

Piotr Pirecki

**Z PROBLEMATYKI RAMY LITERACKIEJ
W KOMEDIACH PLEBEJSKICH XVII W.**

(wybrane zagadnienia)

Odczytanie tekstów sygnowanych wspólnym terminem „literacka rama wydawnicza” wydaje się zadaniem całkiem zasadnym zważywszy na fakt, że dodatkowe części konstrukcyjne dzieła komediowego są znakomitym polem badawczym dla historyków literatury. Ich poznanie pozwala na zaznajomienie się z życiem artystycznym w XVII wieku i z samym dziełem, gdyż wypowiedzi odautorskie skupiają naszą uwagę na mechanizmach działania ówczesnych komedii nurtu plebejskiego. Właśnie w sądach umieszczonych przed tekstem głównym kryją się liczne niespodzianki w postaci sygnałów umożliwiających poznanie utworu. Jak słusznie stwierdza Renarda Ociecek, „najbardziej wyraziście ujawnia się ta kluczowa, deszyfrująca funkcja wprowadzeń w drukach literatury mieszczańsko-sowizdrzalskiej”¹. Choć badaczka tak jasno określa artystyczną strategię tekstów okalających, to jednak do dzisiaj brakuje omówień ramy wydawniczej w komedii plebejskiej XVII w. Jest to niezrozumiałe, bowiem istnieje całkiem obszerna literatura przedmiotu poświęcona dedykacjom w staropolskich utworach drukowanych, w tym i tekstom sowizdrzalskim². Funkcje tekstów ujmowanych wspólnym mianem „literacka rama wydawnicza” są często różnorodne i sprzeczne, gdyż właśnie owa sprzeczność jest konstytutywną cechą komedii plebejskich i decyduje o kształcie poszczególnych części składowych: karty tytułowej książki, dedykacji oraz nader licznych przedmów. Komentarza

¹ R. Ociecek, *O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych*, red. R. Ociecek, Katowice 1990, s. 8.

² Sprawę dokładnie przedstawia R. Ociecek, *ibidem*, s. 7–20; *taż*, *Slaworodne wizerunki. O wierszowanych listach dedykacyjnych*, Katowice 1982, s. 11–23; *taż*, *O listach dedykacyjnych Jana Kochanowskiego*, [w:] *Jan Kochanowski. Twórczość i recepcja*, t. 1, red. Z. J. Nowak, Katowice 1985, s. 7–21.

interpretacyjnego wymaga tytułatura poszczególnych utworów, bowiem to w niej kryją się różnego rodzaju niespodzianki mogące utrudnić właściwe zrozumienie dzieła. Za pomocą tytułów pisarze komediowi utrzymują stałą łączność z czytelnikami przez opatrywanie swoich tekstów odautorskimi komentarzami. Są one rodzajem tekstologicznej ramy poszczególnych dzieł, a nawet całych tomów, na której opierają się dedykacje adresowane imiennie, przedmowy do czytelnika, przypisy, motto, załączki programów teatralnych w postaci obsad sztuk³. Te elementy składają się na obraz samej książki, ponieważ wraz z mottem, podpisami, nadpisami stanowią nieodłączną część utworów, które „poprzedzały lub zamykały”⁴. A zatem: zróżnicowanie form czyni atrakcyjnym zakres podejmowanych spraw w relacji podmiot wypowiedzący – czytelnik. Niewątpliwie rola odbiorcy w tekstach do niego adresowanych jest podstawowa: to on w trakcie literackiej wypowiedzi dorasta do poziomu autora i staje się współpartnerem, z którym należy się poważnie liczyć, gdyż jego pozytywna lub negatywna opinia może zadecydować o losach książki⁵. Z perspektywy omawianych problemów wydaje się, że te komunikaty są najważniejsze. Rzeczywistość przedstawiona ujawnia się w postaci nadawcy jako autora wypowiedzi oraz często modelowego odbiorcy. Ale też uwagi zakodowane w drobnych utworach ramy literackiej i nazywane przez Stefanię Skwarczyńską „dodatkowymi częstkami konstrukcyjnymi”⁶, mają niebagatelne znaczenie w procesie poznania dzieła komediowego, któremu systematycznie towarzyszą. Elementy wstępne dzieła zawierają niezwykle cenne wskazówki o nim samym, jego adresie i ukształtowaniu. Próbuje się w nich ukierunkować czytelnika, gdyż sytuacja narracyjna jest trojaka: autor – adresat – czytelnik, a w końcu ujawnia się sam przedmiot poznania w postaci tematu wypowiedzi. Studia prowadzone nad tekstami zamieszczonymi na kartach tytułowych odsłaniają zawarty w nich obraz kultury umysłowej epoki i ówczesnego życia literackiego. Zazwyczaj są one wyrazem autorefleksji twórcy, a zwłaszcza jego wrażliwości w kontaktach z czytelnikiem. Odbiorca jawi się jako wirtuoz, prawie twórca, równie doskonały jak on sam⁷. Publiczność literacką stanowią zarówno odbiorcy, jak i nadawcy, a szerzej mówiąc – wszyscy uczestnicy literackiej komunikacji. Właśnie te wzajemne związki rozpatrywane na przykładzie poszczególnych elementów wypowiedzi są przedmiotem naszych zainteresowań.

³ B. Mazurkova, *Literacka rama dzieł Franciszka Dionizego Książnika i jej wydawnicze losy*, [w:] *Szkice o literaturze dawnej i nowszej*, red. J. Malicki, Katowice 1992, s. 84–105.

⁴ R. Ocieczek: „*Ślaworodne wizerunki*”. *O wierszowanych listach dedykacyjnych XVII wieku*, Katowice 1982, s. 31.

⁵ B. Mazurkova, *Przedmowy, dedykacje i noty w twórczości Franciszka Dionizego Książnika*, [w:] *O literackiej ramie wydawniczej...*, s. 71–72.

⁶ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954, s. 452–453.

⁷ J. Głazewski, *Jana Andrzeja Morsztyna uwagi o czytelniku. (Na marginesie wprowadzenia do „Lutni”)*, „*Barok*” 1999, nr 2, s. 58.

1. DEDYKACJE

Po dedykacje chętnie sięgali twórcy staropolscy już od czasów, gdy nasze piśmiennictwo uzyskuje zdolność tworzenia samodzielnych form literackich (Anonim tzw. Gall, Mikołaj Rej, Jan Kochanowski). Pisarze spodziewali się, że dzięki dedykacjom zdobędą liczne przywileje i przychyłność adresatów w przyjęciu dzieła. Z kolei Erazm z Rotterdamu zawiera w listach dedykacyjnych obszernie rozprawy dotyczące pisarstwa, omawia techniki literackie, a głównie retoryczne zwroty kierowane do odbiorcy, porusza problemy krytyki i oceny ostatecznych efektów trudu twórcy. Na kanwie myśli erazmiańskiej Renarda Ocieczek wyróżnia szereg kategorii dedykacyjnych uzależnionych od sprawowanych funkcji. Są to dedykacje oficjalne, przyjacielskie, do duchownych, króla, kolegów po piórze⁸. Forma tekstów jest jasno określona – najpierw nagłówek, potem adres, a następnie dedykacja. Elżbieta Sarnowska-Temeriusz twierdzi, że częściej aniżeli opinie o cudzej twórczości pojawiają się autorefleksje dotyczące warsztatu literackiego, celów pisarskiej inicjatywy, ale i problemów o bardziej ogólnym wymiarze kulturowym⁹. Realizujące się w staropolskiej literaturze i poezji wypowiedzi odautorskie polegają na ogólnym wartościowaniu i ocenianiu, które są implikowaną lub eksplikowaną przesłanką dla form elegijnych (łac. *elogium* – utwór pochwalny), enkomiastycznych (gr. *enkomion* – wiersz pochwalny), laudacyjnych (łac. *laudatio* – przemowa pochwalna) czy też panegirycznych¹⁰. Za pomocą dedykacji rozwiązywano kwestie autorstwa, genezy utworów, geografii literackiej¹¹. W wierszowanych dedykacjach obserwujemy elementy znane z listu: zwrot do adresata, wyłożenie sprawy i zakończenie wraz z podpisem autora, ewentualnie oznaczeniem daty¹².

Jeśli w tekstach barokowych pisarze często i chętnie kierowali swe dedykacje do osób najbliższych, choć nie zawsze w adresie wymienionych imiennie, to w komediach rybałtowskich obserwujemy odmienną praktykę. Dedykacja służy autorowi do wyłożenia określonej sprawy, w której zawarte są kwestie genezy i tematyki utworu. Zatem są dedykacje prologami, choć ich nazwa jest nieco myląca, bowiem kryje się wśród zwrotów do czytelnika. Ów odbiorca tekstu dedykacyjnego należy do grona figur wielce osobliwych.

⁸ R. Ocieczek, *O różnych aspektach...*, s. 10.

⁹ E. Sarnowska-Temeriusz, *Krytyka literacka w Polsce XVI i XVII wieku*, [w:] *Krytyka literacka w Polsce XVI i XVII wieku oraz w epoce Oświecenia*, red. J. Sławiński, Wrocław 1990, s. 112.

¹⁰ H. Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, Warszawa 1987, s. 46.

¹¹ T. Ulewicz, *O reklamie wydawniczej w pierwszej połowie XVI wieku, krakowskich impresorach-nakładcach oraz o polskich listach dedykacyjnych oficyny Wietora*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, Filologia, Kraków 1957, z. 3, s. 29–37.

¹² R. Ocieczek, *O listach dedykacyjnych literatów polskich XVII wieku*, „Ruch Literacki” 1977, z. 6, s. 450.

Związany jest z autorem węzłem wzajemnej zależności i pozwala na bliższe poznanie samego twórcy. To właśnie w utworze dedykacyjnym, umieszczanym zwykle przed tekstem głównym, odbija się cała różnorodność zjawisk opisanych przez autora oraz podporządkowanie pisarza przestrzeni, której organizatorem jest czytelnik imiennie wpisany w utwór. Z tych względów w komediach widzimy ogólną prawidłowość. Dedykacjami są utwory mieszczące się w konwencji przestrzeni literackiej i czytelniczej „ja – ty”.

Poeta dobrze zna adresata tekstu napisanego wyłącznie z myślą o nim – jedynym i konkretnym odbiorcy. I odwrotnie – to adresat dobrze zna piszącego i oczekuje zgrabnej laudacji na swoją cześć. Rozróżnianie funkcji dedykacji i przedmowy jest wyróżnikiem gatunkowym i stylistycznym komediowej ramy literackiej w tekstach z XVII w. Jak pokazuje praktyka listu dedykacyjnego, w komediach stosowane są chwytły retoryczne, dzięki którym granica pomiędzy dedykacją a przedmową jest wyraźnie przeprowadzona, zaś twórcy, najczęściej anonimowi, choć nie zawsze dobrze wykształceni, kładą nacisk na terminologiczną jednoznaczność pisanych wierszy.

Dedykacje otwierają dotychczas niezbadaną przestrzeń poetycką w relacji autor – adresat. W utworach autorzy nieustannie posługują się formą osobową „ja – ty”, co znacznie odróżnia poetykę dedykacji od konwencjonalnych „przemów do czytelnika”, gdzie kompozycja przekazu narzuca a priori zwroty bezpośrednie. Teksty dedykacyjne umieszczane są zwykle bezpośrednio po tytule, a przed zasadniczą częścią dzieła. W *Podkaniu Jannasa z Gregoriasem Klechą* (1598) list dedykacyjny otwiera uroczysta inskrypcja świadcząca o dobrym wykształceniu autora: *Spectabili et Nobili Domino Joanni Pipan/Scabino iuris supremi madgeburgensis/Arcis cracoviensis*. Jan Pipan, ławnik krakowski, a jednocześnie adresat, w chwili pojawienia się utworu drukiem już nie żył. Treść dedykacji ma przewrotne brzmienie, bowiem jest rodzajem groteski, konwencji stosowanej przez środowisko sowizdrzałów. „Author S.” mówi o swojej pracy jako o fraszce, a więc rzeczy błahej i żartobliwej. Zaskakuje niemal dosłowne nawiązanie do jednej z fraszek Jana z Czarnolasu:

Wszystko żarty a fraszki słusznie zwać możemy.
Nie wiem, jeślim w tym zgrzeszył. Bo cóż człeku wadzi
Statecznemu, mądrymu, że mu czasem radzi
Wesoła myśl, wziąć przed się jakie takie żarty?¹³

(w. 10–13)

¹³ Cytaty komedii plebejskich podaję za: *Polska komedia rybałtowska*, oprac. K. Badecki, Lwów 1931, s. 71.

W dedykacji autor zdobywa się na wariacyjne ujęcie problematyki. Opozycja pomiędzy „mięsopestem” a „postem” jest opozycją czasową, dzięki której łatwo można uchwycić laudacyjny charakter całości („Mięsopestu kęś zażyć, nim go post rozplósz”). Dodatkowo pochwała służy określonej sytuacji: to ona pomaga w autorskich staraniach o „łaskę” i życzliwość w ostatecznym przyjęciu dzieła:

O łaskę twą (to mi wierz) moje żarty stoją.
A chciej wesołym sercem przyjąć tę kolędę,
Świeżo przesłą, aże się na lepszą zdobędę.

(w. 18 – 20)

Oto wyrazisty przykład wypowiedzi performatywnej, czyli jednocześnie informującej i nakazującej¹⁴. Służy ona celom głównie perswazyjnym, jest nastawiona na przekazanie doznań, kierując w stronę adresata zalecenia konkretnych działań. Łatwo zauważyć, że relacje osobowe stanowią zwartą strukturę w obszarze tekstu, który podporządkowany wymowie perswazyjnej, stanowi komunikat w formie przedstawienia i informacji. Bezpośredni zwrot „ty”, odnoszący się do krakowskiego ławnika, jest wypowiedzią jednorazową, związłą czasowo, a zarazem subtelnym panegirikiem:

Drogi panie Pipanie. Lecz cóż było czynić?
Przyszłoby mi szlachetną naturę twą winić
I cnoty przyrodzone; te mię w to wprawiły,
Że moję wierną pracą tobie poślubiły.

(w. 3–6)

Podobny rodzaj wypowiedzi obserwujemy w kolejnej dedykacji. Zamieszczona jest w *Wyprawie żydowskiej na wojnę* (1606), a jej adresat – Piotr Gorajski – prawdopodobnie odegrał znaczącą rolę w wydaniu tego krótkiego intermedium. Autor, podpisany inicjałami I. W. C., postrzega swoją rolę w kategoriach związków przyjaźni między nim a Gorajskim. Już w inskrypcji tekstu widzimy tę zależność („Do Jego Mości Pana Piotra Gorajskiego, mnie wielce miłościwego Pana”), choć poza tytułem dedykacji trudno dopatrywać się panegirycznego tonu. Wręcz przeciwnie: zgodnie z poetyką świata wypracowaną przez plebejskich twórców, obowiązuje postrzeganie rzeczywistości „na wspak”, służące jedynie „krotofile i zabawie”:

Posyłam ci te książeczki w dary,
Dla twej krotofile i zabawy,
Nim się co inszego w tym wyprawi.

(w. 2–4)

¹⁴ H. Dziechcińska, *op. cit.*, s. 173.

Tonacja poufałości, z jaką zwraca się autor do adresata, świadczy o żartobliwej autoironii tym istotniejszej, że dalsze słowa mówią wręcz o „pogaństwie”, czyli że są zamierzoną prowokacją wobec Kościoła:

Tobie to pogaństwo w moc oddaję,
 Acz po nich nic, boć wszystkiego staje.

(w. 5–6)

Kpiarskie sprzeniewierzenie się zastanym autorytetom – to stałe atrybuty plebejskiego postrzegania świata. Rodzajem swoistej ironii-antytezy jest też uwaga wypowiedziana w pierwszej z omawianych dedykacji o kołędzie „świeżo przeszłej”, która z racji szybkości jej powstania nie należy do doskonałych. Każda z tych wypowiedzi spełnia dwojakie funkcje, gdyż jest komunikatem i aktem działania¹⁵. Między nadawcą a odbiorcą nawiązuje się rodzaj wzajemnej zależności – bez drugiej ta pierwsza nie ma racji bytu. W tekstach deklaracyjnych obowiązuje stały zwyczaj stosowania chwytów personifikacyjnych, dzięki którym obie sfery utworu, wizualna i audytywna całkowicie się ze sobą pokrywają i są elementami jednej struktury wypowiedzi.

Relacja „ja – ty” sprzyja różnego rodzaju manifestacjom literackim. Według Jerzego Ziomka, kultura dysputacyjna w Polsce znalazła zachętę w sprzyjających okolicznościach życiowych¹⁶, bowiem dedykacje w komediach plebejskich XVII w. są w stałej łączności ze sztuką mówienia. Czynniki te decydują o tym, że w zdaniach widzimy obecność pytań retorycznych, wykrzyknień czy dialogów pozorowanych sytuacją narracyjną, wyrażanych przy pomocy wtrąceń:

Wesoła myśl, wziąć przed się jakie takie żarty?

Których (ale mi odpuść) są pełne te karty.

(*Spectabili et Nobili*, w. 13–14)

Twórcy plebejscy doskonale rozumieli specyfikę życia literackiego w Polsce i mieli rozeznanie w powszechnym obiegu literatury. Tekst pisany jest jednym ze źródeł informacji, w którym jasno rozdzielone są poszczególne jego funkcje. Na szczęście dla ówczesnej sztuki teatralnej przybiera on różne kostiumy i pozy, odgrywając jednocześnie kilka ról. Choć dedykacje w komediach plebejskich XVII w. są tekstami w pełni autonomicznymi, to fakt umiejscowienia utworów na kartach tytułowych decyduje o ich dramatycznym i teatralnym charakterze. Okazjonalność wierszy dedykacyjnych jest wyrazem m. in. ówczesnej teatralizacji życia, dążenia do plastycznego przedstawiania codziennych zjawisk. Utwór odegrany na scenie służy przede wszystkim teatrowi, gdyż jego semantyczną ośnowę stanowią, ważne z punktu widzenia

¹⁵ *Ibidem*, s. 174.

¹⁶ J. Ziomek, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 108.

sztuki teatralnej, wizualne i audytywne środki komunikacji. Gdy zaś pojawia się w formie pisanej, jego pozycja nadawczo-odbiorcza ulega całkowitej zmianie. Dedykacja uczestniczy wówczas w rodzaju festy sprzyjającej autorowi (nadawcy) i adresatowi (odbiorcy)¹⁷. Autor jako twórca dedykacji zbliża zazwyczaj swój tekst do ram kunsztownego panegiryku, choć nie tylko. Oba gatunki wyrastają z podobnych sytuacji – okolicznościowych zdarzeń będących inspiracjami do powstania wierszy. Odbiorcy towarzyszy specyficzna sytuacja komunikacyjna (ponieważ zawiera ona w sobie elementy zabawy, żartu i słownych igraszek), która sprawia, że czytelnik ma prawo oczekiwać treści będących pochlebstwem, a nawet wyrazem uwielbienia dla jego dobrego smaku i inteligencji:

Jawnie to zeznać muszę, żem się ważył wiele,
Gdym fraszki moje tobie dedykował śmieie,
Drogi panie Pipanie.

(*Spectabili et Nobili...*, w. 1–3)

Świadome zonglowanie postaciami „dobrego adresata”, stojącego ponad samym autorem, służy uwiarygodnieniu odbiorcy jako podmiotu czytającego, a zarazem obliczone jest na efekt psychologiczny – że książki będą kupowane i czytane. Charakterystyczną cechą tekstów dedykacyjnych jest ich wewnętrzna spójność i klamrowość osiągnięta przez ciągłe stosowanie elementów inskrypcyjnych, chociaż ograniczonych do minimum (formuły *Do*) oraz imiennie wyróżnionego czytelnika. Adres dedykacyjny pisarze plebejscy umieszczali nad utworem, a nie na odrębnej karcie. W przeciwieństwie do panującego w dedykacjach panegirycznego tonu wypowiedzi, anonimowi rybalki niemalże programowo unikali posądzeń o nadmierną uniżoność wobec adresata. Zatem ograniczona do minimum rola pierwiastka subskrypcyjnego skłania do wniosku, że wiersze posiadają status całkiem samodzielnych utworów¹⁸. Żartobliwa sytuacja jest zazwyczaj taka sama – autor stara się o „łaskę” w przyjęciu dzieła. Towarzyszy jej poetycka narracja ukształtowana wokół związku „ja – ty”, bliska zwłaszcza stylizowanym przemowom. Stylizowanym, bowiem praktyka plebejska całkiem jednoznacznie udowadnia, że są to utwory synkretyczne rodzajowo, w których żart miesza się z powagą, a kpina i sarkastyczna ironia są elementami postrzegania świata. W końcowym dwuwiersiu jednej z dedykacji czytamy:

Dobrzy ludzie czasem się przygodzą,
Z cudzą szkodą każdemu dogodzą.
(*Do Jego Mości Pana Piotra...*, w. 7–8)

¹⁷ H. Dziechcińska, *op. cit.*, s. 50.

¹⁸ Por. B. Mazurkova, *Edytorski kształt i losy zachowanych egzemplarzy „Wierszy” Franciszka Dionizego Książnika*, [w:] *Autorów i wydawców dialogi z czytelnikami. Studia historycznoliterackie*, red. R. Ociecek, Katowice 1992, s. 56 i n.

I wreszcie dedykacja tyle oryginalna, że nietypowa, a to z tego względu, że napisana przez autora kryjącego się pod wielce tajemniczym monogramem A. B. Z tekstu dowodnie wynika jego autorstwo: ów A. B. przedstawia się jako twórca komedii *Z chłopa król* (1637). Czyżby kolejna mistyfikacja sowizdrzałów prowadzona w imię rodzajowej gry z czytelnikiem i z ustalonymi w baroku konsekwencjami estetycznymi? Wiadomo powszechnie o napisaniu komedii przez Piotra Barykę, a więc odpada podejrzenie o próbę ukrycia autora pod inicjałami. Sens takiego zabiegu jest niezrozumiały. Jeśli zaś chodzi o tekst dedykacji, to nie brakuje w niej panegirycznego tonu, zwłaszcza w inskrypcji: „Wielce Mościwemu Panu, Jego Mci P. A. Ł. Dobrodziejowi swemu”. Jej adresatem jest postać podówczas znana, a mianowicie Albert Łubieński, stolnik sieradzki. Adresat wiersza jest arbitrem sztuki i to najwyższego lotu, bowiem to od niego oczekuje decyzji niepewny swego losu i talentu autor:

To się znowu zaś tobie na piśmie przynosi,
Cny [...] byś przejrzał, jeżeli czas znosi.
Nie masz nic godnego, jak wiesz, twej osoby.
(w. 7–9)

Tworzenie jest przede wszystkim zabawą i wyłącznie takim celem ma służyć. Zabawą wypełniającą czas dla ćwiczenia w pisaniu:

Bo ty masz swe trudności, masz poważne sprawy,
A ten wiersz jest złożony tylko dla zabawy.
(w. 11–12)

Kontrast pomiędzy ważnością spraw podejmowanych przez adresata a małością wysiłku twórczego jest konstrukcją myślową o ważnej cesze, głównie z tego względu, że autora i adresata łączą więzy wzajemnej zależności. Można nawet wysunąć tezę o znaczącej roli Łubieńskiego w wydaniu komedii. Świadczy o tym laudacyjny ton wiersza dedykacyjnego, a zwłaszcza zwrot „dobrodziejowi swemu” oraz końcowy dwuwiersz, w którym jest wyraźna uwaga dotycząca szczególnej roli adresata w powstaniu utworu:

Jednak mam tę nadzieję, że go przyjmiesz wdzięcznie,
Gdyż go ja, dla uciechy twej, napisał chętnie.
(w. 13–14)

Słusznie Michał Głowiński mówi o zjawisku rodzajowej synkretyczności, co prawda tylko w odniesieniu do powieści i nazywa te „formalnym mimetyzmem”, bowiem jest naśladowaniem społecznie utrwalonych sposobów przekazywania informacji¹⁹. Wartości „społecznie utrwalone” są również

¹⁹ M. Głowiński, *Gry powieściowe*, Warszawa 1974, s. 44.

cechą komedii, a ich realizacja następuje w procesie mówienia. Przemawianie było czynnością niemal powszechną. Tym bardziej uwidacznia się w dedykacjach, dla których podstawowym źródłem poznania świata jest codzienne i szare życie. Naśladowanie żywego słowa nie istnieje w tej grupie utworów na zasadzie elementu obcego, lecz stanowi immanentną cechę dzieł. Dominuje styl uroczystego i patetycznego mówienia, bogato ozdobiony licznymi figurami retorycznymi i zwrotami apostroficznymi, które niezmiernie ułatwiają wzajemną komunikację między nadawcą i odbiorcą, choć sam temat traktowany jest parodystycznie. Możemy pokusić się o tezę, że dedykacje, mimo swej nikłej liczebności (zaledwie dwa teksty), są utworami autonomicznymi i posiadają wypracowany system pojęć.

2. PRZEDMOWY

Teksty opatrzone wspólnym mianem „przedmów” należą do najliczniejszej grupy utworów. Pisarze sowizdrzalscy właśnie w przedmowach do poszczególnych wydań komedii manifestowali swoją niechęć do utrwalonych w poezji dworskiej konwencji literackich, poddając je nieustannym przekształceniom semantycznym. To właśnie sowizdrzalska „zabawa ze sztuką i zabawa w sztukę” utrwala przekonanie o parodystycznym nacechowaniu elementów delimitacyjnych. Sposobem nawiązywania pisarza z przyszłym odbiorcą są właśnie przedmowy i wstępne komunikaty mające jednego, wspólnego adresata. Jest nim czytelnik jako uczestnik kameralnej dyskusji literackiej, a zarazem gorący krytyk lub orędownik samego utworu, będącego rezultatem owej dysputy. Stosowanie bezpośrednich zwrotów do odbiorcy, który w przeciwieństwie do dedykacji jest „każdym”, stanowi podstawowy wyróżnik formalny tej grupy tekstów. Jak trafnie zauważa Elżbieta Żwirkowska, anonimowi autorzy „kleszej pogoni za nędzą” zachęcali czytelników do semantycznej „gry w teksty”, tj. do samodzielnych intelektualnie poszukiwań ukrytych znaczeń²⁰. Niemal wszystkie zwroty do czytelnika wymagają dopowiedzeń treściowych, które uzyskiwane są w trakcie dalszej lektury. To rodzaj zaproszenia do współuczestnictwa w rozwoju wydarzeń scenicznych:

Ty się nie gniewaj na naszą robotę,
Daszli co na to, obaczysz ochotę.
A jeśli cię też w nieczym dotkoniono,
Przypatrz się dobrze, na co to czyniono.

(*Synod klechów...*, w. 27–30)

²⁰ E. Żwirkowska, *Teatralny kształt „pogoni za nędzą”*, [w:] *Studia o literaturze staropolskiej. Nauka i sztuka*, red. J. Lewański, Lublin 1979, s. 87.

Zacytowany fragment *Synodu klechów podgórskich* (1607) demistyfikuje funkcje pełnione przez czytelnika. Należy on nie tylko do grupy poważnych odbiorców, lecz także do uważnych i wnikliwych krytyków. Przynajmniej taką rolę, w zamierzeniach autorskich, pełni. Bowiem w przedmowach następuje zjawisko powstawania i „życia” sztuk teatralnych. Dowodnie przekonuje o tym dedykacja w *Synodzie klechów...*, gdzie pozbawiona panegirycznego tonu wypowiedź skierowana do adresata jest rodzajem programu-deklaracji: w dostatku kapłanów nie uczestniczą kościelni słudzy:

Kiedy kościoły w Polsce budowano,
Przy nich kapłanom grunty nadawano,
Iżeby Boga chwalili w dostatku.
Tylko się tego na samym ostatku
Nie domyślili, że też było trzeba
Kościelnym sługom, dla żywności, chleba.
Więc jednym mało, drugim więcej dali,
Na ostatnie się nic nie oglądali.

(w. 3–10)

Słowa deklaracji umacniają przekonanie, że czytelnik uczestniczy w konflikcie praktycznie nierozwiązywalnym. Relacja nadawca – odbiorca jest rodzajem podpatrywania i to podwójnego, a nawet potrójnego – pierwszą warstwę stanowi konflikt bogatych i ubogich sług Kościoła, drugą kokietywanie czytelnika ważnością podjętej sprawy, a trzecią gra pomiędzy autorem a czytelnikiem. Świadczą o tym liczne formy apelatywne: „gniewaj się, jak chcesz, wygrasz złego ducha”. Po apelu następuje ukonkretnienie nadawcy jak jednego z uczestników przedstawionego świata, stojącego po stronie pokrzywdzonych i ubogich: „bowiem o głodzie jakoś teskno śpiewać”.

Dotychczas omawiana poetyka wstępu epatuje dwiema kategoriami – jedna dotyczy postawy autora wobec odbiorcy, druga zaś informuje o wartości samego dzieła i o jego oryginalności²¹. Dowodnie przekonuje o tym *Peregrynacja dziadowska* (1612), a zwłaszcza wiersz polecający sam utwór uwadze czytelnika. Poetycki wstęp jest formą gry z adresatem zbiorowym jako uczestnikiem przestrzeni teatralnej:

Słuchaj, proszę, czytelniku miły,
Jeślićby się prace naprzykrzyły,
A chciałby się na tym świecie obyć,
Owa zgoła jeślić ciężko robić,
Posłuchajże jedno mojej rady,
Weźmi biesagi, wleźże między dziady.

(w. 1–6)

²¹ *Ibidem*, s. 88.

Apostrofa pozwala na rozwinięcie sytuacji żywej wśród autorów plebejskich, a przejętej z Arystofanesa, bowiem w centrum uwagi stawia odbiorcę jako uczestnika przestrzeni włączonej w obszar świata przedstawionego. I znów postawa pokory autora wobec tekstu: jeśli „prace” są przykre dla odbiorcy, to skuteczna jest tylko jedna rada „weźmi biesagi/wleźże między dziady”. Ujawnia się z całą żywiołowością pierwiastek scenicznej gry – rekwizytorni gestów i rzeczy. „Dziadowie” są nimi z wyboru, a żebractwo jest profesją i to całkiem dochodową:

Dowlecze się jedno do jarmarku,
Jakbyś dostał dobrego folwarku.
Siądźże na treacie, abo gdzie przed domem
Utargujesz więcej niż za kramem.

(w. 23–26)

Ponowna zmiana ról – z czytelnika w podróżującego dziada, ponieważ aby zrozumieć żebraków, trzeba się nimi stać. W dalszej części utworu następuje typowa dla tekstów plebejskich przemiana. Pod wpływem licznych autorskich sugestii czytelnik dokonuje wyboru, co prawda wymuszonego sytuacją, i wchodzi w rolę błazna: „A umiej łąać, ujrzysz, iżec dadzą/Słuchaj błaznie, nie na zlec to radzą” (w. 27–28).

Ranga poszczególnych delimitatorów składających się na ramę komedii jest wyraźnie zróżnicowana²². Często mówimy o sprawczym charakterze dodatkowych części paratekstowych. Owa funkcja sprawcza dotyczy interpretacji zasadniczego utworu oraz kwestii genologicznych, choć pokazanych w sposób mocno zawoalowany. Z takim kształtem paratekstów spotykamy się w kolejnych przedmowach. W powszechnym obiegu funkcjonuje komunikat językowy słusznie zinterpretowany przez Romana Jakobsona jako triadyczna relacja: nadawca – komunikat – odbiorca²³. Choć badacz swoich opinii nie odnosił do utworów komediowych, to jednak jego koncepcja posiada uniwersalne znaczenie. W *Komedii rybałtowskiej nowej* (1615) rolę części delimitacyjnej przyjmuje prolog podzielony na dwie części, w którym pojawiają się najpierw „persony rozmawiające”. Ten fragment prologu przypomina program teatralny, gdyż osoby wymienione na karcie tytułowej przedstawione są zgodnie z porządkiem występowania scenicznego, co bardzo przypomina *Odprawę posłów greckich* Jana Kochanowskiego, w której istnieje podobny porządek rzeczy. Druga część jest antynomiczna: autor przedstawia galerię ludzkich typów, z którymi czytelnik spotyka się w czasie akcji samego utworu:

²² M. Piechota, „A teraz prosto i bez epizodów...”. O problemach delimitacyjnych w twórczości polskich romantyków, [w:] *O literackiej ramie wydawniczej...*, s. 102.

²³ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976, s. 23 i in.

B.U.Z.

Ten orszak ma te zwyczaje,
 Naprzód służby swe oddaje,
 Potym chce wdzięcznymi słowy,
 Zabawić wasz umysł zdrowy.

(w. 5–8)

Poprzedza ją zwrot do zbiorowego adresata jako postaci godnej i szlachetnie urodzonej, a więc wypowiedź bliska poetyce panegirycznej. *Komedia rybaltowska...* jest poniekąd kompozycyjnie nowatorska: prolog składa się z dwóch części, a ponadto brakuje w nim odniesień do treści sztuki. W zamian otrzymujemy rozbudowane uwagi inscenizatorskie i upodmiotowienie odbiorcy. Adresat jest aktywny i staje się współpartnerem autora. Z myślą o czytelniku zamieszczone są sygnały poświęcone fabule tekstu i bohaterom, choć sporadycznie, gdyż funkcję scenicznych powiadomień pełnią obsady utworów²⁴: „Magister albo Klecha, w giermaku. / Kantor też w giermaku z biesagami” itd.

Semantyczne zróżnicowanie nadawca – odbiorca zamiast autor – adresat jest zamianą natury genologicznej. Uwaga ta odnosi się zarówno do dedykacji, jak i przedmów już omówionych, ale dotyczy też delimitatorów wymagających odrębnej interpretacji. W miarę rozwoju sztuki scenicznej w dobie baroku wzrasta świadomość teatralna pisarzy plebejskich. Praktyka oddzielająca teatr od literatury widoczna jest w *Walnej wyprawie do Wołoch ministrów na wojnę* (1617). Dwie przedmowy do czytelnika mówią o ponadczasowej funkcji komedii XVII w. – przede wszystkim bawić. Ale zabawą jest głównie teatr, o czym informuje pierwsza z przedmów:

Proszę zabaw się trochę a patrz pilnie okiem
 Nie zarazże bądź sędzią lub prorokiem.

(w. 1–2)

Drugi tekst stanowi egzemplifikację postawy autora skierowanej – pozornie – przeciw innowiercom. Pozornie, bowiem ironiczna krytyka działań innowierczych tak naprawdę kieruje się przeciw katolikom. To brak skutecznych działań ze strony Kościoła sprzyja rozwojowi myśli heretyckiej w Polsce:

A skądże się to wzięło, iż księża spali,
 Wtenczas z katolików heretycy stali.

(w. 9–10)

Autorskie widzenie świata trzeba nazwać antynomicznym. Katolicy i luteranie obrazują doskonale znany problem religijnych sporów zarysowany

²⁴ B. Mazurkova, *Przedmowy, dedykacje, noty w twórczości Franciszka Dionizego Książnika*, [w:] *O literackiej ramie wydawniczej...*, s. 82.

historycznie już od końca XVI w. Najciekawsze jest jednak, że postać mówiąca stoi w ukryciu, a jej wszelkie wypowiedzi są zaledwie domysłami, choć prawdopodobnymi, ponieważ adresat identyfikuje się ze zbiorowością, której przeznaczają utwór:

Bo ich kościół wzgardzonych na stratę osądził,
A nas w Trójcy jedyny wiecznie będzie rządził. Amen.

Odmianę w konstrukcji przedmowy przynosi okolicznościowy tekst zamieszczony na karcie tytułowej *Zwrócenia Matyasza z Podola* (1617–1620). I znów, co ważne, mieszcząca się w stałych konwencjach teatralnych. W XVII w. na repertuar częstek wprowadzających składa się ówczesne życie, również teatralne, obrazowo przedstawione w dedykacji *Do czytelnika*: „A tom ci Matyasza na placu wystawił”.

Drobna to sugestia, ale jak ważna. Obala dotychczasowe twierdzenia badaczy o niesceniczości komedii plebejskich. Jeśli zaś w przedmowie pojawia się informacja o przestrzeni, a dalej w skrócie przedstawiona jest tematyka, to z pewnością możemy stwierdzić, że między utworem początkowym a prologiem następuje całkowita zbieżność. Prologiem jest wierszowana przemowa do czytelnika, w której pojawiają się uwagi na temat akcji i losów głównego bohatera:

Słusznie go masz ratować, bo z wszytkiej siły
Potykał się, kiedy go niewiasty biły.

(w. 11–12)

Wprowadzony w przestrzeń tekstu czytelnik jest ważnym uczestnikiem zdarzeń teatralnych, mieści się w relacji autor – adresat. To autor dedykacji zaprasza adresata do lektury, albowiem od jego oceny i ewentualnego zakupu zależy los samego utworu. Często jest tak, że wydawca sam zamieszcza teksty dodatkowe polecając utwór uwadze czytelnika:

Częstokroć, czytelniku, idąc mimo kramy,
Zwykłeś pytać, jeśli co nowego nie mamy
Do czytania, byś darmo nie jechał do domu,
Bądź sobie dla zabawki, bądź darować komu.

(w. 1–4)

Są to uwagi warsztatowe, dotyczą pracy twórczej i wewnętrznego sensu literatury. Częstokroć pełnią one funkcje estetyczne, budowane na zasadzie systematycznych powiadomień-komunikatów, konsekwentnie realizowanych we wszystkich elementach początku i końca. Świat książek jest światem pełnym „zabawek” i służy celom rozrywkowym. Książka ma bowiem do spełnienia rolę utylitarną, a jej posłannictwo jest w istocie pozorne, gdyż,

jak trafnie stwierdza Andrzej Średziński w jednej z dedykacji do *Potrójnego z Plauta* Piotra Cieklińskiego:

Więcej jednak, co bając uszy zabawiają
Pieszczone, mniej, co cnotę trefnując włudząją²⁵.
(*O Potrójnym...*, w. 2–3)

Pora na drobne podsumowanie: w tekstach delimitacyjnych ujawnia się całe życie dzieła literackiego, jego geneza i związek z rzeczywistością pozaliteracką. Zadania przedmów i niekiedy prologów dotyczą faktów natury społecznej i pojawiają się w procesie komunikacji, w znanej historycznoliterackiej triadzie: autor – dzieło – adresat. Teresa Dobrzyńska proponuje podzielić je na „sygnały delimitacji oraz sygnały początku i końca²⁶”. To zarazem środek komunikacji między postaciami, a zwłaszcza autora z czytelnikiem – widzem²⁷. Arsenał środków pozawerbalnych, służących wyrażeniu myśli, jest całkiem bogaty, choć słowo przoduje, zaś gest pełni funkcję służebną jako wyraz naturalnego zachowania osób uwidoczniionych w tekście bądź występujących na scenie.

Piotr Pirecki

THE PUBLISHING FRAMEWORK IN 17TH CENTURY PLEBEIAN COMEDY

(Summary)

The paper focuses on the problem of publishing framework in 17th century plebeian comedy. The issue has been treated in a rather general way as the approach deals with only two main elements, dedication and preface. Both the former and the latter, however, are seen as the most effective representatives of the wide literary material defined as the publishing framework.

²⁵ Cyt. za: P. Ciekliński, *Potrójny z Plauta*, Zamość 1598, oprac. J. Krzyżanowski, S. Rospond, Wrocław 1966, Biblioteka Pisarzy Polskich, seria B, nr 16, s. 54.

²⁶ T. Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu literackiego*, Wrocław 1974, s. 5.

²⁷ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976, s. 23 i in.