

<https://doi.org/10.18778/1505-9057.07.04>

*Piotr Pirecki*

**GENEZA KOMEDII PIOTRA CIEKLIŃSKIEGO  
„POTRÓJNY” Z PLAUTA NA TLE REKLAM  
WYDAWNICZYCH I PANEGIRYKÓW  
PRZYJACIÓŁ POETY**

Zrozumienie genezy komedii Cieklińskiego bez próby poznania zjawisk towarzyszących powstaniu dzieła jest trudne. Humanisci z Zamościa długo czekali na poetycki wzorzec doskonałego i celnego przekładu. Zachęta płynąca ze środowiska Akademii, aby napisać komedię „moralną”, choćby tylko naśladowaną z literatury antycznej, staje się na tyle skuteczna, że Ciekliński postanawia uczcić piórem program Wszechnicy. Żadna z krajowych edycji dzieł Plauta nie uwzględnia pouczającej komedii *Trinummus*. Nawet w serii wrocławskich wydań z XVI w. brakuje tej, jakże istotnej dla polskiej literatury, sztuki. Jaka więc jest droga Cieklińskiego do przekładu owej komedii rzymskiej, nieobecnej ani w wykładach uniwersyteckich, ani też w realizacjach scenicznych doby renesansu?

Istnieją dwie hipotezy w tym względzie, z których pierwszą należy uznać za słabo udowodnioną. Powszechnie wiadomo, że Jan Zamoyski w trakcie paryskich studiów został uczniem i słuchaczem wykładów Turnebusa, wybitnego krytyka Plauta i posiadacza słynnego w Europie kodeksu, w którym znajdują się filologicznie skomentowane komedie rzymskiego twórcy. *Codex Turnebi* uchodzi wówczas za najdoskonalej opracowany kanon Plautowych utworów, na którym wzorowali się europejscy filologowie<sup>1</sup>. W kodeksie znajduje się również *Trinummus*. Zamoyski po powrocie do kraju mógł wykaz dzieł Plauta przywieźć ze sobą do Zamościa, a obowiązkiem zdobywania samych tekstów obarcza przyjaciół-literatów,

<sup>1</sup> J. Łempicki, *Piotr Ciekliński i Jan Ostroróg z Komarna. Cztery uwagi o „Potrójnym» z Plauta*”, „Pamiętnik Literacki” 1936, z. 4, s. 811.

w tym i Cieklińskiego. Poeta rzekomo uczęszcza na wykłady Karpenariusza, który dziedziczy po Turnebusie fascynację Plautem i utrwała znajomość jego dzieł. Widać więc, że artysta dosyć dobrze zna sztukę pisarską Plauta<sup>2</sup>. Wcześniej Ciekliński uczy się w Jarosławiu i zapewne, jako pilny uczeń jezuickiej szkoły, zapoznaje się ze sztukami Rzymianina, chociaż tylko w podstawowym zakresie. Poznaje też sceniczne realizacje sztuk jezuickich, w jednakowym stopniu komedie i tragedie, wystawiane w kolegiach dla kształcącej się młodzieży<sup>3</sup>. Być może omawiano i wystawiano tam komedię *Trinummus*, lecz nie ma na ten temat żadnych dowodów.

Lepiej potwierdzona jest hipoteza o włoskim rodowodzie polskiego przekładu. Istnieją w tej mierze dwie ważne informacje, a pośrednio i dowody. Ciekliński prawdopodobnie z podróży do Włoch przywozi zarówno oryginał sztuki Plauta, będący podstawą polskiego utworu (wydanie frankfurckie komedii *Trinummus* z 1593 r.), jak również scenograficzny pomysł na planowaną inscenizację dzieła. Zachowana korespondencja Cieklińskiego z Zamoyskim nie rozstrzyga jakichkolwiek kwestii literackich (poruszane są zupełnie inne sprawy)<sup>4</sup>. Niemniej list ten, który stanowi kolejny dowód zażyłości poety z wielkim kanclerzem i który możemy traktować jako nowinkę na niwie badań literackich, jest znakomitym źródłem poznania prawdy o egzemplarzu sztuki Plauta, z którego korzysta Ciekliński, przetwarzając „rzymskie stroje” na polski „giermak”.

Najciekawsze są jednak uwagi poczynione przez Adama K. Czartoryskiego w zupełnie innym miejscu. Książę dysponując odpisem pierwodruku polskiej komedii, na marginesie utworu czyni liczne noty i uwagi. Na szczęście dla historyków literatury wyraziście datowane – „w Wiedniu 10.V.1808”. Najważniejsza informacja ma dla nas postać wiążącą, bowiem Czartoryski zaznacza – *Plaut 1593–1594*. Dalsza część jest już nieczytelna<sup>5</sup>. To wiadomość dotycząca oryginału, z którego Ciekliński czerpie pomysł dla planowanego przekładu.

Uwagi Czartoryskiego służą jednemu celowi. Książę nosił się z zamiarem wydania nowej edycji utworu – drugiej w kolejności. Zadania tego, jak wynika z uwag pozostawionych przez wydawcę, podejmuje się Towarzystwo

<sup>2</sup> A. Sikora, *Kilka uwag o „Potrójnym» z Plauta» Piotra Cieklińskiego*, „Eos” 1964, t. 43, z. 2, s. 352.

<sup>3</sup> Dramat jezuicki w nieporównanie większym stopniu interesuje badaczy niż nurt tzw. komedii wysokiej lub humanistycznej (por. J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie*, Wrocław 1970, s. 13–62; I. Kadulskaa, *Komedie jezuickie w XVIII wieku*, Gdańsk 1993, s. 54–71).

<sup>4</sup> List do Jana Zamoyskiego z 15–16 lipca [?] 1596 roku (ms: Bibl. Zam.), Archiwum Państwowe w Lublinie, sygn. 4852. Dotychczas jakoś „umknął” badaczom i wyszperałem go zupełnie przypadkowo, szukając całkiem innych zagadnień, na które notabene nie trafiłem.

<sup>5</sup> Interesujący nas egzemplarz znajduje się w Bibliotece Narodowej pod sygnaturą 1231.

Przyjaciół Nauk, lecz kończy się tylko na ambitnym zamiarze, bez realizacji świetnego projektu.

Pomysł, aby tekst Plautowy spolonizować, uwidacznia się również w scenografii teatralnej, tak ważnej dla poszczególnych edycji *Potrójnego*. W komedii jest mowa o stosowaniu „malowanych dekoracji”, a więc scena ukształtowana na wzór włoski, w opozycji do popularnych wówczas misteriów, których kompozycję oparto na tzw. *mansiones*, będących niczym okno wystawowe, za którego „szybą” wystawia się spektakl. W *Potrójnym* boczne elementy dekoracyjne współgrają ze scenografią wyobrażającą Lwów w ogólnej perspektywie. Scenę włoskiego typu mamy już w *Odprawie posłów greckich*, o czym informują didaskalia tragedii<sup>6</sup>. Nasuwa się wyrazista paralela – włoski kierunek poszukiwań twórczych wiąże tak wybitnych dla polskiej kultury humanistów, jak Jan Kochanowski, Jan Zamoyski i Piotr Ciekliński. Wszyscy trzej dobrze znają Półwysep Apeniński i po powrocie z Włoch poeta z Czarnolasu oraz autor *Potrójnego* stosują w realizacjach scenicznych formy tamtejszej scenografii.

Przytoczone dowody uzasadniają, dlaczego Ciekliński dopiero po powrocie z Włoch przystępuje do pracy nad przekładem. Niewątpliwy wpływ na ostateczną decyzję mają przyjaciele poety, którzy podtrzymują go w podjętym zamiśle przetłumaczenia komedii Plauta. *Potrójny* w zamierzeniu autora, ale także w zgodzie z intencjami literatów-przyjaciół, staje się przede wszystkim wydarzeniem natury towarzyskiej i literackiej. O roli komedii najlepiej zaświadcza słowa Jana Zamoyskiego, protektora i przyjaciela poety. Wielki kanclerz w jednym z listów pisał: „azaż wielka to radość powitać Pana Cieklińskiego, którego komedycję na theatrum wystawimy”<sup>7</sup>. Nieznany dotychczas list rzuca nowe światło na interesujące nas sprawy, bo mamy namacalny dowód ważności podjętego przez poetę trudu, o którym Ciekliński wspomina w prywatnej korespondencji Szymonowicowi, przytaczając dokładnie słowa Zamoyskiego. Intencja założyciela Akademii spełniła się. W didaskaliach (a za takie uznać można scenograficzne uwagi zamieszczone w prologu) uwidocznione są pierwiastki przedstawiające intencje wydawców dzieła. Co do informacji o teatralności utworu, wspomnianej w liście, trudno cokolwiek bliższego powiedzieć, jednak gdy tę wiadomość złożyć z uwagami poety zamieszczonymi w didaskaliach *Potrójnego* i wymienionymi w przytoczonym kontekście, to wówczas okaże się, że słowa możnego protektora znajdują konkretny wymiar w dziele Cieklińskiego. Wierszowane reklamy okolicznościowe przyjaciół poety oznajmniają pojawienie się w Polsce tekstu niezwykłego, pierwszej na rodzimym gruncie komedii humanistycznej,

<sup>6</sup> W. Walecki, [Wstęp do:] P. Ciekliński, „Potrójny” z Plauta, Wrocław 1992, „Skarbczyk Bibliofila”, Ser. II: *Dramat polski*, s. VIII–IX.

<sup>7</sup> List Cieklińskiego do Szymona Szymonowica z 16 VI 1597 r., Archiwum Akt Dawnych, Sygn. 2004/IV (mikrofilm).

a także pokazują, z jakim utęsknieniem oczekiwano w Zamościu translatorskiego debiutu utalentowanego twórcy.

Całość otwiera dedykacja. Jej istota zawiera się w zręcznej inskrypcji, będącej osobistą reakcją w formie podziękowania dla jednego z najbliższych przyjaciół poety, Mikołaja Firleja, który ma znaczący udział w powstaniu komedii. Dedykacje pisarze szlacheccy przeznaczają najbliższym osobom, istotnym z różnych względów: towarzyskich, rodzinnych, bądź zawodowych. W interesującym nas tekście mamy zespolenie aspektu towarzyskiego z wyłożeniem sprawy, ważnej dla autora<sup>8</sup>. Adresat dedykacji związany jest z autorem węzłami wzajemnych zależności i pozwala na bliższe poznanie samego twórcy, jego sposobu myślenia i ofiarowywania drugiej osobie. Zwyczaj formułowania ocen i opinii w przedmowach dedykacyjnych ma sens dwojaki – poetycki i prozatorski. Obie formy należą do tego samego gatunkowo wzorca. Często poetycką formę listu stosuje Jan Kochanowski, który albo nadaje poetocentryczny kształt pisanym dedykacjom, albo też realizuje antyczny wzorzec gatunku oparty na panegirycznym tonie wypowiedzi<sup>9</sup>. Poeta z Czarnolasu nadaje gatunkowi formę obowiązującą do końca wieku. Dedykacja jest wypowiedzią dziękczynną (jak w *Psalterzu*), gratulacyjną i laudacyjną oraz kondolencyjną (np. w *Trenach*).

Ciekliński nie korzysta w pełni z tradycji czarnoleskiej, bo też nie ma takiej potrzeby. Wiersz wstępny zawiera uroczystą i patetyczną inskrypcję, która jest zapowiedzią tematu rozwijanego w dedykacji: „Jaśnie Wielmożnemu a mnie wielce miłościwemu Panu jego Miłości Panu Mikołajowi Firlejowi z Dąbrowice, wojewodzie krakowskiemu etc.”<sup>10</sup> Panegiryczny ton tytułowej inskrypcji wydobywa wielkość protektora i przyjaciela Cieklińskiego za pomocą dosyć prostego zabiegu, jakim jest powtórzenie tego samego wyrazu „pan” w dwóch znaczeniach – prezentacji osoby możnowładcy poprzez wyniesienie jego szlachetności i dobrego urodzenia wraz z pełnioną funkcją oraz wyrażenie emocjonalnego stosunku autora do opisywanej postaci. Emocjonalny ton tytułowej części żywi się amplifikacją, bowiem dyspozycja zwrotu retorycznego dotyczy nagromadzenia szeregu określników, które pozwalają lepiej poznać osobę przedstawioną w uroczystej inskrypcji. Celem takiego zabiegu jest wzruszenie wzmacniające siłę przekonywania, a także podwyższenie znaczenia tematu<sup>11</sup>. Pierwszą część otwiera imiennie adresowana apostrofa do Jana Firleja, która nadal jest wyolbrzymieniem

<sup>8</sup> R. Ocieczek, *O listach dedykacyjnych literatów polskich XVII wieku*, „Ruch Literacki” 1977, z. 6, s. 450.

<sup>9</sup> H. Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, Warszawa 1987, s. 46.

<sup>10</sup> Cytaty z Cieklińskiego podaję za: P. Ciekliński, „Potrójny” z *Plauta*, oprac. J. Krzyżanowski, S. Rospond, BPP, nr 16, Wrocław 1966.

<sup>11</sup> M. Barłowska, „Na swady sarmackiej placu”. *O kulturze oratorskiej wieku XVII*, Kielce 2001, s. 80–81.

tej samej myśli, tyle że w zmienionej językowo szacie. Mamy sygnał rodowej chwały Firlejów oraz w rozbudowanej amplifikacyjnie formie ponowne nawiązanie do szlachetności postaci godnej sprawowania jakże zaszczytnych urzędów:

Firleju, co gdy mówię, i z starożytności,  
I z tej, którą gniazdo twe zakwitło, dzielności  
Zarazem cię wystawiam, bo ludzie urzędy  
I ludźmi dostojęństwa godnie stoją wszędy.

(w. 1-4)

Podkreślanie zasług jest znakomitą okazją do wyrażenia podziękowania w dosyć osobliwym kształcie, bowiem Ciekliński nie zwraca się do Firleja bezpośrednio, lecz stosuje topikę skromności wobec przyjaciela i protektora, któremu „z łaskawością” ofiarowuje dar drobnej pracy. Swoją autorską pozycję Ciekliński umniejsza, a do przyjaciela zwraca się z prośbą o rozreklamowanie utworu. Laudacyjny charakter tekstu sprzyja poznaniu komediowego dzieła, będącego również przedmiotem towarzyskiej zabawy i oczekiwania na krytyczne recenzje w gronie przyjaciół:

Oddawam ci go tedy, zacny Wojewoda,  
Dar choć mały nie owszem wielkim nieochłoda;  
Przyjm z łaską, a podziel go między przyjaciół,  
Gdyć się po pracach twoich uda dzień wesóły.

(w. 25-29)

Zakończenie tworzy wytworną apostrofę odnoszącą się do wstępnego obrazu zespolonego z równolegle rozwijanymi figurami – ludzkiej wielkości i małości. Ciekliński jest świadomy swojej roli prekursora tego rodzaju formy komediowej w Polsce, gdyż z przekonaniem pisze o „zabawie pielgrzymkiej” będącej bezpośrednią przesłanką napisania utworu i poznania ducha starożytności. Nie brak także wątków natury autobiograficznej:

Chciałem i ja znak swojej zabawy pielgrzymkiej  
Położyć na tym groszu kuźni starorzymskiej  
Zwłaszcza, że choć w nim różne srebro i robota  
Zda się, że z naszym wyszedł spod jednego młota.

(w. 20-23)

Komediopisarz stosuje metafory, czytelne zwłaszcza dla ówczesnego odbiorcy, świetnie obeznanego ze światem dawnych idei. „Znak zabawy pielgrzymkiej” jest trwałym śladem pozostawionym przez renesansowe Włochy w świadomości pisarskiej Cieklińskiego, gdyż tam poeta „zaraża” się miłością do antyku, a także podejmuje pomysł napisania utworu.

Natomiast „kuźnia starorzymska” plastycznie uzmysławia przekuwanie antycznej tradycji w renesansową rzeczywistość, niemalże kameralny związek wspólnoty ducha starożytności i odrodzenia. To ubieranie dawnego świata w nowe szaty nabiera dosłownego znaczenia, bowiem „młot” jest zręcznym i pomocnym narzędziem w przetwarzaniu antycznych idei na język i wrażliwość odbiorcy z końca XVI w. Poeta wiersz dedykacyjny wzoruje nie tylko na podobnych utworach Jana Kochanowskiego, lecz także na twórcach, dla których kreacja „ja” lirycznego artysty ma szczególne znaczenia w sytuacji rozmowy, skierowanej wprost do przyjaciela. Zwłaszcza, gdy temu przyjacielowi należą się słowa wdzięczności i podziękowania. W zawołowanej i zmetaforyzowanej formie autor *Potrójnego* ujmuje problematykę tłumaczonego utworu, gdyż objaśnia przyjętą metodę twórczą jako postępowanie zgodne z obowiązującym modelem przekładu. Ciekliński z komedią Plauta postępuje podobnie jak przed wieloma laty jego wielki poprzednik z dziełem *Skarb Filemona z Aten* (w. 5–9).

Przekład antycznego dzieła wyzwała chęć unieśmiertelnienia sławy poetyckiej, choćby dzięki przesadnie skromnemu określeniu, że poeta pozostawia po sobie „dar, choć mały”. Skromność pisarza jest w tym wypadku całkiem nieuzasadniona, ale można ją łatwo zrozumieć, jeśli przyjmiemy, że słowa Cieklińskiego są dalekim echem konwencji dominujących w elegiach polsko-lacińskich. Andrzej Krzycki w jednym z lacińskich epigramatów autobiograficznych określa swoją twórczość jako *lusus* (zabawa, igraszka) i *ineptiae* (niedorzeczność, bluźnierstwo), jednocześnie prosząc czytelników o wyrozumiałość i przychyłność dla swoich wierszy<sup>12</sup>. Dedykacja skierowana do Firleja daje początek niezwyklej grupie wierszy-reklam, poprzedzających zasadniczy tekst *Potrójnego*<sup>13</sup>. Adresat utworu, którego sylwetkę kreśli Łempicki, był mężem stanu wysoko cenionym przez Zamoyskiego<sup>14</sup>. Hołd złożony antycznej literaturze i powstałemu z niej humanizmowi zobowiązuje poetę do wierności wobec oryginału. Czynnikiem decydującymi o ostatecznym kształcie przekładu są także towarzyskie koneksje Cieklińskiego, o których poeta wypowiada się w sposób co najmniej zawołany i metaforyczny. W „zabawie pielgrzymkiej” odnajdujemy swoisty szyfr, odwołujący do życiowych doświadczeń i biografii autora, natomiast pod pojęciem „zabawy” skłonność do literackiego przekomarzenia z przyjaciółmi, gdyż tak naprawdę

<sup>12</sup> S. Zabłocki, *Polsko-lacińskie epicedium renesansowe*, Wrocław 1968, s. 38.

<sup>13</sup> Fundamentalna w tym zakresie jest praca T. Ulewicza, *O reklamie wydawniczej w pierwszej połowie XVI w., krakowskich impresorach-nakładcach oraz o polskich listach dedykacyjnych oficyny Wietora*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, Filologia, Kraków 1957, z. 3, s. 32–33.

<sup>14</sup> Zob. J. Ziomek, *Przekład – rozumienie – interpretacja*, [w:] *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 103.

kryje się w tym trud pracy nad przekładem komedii, podjęty jeszcze we Włoszech.

Okolicznościowy charakter jest atrybutem i przywilejem wszystkich wierszy, zamieszczonych w pierwotnym wydaniu *Potrójnego*, które są dla utworów istotnym sprawdzianem laudacyjnym<sup>15</sup>. Za ich pośrednictwem czytelnik otrzymuje informacje o intencjach autora poetyckich pochwał, dowiaduje się o powiązaniach ze wskazaną w adresie wiersza osobą, jak też o niciach sympatii, łączących adresata z autorem. Imiennie przywołany w wierszu odbiorca zostaje podporządkowany tej przestrzeni dzieła, za którą kryje się czytelnik. Jemu też służą informacje o genezie, istocie adresu literackiego, czy ukształtowaniu komedii. Że dzieło Cieklińskiego jest przedmiotem towarzyskich dyskusji i rozważań, staje się oczywiste, gdy zaobserwujemy, w jaki sposób zamieszczone przed głównym tekstem wiersze oddają intencje oraz nastroje autora *Potrójnego*, a także jego najbliższych przyjaciół. Zamieszczone są w krótkich i niezwykle pomysłowo zaprojektowanych epigramatach, w których widzimy dwa konteksty tematyczne: jeden okolicznościowo-dydaktyczny pióra Cieklińskiego (*Nikomiu i komu, Tenże*), drugi wiąże się z nazwiskami przyjaciół poety – z Andrzejem Średzińskim, Szymonem Szymonowiczem, Janem Ostrorogiem z Komarna i Szczęsnym Herburtem. W ich sądach i opiniach na temat *Potrójnego* uderza znamienna cecha, jaką jest pochwała utworu i osoby autora. To powtórzenie myśli Francesco Robortella, który w traktacie *De epigrammato* dowodzi, że gatunek ten składa się z epizodów tematycznych, paralelnych do rzeczywistości uformowanej w „komedii, tragedii, czy w epepei”<sup>16</sup>. W podobnym tonie wypowiada się Minturno, gdy stwierdza, że żywiołem epigramatu jest swoista „scena życia” wraz z okolicznościami natury towarzyskiej<sup>17</sup>. Także już we wczesnej fazie rozwoju polskiego renesansu wytwarza się obyczaj umieszczania epigramatów, głównie dedykacyjnych, we wstępach do większych utworów. Kształt takiemu epigramatowi nadają przede wszystkim poeci polsko-łacińscy: Andrzej Krzycki i Klemens Janicius. Obaj twórcy żywo reagowali na wydarzenia aktualne, upamiętniając je w swoich wierszach – Krzycki w epigramacie laudacyjnym do Zygmunta Starego *De nuptiis Sigismundi regi Poloniae cum Barbara Hungara regina Poloniae Sigismunda regi*, zaś Janicius w zgrabnych wierszach poświęconych Kmicie.

Teoria i praktyka epigramatu jest świetnie znana Cieklińskiemu, który ją twórczo przysposabia do własnych potrzeb. Epigramat *Nikomiu i komu*

<sup>15</sup> A. Siomkajło, *Ewolucje epigramatu*, Warszawa 1987, s. 96.

<sup>16</sup> Por. T. Michałowska, *Rodzaje czy rodzaj? Problemy taksonomii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 76.

<sup>17</sup> E. Sarnowska, *Główne problemy „Poetyki” Juliusza Cezara Scaligera*, [w:] *Studia estetyczne*, t. 3. Warszawa 1966, s. 113–114.

w sposób wyrazisty określa odbiorcę i adresata utworu, pozwala też poznać myślenie nadawcy poetyckiej wypowiedzi. W wierszu nikt nie zostaje wymieniony imiennie, natomiast pierwszy plan tworzy uwaga o darowaniu komedii wszystkim zainteresowanym, gdyż dzieło jest „każdemu wdzięcznym upominkiem”. Komedie ma stać się w towarzyskich kręgach Zamościa „wdzięcznym upominkiem”, przyjemnością która gani, lecz czyni to w subtelny, niemalże familiarny kształcie. Autor z dumą podkreśla cel swojej pracy literackiej, której wartość mierzona jest pewnym ładunkiem emocji – nie tkwi ona w złośliwych naganach czyjegoś postępowaniach, lecz w zgrabnej i zręcznie pomyślanej perspektywie „zwierciadła”:

Wszystkim ogółem i pojedynkiem,  
Każdemu wdzięcznym być upominkiem  
Chce mój **POTROJNY**, gdyż nie przymawia,  
Jedno zwierciadło przed oczy stawia.  
(w. 7–11)

Delikatna nagana jest usprawiedliwiona złożonością ludzkich charakterów. Zatem zło należy poprawić, cnotom nadać niezmienną wartość dobra, co pomaga w dokonaniu uczciwego rozrachunku z ludzkimi błędami:

Jeśli się tu kto w czym poszlakuje,  
Niech radniej milczkiem się poprawuje.  
(w. 8–9)

Dydaktyczne przesłanie komedii rozwija Ciekliński we fraszce *Tenze*. Oddanie hołdu prawdzie i dobrym obyczajom, sprzeniewierzenie się złu i moralnemu zepsuciu, prowadzi do etycznych i społecznych mądrości. Wyśmiewanie tzw. „złych obyczajów” ma konotacje natury historycznej, bowiem już Filemon z Aten zamienia je w „żart słodki”, tak samo jak później jego następcę i zdolny uczeń Plaut:

Wyśmiać złe obyczaje, gdy widział, że środki  
Insze nie szły, chciał z Aten Filemon w żart słodki  
Tymże kstałem chciał Plautus Rzym opleć z rozpusty.  
(w. 15–17)

W następstwie wypowiedzianych słów Ciekliński rozwija metaforyczną, wzorowaną na biblijnych przypowieściach i brzmiącą sentencjonalnie, ideę upadku ojczyzny, widzianą przez pryzmat „złego gospodarza”:

Późno szcędzić zaczyna marnotrawca na dnie,  
Późno dom zły gospodarz wspiera, gdy upadnie.  
(w. 1–2)



Niebezpieczeństwa szkodliwie moralnych obyczajów podjęte są przez Jana Ostroroga z Komarna, o którym Stanisław Łempicki pisze jako o „osobistości życia publicznego niepośledniej miary”<sup>18</sup>. Autor wiersza *Do Plauta* nie jest poetą w tradycyjnym znaczeniu, lecz dzięki dobrej znajomości literatury europejskiej i zasad rymowania pozwala sobie na swobodne poetyzowanie w gronie najbliższych przyjaciół. Niektóre z opinii jednakowoż przeczą tej tezie, zwłaszcza sugestie Juszyńskiego, że Ostroróg pisywał epigramaty znacznie częściej<sup>19</sup>. Okolicznościowy charakter wiersza nie powinien dziwić, gdyż bardzo bliskie są więzy przyjaźni łączące Ostroroga z polskim komediopisarzem, zaś wydanie utworu stanowi najlepszą okazję do zademonstrowania wyrazów sympatii i bliskich uczuć zamojskiemu poecie. Wydanie utworu staje się z miejsca wydarzeniem niemal sensacyjnym, o czym trafnie pisze Maria Wichowa na marginesie uwag poświęconych tekstowi Ostroroga<sup>20</sup>. W epigramacie *Do Plauta* apostroficzna tonacja wiersza współbrzmi z kwestią uniwersalizmu historii. Z historycznego dziedzictwa należy czerpać tylko dobre obyczaje, złe trzeba skutecznie wyplenić. Obraz upadku antycznego Rzymu jest pochodną istnienia zła i stanowi ostrzeżenie dla renesansowej Polski, bowiem zanik obyczajów przynosi zagładę starożytnego świata. Apostrofa umieszczona w tytule, skierowana do Plauta, ma więc symboliczny wymiar. Moralizowanie Cieklińskiego zwraca się w stronę szlacheckiej publiczności, gdyż zamiana antycznego stroju na ludowo-szlachecki giermak odzwierciedla estetykę samego przekładu i określa jego artystyczną funkcję:

Wdziej giermak, Plaucie, zwłoksy się z swej togi,  
Zzuj swe, wzuj boty kowane na nogi  
I mów po polsku, aby zrozumieli  
Naszy, w czym twoi słuchać cię nie chcieli.  
(w. 3–6)

Ów postulat żywotności polszczyzny znajduje wyraz w jednej z najpiękniejszych impresji literackich w XVI w., mówiącej o narodowym charakterze sztuki, a także o specyficznej relacji między nadawcą a odbiorcą literackiej wypowiedzi. Ostroróg w wierszu porusza sprawy translatorskie, które wielokrotnie zajmują uwagę pisarzy w dobie renesansu. Koronnymi przykładami takiego spojrzenia na funkcję przekładu są dwa reprezentatywne dla odrodzenia dzieła – *Dworzanin polski* Łukasza Górnickiego i *Goffred* Piotra Kochanowskiego. Na tym tle Ostrorogowy głos brzmi wyraźnie, a na szczególne wyróżnienie zasługuje podniosła forma literacka utworu.

<sup>18</sup> J. Łempicki, *op. cit.*, s. 812.

<sup>19</sup> Zob. M. Wichowa, *Pisarstwo Jana Ostroroga (1565–1622)*, Łódź 1998, s. 275.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 275–276.

Z kolei Jan Szczęsny Herburt, uczony i poeta, zausznik Zamoyskiego, w epigramacie poświęconym *Potrójnemu* stosuje konstrukcję personifikacyjną. Podmiot liryczny wciela się w różne odmiany tej samej postaci, którą jest tym razem uczłowieczony Potrójny. Zastosowana przez Herburta technika szybkiego przechodzenia od jednego geograficznie oznaczonego miejsca do drugiego, od miasta do miasta, przypomina dzisiejszą sztukę drobiazgowego montażu, stosowaną w filmie. Wskazuje ona na nierozłączność powinowactw literackich, poczynając od Filemona z Aten, a skończywszy na Cieklińskim. *Potrójny* pojawia się w epigramacie nie jako tytuł dzieła, lecz faktyczny bohater literacki, posługujący się subiektywnymi wypowiedziami w 1. osobie liczby pojedynczej. Herburt, tak jak Ostroróg, wspomina o udanym przeniesieniu antycznego dzieła – z Aten w obszar Rzeczypospolitej:

Gdym Filemonem będąc w Atenach żartował  
 Z obyczajów, a w nich się nikt nie poprawował,  
 Przeniosłem się do Rzymu i tam Plautowymi  
 Usty daremnie mówiąc, krajami podziemnymi  
 Przyszedłem na północy, wzięwszy Cieklińskiego  
 Osobę zacną na się [...].  
 (w. 1–6)

Personifikacja pełni w epigramacie żartobliwą funkcję i kształtem literackim przypomina udane zabiegi poetyckie, wprowadzane choćby w *Satyrze* przez Jana Kochanowskiego. Dzięki niej postać autora komedii prezentuje się na tle zmiennych warunków historycznych i geograficznych, zaś czynnikiem łączącym trzy komedie – hellenistyczną, rzymską i polską – jest ów tytułowy Potrójny. Skuteczność Potrójnego ma jednak ograniczony zasięg, gdyż „Plautowymi usty” mówi „daremnie”, a więc w dawnym Rzymie, jako orędownik prawych obyczajów, nie odnosi sukcesów. Szansę na poprawę zachowań może osiągnąć, zniewalając Cieklińskiego, „osobę zacną”. Podmiot liryczny wiersza zakłada maskę i bierze na siebie rolę wychowawcy i moralisty. Kulminację wypowiedzi stanowi zamykająca utwór sentencja zabarwiona emocjonalnie i patriotycznie:

O, zacne plemię, czuj się! Zlecysz li choroby  
 Które onych zgładziły, przejdiesz ich ozdoby.  
 (w. 10–11)

Warunkiem rozkwitu dobra jest „zleczenie choroby”, a w konsekwencji udowodnienie narodowej doskonałości i wywyższenie szlachty polskiej ponad społeczność Aten i Rzymu. W poetyckim skrócie epigramatu Herburt przedstawia klasyczny w literaturze topos upadku antycznej cnoty, której zamiarem jest kultywowanie tradycyjnych obyczajów. Ów zamiar pozostaje

zaledwie w sferze projektu, toteż Potrójny znajduje się – zamiast w Atenach – w Rzymie. Tam również jego wysiłki okazują się daremne:

Przeniosłem się do Rzymu i tam Plautowymi  
Usty daremnie mówiąc.  
(w. 3–4)

Potrójny, wobec upadku Aten i Rzymu, postanawia zmienić ojczyznę na kraj Lecha, aby „wziąwszy Cieklińskiego” ostrzec mieszkańców „północy” przed lekceważeniem obowiązków względem ojczyzny:

Przyszedłem na północy, wzięwszy Cieklińskiego  
Osobę zacną na się wnuki przewoźnego  
Lecha przestrzec by lepiej ojczyzny swej strzegli.  
(w. 5–7)

Dla Szymona Szymonowica tekst Cieklińskiego posiada wartość niezbywalną, gdyż jest zwierciadłem życia i ludzkich zachowań (wiersz *Za Potrójnym*). Autor zastępuje niekiedy poetyckie słowa kunsztownymi chwytami z zakresu retoryki, których początek wyznacza interesująca inwersja składniowa, będąca równocześnie intelektualną tezą dla całego utworu. Dwa pierwsze wersy mają nieco tajemniczy i trudny przy nieuważnym czytaniu układ treści – stała liczba sylab wywołuje skojarzenia z rymem krasomówczym zwanym homoioteleutonem<sup>21</sup>. Dwa kolejne stanowią rozwinięcie wstępnego obrazu: treścią *Potrójnego* nie są indywidualne błędy poszczególnych osób, lecz propagowanie dobrych obyczajów, które w okolicznościowym liryku są usytuowane w opozycji do złych zachowań. Autor stosuje zręczną antytezę w celu wydobycia jasności myśli:

Jeśli tu kogo karta która zarumieni,  
Wszak się nikogo własnym nazwiskiem nie mieni,  
Tylko się przetrząsają różne obyczaje:  
Złym przygana, a dobrym pochwała się daje.  
(w. 1–4)

Poeta, stosując przemienne koncepcję poetyckiego świata (dobro i zło), opiera się na chętnie wykorzystywanym wówczas symbolu zwierciadła. Szymonowica wyraźnie intryguje spójność dialogu komediowego, prowadząca z dużą konsekwencją do stworzenia wzorców postępowania. Wiersz, będący jedną z kilku reklam komedii przyjaciela, kończy sentencjonalnie, w czym przypomina swoich kolegów, z którymi łączą go więzy przynależności do tej samej intelektualnie i duchowo wspólnoty. Uwagę czytelnika zwracają

<sup>21</sup> M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 124.

niektóre ze stosowanych pojęć, np. sentencja „kto inszem szczuje, sam się w rzeczy utaiwa”. Słowa te są subtelnym zarzutem, bowiem z ostatniego wersu niezbitcie wynika, że dzieło Cieklińskiego ma ukrytą treść, że przez współczesnych było odczytywane jako rodzaj towarzyskiej demaskacji osób, które bezceremonialnymi intrygami uzyskują dworski poklask. Dzisiaj trudno zidentyfikować, o kim mówi Szymonowic w tajemniczo brzmiącym wierszu<sup>22</sup>. W tym znaczeniu dla współczesnych utwór komediowy ma swoisty klucz, wymagający „otworzenia” wszystkich zaszyfrowanych zamków. To wyjaśnia, dlaczego tekstu Cieklińskiego oczekiwano z utęsknieniem i niecierpliwością, gdyż spodziewano się niespodzianek natury towarzyskiej. Dysonansowo brzmią zwroty, będące logicznymi przeciwieństwami: „kto się przedtym nie spluskał, tu się nie umaże, kto blizny nie ma, nie ukaże”. Tymczasem rzeczownik „blizna” ma podwójne znaczenie: jest widocznym znakiem defektu cielesnego, który ulega przekształceniu w symbol duchowego zepsucia:

I zwierciadło, kto blizny nie ma, nie ukaże.

(w. 6)

Tendencja moralizatorska wiersza przypomina gwałtownością poetyckiego wystąpienia dyskusje toczone w naukowym gronie Zamościa. Na uwagę zasługują nawiązania do Sygoniusza, którego myśl filozoficzna wywiera znaczący wpływ nie tylko na twórców Akademii, lecz także na poglądy Szymonowica: o prawdziwej „cnocie”, która zasługuje na pamięć „potomnych”, wartą upamiętnienia w księgach<sup>23</sup>.

Zupełnie inna myśl pojawia się w ostatnim epigramacie Simonidesowego autorstwa. Wiersz *Tenze* nawiązuje do anakreontycznego wzorca oszczędności słowa. Literacki attycyzm zbliża utwór do tradycji dawnej Grecji i Rzymu. Poetycka jasność łączy tekst z twórczością uwielbianego przez polskiego liryka Symonidesa z Keos, którego nazwisko służy Szymonowicowi jako pseudonim artystyczny. Zwięzłość i prostota epigramatu *Tenze* wskazuje na praktyczną umiejętność tworzenia wierszy prostych, o nieskomplikowanej budowie. W mniejszym stopniu widoczne są tu echa liryki Marcjalisa, teoretyka gatunku i pioniera refleksji moralnej na gruncie epigramatyki. Szymonowic powraca w wierszu do genezy *Potrójnego*, akcentując zauważoną już przez poprzedników transformację komedii Plauta *Trinummus*:

Z Filemona Plautus bierze,  
Cieklińskiemu w tej mierze  
Daje z swego i tak płaci.

(w. 1-3)

<sup>22</sup> Por. J. Krzyżanowski, *Objaśnienia* [do wyd.:] P. Ciekliński, *op. cit.*, s. 246.

<sup>23</sup> K. Heck, *Szymon Szymonowic. Jego żywot i dzieła*, cz. 1, Kraków 1901, s. 35-37.

Przeniesienie sztuki – z obszaru Grecji do Rzymu, a następnie do Polski – dokonuje się dzięki niezwykłemu pośrednictwu Morza Bałtyckiego, symbolu ojczyzny i narodu:

Uszam jawno, teraz wiedzą  
Co nad Bałtyckim morzem siedzą.  
(w. 7–8)

Autor wyolbrzymia znaczenie dzieła, które po opublikowaniu nabiera cech niemal powszechnych. Jest to wyłącznie chwyt reklamowy, obliczony na zainteresowanie czytelników szlacheckich dosyć specyficznej i jednorodnej kondycji – wiadomo że adresatami są tylko kręgi intelektualne dworu w Zamościu, a szczególnie twórca Akademii – Jan Zamoyski. Bardzo kunsztownie brzmi zakończenie utworu, swoim układem przypominające panegiryk. Nagromadzenie efektownych metafor świetlnych, jak ogień, słońce, promienie, jest ozdobnym, niemalże barokowym chwytem, którego cel zawiera się w obrazowej puencie. Uroda świata ma związek z jego żyznością i urodzajem, także z poruszeniem sfer nadziemskich – ta przesadnie sformułowana przez Szymonowica myśl w zakończeniu wiersza jest urozmaiconą wieloma ornamentami dedykacją:

Tak więc ogień nie ustawa,  
Choć z siebie zapalić dawa.  
I słońca na niebie zostaje,  
Choć promieńmi żyzność daje.  
(w. 9–12)

Odmienne ujęcie proponuje w dwóch epigramatach dworsko-szlacheckich ostatni z literatów, Andrzej Średziński. O drodze życiowej owego „przygodnego poety” niewiele wiadomo. Ze sprawdzonych wiadomości wynika, że u Zamoyskiego poeta „zaraża się” miłością do antyku i interesuje się postęпами pracy translatorskiej Cieklińskiego, co udanie wypowiada w wierszu *O komikach dawnych*:

Własnych słów, gładkiej miary i w żarciach wdzięczności,  
Do mowy pospolitej wierszów pobożności.  
(w. 5–6)

Podziw dla komediopisarza umiejętnie dobierającego właściwe słowa, staje się podziwem nie tylko dla przyjaciela, lecz także dla erudyty, zafascynowanego trudem przekładu. Wiele lat później, z pozycji historyka literatury i kultury, problem ważności tłumaczenia komedii Plauta porusza August Bielowski w monografii poświęconej Szymonowicowi, pomijając go

zaś inni badacze środowiska zamojskich literatów<sup>24</sup>. Według Bielowskiego autor zalecających komedię epigramatów wyraża nie tylko zachwyt dla „gładkiej mowy” renesansowego twórcy. Średziński z wyszukaną elegancją mówi też o doborze słów i zwrotów, gwarantujących wysoki poziom artystyczny i estetyczny dzieła.

W pierwszym z zamieszczonych wierszy *O Potrójnym*, który posiada wyszukaną formę wywodu „monetarno-alegorycznego”, w kontekst wiersza, dzięki zastosowaniu prostej dydaktyki wpisano elementy filozoficzne, znane już z *Adagiów* Erazma z Rotterdamu. *Potrójny* więc rodzi się „z tej lepszej monety”, gdyż „więcej jednak” jest osób, „co bając uszy zabawiają”, zaś mniej szalbierzy, „co cnotę trefnując ułudzą”. Autor *Potrójnego* należy do drugiego, znacznie mniej licznego, grona poetów, a swoim obyciem i kulturą potrafi żartem wskazać „gościniec nieomylny do cnoty”:

Z tej lepszej jest monety *Potrójny*; nie straci,  
Który cetnarem miedzi funt złota zapłaci.  
Żartuje pożytecznie, karząc złe przymioty,  
Ukazuje gościniec nieomylny do cnoty.  
(w. 5–8)

Dwa czynniki, zdaniem Średzińskiego, dopomagają w powstaniu komedii. Pierwszy kojarzy się z formą zabaw, dostojnego i wysokiego żartu, szlacheckiego *otium* („żartuje pożytecznie”), co jest konsekwencją Plautowych inspiracji i pracy Cieklińskiego nad samym przekładem. Drugi nawiązuje do atmosfery hetmańskiego Zamościa, w którym gloryfikowano wartość starodawnej cnoty, zdolnej do przekształceń złych obyczajów:

Żartuje pożytecznie, karząc złe przymioty,  
Ukazuje gościniec niemylny do cnoty.  
(w. 7–8)

Średziński dołącza do licznego grona literatów, związanych z dworem w Zamościu, rozważających wartość stoickich zasad. Poeta widzi w *Potrójnym* możliwość realizacji dydaktycznych założeń staropolskich ideałów moralnych; nadaje im w wierszu nieco pompatyczny i panegiryczny charakter.

Kreacja poetyckiego obrazu w drugim z zamieszczonych wierszy podąża całkiem innym torem. Tym razem Średziński decyduje się na wysmakowany estetycznie i podbudowany retoryką wykład o naturze języka, sposobach pisania i wierności wobec sztuki. Rozważaniom towarzyszy zachęta do oglądania gotowego już dzieła: „Tej w język nasz podanej, spróbuj, kto chce sztuki”.

<sup>24</sup> A. Bielowski, *Szymon Szymonowic*, Kraków 1875, s. 7–10.

Pochwałami brzmią te wersy poetyckiego utworu *O komikach dawnych*, w których sumiennie dowodzi się zasadności użycia polszczyzny literackiej w trakcie pracy Cieklińskiego nad przekładem. Jest to język kolokwialny, pospolity, zrosnięty z językiem ulicy Lwowa, o którym Średziński nie bez racji zamieszcza następującą uwagę: „Do mowy pospolitej wierszów podobności”. Autora wiersza-reklamy znano jako temperamentnego polemistę, który tępi w działalności publicznej wszelkie formy nieuctwa, braku zdolności i grafomaństwa. Nie inaczej w dalszej części utworu – zdolność zręcznego polemisty zmierza w kierunku krytyki mieniących się „komikami”, którzy nie mają ani tych umiejętności, co Ciekliński, ani też predyspozycji do pisania wierszy. Pokłon w stronę autora *Potrójnego* wiąże się z wyborem doskonałych wzorów literackich i autorytetów poetyckich teorii – z Arystotelesem i z Horacym.

Na uwagę zasługuje tytułatura obu wierszy, która jest wyraźnym nawiązaniem do nazewnictwa i budowy fraszek Jana Kochanowskiego. Średziński epigramatom nadaje formę „o kimś lub o czymś”, z imiennie bądź ogólnie zaznaczonym w tytule bohaterem (*O Potrójnym*, *O komikach dawnych polskich i terażniejszych*), co czyni utwory podobne do czarnoleskiego wzorca. *O fraszkach*, *O doktorze Hiszpanie*, *O tymże*, *O gospodniej* – to tylko niektóre przykłady użycia tytułów z bogatego dorobku arcypoety z Czarnolasu. Ten sposób zapisu skupia uwagę czytelnika na opisywanej postaci, eksponuje okolicznościowy charakter utworów, które są wiernymi bądź satyrycznymi portretami osób, wydarzeń i sytuacji. Także z nurtem poezji panegirycznej i okolicznościowej wiąże się dyskursywny ton obu wierszy, wyrazisty zwrot do wyobrażonego adresata, a w konsekwencji dialog z czytelnikiem w relacji nadawca – odbiorca:

Nie patrząc, pisaliście, pisma w ogień dajcie,  
Ani się komikami więcej przezywajcie.  
Tej w język nasz podanej, spróbuj, kto chce, sztuki.  
(*O komikach dawnych*, w. 7–9)

W przypadku wierszy Ostroroga, Herburta Szczęsnego i Szymonowica można mówić o ważnej próbie nawiązania poetyckiego dialogu w związku podmiot wypowiedający – adresat lub adresaci. Dzięki okolicznościowym epigramatom następuje sugestywne utożsamienie postaci lirycznej wiersza z poglądami autora i uznawanie wypowiedzi za swoistą autokreację poprzez wygłoszenie przyjacielskiej pochwały na cześć komediowego dzieła.

Wiersze umieszczone w wydaniu *Potrójnego* z 1598 r. pełnią jeszcze jedną, jakże istotną, funkcję. Składają się na obraz początkowej ramy wydawniczej utworu i dodatkowo utwierdzają Cieklińskiego w słuszności podjętego wysiłku. Szkoda jednak, że brakuje elementów końcowych, często

praktykowanych w dobie renesansu i baroku „zamknięć” czy też listów „do Zoila”, gdyż wówczas sam proces rekonstruowania genezy *Potrójnego* byłby o wiele łatwiejszy. Wynika z tego dodatkowy wniosek. Przyjaciele poety, którzy chwalebnie rekomendują komedię wykształconej publiczności, jej treść znają już wcześniej, a być może twórczo przysposabiają utwór do wymagań rynku. Stąd dbałość o efektowną szatę wydawniczą na początkowych kilku stronach, zaś zupełne jej pominięcie na końcu. Utwory są więc rezultatem istnienia komedii w świadomości wąskiego grona odbiorców, a reklamowy charakter wierszy ma na celu dotarcie do szerszej publiczności. Wymienieni poeci traktują utwory bardzo osobiście, chociaż przeznaczają je komu innemu. Są dla nich poetyckimi wizytówkami, dzięki którym dla środowiska w Zamościu stają się poetami w pełnym tego słowa znaczeniu. Osiągają ważny cel społeczny – ich zdaniem liryki wydawnicze zamieszczone przed tekstem *Potrójnego*, spajają życie i literaturę, stanowiąc pomost pomiędzy fikcyjnym światem sztuki a rzeczywistością.

Piotr Pirecki

THE GENESIS OF THE COMEDY “*POTRÓJNY*” Z *PLAUTA*  
BY PIOTR CIEKLIŃSKI ON THE BACKGROUND OF PUBLISHING  
ADVERTISEMENTS AND PANEGYRICS BY POET’S FRIENDS

(S u m m a r y)

The genesis of “*Potrójny*” z *Plauta* by Piotr Ciekliński has never before been treated as an independent subject of scientific study. This text deals with the work by Ciekliński and shows various backgrounds of it. The first one is the context of remains of letters which survived until today, the other one treats about the dedications which were printed before “*Potrójny*” z *Plauta* was first published.