie cytaty umieszczone w tekście pochodzą z tego wydania.

charakterze. Innym razem zwrot do czytelnika, będący jedną z zasad sztuki słowa w komedii, włącza w schemat przestrzeni teatralnej widza – uczestnika wydarzeń rozgrywanych w prologu. Dzięki odwołaniom do wyobrazonego odbiorcy utworu można zobaczyć jego obecność w obszarze sceny i widowni:

Rozpusta: Z ust moich usłyszcie, jedno słuchać chcecie.

(Prolog, w. 17)

Ważna staje się wówczas informacja o scenografii teatralnej. Plastyka sceny, jej malarskość, nadaje *Potrójnemu* nowych znaczeń ukrytych choćby w symbolicznej szacie poetyckiego słowa:

Rozpusta: U nas to miasto malowane Lwowem

Niechaj będzie, acz i sam Lwów poeta

Z murami rad by spod gór wyniósł.

(Prolog, w. 21–23)

„U nas”, czyli w teatralnej konwencji utworu widać jedność sceny i przestrzeni widowni. Scena ta, która stanowi nowość w polskim teatrze, jest pokazana plastycznie i wyobraża „perspektywę ulicy krzyżującej się z proscenium”⁸. Jednak nie Ciekliński wprowadza do literatury polskiej ten typ scenografii. Przed nim scenę ukształtowaną plastycznie, na wzór dworu króla Priama, stosuje Jan Kochanowski w *Odprawie posłów greckich*. Przedstawia ona fronton pałacu trojańskiego z trzema wejściami. Również forma zwrotu do słuchaczy, którą Kochanowski chętnie wykorzystuje, łączy się z obszarem widowni i sceny. Zwrot z wiersza 163: „Wy mówię, którym ludzi paść poruczono” skierowany jest przez poetę do słuchaczy. Takich świadectw dotyczących analogii między tekstem *Odprawy* a *Potrójnym* można wskazać więcej.

Dzisiejszego czytelnika zainteresować może fakt, że w komedii Plauta pociąga renesansowego poetę swoista „purnonsensowość” antycznego tekstu. Otóż Ciekliński rozszerza pierwowzór o tzw. „wartości naddane”. Widać to w pewnej niekonsekwencji, z jaką autor *Potrójnego* traktuje wyrazy używane przez Plauta. Zamiast antycznego „adfinis” (zięć), wprowadza on lwowski regionalizm typu „szwagroszek” zmieniając tym samym wymowę i charakter dialogu. Ciekliński przeciwstawia oryginałowi pewien odcień pejoratywny, przy zachowaniu dystansu i umiaru, właściwych dla komedii. Miarą swobody, z jaką porusza się poeta w trudnym tekście Plauta, są liczne kalambury i żarty językowe. Trafnie więc Gustaw Przychocki zauważa, że „swoisty żart językowy udatne u Cieklińskiego znajduje odbicie”⁹.

⁸ Por. C. Backvis, *Une traduction vieille – polonaise du „Trinummus” de Plaute*, [w:] *Melanges George Smets*, Bruxelles 1952, s. 75; przedr. [w:] tenże, *Szkice o kulturze staropolskiej*, Warszawa 1975, s. 374.

⁹ Cyt. za: G. Przychocki, *Plautus*, Kraków 1925, s. 501.

Plautowy Sykofanta (pol. Darmozjad) zwraca się do jednego z bohaterów antycznej sztuki, Charmidesa, słowami:

Nihil agis proin tu te, itidem ut
Charmidatus es, rusum, recharmida.
(w. 512–513)

Ciekliński z łacińskiej gry słów czyni podobną konstrukcję zabawy słowem, a prosta czynność wkładania i zdejmowania stroju tworzy scenę pełną niewyszukaną prostoty, swobody i żartu:

Darmozjad: Nic z tego; jakoś się w skok w Skarbka obuł
Tak się w skok zaś z Skarbka wyzuj.
(akt III, w. 316–317)

To samo lwowski poeta robi z urzędami, które w tłumaczeniu nabierają typowo polskich cech. U Plauta wysoki urząd magistracki określony jest syntetycznie, ale jakże jednoznacznie: „te dictatorem censes fore”. Renesansowy twórca rzecz ubarwia „przyoblekając ją w polską szatę¹⁰”. Wojtowic w taki oto sposób zwraca się do jednego z rozmówców:

mniemasz, że Lwowskim
albo przeto Samborskim starostą zostaniesz?
(akt III, w. 81–82)

Podobnie obaj pisarze postępują w przypadku rozważań na temat miłostek Lesbonika i Pangracza. Suma przeznaczona na „uciechy miłosne” budzi grozę i niepokój dbałego o zachowanie moralności i umiaru Stasimusa:

Stasimus: Quid, quod dedisti scortis
(w. 412)¹¹

W *Potrójnym* słowa te nabierają nowych znaczeń, a także w pełni oddają intencje oryginału. Tak zwerbalizowany komunikat informuje o społecznym obliczu Lwowa:

Pierczyk: A tego nie rachujesz, coś w karty i kostki
Przegrał, coś rozdał szkortom.
(akt III, w. 111)

Szkortami (lub szotami) nazywano w mieście drobnych przekupniów i handlarzy towarem noszonym w kobiałkach. Geneza pojęcia wywodzi się od Szkotów, którzy tłumnie przybywali do Lwowa w drugiej połowie XVI w.

¹⁰ S. Łempicki, *Pierwszy polski komediopisarz i jego uczonego przyjaciel*, [w:] tenże, *Renesans i humanizm w Polsce*, Kraków 1932, s. 34.

¹¹ Cyt. za: Plautus Titus Maccius, *Trinummus*, [w:] tenże, *Komedie*, przeł. J. Wolfram, Poznań 1873.

Ze sztuką słowa wiele wspólnego mają wyrazy rzadkie, będące neologizmami. Tę kategorię określeń tworzy rzeczownik „burkownicy” oznaczający miejscowych buntowników i hulaków, podobnie jak w *Dafnis* Samuela ze Skrzypny Twardowskiego, gdzie „burkownicy” to ulicznicy. Rzadkość pojawiania się owego wyrazu w tekstach literackich dowodzi umiejętnego obserwowania życia i wyczulenia poety na artystyczną funkcję słów używanych raczej sporadycznie. To także dowód wrażliwości Cieklińskiego na żywioł codziennej mowy, żywą polszczyznę, którą posługuje się ulica we Lwowie:

Świegotliwa, będliva, postawna, rozproszona.
(akt II, w. 134)

Z wymienionych pojęć przymiotnikowych najciekawszym jest wyraz „będliva”, którego istnienia poza *Potrójnym* nie sposób dowodzić. Przymiotnik ten prawdopodobnie oznacza wówczas damę dokuczliwą i próżną. Sens oryginalny posiada też złożenie „dufnomowniejszy”, będący zrostem wyrazów o zatartym dzisiaj znaczeniu (choć i teraz można spotkać określenie próżnego człowieka widoczne w analogii pojęć: dufny – zadufek). Łatwość, z jaką poeta tworzy nowe wyrazy, uwidoczniła jest choćby w formach czasownika. Wyraz „przeftarzył” co prawda zarejestrowany został przez Samuela Lindego, to jednak oprócz komedii nie pojawił się w żadnym innym staropolskim dziele. Tak samo jak „gwichta” – waga, odważnik. Innowacje językowe Cieklińskiego opierały się więc i na formach regionalnych, mieszcząc się w granicach wytyczonych przez antyczne *decorum* i właśnie dlatego zbliżały język poetycki twórcy *Potrójnego* do samych granic polszczyzny mówionej.

Z innych osobliwości polskiej komedii wymienić należy rzeczownik „praworajców” uznany przez Juliana Krzyżanowskiego za zręczny neologizm, który powstał z niedokładnego tłumaczenia łacińskiej składni „census sum” (składałem zeznanie)¹². Tłumacz orzeczenie „census sum” zastąpił zupełnie niezrozumiałym dopełnieniem „czynszu”. Równie niejasnym terminem jest zwrot „siekierze znać służy”. Jan Czubek przypuszcza, że chodzi tu o wyjątkowo perfidną kategorię sprytnego człowieka. Myśl ta zostaje uprawomocniona oryginalnym podejściem poety do owego zwrotu, prawdopodobnie stanowiącego „osobliwą kalkę językową, łacińsko-greckiego słowa siekiera”¹³.

Tej żywości i plastyki poetyckiego obrazu zabrakło Plautowi, którego stylistyka raziła schematycznością literackiego opisu i brakiem przykładów z codziennego języka. Wiadomo, że styl niski nie wykluczał zwrotów pospolitych i trywialnych, a więc w tej, zdaniem Gustawa Przychockiego,

¹² J. Krzyżanowski, S. Rospond, *Objaśnienia* [do wyd.:] P. Ciekliński, *op. cit.*, s. 257.

¹³ Tamże, s. 258.

„najbardziej moralnej komedii” rzymskiego autora, brakowało komicznego żywiołu, którego składnikiem stała się codzienna mowa. Zdecydowanie lepiej wypadło zestawienie *Potrójnego* z dramatem przeznaczonym na staropolską scenę. Wówczas odsłaniało się bogactwo językowe dzieł korzystających głównie z pokładów mowy potocznej. Pierwiastki te zawarte zostały choćby w *Tragedii żebraczej*, której autor poprzez archaizację stylu zbliża utwór do form potocznego języka:

Ba, ja wam we wszem pomogę,
Aczkoli mam chromą nogę¹⁴.
(w. 95–96)

Interesująco brzmi tutaj spójnik „aczkoli”, będący zręcznym archaizmem, zwłaszcza wobec późniejszej formy „aczkolwiek”. Z kolei „we wszem” oznacza „we wszystkim” i jest wyrażeniem przyimkowym, którym alternatywnie posługuje się Ciekliński. W *Potrójnym* Dobrochowski mówi do Sędziślawskiego o przywilejach „we wszech rzeczach”, gdy dotyczą one przyszłości Pangracza. Podobnie jest w *Tragedii żebraczej*, gdzie niektóre formy języka wzięte są z mowy potocznej i stanowią osobliwy regionalizm, prawdopodobnie małopolski:

Nawet chromy skacze chutnie.
(w. 130)

Do takich też pojęć wyrazowych należy folklorystyczny motyw zacierania śladów przez złodziei:

Opak ci buty obuwa.
(w. 883)

U Cieklińskiego ze słów o podłożu gwarowym na uwagę zasługują te, które w ocenie zawartości polskiej komedii zazwyczaj są pomijane. „Obrok”, „wojsce”, „szyroce”, „pułhak”, „osłowo” – to tylko niektóre liczne grupy wyrazów brzmiących dzisiaj obco, a wówczas dobrze zdomowionych w polszczyźnie i służących poznaniu, równocześnie promocji języka lwowskiej ulicy z końca XVI w. Poeta dzięki użyciu pojęć z pogranicza literatury i języka mówionego przybliży komedię rodzimemu odbiorcy przez umiejscowienie akcji sztuki w realiach znanych ówczesnemu odbiorcy z codziennego doświadczenia.

Jednym z ciekawszych elementów kształtujących poetyckie słowo w renesansowym dziele jest obrazowanie życia postaci scenicznych za pomocą licznych sentencji. Są one obecne zwłaszcza tam, gdzie autorskiego komentarza wymaga postawa bohatera wobec określonego zjawiska, bądź sytuacji:

¹⁴ Cyt. za: *Tragedia żebracza*, [w:] *Dramaty staropolskie. Antologia*, t. 2, oprac. J. Lewański, Warszawa 1959, s. 78.

Ze sztuką słowa wiele wspólnego mają wyrazy rzadkie, będące neologizmami. Tę kategorię określeń tworzy rzeczownik „burkownicy” oznaczający miejscowych buntowników i hulaków, podobnie jak w *Dafnis* Samuela ze Skrzypny Twardowskiego, gdzie „burkownicy” to ulicznicy. Rzadkość pojawiania się owego wyrazu w tekstach literackich dowodzi umiejętnego obserwowania życia i wyczulenia poety na artystyczną funkcję słów używanych raczej sporadycznie. To także dowód wrażliwości Cieklińskiego na żywioł codziennej mowy, żywą polszczyznę, którą posługuje się ulica we Lwowie:

Świegotliwa, będlawa, postawna, rozproszona.
(akt II, w. 134)

Z wymienionych pojęć przymiotnikowych najciekawszym jest wyraz „będlawa”, którego istnienia poza *Potrójnym* nie sposób dowodzić. Przymiotnik ten prawdopodobnie oznacza wówczas damę dokuczliwą i próżną. Sens oryginalny posiada też złożenie „dufnomowniejszy”, będący zrostem wyrazów o zatartym dzisiaj znaczeniu (choć i teraz można spotkać określenie próżnego człowieka widoczne w analogii pojęć: dufny – zadufek). Łatwość, z jaką poeta tworzy nowe wyrazy, uwidoczniła się choćby w formach czasownika. Wyraz „przeftarzył” co prawda zarejestrowany został przez Samuela Lindego, to jednak oprócz komedii nie pojawił się w żadnym innym staropolskim dziele. Tak samo jak „gwichta” – waga, odważnik. Innowacje językowe Cieklińskiego opierały się więc i na formach regionalnych, mieszcząc się w granicach wytyczonych przez antyczne *decorum* i właśnie dlatego zbliżały język poetycki twórcy *Potrójnego* do samych granic polszczyzny mówionej.

Z innych osobliwości polskiej komedii wymienić należy rzeczownik „praworajców” uznany przez Juliana Krzyżanowskiego za zręczny neologizm, który powstał z niedokładnego tłumaczenia łacińskiej składni „census sum” (składam zeznanie)¹². Tłumacz orzeczenie „census sum” zastąpił zupełnie niezrozumiałym dopełnieniem „czynszu”. Równie niejasnym terminem jest zwrot „siekierze znać służy”. Jan Czubek przypuszcza, że chodzi tu o wyjątkowo perfidną kategorię sprytnego człowieka. Myśl ta zostaje uprawomocniona oryginalnym podejściem poety do owego zwrotu, prawdopodobnie stanowiącego „osobliwą kalkę językową, łacińsko-greckiego słowa siekiera”¹³.

Tej żywości i plastyki poetyckiego obrazu zabrakło Plautowi, którego stylistyka raziła schematycznością literackiego opisu i brakiem przykładów z codziennego języka. Wiadomo, że styl niski nie wykluczał zwrotów pospolitych i trywialnych, a więc w tej, zdaniem Gustawa Przychockiego,

¹² J. Krzyżanowski, S. Rospond, *Objaśnienia* [do wyd.:] P. Ciekliński, *op. cit.*, s. 257.

¹³ Tamże, s. 258.

„najbardziej moralnej komedii” rzymskiego autora, brakowało komicznego żywiołu, którego składnikiem stała się codzienna mowa. Zdecydowanie lepiej wypadło zestawienie *Potrójnego* z dramatem przeznaczonym na staropolską scenę. Wówczas odsłaniało się bogactwo językowe dzieł korzystających głównie z pokładów mowy potocznej. Pierwiastki te zawarte zostały choćby w *Tragedii żebraczej*, której autor poprzez archaizację stylu zbliża utwór do form potocznego języka:

Ba, ja wam we wszem pomogę,
Aczkoli mam chromą nogę¹⁴.
(w. 95–96)

Interesująco brzmi tutaj spójnik „aczkoli”, będący zręcznym archaizmem, zwłaszcza wobec późniejszej formy „aczkolwiek”. Z kolei „we wszem” oznacza „we wszystkim” i jest wyrażeniem przyimkowym, którym alternatywnie posługuje się Ciekliński. W *Potrójnym* Dobrochowski mówi do Sędziślawskiego o przywilejach „we wszech rzeczach”, gdy dotyczą one przyszłości Pangracza. Podobnie jest w *Tragedii żebraczej*, gdzie niektóre formy języka wzięte są z mowy potocznej i stanowią osobliwy regionalizm, prawdopodobnie małopolski:

Nawet chromy skacze chutnie.
(w. 130)

Do takich też pojęć wyrazowych należy folklorystyczny motyw zacierania śladów przez złodziei:

Opak ci buty obuwa.
(w. 883)

U Cieklińskiego ze słów o podłożu gwarowym na uwagę zasługują te, które w ocenie zawartości polskiej komedii zazwyczaj są pomijane. „Obrok”, „wojsce”, „szyroce”, „pułhak”, „osłowo” – to tylko niektóre liczne grupy wyrazów brzmiących dzisiaj obco, a wówczas dobrze zadomowionych w polszczyźnie i służących poznaniu, równocześnie promocji języka lwowskiej ulicy z końca XVI w. Poeta dzięki użyciu pojęć z pogranicza literatury i języka mówionego przybliży komedię rodzimemu odbiorcy przez umiejscowienie akcji sztuki w realiach znanych ówczesnemu odbiorcy z codziennego doświadczenia.

Jednym z ciekawszych elementów kształtujących poetyckie słowo w renesansowym dziele jest obrazowanie życia postaci scenicznych za pomocą licznych sentencji. Są one obecne zwłaszcza tam, gdzie autorskiego komentarza wymaga postawa bohatera wobec określonego zjawiska, bądź sytuacji:

¹⁴ Cyt. za: *Tragedia żebracza*, [w:] *Dramaty staropolskie. Antologia*, t. 2, oprac. J. Lewański, Warszawa 1959, s. 78.

Źle się ten żebrakowi zachowuje, który
Tyle mu daje, co zje i wypije razem.
(akt III, w. 10)

Bywają używane też w postaci literackiego wtrącenia, gdy tylko za pomocą sentencji można zilustrować myśli jednego z bohaterów utworu (Pangracza) i jego akceptację dla prostych zasad moralnych:

Ten jest dobrym, co tego nigdy nie żałuje,
Źe jest dobrym, i kogo może być użytek.
(akt IV, w. 25)

Ocenę wpływu działań szlachty na jej pozycję materialną widać w przysłowiu będącym jednocześnie zapowiedzią teatralnej sytuacji:

Takci. To mamy w zysku, co zaniesiem w pysku.
(akt II, w. 278)

Często tworzywem sentencji jest jasne, proste i celne słowo, chociaż dzisiaj o znaczeniu nieco zatartym:

Mądrość latom przysmakuje, mądry karmi latom.
(akt III, w. 151)

Ta swoista pochwała dojrzałego wieku brzmi dla nas obco, choć w renesansie starców obdarzano mianem mędrców, a więc w zgodzie z antyczną typologią starości. Licznych dowodów w tej sprawie dostarcza zwłaszcza Plautowy *Trinummus*, gdyż w rzymskiej komedii pojawiają się sugestie związane z opozycją: młodość – starość, zwycięską dla tej drugiej. Właśnie Plautus używa przysłów w funkcji komentarza do wydarzeń rozgrywanych na scenie:

Sapienti aetas condimentum, sapiens aetati cibus est.
(w. 746)

W ogóle w warstwie semantycznej zarówno utwór Plauta jak i *Potrójny Cieklińskiego* opierają się na licznych i różnorodnych przysłowiach. Znamiennym rysem sentencji obecnych w renesansowym utworze jest ówczesna żywotność i aktualność. Interesująco o ich funkcjach wypowiada się Julian Krzyżanowski, gdy podkreśla, że zainteresowanie językiem mówionym zawdzięcza komediopisarz Szymonowi Szymonowicowi¹⁵. Również Korneli Heck w monografii poświęconej Szymonowicowi zwraca uwagę na predylekcję poetów kręgu Akademii w Zamościu ku językowi potocznemu¹⁶. Do dzisiaj zachowuje aktualność zwrot po raz pierwszy użyty w *Potrójnym*:

¹⁵ J. Krzyżanowski, *Mądrej głowie dość dwie słowie*, Warszawa 1956, s. 78 i n.

¹⁶ K. J. Heck, *Szymon Szymonowic. Jego żywot i dzieła*, cz. 2–3, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny” 1903, s. 146.

Bliższa jest koszula niżli suknia
(akt III, w. 463)

Rzadko już, niestety, spotkać można i dziś, na obszarze ziem wschodnich, geograficznie zbliżonych do okolic Lwowa, określenie „bież chutko”, co znaczy „biegnij szybko”. Cieklińskiemu udaje się niezbyt częsta w literaturze korelacja między światem metafor o różnorodnych przeznaczeniach artystycznych a tym, co szczególnie inspiruje piszącego, aby utwór jego należycie odbierać i oceniać. Właśnie język, i to w postaci potocznej, jest zrównany w swoich funkcjach artystycznych z językiem literackim. Tak rozumiane zadania komediowego słowa świadczą o jego bogactwie i o trafnym uchwyceniu przez autora *Potrójnego* podstawowego tworzywa literackiego, jakim jest w tym przypadku język lwowskiej ulicy. Wzbogacanie warsztatu pisarskiego wyrazami i sentencjami ludowymi stanowi wspólną wartość artystyczną komedii doby renesansu, poczynając od anonimowej *Tragedii żebraczej*, a kończąc na *Potrójnym*.

Tworzywo każdego słowa ma charakter semantyczny. Oglądany z tej perspektywy wyraz posiada cechy niezbędne do jego istnienia w dziele literackim. W *Potrójnym z Plauta* Piotra Cieklińskiego takimi elementami są słowa zabarwione regionalnie, gdyż tworzą one konteksty niezbędne do rozszyfrowania znaczeń kryjących się w treści samej sztuki. Dzięki temu odbiorca próbuje dokonać interpretacji znaczeniowej obejrzanego spektaklu poprzez ciągle odnośnienie mówienia poetyckiego do istniejących i znanych mu środków komunikacji językowej i obrazu świata, wpisanego w dany język¹⁷. Tym bardziej więc warte podkreślenia są te wartości słowne, które najlepiej świadczą o oryginalności polskiego przekładu i o tym, że polszczyzna literacka już w XVI w. zdolna jest do asymilacji w swoim systemie gramatycznym form związanych z codzienną mową mieszkańców danego regionu.

Piotr Pirecki

ABOUT ART OF WORD IN *POTRÓJNY Z PLAUTA* BY PIOTR CIEKLIŃSKI
(SELECTED PROBLEMS)

(Summary)

The article deals with the question of the language and the style of drama *Potrójny z Plauta* by Piotr Ciekliński.

The author of the treatise emphasized the most important components creating the artistic structure of the work, especially regional elements which are so essential for the writings of old literature.

¹⁷ A. Pajdzińska, *Językowe granice metafory*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 1, s. 143.