

UMCS, Lublin

MARIA WOJTAK

*Gracz Adama Kazimierza Czartoryskiego
w świetle analizy stylistycznej*

Gracz d'Adam Kazimierz Czartoryski à la lumière de l'analyse stylistique

Komedii Adama Kazimierza Czartoryskiego pt. *Gracz* warto poświęcić analityczne studium, gdyż, choć to przeróbka z Regnarda, stanowi ważny składnik literackiej spuścizny twórcy, a także istotne ogniwo ciągu gatunkowego. Autor dzieła był, jak wiadomo, popularyzatorem „sztuki robienia komedii”¹ dzięki rozprawom teoretycznym, ustalającym reguły poetyki gatunku² oraz dzięki twórczości własnej. *Gracz*, jak pisze Z. Zahrajówna, to „sztuka najbardziej oklaskiwana ze wszystkich komedii Czartoryskiego”³. Wśród walorów tego utworu, wystawianego bardzo długo, bo w latach 1774–1790, badaczka wymienia: „żywy dialog, lekki dowcip, [...] aktualność i atrakcyjność tematu”⁴. Istotny wpływ na kształt stylistyczny tekstu ma także to, że reprezentuje on tzw. sztuki charakterowe, a więc utwory, w których „zdarzenia do charakterów stosowność mają”, a „intryga pryncypalnemu wysługuje się charakterowi”⁵.

Już wstępna analiza *Gracza* uzmysławia, że podstawowym rysem stylistycznym utworu jest potoczność, ale w swych rejestrach wysokich, preferujących elegancję, dowcip, celność replik, sugestywność i obrazowość wysłowienia oraz

¹ Zob. D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych 1752–1795*, Warszawa 1993, s. 100.

² *Ibid.*, s. 100.

³ Z. Zahrajówna, *Wstęp* do: A. K. Czartoryski, *Komedie*, Warszawa 1955, s. 52.

⁴ *Ibid.*, s. 53.

⁵ Cytuję za: D. Ratajczakowa, *op. cit.*, s. 101.

przewagę ekspresji pozytywnej. W nielicznych dialogach dla uprawdopodobnienia sytuacji pojawiają się składniki niskiego stylu potocznego, ale niesiona przez nie ekspresja negatywna nigdy nie jest dosadna. Chcąc uszczegółwić te spostrzeżenia, postaram się przedstawić najważniejsze wyróżniki stylu komedii Czartoryskiego, punktem wyjścia czyniąc charakterystyczne dla dramatu typy wypowiedzi.⁶ Nawiązuję przy tym do rozróżnień znanych i utrwalonych w teorii dzieła dramatycznego i praktyce pisarskiej, wyodrębniając tekst główny i didaskalia (pomijam kontrowersje narosłe wokół tego zagadnienia), różnorodne typy monologów: monolog jako samodzielna jednostka konstrukcyjna, wypełniająca scenę, monolog jako dłuższa wypowiedź jednego podmiotu wmontowana w strukturę dialogu oraz tzw. mowa na stronie, która przyjmować może formę monologu na stronie lub zwrotu na stronie, i wreszcie formę najważniejszą — dialog.⁷

Z dotychczasowych ustaleń badaczy wynika, że w sztukach realizujących rygorystycznie określone konwencje gatunkowe (na przykład reguły klasycznej komedii) didaskalia nie są ani rozbudowane, ani oryginalne.⁸ Utwór Czartoryskiego potwierdza tę prawidłowość. Pomieszczony w nim tekst poboczny reprezentuje tzw. didaskalia scenariuszowe, dookreślające: a) ton, i natężenie głosu oraz adresata wypowiedzi (w niektórych wypadkach liczba parametrów ulega redukcji): „cicho do Walera” (146), „do Pamfila półgłosem, głośno do ojca” (147), „rzewniejszym tonem” (168)⁹; b) inne wyznaczniki ekspresji: „płacze” (172); c) ruchy i gesty postaci: „z rozłożonym szlafrokiem chodzi za nim” (138), „siada w krzesło” (139), „biorąc go za barki” (152), „całując Elizę w rękę” (170), „kładąc szybko pieniądze do kieszeni” (189). Tak ukształtowanym didaskaliom przypadać może jedynie funkcja wspomagająca i konkretyzująca wybrane elementy sytuacji.¹⁰ Nie odznaczają się one też oryginalnością stylistyczną. Wyróżnia je raczej wysoki stopień standaryzacji gramatycznej, gdyż ton głosu określa się za pomocą kilku przysłówków, ruchy i gesty postaci zaś są przedstawiane przy użyciu zdań prostych lub imiesłowowych równoważników zdań. W jednej scenie zaledwie Czartoryski odchodzi od tak ukształtowanej konwencji, nadając zwięzłemu tekstowi pobocznemu kształt wypowiedzi autorskiej o charakterze epickim: „Walery wchodzi roztargniony, jak człek, co całą noc grał” (137).

Typem wypowiedzi charakterystycznym zwłaszcza dla komedii jest mowa

⁶ O możliwości wprowadzenia innych perspektyw analiz por.: M. Wojtak, *Badania nad językiem i stylem polskiego dramatu* (cz. I), *Stylistyka IV*, Opole 1995 oraz *ead.*, *Stylistyczne ukształtowanie dramatu — założenia analiz* (w druku).

⁷ Szczegóły można znaleźć w książce A. Stoffa, *Formy wypowiedzi dramatycznej*, Toruń 1985.

⁸ *Ibid.*, s. 284.

⁹ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: A. K. Czartoryski, *Komedie*, Warszawa 1955. Cyfra w nawiasie oznacza stronę.

¹⁰ O funkcjach didaskaliów zob. A. Stoff, *op. cit.*, s. 285–286.

na stronie.¹¹ W *Graczu* pojawia się jeden rodzaj takiej mowy — zwrot na stronie, sygnowany w tekście za pomocą formuły „a parte”. Najczęściej funkcjonują w tej roli krótkie wypowiedzi służących — Pamfila i Reginki, którzy celnie i dowcipnie komentują zachowania innych postaci. Repliki Pamfila, realizujące w największym stopniu konwencję gatunkową, przybierają kształt mądrych i znaczących stwierdzeń, kontrastujących zarówno z rozmiarami, jak i tonacją emocjonalną replik jego pana, przytłoczonego ciężarem nieszczęścia, jakim jest dla niego kolejna przegrana w karty:

Walery: [...] Ach śliczna Elizo, twoje szczególne względy słodzić mogą gorycz sytuacji mojej; do nich się udam, ciebie jedynie kochać przyrzekam. [...] Najboleśniej odnosząc razy, gdy sobie wspominam miłość, która nas łączy, mniej je czuję.

Pamfil a parte: Worek próżny, miłość górę bierze, [212–213]

Sztuka Czartoryskiego zawiera też zwroty na stronie wspomagające najważniejszą intencję sceny, a więc na przykład uwydatniające jej farsowy charakter. Przykładem może być rozmowa szulera Oszustowicza ze Staruszkiewiczem, którego ów „nauczyciel gry w karty” bierze za jego syna Walerego i w obszernym samochwalczym monologu oferuje swe usługi, zapewniając o ich wysokiej jakości:

Wolę zrobić, kartę zdmuchnąć, lisa ułożyć, wymagłować nikt lepiej ode mnie nie potrafi. Te doskonałości wszystkie panu ofiaruję [...]; [150].

Staruszkiewicz reaguje następującą repliką:

(a parte) Kartowy profesor! Rozumie, że z moim synem sprawa. *(głośno)* Wszystkie waćpan te doskonałości posiadasz i gotoweś udzielać, a chciejże mnie informować, jakim się to dzieje sposobem, że w nadgodę tych talentów urząd marszałkowski nie zaprosił waćpana jeszcze z kolegami jego do skrobania błota po ulicach warszawskich.

Oszustowicz a parte: Jakież to dziki człowiek! [150].

Pozostałe krótkie wypowiedzi, które z woli autora mają status zwrotów na stronie, odsłaniają emocje bohaterów i jednocześnie ich demaskują, co widać w scenie rozmowy Oberszt-lejtnanta z Walerym, gdzie kontrast między replikami pierwszego z wymienionych bohaterów — tymi z dialogu i tymi z mowy na stronie — pozwala w nim widzieć samochwałę tchórzem podszytego. Porównajmy:

Oberszt-lejtnant: Wiesz waść, kto ja jestem?

Walery: Nie mam tego szczęścia.

Oberszt-lejtnant a parte: No, oberszt-lejtnancie, żywoże teraz, jegomość podobno tchórzy. *(głośno)* Jednak wszyscy mnie znają i jeżeli waść tego nie wiesz, naucz się waść, że w mieście i dworu za brat jestem ze wszystkimi, wszędzie się podobam — bom grzeczny, wszyscy mnie się boją — bom waleczny. Panowie zowią mnie przyjacielem, a kobietki półkownisem [194].

¹¹ *Ibid.*, s. 248–261.

Ogólnie można powiedzieć, że autor *Gracza* nie nadużywa mowy na stronie. Posługuje się tą formą wypowiedzi zgodnie z konwencjami gatunku, dbając o stosowne funkcjonalne wyposażenie replik, które z natury są sztuczne, gdyż naruszają tok i porządek dialogu.

Jedną z konwencjonalnych form wypowiedzi komediowej jest monolog traktowany jako wypowiedź postaci, która zostaje sama na scenie. W utworze Czartoryskiego tego typu wypowiedzi funkcjonują przede wszystkim w roli tekstów przedstawiających stan emocjonalny bohatera. Porównajmy dla przykładu wypowiedź Walerego (scena 10, akt II):

Jestże na świecie człowiek szczęśliwszy? Wraca mi serce, które mi chciała odbierać, dopełnia miarę życzenia mego, łaski zlewa na mnie [171].

W zgodzie z konwencją pozostają także te wypowiedzi monologowe, które służą ujawnianiu zamiarów bohatera wyłącznie przed odbiorcami sztuki, czego wyrazistym przykładem jest wypowiedź Staruszkiewicza:

Podobno się memu bratu nie bardzo poszczęści w rozpoczętych miłościach; zechcę wzniecić przeszkody, chociażby na to, żeby mu się sprzeciwić. Dwojaką sobie w tym zakładam rozkosz: i syna ożenić, i bratu psotę wyrządzić [149].

W konwencji komedii charakterowej mieszczą się też monologi, które służą bezpośredniemu charakteryzowaniu postaci, wyprzedzając te składniki intrygi, które ilustrują wskazane wprost cechy bohatera. Porównajmy dla przykładu następujące słowa Pamfila, dotyczące jego pana: „[...] bo ten Walery jak wór dziurawy, nic się w nim nie utrzyma” (137).

Monologi wypełniające scenę są w oświeceniowych komediach na ogół wielofunkcyjne i służą przede wszystkim spajaniu wątków intrygi, ułatwiając odbiór.¹²

Mówiąc o monologach nie można pominąć dłuższych replik powodujących monologizację (określenie Stoffa) dialogu, a służących w komedii do tego, by wprost sformułować dydaktyczne przesłanie sztuki. Rolę taką pełni monologowa wypowiedź Reginki, wygłoszona w obecności Pamfila, bo przecież nie do niego zasadniczo adresowana, w której służąca Elizy ostro ocenia postępowanie młodych szlachcianek, pozwalających, by o ich względy starali się kawalerowie nie znający galanterii, a więc tacy, którzy „nic innego nie umieją, jak przyjść, porwać damę za rękę, rozwalić się na krzesła, zagłuszyć ją rozśmiawszy się jej w ucho z tłustej historyjki, którą sami powiedzieli [...]”. O możliwości zmiany tej sytuacji Reginka wypowiada się w następujący sposób:

¹² Szerzej na ten temat: M. Wojtak, *Dialog w komedii polskiej na przykładzie wybranych utworów z XVII i XVIII wieku*, Lublin 1993.

Ale też i to prawda, że sobie trochę winne kobiety. Więcej by ich szanowano, gdyby się same bardziej szanowały, gdyby ich względy były nagrodą grzeczności, przymiotów, uczciwości i odwagi, mniej gburów, tchórzów i szalbierzów byłoby w Polsce. [...] lubo to nie moda teraz chwalić ani Polaka, ani nic polskiego, lubo to wielu dam naszych powieść, że ani kochać, ani bawić Polak nie umie, Polak się jednak do wszystkiego urodził, byleby go kto zachęcić umiał (134).

Monolog Reginki zyskuje większą moc perswazyjną i zarazem staje się narzędziem osobliwej gry z odbiorcą sztuki dzięki następującemu komentarzowi Pamfila: „Twoje kazanie, kochanko, i ostre, i długie” (135).

Kończąc tę część rozważań trzeba dodać, że w komedii charakterowej nie może zabraknąć monologów, w których postaci przedstawiają się jako osoby wielkoduszne, szlachetne i dobre (por. monolog Doranta ze sceny 1. aktu III, w którym wyraża on zrozumienie dla postępowania Elizy odrzucającej jego oświadczenia i deklarującej miłość do Walerego) lub jako czarne charaktery (por. monolog Oszustowicza ze sceny 10. aktu I).

Najważniejszą formą wypowiedzi dramatycznej są jednak dialogi. Komedie stworzyła własne konwencje dialogowe preferując rozmowy przypominające kształtem dialogi potoczne, dostosowane do statusu społecznego bohaterów. Dialogi w sztuce Czartoryskiego nie odbiegają od tego modelu. Wstępna analiza pozwala mówić o wieloaspektowych powiązaniach z wzorcem rozmowy potocznej. Jak w innych oświeceniowych utworach komediowych obserwuje się w *Graczu* nawiązywanie do struktury dialogu z uwzględnieniem jego podstawowych części, a więc otwarcia, orientacji, przedmiotu rozmowy, konkluzji i zamknięcia.¹³ Segmenty owe podlegają też analogicznym przekształceniom. Otwarcie było pomijane lub realizowane w mimetyczny sposób, za pomocą formuł powitalnych. W *Graczu* zostały uwzględnione dwie takie formuły: „Nogi ściskam waćpanu do-brodziejowi” (149), „Kłaniam, moja pani, jakże mi się miewasz?” (172). Rzadko też pojawia się standardowe pożegnanie w funkcji zamknięcia dialogu: „Adieu!” (137) — Reginka do Pamfila; „Całuję rączki panów moich” (172) — Wygodniczka do kilku osób. Znacznie częściej dialog (czasem monolog) zawiera formułę zapowiadającą nadejście nowej postaci. Brak jednak jeszcze w *Graczu* skostniałych realizacji w rodzaju: „Ale (oto) X idzie”, „Ale oto X”; „Otóż X idzie”. Wymienione schematy są uzupełniane o dodatkowe informacje, ważne dla budowania wizerunku postaci lub kreowania intrygi: „Mości panie, dalejże w nogi! Tatulo nasz idzie.” (144), „Otóż i sam idzie, oczy mu się, widzę, śmieją.” (185), „Siodlarza widzę naszego, musiał zwąchać pieniądze” (188).

Redukcja mogła obejmować także fazę orientacji lub przeciwnie ten właśnie segment dialogu był nadmiernie rozbudowany i emancypował się przybierając

¹³ Piszę na ten temat bardziej obszernie w rozprawach: *Komedii przeobrażenia, modyfikacje, transformacje (zarys problematyki)* i *Komediowe obrazy potoczności — zarys problematyki* (w druku).

formę monologu — najlepszy przykład stanowi początek rozmowy Oszustowicza ze Staruszkiewiczem w scenie 10. aktu I). Faza orientacji mogła w końcu zdominować cały dialog, jak w rozmowie między Skarbnikową i Dorantem, w której sprytna wdówka, nie pozwalając dojść do głosu swemu rozmówcy, stara się mu wmówić zainteresowanie szczególne swoją osobą i zamiary matrymonialne.

Przedmiot rozmowy mógł być zarówno nazywany, jak i oceniony przez jednego z bohaterów, narzucającego własną interpretację omawianych problemów, lub przez obu interlokutorów, którzy mogli się zgadzać lub różnić w ocenach. Ten ostatni przypadek ilustrują zwłaszcza rozmowy Walerego z Pamfilem, który występuje w roli sługi mądrzejszego od swego pana, osoby bardziej roztropnej i sprytnej.

Konkluzja zyskiwała kształt repliki standardowej lub zindywidualizowanej. Mogła być ponadto przeniesiona do następnej sceny, wypełnionej monologiem postaci, która na użytek odbiorców sztuki podsumowywała dialog. Są w *Graczu* jednak i takie sceny, w których konkluzję się jedynie sugeruje, gdyż wynika ona ze zderzenia replik postaci. I tak na przykład Dorant podsumowuje swą trudną rozmowę ze Skarbnikową słowami: „Rozumiem, że już tylko szanować można waćpanią dobrodziejkę [...]” (207). Wymowa wspomnianej konkluzji zmienia się po zderzeniu z następującymi słowami Skarbnikowej: „Jak to się ci mężczyźni opuszczają w galanterii!” (207) — słowami przeznaczonymi już tylko dla widzów.

Stopień pokrewieństwa dialogów *Gracza* z rozmowami potocznymi wzrasta, gdy się uwzględni fakt, że są one kształtowane jako rozmowy spontaniczne z bezpośrednim udziałem komunikujących się podmiotów. Skutkiem działania wymienionych uwarunkowań w rozmowie potocznej są: powtórzenia, wypowiedzenia urwane lub przerwane, tzw. dopowiadanie, czyli kończenie repliki za rozmówcę, częste użycie form fatycznych, zwłaszcza podtrzymujących kontakt. Wszystkie te zjawiska językowe można bez trudu odnaleźć w utworze Czartoryskiego (dla oszczędności miejsca podaję pojedyncze przykłady): 1) przerwanie repliki: „*Dorant*: Poszanowanie... *Skarbnikowa*: Poszanowanie bardzoś tu źle pomieścił.” (206), 2) urwanie repliki: „*Pamfil*: Ale dobrodziejko, nim wstanie, musi się położyć, a prawdę mówiąc... *Reginka*: Dokończcie! *Pamfil*: Jużem zamilkł.” (132–133), 3) zmiana toku wypowiedzi dla podkreślenia jej spontaniczności: „*Walery*: Wtenczas musiałbym... ale to być nie może (143), *Walery*: Biegnę, mości dobrodziejku... ale gdyby to...” (147), 4) słowa wtrącone dla zyskania czasu na namysł: „*Oberszt-lejtnant*: Ten mój zaszczyt szczególny, prawda, że umiem trochę żyć z kobietkami” (159), 5) repliki, które dopełnia sytuacja, więc mogą być eliptyczne lub zawierać zaimki wskazujące zamiast samodzielnych semantycznie wyrazów: „*Walery*: Szlafrok! [...] *Pamfil*: Oto jest, mości dobrodziejku (138), *Eliza*: Ale zaś, waćpani dobrodziejka? *Skarbnikowa*: Tak jest, i nie później jak dzisiaj” (156) (chodzi o możliwość zamążpójścia), 6) zwroty adresatywne w ro-

li sygnałów fatycznych: „*Walery*: Na fanty? *Pamfil*: Tak jest, mości dobrodzieju. *Walery*: Ale mój kochany, skądże je u licha wziąć?” (141), 7) inne sygnały fatyczne: „*Staruszkiewicz*: Słuchajże waść, dam się jeszcze raz uprosić i pociągnę się, ale jeżeli...” (148), „*Staruszkiewicz*: Ciszej! Zaiste przywiązanie do gry jest szaleństwem niewyrozumianym” (145).

Zakres mimetyzmu dialogów komediowych jest zależny od ich funkcji. Utwór Czartoryskiego podlega tej uniwersalnej determinacji. Niektóre repliki bohaterów są nadmiernie rozbudowane i redundantne informacyjnie dla postaci, ku której są kierowane. Ich kształtem rządzi zasada orientacji na trzeciego, względ na potrzeby odbiorców sztuki. Dlatego na przykład wypowiedź Reginki dotycząca Walerego, a adresowana do jego sługi, zawiera takie elementy charakterystyki nałogowego gracza, które są dobrze znane Pamfilowi:

Co to za głowa ten Walery! Ni rządu ni ułożenia, długów pełno, hartuje substancją, fantuje wszystko, nareszcie do tego przyjdzie, że honor będzie musiał zaprzedać, żeby z biedy wynieść; z domu ojcowskiego się wyprowadził chcąc żyć bez wstępu (136).

Potoczne zabarwienie dialogów *Gracza* jest sygnalizowane przede wszystkim przez dobór słownictwa. Autor sztuki dba o to, by różnicować wypowiedzi postaci w zależności od ich statusu społecznego lub ról społecznych i relacji między rozmówcami, a nawet nastroju. Niski styl potoczny dominuje w wypowiedziach lichwiarki Wygodnickiej i zdemaskowanego Oberszt-lejtnanta: „*Wygodnicka*: Dyc to Michałek, mój brat cioteczny. Ojciec jego na Pradze konie trzymał i furmanił. *Oberszt-lejtnant*: Zmyślasz babo!” (233) Ta sama lichwiarka podnosi stylistyczne rejestry, gdy rozmawia ze swoimi szlacheckimi klientami, stosując reguły kupieckiej grzeczności: „W każdej okazji gotowam na pańskie usługi (233), Stawię się w lot na pański rozkaz. Tegoż to nam trzeba. Pieniądze lubię mordować i nieradam, kiedy długi w jednym miejscu pleśnieją. Całuję rączki panów moich” (176).

Zróznicowanie stylistyczne rysuje się bardziej wyraźnie w wypowiedziach postaci głównych. Kilka uwag na ten temat chcę sformułować odwołując się do mowy Walerego. W kontaktach ze służącym bywa on impulsywny i mało uprzejmy, posługuje się krótkimi wypowiedziami, najczęściej równoważnikami zdań, i negatywne emocje wyraża za pomocą epitetów: „Hultaju, a długoż ty się tam jeszcze guzdrać będziesz?” (139). Zmienia tonację i sposób wysłowienia, gdy się okazuje, że Pamfil to nie gnuśny sługa, lecz roztropny przyjaciel, pilnujący pańskich interesów: „Jako, będę miał te trzysta czerwonych złotych? Ach, Pamfilku, ach, mój kochany, niechże cię za to ścisnę!” (140). W rozmowie z ojcem robiącym mu wyrzuty jest Walery wyjątkowo małomówny, jego wypowiedzi rwą się i płaczą, a jedyna składna replika brzmi: „Pożycz mi waćpan dobrodziej te pieniądze” (148). Wytworną formę przybierają natomiast te wypowiedzi, które

Walery kieruje do Elizy zarówno w scenie deklaracji uczuć: „Nie masz we mnie uczucia, którym byś nie rządziła” (165), jak i przyrzeczeń poprawy: „Ach, wierzaj, że miłości wszystkim oddany, wypłenię z siebie inne namiętności, obrzydnie mi wszystko, cokolwiek tobą nie jest” (168), a także zapewnień o trwałej miłości: „Daj wiarę przysięgom duszy, którą miłość pod władzę swoją wzięła” (171). Najbardziej patetyczny (można się zastanawiać czy towarzyszy temu szczerłość, o dydaktyczne przesłanie sztuki wszak tu chodzi przede wszystkim) jest Walery w wypowiedzi kończącej sztukę: „Słusznie zawstydzony idę opłakiwać smutne skutki mego szaleństwa i starać się zatrzeć ich pamięć chwalebniejszymi odąd postępkami” (234).

Brak miejsca na charakterystykę najważniejszych wymiarów zmienności i różnorodności wypowiedzi innych postaci. Przejdźmy więc do zasygnalizowania problematyki obrazowości i sugestywności użytych w sztuce form potocznych. Autor *Gracza* wprowadza gotowe związki frazeologiczne uplastyczniające wypowiedź: „ten nieborak niejedyn ma interes na głowie (135), już jej miłość tak głowę zawróciła, że i ratunku nie masz” (135), „bardzo się boję, żebyś waćpan z grochowym wieńcem się nie został” (142), posługuje się metaforami: „podobno dziewczęta wolą owoc zielony” (134), „szybko się ten gość w sercu roztasuje, ale pozbyć się go trudno” (154) — o miłości, „Rad się dowiem od Walerego, jakie są jego intencje i jakim prawem jegomość do mojej kniei psy puścił” (162) — o domniemanym konkurencie w staraniach o rękę Skarbnikowej.

Esencjalnym składnikiem gatunku i niezbędnym środkiem dydaktyki, jak to określa Wołoszyńska¹⁴, jest komizm. Badacze zwracają przy tym uwagę na podporządkowanie śmiechu racjom rozumowym, na eksponowanie śmieszności sytuacji i wykorzystywanie postaci ukształtowanych kontrastowo. *Gracz* mieści się znakomicie w tak zakreślonych konwencjonalnych ramach.

Obserwować można w tej sztuce humorystyczną interpretację sytuacji — na przykład w scenie dialogu Walerego z czyniącym mu wyrzuty ojcem, gdy rolę skruszonego, ale sprytnego rozmówcy przyjmuje służący Pamfil, stosujący: a) strategię pochlebstwa: „Pocziwie, dobrześ waćpan dobrodziej zrobił.” (145), „Ma tateńko nasz rację” (146), b) strategię korzystnej reinterpretacji wypowiedzi rozmówcy: „*Staruszkiewicz*: Jak to waść wyglądasz? Roztargany, rozmamany, wyspany! Cała postać zbójcy! *Pamfil*: Wątpię, żeby jegomość był zbójcą, bo podobno jegomości, i owszem, rozbili” (146). Efekty komiczne uzyskuje się w analizowanej scenie przede wszystkim dzięki samej konstrukcji dialogu, w którym, jak wspominałam, adresat replik milczy lub mówi nieskładnie, a twórcą sensownych

¹⁴ Z. Wołoszyńska, *Komedia*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1966, s. 228–230; por. też D. Ratajczakowa, *op. cit.*

replik reagujących jest inna postać. Analogiczne mechanizmy są przyczyną humorystycznego zabarwienia rozmów z udziałem Skarbnikowej.

Humor funkcjonuje ponadto w sztuce Czartoryskiego jako dominanta wypowiedzi służących Reginki i Pamfila. Może to być dowcipna ocena sytuacji lub postępowania postaci:

Reginka: Osobliwego rodzaju amantem jest twój pan, tak się kocha, jak drudzy gorączkę miewają — paroksyzmami.

Pamfil: Jednak po kartach nic tak nie kocha jak Elizę. [135];

Walery: [...] Wniwecz obrócony, do ostatniej przyszedłszy rozpaczy, nie masz tej gwałtownej rezolucji, której bym nie przedsięwziął. Gotowem się obwiesić.

Pamfil: Bogu dzięki, że na kupienie powrozu i szeląga nie mamy. [212]

Humorystyczne zabarwienie zyskują repliki służących dzięki użyciu metafory:

Walery: Wtenczas uderzyłbym w wdówkę, w tę skarbnikową naszą.

Pamfil: To ułożenie podoba mi się bardzo. Chwałę miłość gruntowaną na pełnej szkatule. Gdybyś waćpan chciał koło tej wdówki podybać trochę, rozumiem, że by nie była tak bardzo surową... byłaby to gąbka, którą byśmy mogli wycisnąć w potrzebie. [143];

Staruszkiewicz: Czegoż tak wrzeszczysz, synu mój? Czy na ciebie, hultaju, tak się rzuca?

Pamfil: Są to dymki filozoficzne, które nam trochę głowę zakręcają; Seneka je wypuszcza. [216].

Kolejnym sposobem wywoływania efektów komicznych jest użycie potocznych formuł w odpowiednim kontekście, co ilustruje komentarz Pamfila do tekstu Seneki:

„Czegoż trzeba ludzkiej naturze? Im mniej kto posiada bogactw, tym mniej ma kłopotu. Umieć się obejść bez nich, jest mieć je wszystkie”. Ale, mospanie, ten Seneka, widzę, głowę nie dla kształtu miał. Gdzie on się rodził? W Warszawie? [214].

Służącym nieobca jest ponadto umiejętność parodiowania wypowiedzi i zachowania innych postaci, co znakomicie ilustruje następująca replika Reginki:

A gdyby się w tym punkcie pokazał, z tą minką układną, z tym przymileniem tak dobrze waćpannie dobrodziejce znanym, i padłszy jej do nóg rzekł tonem patetycznym: [tu klęka] „Śliczna Elizo, słowem tylko jednym od gniewu twego chcę się zasłonić — kocham cię, i ciebie jedynie kocham. Czy już wszystkie przystępy do twego serca są przede mną zawarte, czy już bezsilne nawet wspomnienie dawnego uczucia? [wstawia] Więc chcesz mojej śmierci? Zadosyć czynię twojej woli!” Chcąc waćpannę przestraszyć może, to powiedziawszy, będzie głową tłukł o mur, wyrwie sobie garść włosów, zapewne nie swoich. Ale się waćpanna nie daj uwieść tym furiom! [154].

Aby pokazać parodystyczny charakter tej wypowiedzi, przytoczyć trzeba fragmenty replik Walerego:

I jakaż rozkosz ustom ten wyraz pozwolić, że ciebie kocham, i ciebie jedynie. [165]; Czy twój gniew jest nieprześlągany, czy chcesz, żebym przy twych nogach skonał? [...] Z rozpaczy śmierć sobie zadam. [168].

W konwencji gatunku mieści się ponadto parodiowanie mowy cudzoziemców.¹⁵ Czartoryski stosuje znane z innych utworów sposoby stylizowania wypowiedzi Niemców posługując się całą gamą środków językowych. Wymieńmy najważniejsze wyznaczniki obcości mowy siodlarza Gottfrieda i krawca Falendysza: a) substytucje fonetyczne obejmujące system spółgłoskowy: *l* zamiast *t*: „bylem”, „gralem”, „świętym Michal”; *s* zamiast *ś*: „spi”; b) wahania obejmujące użycie głosek dźwięcznych i bezdźwięcznych: „prafta”; c) zmiany rodzaju gramatycznego rzeczowników: „mego corki”; d) wprowadzanie zaimka osobowego jako wyznacznika kategorii osoby: „ja tu richtig bywałem”; e) zakłócenia w zakresie kategorii aspektu: „mego corki będziem ożenić”; f) unieruchomienie końcówki jako przejaw naruszenia składni rządu: „gut, aber mnie potrzeba piędz”; g) leksyka: neosemantyzmy wynikające z nieodróżniania wyrazów pokrewnych: „waspański” zamiast „waspan” i germanizmy leksykalne: „aber”, „richtig”, „gut”. Parodystyczny charakter owej stylizacji wiąże się z wykorzystaniem mechanizmu nagromadzenia: „Ja tu richtig bywałem, ale waspański z rana spi, a w noc gralem.”; „Proszem waspański trochę piędzem na weksel.”; „Na świętym Michal rok, co jegomościom winien za ten kulas.” Ostatni fragment pokazuje oplakane skutki wprowadzania form dewiacyjnych — to nie siodlarz jest cokolwiek winien jegomości, ale jegomość mu nie zapłacił za naprawę kolasy.

Komedia Czartoryskiego realizuje precyzyjnie klasyczny model gatunku. Nawiązanie do obyczajowy konkret i aktualność poruszanej problematyki, a więc przystosowanie obcego tekstu do rodzimych realiów, dydaktyczny wydźwięk sztuki i hołdowanie zasadzie stosowności w dziedzinie języka i stylu — wszystko to umożliwia i usprawiedliwia wielopoziomą grę stylistyczną, wyróżniającą analizowany utwór. Dominantę stanowi — zgodnie z regułami gatunku — język potoczny, ale ze względu na różnicowanie mowy postaci oraz gry intertekstualne, zwłaszcza parodie, można mówić o bogactwie rejestrów stylistycznych. Zakres zróżnicowań powiększa się z powodu wprowadzenia w obręb sztuki wszystkich możliwych typów wypowiedzi dramatycznej i dzięki specjalnym zabiegom stylizacyjnym, ustalającym określone relacje między nimi. Szablonowości didaskaliów przeciwstawia się lekkość i dowcip monologów oraz zwrotów na stronie, a także obrazowość, sugestywność i humorystyczne zabarwienie dialogów. Wielostylowość związana ze zmianami rejestrów stylistycznych, układanych w poszczególnych rodzajach wypowiedzi harmonijnie lub kontrastowo, sprawia, że *Gracz* może być także współcześnie odbierany jako utwór żywy, poruszający, tym bardziej, że przedstawione w tym tekście obrazy postaw ludzkich są zaskakująco aktualne. Po-

¹⁵ Por. na ten temat: J. Węgier, *Postacie Niemców i parodia ich sposobu mówienia w komediach oświeceniowych*, „Studia Śląskie” XXVI, 1974, s. 353–357; M. Brzezina, *Polszczyzna Niemców*, Warszawa–Kraków 1989.

twierdza się więc przekonanie autora, wyrażone w przedmowie do *Kawy*, „[...] że źródłem niezmiernych korzyści widowiska być mogą, że serce, umysł, dowcip znaczne z nich zyski odniosą, skoro gust, rozum i duch publiczny [...] sceną polską zaprzętać się zechcą”.

RÉSUMÉ

L'auteur du présent article se propose de caractériser la formation stylistique de tous les types d'expression dramatique qui interviennent dans la pièce comique d'Adam Kazimierz Czartoryski «*Gracz*» (*Le Joueur*). La dominante stylistique de cette oeuvre est le caractère familier de son langage dans toute la richesse de ses registres, à l'exception du vulgaire. Compte tenu des relations entre la couleur stylistique des différents types d'expression qu'elle contient, la comédie de Czartoryski peut passer pour multistylistique. Le schématisme des didascalies va, en effet, à l'encontre de la légèreté et de l'humour des monologues et des remarques faites à part, ainsi que du style imagé, de la suggestivité et de la teinte humoristique des dialogues.