

# Teresa Kostkiewiczowa

---

## O tekstowych wariantach wierszy Kniażnina

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 59/4, 121-147

---

1968

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TERESA KOSTKIEWICZOWA

## O TEKSTOWYCH WARIANTACH WIERSZY KNIAŻNINA

Głównym ośrodkiem, wokół którego koncentruje się problematyka nieniejszych rozważań, jest, unikalny dzisiaj, tom *Wierszy* Franciszka Dionizego Książnina<sup>1</sup>. Tomik to w porównaniu z poprzedzającymi go *Erotykami* (1779) niewielki, obejmuje trzy księgi *Krotochwil i miłostek*, które zawierają — nie licząc wierszowanej dedykacji Adamowi Czartoryskiemu — 74 utwory poetyckie oraz pierwodruk *Żalów Orfeusza nad Eurydyką*. Wydaje się, że mimo swych skąpych rozmiarów publikacja ta jest bardzo ważnym momentem w rozwoju twórczości autora *Ody do wąsów*. Pochodzące sprzed lat czterdziestu przeszło, a nie wykorzystane dotychczas w badaniach nad Książninem skrupulatne studium Ludwika Kalisza<sup>2</sup> informuje o tym, że *Wiersze* są zbiorem niejako wielopokładowym chronologicznie. Owe 74 teksty dadzą się podzielić na cztery grupy: do pierwszej zaliczamy utwory, które początkowo opublikowane zostały w *Erotykach*, następnie umieszczone w *Wierszach*, a później włączone do zbiorowego (i według opinii poety — przełomowego dla jego twórczości) wydania Książninowskich *Poezji* z roku 1787. Utwory te, wraz ze wszystkimi tekstami zawartymi w *Poezjach*, raz jeszcze trafiły na warsztat poety w trakcie przygotowywania przedśmiertnego rękopisu<sup>3</sup>, mają więc najdłuższą historię. Grupa druga to poezje opublikowane już w *Erotykach* i przeniesione do *Wierszy*, ale nigdzie potem nie publikowane. Trzecia grupa obejmuje liryki ukazujące się w *Wierszach* po raz pierwszy, lecz mające swoje dalsze dzieje, zaświadczone w *Poezjach* i rękopisie. Wreszcie grupa czwarta to ta część *Wierszy*, która pojawiła się

---

<sup>1</sup> F. D. Książnin, *Wiersze*. Warszawa 1783. — W *Nowym Korbutcie* odnotowany został tylko jeden egzemplarz tego wydania, znajdujący się w Bibl. Czartoryskich. Znany mi jest drugi, częściowo uszkodzony, w Bibl. KUL.

<sup>2</sup> L. Kalisz, *Liryka Książnina a poezja klasyczna*. „Pamiętnik Literacki” 1924/25.

<sup>3</sup> Bibl. Czartoryskich, rkps 2223.

dopiero w tym zbiorze, a potem została przez poetę całkowicie odrzucona<sup>4</sup>.

Sprawa jest tym bardziej interesująca, że — jak wiadomo — owej autoselekcji towarzyszyły liczne przekształcenia w przejmowanych utworach. Kolejne warianty poszczególnych liryków drukowane w różnych wydaniach dzieł Książnika nie stały się dotychczas przedmiotem dokładniejszej analizy badaczy literatury Oświecenia. Wnikliwe studium Tadeusza Mikulskiego poświęcone kolejnym wydaniom *Ody do wąsów* dotyczy tylko tego jednego utworu, przygotowując jednakże przesłanki do bardziej generalnych wniosków, które by można odnieść do całokształtu twórczości poety<sup>5</sup>. Na zmiany wprowadzone przez Książnika do własnych wierszy zwracał kilkakrotnie uwagę Wacław Borowy, lecz obserwacja takich wariantów służyła mu przede wszystkim za podstawę ferowania sądów wartościujących, przy czym wyższą ocenę najczęściej zyskiwały wcześniejsze wersje utworów, a wszelkie zmiany traktowane były jako zabiegi pomniejszające ich artystyczną rangę<sup>6</sup>. Stanowisko takie — jeśli nawet z punktu widzenia poetyckich walorów określonego tekstu chcielibyśmy je uznać za uzasadnione — nie gwarantuje głębszego wyjaśnienia sensu tych korygujących zabiegów, jakie podejmuje autor wobec własnej twórczości. Wydaje się, że zasadność pytania o ów sens wariantów głębszy, wykraczający poza ramy jednego utworu, nie budzi współcześnie żadnych zastrzeżeń. Trudności natomiast dotyczyć mogą metod czy sposobów, którymi docierać należy do tych cennych dla badacza informacji.

Propozycje takich metod, opartych na podstawowych założeniach metodologicznych współczesnego językoznawstwa, zawiera inspirująca praca Jana Mukařovskiego *Varianty a stylistika*. Przyjmując założenie o celowej organizacji elementów dzieła literackiego, wskazuje autor na potrzebę semantycznej analizy wariantów; analizy, poprzez którą uzyskać

<sup>4</sup> Oto dane liczbowe: teksty drukowane w *Erotykach, Wierszach, Poezjach* i przeniesione do rękopisu — 13; drukowane w *Erotykach, Wierszach* i przeniesione bezpośrednio do rękopisu — 1; drukowane w *Erotykach* i *Wierszach* — 16; drukowane w *Wierszach, Poezjach* i znajdujące się w rękopisie — 18; drukowane w *Wierszach* i przeniesione bezpośrednio do rękopisu — 2; pozostałe 24 teksty (na ogólną sumę 74) wydrukowane były w *Wierszach* po raz pierwszy i nigdzie nie zostały powtórzone. Odnotować jeszcze warto przeniesienie 2 utworów z *Erotyków* bezpośrednio do *Poezji*.

<sup>5</sup> T. Mikulski (*Nad tekstami Książnika*. W: *W kręgu Oświeconych*. Warszawa 1960, s. 250—251) stwierdza konieczność gruntownych badań nad wariantami wierszy Książnika i łączy z takimi badaniami nadzieję na sformułowanie wniosków dotyczących kierunku przeobrażeń w twórczości poety.

<sup>6</sup> Zob. W. Borowy: *O poezji polskiej w XVIII wieku*. Kraków 1948, s. 257—259; wstęp do: F. D. Książnik, *Wybór poezji*. Wrocław 1948. BN I, 129.

można informacje o strukturalnych zasadach stylu poetyckiego<sup>7</sup>. Są to więc informacje odnoszące się do zjawisk z płaszczyzny szerszej niż jeden konkretny utwór, wskazujące na kierunek przemian, na główne tendencje stylowe właściwe twórcy. Nawiązująca do artykułu Mukařovskiego rozprawa Mirosłava Āervenki *Stylistika Halasových variant* dobitniej jeszcze podkreśla znakowy charakter i znakowe właściwości wariantów<sup>8</sup>. Właśnie owa znakowość pozwala, a nawet nakazuje rozpatrywać wariant w odniesieniu do właściwych dla niego zjawisk systemowych, w ramach których możliwe jest jego znakowe funkcjonowanie.

Wariant, „samokrytyczne” powtórzenie jednego już dokonanego aktu nazwania, jest symptomem napięcia między ogólnością a jednostkowością, daje nam wiedzę o indywidualnej normie poety, według której w danej chwili wyznaczał granice przeciwstawnych znaczeniowych płaszczyzn, a więc jest charakterystycznym przejawem poetyckiego „metajęzyka”, pomagającego przeciągnąć pomost między językiem dzieła a metajęzykiem jego analizy<sup>9</sup>.

Rozumiana w ten sposób analiza wariantów prowadzi do poszerzenia wiedzy zarówno o najbardziej generalnych założeniach twórczych wpisanych w immanentną poetykę dzieła, jak i o czysto indywidualnych, jednorazowych sposobach realizacji tych założeń, pozwala zatem postawić jeden z najistotniejszych problemów, jakie mogą być dane do rozwiązania badaczowi literatury.

Przywołane tutaj propozycje badawcze, jakkolwiek w swych zasadniczych tezach interesujące i godne zaakceptowania, należy jednakże traktować jedynie jako wytyczne głównego kierunku analizy, nie rozwiązują one bowiem wszystkich trudności, które nastęrcza obserwacja wariantów utworu poetyckiego. Określenie wariantu jako symptomu (czy znaku), niewątpliwie poprzedzone przyjętym milcząco założeniem o znakowym charakterze dzieła literackiego jako zorganizowanej struktury semantycznej<sup>10</sup>, nie rozstrzyga jednoznacznie, jakiego typu informacje

<sup>7</sup> J. Mukařovský, *Xarianty a stylistyka*. W: *Kapitoly z Āeské poetiky*. T. 1. Praha 1948, s. 210: „rozbiór wariantów jest dla stylistyki pomocnym środkiem przy poszukiwaniu strukturalnych zasad stylu poetyckiego. [...] W poprawkach i zmianach tekstu przejawiają się więc zasady, a także aktywne tendencje, ukazujące kierunek bardziej naocznie niż w gotowym, zamkniętym dziele, w którym zasady te pozostają w stanie utajonym i statycznym”.

<sup>8</sup> M. Āervenka, *Stylistika Halasových variant*. W zbiorze: *Struktura a smysl literárního díla*. Praha 1966, s. 162: „Badacz przyjmuje wariant jako znak. Ściślej mówiąc, jest to znak-symptom: wskaźnik w znanej klasyfikacji Peirce’a”.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 169.

<sup>10</sup> Założenie to niejednokrotnie się pojawia w wielu pracach Mukařovskiego. Na znakowy charakter dzieła literackiego zwraca on uwagę m. in. w studium *O języku poetyckim* (w zbiorze: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948. Wybór materiałów*. Pod redakcją M. R. Mayenowej. Warszawa 1966, s. 153).

uzyskać można każdorazowo drogą analizy obocznych tekstów utworu. Obserwowany w procesie tej analizy metajęzyk poezji, a więc zespół norm, których tekst literacki jest zastosowaniem, stanowi bowiem całość złożoną z wielu elementów, określających organizację różnych warstw dzieła literackiego, w różny sposób uczestniczących w strukturze znaczącej, jaką jest utwór. Zbadanie nośności informacyjnej poszczególnych typów oboczności jest więc sprawą pierwszorzędnej wagi<sup>11</sup>.

Prezentowane analizy wariantów tekstowych poezji Książnina mają za zadanie zarówno sprawdzić zasygnalizowane tutaj metody badawcze, jak i zebrać — dające się sformułować w wyniku zastosowania tych metod — wnioski historycznoliterackie.

## 1

Rozpocznijmy od przypadku najprostszego: za przedmiot analizy weźmy dwa tylko teksty poetyckie, których wzajemne związki można określić jako relację wariantów. Odwołując się do obserwacji Ludwika Kalisza z cytowanego studium, relację taką można stwierdzić między *Obligacją* (E VI, 1) a *Prośbą* (W III, 1)<sup>12</sup>. Wprowadzenie do opisu zależności między tymi tekstami słowa „relacja” równa się tutaj stwierdzeniu, że dostrzegalny jest między nimi związek dwukierunkowy, podczas gdy zwyczajowo mówi się o wyłącznie jednokierunkowej zależności tekstu chronologicznie późniejszego od tekstu pierwotnego. Jest to zależność niewątpliwa, ale jednocześnie zauważyć trzeba zjawisko niejako promieniowania czy oddziaływania tekstu późniejszego na wcześniejszy. Oddziaływanie, w którego polu wyjściowe sformułowania zyskują dodatkowe, pełniejsze oświetlenie.

---

<sup>11</sup> Pojęcie informacji językowej wydaje się bardziej przydatne w badaniach wariantów tekstowych niż „znaczenie” — termin, któremu przypisywane bywają w wywodach przedstawicieli różnych orientacji badawczych całkowicie odmienne sensy. Zob. np. G. Ryle, *Teoria znaczenia*. W zbiorze: *Logika i język. Studia z semiotyki logicznej*. Opracował J. Pełc. Warszawa 1967. W niniejszym artykule posługuję się pojęciem informacji językowej w sensie zaproponowanym przez M. R. Mayenową w pracy *O potrzebie rozróżniania znaczenia i informacji* (referat wygłoszony na Konferencji Semantycznej w IBL PAN). Przez informację językową rozumie się tam wiedzę o stosowanych przez nadawcę wypowiedzi regułach wyboru określonych form językowych — wiedzę uzyskiwaną poprzez analizę „formalnego kształtu wypowiedzi”, „nadbudowaną na określonym kształcie formalnym znaku i określonych prawach jego dystrybucji”.

<sup>12</sup> W artykule stosuje się następujące skróty: E = *Erotyki*; P = *Poezje*; W = *Wiersze*. Cyframi rzymskimi oznaczono księgę, arabskimi — kolejne miejsce utworu w księdze.

Przytoczymy w całości wspomniane teksty:

## I

Jużem chciał moję lutnią porzucić,  
Z której swe brała Wenus zalety;  
Chciałem dowcipu polot obrócić  
Do innej mety.

Stąd mię wabiły Marsowe wrzawy,  
Ażebym zacne śpiewał rycerze;  
Myśliłem głosić wojenne sprawy,  
Jak ty, Homerze!

Stąd mię zachęcać Pallas poczęła,  
Ażebym dla niej użył mej pracy;  
Chciałem już nucić moralne dzieła,  
Jak ty, Horacy!

Ale gdy wreszcie pomiarkowałem,  
Że takich wieszczów ja nie utropię,  
Bajac po prostu sobie wolałem,  
Jak ty, Ezopie!

Jużem był począł na lichej trzcinie  
Nucić zwierzęta i mówne ptaki.  
Wtem się mi Wenus piękna nawinie  
I da głos taki:

„Za cóżeś, wieszczku, me kraje rzucił?  
Przy mnie zostawaj, pókiś jest młody.  
Trzeba, byś znowu na Cypr powrócił,  
Do mej zagrody.

Weźno swój jeszcze teorban złoty,  
Lichy ten piszczał niedobrze głosi.  
Pocznij me znowu nucić pieszczoty.  
Wenus cię prosi”.

Tak mi wraz przejął zmysły radosne  
Głos ten i piękność ślicznej Dyony,  
Że dla niej odtąd brząkam w miłosne  
Raz na raz strony.

Czegoż albowiem usilność nasza  
Na słodki rozkaz z chęcią nie czyni,  
Gdy więc nas o co grzecznie uprasza  
Piękna bogini?

(Obligacja)

## II

Dosyć, myśliłem, igraszki,  
Na której zszedł czas niemały,  
Chciałem zaniechać te fraszki,  
A szukać chwały.

Stąd mię ujmował plac sławy,  
Bym dzielne głosił rycerze;  
Pragnąłem trąbić ich sprawy,  
Jak ty, Homerze!

Stąd boska mądrość wabiła,  
Bym dla niej użył swej pracy;  
Chciałem rozmyślać jej dzieła,  
Jak ty, Horacy!

Lecz gdy się pomiarkowałem,  
Że tych mistrzów nie utropię,  
Bajac po prostu wolałem,  
Jak ty, Ezopie!

Jużem na lichej jął trzcinie  
Śpiewać zwierzęta i ptaki:  
Aż mi się Miłość nawinie,  
I da głos taki:

„Za cóżeś ty mię porzucił  
I starym czynisz wiek młody?  
Trzeba, byś znowu powrócił  
Do mej gospody.

Teorban raczej weź złoty:  
Piszczalka niedobrze głosi;  
Nuć moje znowu pieszczoty,  
Miłość cię prosi”.

Uśluham. Czegoż chęć nasza  
Na słodki rozkaz nie czyni,  
Kiedy nas grzecznie uprasza  
Piękna bogini?

(Prośba)

Na początku sformułujemy spostrzeżenia dość oczywiste, ale niezbędne jako punkt wyjściowy niniejszych rozważań: wybór i układ elementów językowych, z których zbudowane są oba teksty, jest w pewnym za-

kresie identyczny, w pewnym zaś — odmienny. Spróbujmy najogólniej opisać przejawy i konsekwencje owych tożsamości i różnic. Obydwa teksty należą do grupy wypowiedzi metapoetyckich, w których ujawnione zostają w jakimś stopniu refleksje poety dotyczące własnej twórczości. Gdyby się chciało na podstawie zwykłej czytelniczej intuicji odpowiedzieć na pytanie o zawartość tych refleksji, prawdopodobnie stwierdzilibyśmy, że jest to zawartość taka sama: w obu wypadkach wskazuje się na dominowanie, czy nawet wyłączenie, jednego tylko pola tematycznego w poezji Książnika. Przyjmując rozróżnienia wprowadzone przez Lubomira Doležela<sup>13</sup>, stwierdzić można tożsamość planu treści obu tekstów. Treściowej tożsamości towarzyszy identyczność zasad konstrukcyjnych. W obu wypadkach spotykamy ten sam typ monologu, obudowującego bezpośrednio przytoczoną wypowiedź postaci ze świata przedstawionego. Wspólne tym tekstom jest też posłużenie się analogicznym chwytem dla wprowadzenia centralnego motywu wiersza — motywu wszechwładzy miłości. W jednym i drugim wypadku mamy do czynienia z zabiegiem personifikacji. Identycznie także włączają się w tok poetyckiego wywodu motywy centralnemu przeciwstawne. Są one niejako symbolizowane przez imiona własne autorów, którzy te właśnie motywy w swej twórczości szczególnie wyeksponowali. Można również dostrzec — wprawdzie nie na całej przestrzeni tekstów, ale w przeważającej ich części, bo aż do strofy 7 — identyczne porcjowanie zawartości treściowej w poszczególnych, odpowiadających sobie strofach. Co więcej, na tym samym odcinku obserwować się daje tożsamość schematów zdań wypełniających strofy wraz z identycznością relacji członowania składniowego i wersyfikacyjnego.

Wskazane tutaj inwariantne elementy obu tekstów nie mogą ująć uwagi, bowiem oczywiste jest, że na równi z tym, co ulega przekształceniom, współtworzą semantyczną strukturę wypowiedzi. Co więcej, wydaje się, że dopiero w kontekście tego, co niezmiennie, stają się wyraziste tendencje i kierunki obserwowanych przekształceń<sup>14</sup>.

Zabiegi różnicujące oba teksty dotyczą odmiennego formatu wersyfikacyjnego (tekst I to 10-zgłoskowiec <5+5>, tekst II zamknięty jest w formacie 8-zgłoskowym) oraz przede wszystkim innego doboru niektórych słów i ich zespołów, wypełniających linearny porządek części zdań zawartych w obrębie poszczególnych wersów. Odwołując się do rozprawy Doležela stwierdzić można, że między obu tekstami występuje pewien stopień zróżnicowania w planie wyrazu. Jeżeli Doležel przyjmuje, że

<sup>13</sup> Zob. L. Doležel, *Perspektivy strukturální analýzy literárního díla*. W zbiorze: *Struktura a smysl literárního díla*.

<sup>14</sup> Zwraca na to uwagę Mukařovský (*Varianty a stylistika*, s. 208).

„elementy planu wyrazu są formalnym środkiem dla wyjawienia elementu znaczenia”<sup>15</sup>, a wyróżniony przez niego plan znaczenia odnosi się do pełnej struktury semantycznej, jaką stanowi określona wypowiedź literacka, to każda wprowadzona do utworu zmiana brzmienia jest znacząca, a więc niesie ze sobą określone informacje. Tyle tylko, że w zależności od tego, jaką funkcję pełni podlegający zmianie element w całościowej strukturze znaczącej utworu, kształtuje się nośność informacyjna nowego wariantu. Można więc powiedzieć, że zakres i typ informacji uzyskiwanych drogą analizy wariantów zdeterminowany jest z jednej strony przez semantyczne relacje między obocznymi elementami, z drugiej zaś — przez funkcję, jaką elementy te pełnią w znaczeniowej strukturze całości wypowiedzi. W omawianym tu przypadku wariantów Książnina rozstrzygnięcia w sprawie pierwszej są mocno utrudnione, bowiem zachodzi konieczność każdorazowego odwoływania się do historycznego stanu świadomości językowej, której dzisiejsza znajomość jest raczej fragmentaryczna i dość przypadkowa<sup>16</sup>. Niezależnie od tej trudności, rozstrzygnięcia zarówno w pierwszej jak i drugiej sprawie wymagają uwzględnienia różnego typu i zakresu kontekstów językowych, w których funkcjonują zamieniane słowa lub ich zespoły. Dla przytoczonych wyżej wariantów za taki minimalny kontekst przyjąć można wers.

Przechodząc już od stwierdzeń ogólnych do konkretnych zabiegów analitycznych, będziemy omawiać poszczególne oboczności w przytoczonych wierszach nie w porządku wyznaczonym przez bieg tekstów, lecz w układzie stopniującym trudności opisu zachodzących między nimi relacji. Postępowanie takie pociąga za sobą konieczność pewnej atomizacji tekstów, rozbicia ich wewnętrznej spójności, ale są to zabiegi jedynie tymczasowe, rekompensowane korzyściami płynącymi z ich zastosowania.

A. Zaczniemy od następującego przykładu: „*Ażebym zacne śpiewał rycerze*” — „*Bym dzielne głosił rycerze*”. Pozostawiając na razie na uboczu różnice między trzecim i czwartym wyrazem w obu wersach, rozważmy sprawę oboczności spójników *ażebym* — *bym*. Jako pierwsze nasuwa się pytanie o znaczeniowe relacje między obu wariantami. W *Dykcjonarzu Trotza* formy *by*, *żeby*, *aby* potraktowano jako wymien-

<sup>15</sup> Doležel, *op. cit.*, s. 73.

<sup>16</sup> Dla niniejszej pracy szczególnie cenne są te wszystkie dokumenty oświeceniowej świadomości lingwistycznej, które zawierają wiadomości o stylistycznym nacechowaniu leksyki. Głównym źródłem takich wiadomości jest M. A. Trotza *Nowy dykcjonarz, to jest mownik polsko-niemiecko-francuski* (Lipsk 1764), a także zestawiony w oparciu o wiele innych oświeceniowych publikacji wyjątkowo cenny słownik wyrazów opatrzonych ówczesnie kwalifikatorami stylistycznymi, zawarty w publikacji *Ludzie Oświecenia o języku i stylu*. Opracowały Z. Florczak i L. Pszczołowska. Pod redakcją M. R. Mayenowej. T. 3. Warszawa 1957.



ne, żadnej z nich też nie opatrując specjalnym kwalifikatorem stylistycznym. Można więc przypuszczać, że na gruncie ówczesnego systemu językowego formy te nie były semantycznie opozycyjne. Każdorazowo innym wyborem dokonany spośród nich na potrzeby przytoczonych wyżej tekstów nie kierowały ogólne dyrektywy językowe leżące u podstaw formowania tych tekstów. Jedyną informacją, jaką uzyskujemy w oparciu o tę oboczność, dotyczy wyboru określonego formatu wersyfikacyjnego. (Trzeba przy tym zauważyć, że z punktu widzenia kontekstu jest to oboczność niejako wtórna, motywowana wcześniej już podjętą decyzją w sprawie wierszowej budowy wypowiedzi.) Informacje takie, odnoszące się do struktury jednego tylko tekstu, są dla nas w tym wypadku mniej interesujące i dlatego sygnalizujemy tylko ich istnienie, nie rozpatrując ich szerzej.

Nieco inaczej wygląda sprawa dalszych oboczności w analizowanym fragmencie. Interesujące są przede wszystkim konsekwencje wynikające z różnic między przymiotnikami *zacne* — *dzielne* oraz czasownikami *śpiewał* — *głosił*. Jakkolwiek w obu wypadkach użyte wymiennie wyrazy pełnią tę samą gramatyczną funkcję w zdaniu, to jednak znaczenia ich jako jednostek systemu leksykalnego XVIII-wiecznej polszczyzny są różne. Niewątpliwie bowiem o innych cechach rycerza mówi się, nazywając go *zacnym*, niż wtedy gdy określa się go jako *dzielnego*, jakkolwiek obu przymiotnikom właściwy jest element pozytywnej oceny. Tyle tylko, że epitety te doskonale mieszczą się w ramach pewnych społecznie utrwalonych sądów o właściwościach rycerza oraz w wyznaczonym przez to słowo polu semantycznym. Jeżeli mówiacemu nie zależy w sposób szczególny na wyeksponowaniu jakiejś jednej, określonej cechy rycerza, to może zastosować różne epitety mieszczące się w polu semantycznym wyrazu określanego i mające podobne zabarwienie emocjonalne, przy czym zawartość wypowiedzi jako całości nie ulegnie zmianie. Wydaje się, że informacyjna zawartość tego typu oboczności dotyczy głównie typu struktury semantycznej analizowanych tekstów poetyckich. Są one mianowicie budowane tak, że kolejne jednostki znaczące, jakie dadzą się wyodrębnić w linearnym przebiegu wypowiedzi, w różnym stopniu określają i kształtują jej sens. Wymiana niektórych wyrazów powoduje przekształcenia semantyczne całej wypowiedzi (np. ewentualne zastąpienie *rycerza* — *panem*), podczas gdy zabieg taki przeprowadzony na innych słowach nie narusza tej całościowej struktury. Konstrukcja takich tekstów dopuszcza więc istnienie w nich pewnych „miejsc niedookreślonych”, których semantyczne wypełnienie jest w pewnym stopniu obojętne dla sensu całości<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Znane określenie Ingardenowskie użyte jest tu w innym niż u jego twórcy

Analogicznie, ale nie identycznie, daje się interpretować oboczność *śpiewać* — *głosić*. Możliwość wymiennego użycia tych różnoidalnych na gruncie systemu leksykalnego czasowników zasada się tu nie tyle na przynależności ich do jednego pola semantycznego, ile na tym, że pełnią one tożsamą funkcję w ramach pewnego poetyckiego zwyczaju peryfrastycznego określania czynności twórczych. Możliwość ta zaświadczona jest zresztą wyraźnie w dalszych wersach strofy 2 tekstu I.

Stąd mię wabiły Marsowe wrzawy  
Ażebym zacne *śpiewał* rycerze;  
Myśliłem *głosić* wojenne sprawy,

Informacyjna zawartość tego typu oboczności wychodzi poza płaszczyznę jednorazowych rozstrzygnięć stylistycznych właściwych jednemu tylko utworowi i wskazuje na sprawy ogólniejsze, które w sposób bardziej jaskrawy pojawią się także w dalszych przykładach. Dlatego też sygnalizując tylko te problemy, nie rozwijamy ich szerzej w tym miejscu.

B. Przypatrzmy się obocznościom w strofach następujących:

## I

Ale gdy wreszcie pomiarkowałem,  
Ze takich wieszczów ja nie utropię,  
Bajać po prostu sobie *wolałem*,  
Jak ty, Ezopie!

## II

Lecz gdy się pomiarkowałem,  
Ze tych mistrzów nie utropię,  
Bajać po **prostu** *wolałem*,  
Jak ty, Ezopie!

Ze zmianą formatu wersyfikacyjnego sprzęgnięte są tu następujące warianty: *Bajać [...] sobie* — *Bajać; takich [...] ja nie utropię* — *tych [...] nie utropię*; *Ale gdy wreszcie* — *Lecz gdy się*. Chcemy te zmiany potraktować jako w swej istocie analogiczne i poddać przykładowej analizie tylko pierwszą z nich. Kontekst wersji I wyklucza możliwość takiej interpretacji zwrotu *bajać sobie*, przy której zaimek byłby obciążony akcentem logicznym i informowałby o kierunku czynności oznaczonej przez czasownik. Nie chodzi tu o przeciwstawianie czynności wykonywanej dla siebie — czynności skierowanej ku innym. Zaimek nie dodaje więc żadnych nowych elementów znaczeniowych do tego, co zawarte jest w czasowniku *bajać*. Tak więc odrzucenie w tekście drugim formy *sobie* byłoby po prostu zaniechaniem elementu językowego mało istotnego z punktu widzenia procesu komunikacji, zabiegiem skierowanym ku ekonomii wypowiedzi. Trzeba jednak zauważyć, że zwrot *bajać sobie* zbudowany jest analogicznie do takich np. zestawień, które w *Dykcjonarzu*

sensie. Sygnalizując tylko nazwane w ten sposób zjawisko, nie wdajemy się w tym miejscu w rozważanie problemu zakresu oraz stopnia, w jakim tekst znaczący może być nasycony takimi „miejscami niedookreślonymi”.

Trotza ilustrują funkcjonowanie celownikowej formy zaimka *się*: *leżę sobie, patrzę sobie na to*. Można zatem — w zgodzie zarówno z dokumentami historycznej świadomości językowej jak i z aktualną intuicją znaczeniową — stwierdzić, że zestawienie formy *sobie* z czasownikiem jest utartym zleksykalizowanym zwrotem, traktowanym w żywej mowie jako znaczeniowa całość. Odrzucenie owego *sobie* w wersji II wskazywałoby na zwiększoną kontrolę spontanicznego strumienia słów, na tendencję do kondensacji semantycznej tekstu, do rygorystycznego przestrzegania zasady celowego użycia środków językowych i eliminowania elementów wyrażające nie sfunkcjonalizowanych.

Wszystkie te dążenia sprzęgnięte są z licznymi wypadkami zmiany kształtu wersyfikacyjnego utworów poprzez skrócenie formatu. I tak np. w pierwotnej wersji 8-zgłoskowego wiersza *Kupidyn* (W I, 1) występował tok 10-zgłoskowy (*Cel śpiewania* (E IV, 1)); 10-zgłoskowa *Pasterka* (E II, 1) otrzymała w *Wierszach* format 8-zgłoskowy (*Neera* (I, 7)). Koniecznej w tych wypadkach eliminacji podlegają przede wszystkim epitetety. Zwrot *słoneczno jasne* zostaje zastąpiony przez *o, słońce*; *bujna lipino* — *o, lipo*; *komorku drobny* — *komorku*. Z punktu widzenia zawartości znaczeniowej epitet *jasne* szczególnie wyeksponuje pewien element współtworzący znaczenie wyrazu *słońce* (wszak słońce nie może być ciemne, podobnie jak „komorek” z natury jest mały, drobny). Użycie przytoczonych epitetów świadczy więc o dążności do aktualizowania w wypowiedzi jak największej liczby słów, do wykorzystania bujności języka, bogactwa oferowanych przez słownik środków wyrazu<sup>18</sup>. Użycie słowa czy zwrotu językowego może też stanowić wynik działania właściwej mowie potocznej zwykłej inercji językowej. Wydaje się, że przytoczone wyżej oboczności sygnalizują dążenie do znaczeniowej kondensacji wypowiedzi, do rezygnacji z tych językowych środków wyrazu, które wykorzystane były jedynie po to, aby je zaktualizować i poruszyć wprowadzając do wypowiedzi, a nie po to, by coś rzeczywiście nowego zakomunikować. Jest to więc odchodzenie od różnorodnych typów poetyckiego wielosłowa na rzecz większego zdyscyplinowania organizacji językowej utworu. Analiza tego typu wariantów wskazuje zatem na bardzo ważną tendencję zmian w zakresie stosunku do języka jako materii dzieła poetyckiego. Uzyskiwane na tej podstawie informacje wykraczają poza płaszczyznę jednego konkretnego tekstu, a wielokrotnie potwierdzane w różnych utworach — pozwalają formułować obserwacje ogólne na temat norm wyznaczających kształt badanej twórczości.

<sup>18</sup> O tych właściwościach stylu *Erotyków* pisałam w artykule *Koncepcja poezji i poety we wczesnej twórczości F. D. Książnina* (w zbiorze: *Prace z poetyki*. Wrocław 1968).

C. Odmiennie nieco problemy pojawiają się w związku z następnym typem wariantów.

## I

Tak mi wraz przejął zmysły radosne  
Głos ten i piękność ślicznej Dyony,  
Ze dla niej odtąd brząkam w miłosne  
Raz na raz strony.

Czegoż albowiem usilność nasza  
Na słodki rozkaz z chęcią nie czyni,  
Gdy więc nas o co grzecznie uprasza  
Piękna bogini?

## II

Uśłucham. Czegoż chęć nasza  
Na słodki rozkaz nie czyni,  
Kiedy nas grzecznie uprasza  
Piękna bogini?

W tekście II na miejsce całej strofy tekstu I pojawia się jedno tylko słowo, znaczeniowo związane ściśle z zawartością poprzedzającej je zwrotki. Owo *uśłucham* mówi o reakcji podmiotu na przytoczoną w cudzysłowie prośbę Wenus. Tę samą funkcję w tekście I spełnia czterowierszowa strofa 8. Powiadamia ona o przyjęciu i zamiarze realizacji tej prośby. Ponadto jednak zakres zawartych tam informacji jest szerszy niż w tekście II, dowiadujemy się bowiem, co skłoniło mówiącego do wysłuchania prośby („Tak mi wraz przejął zmysły radosne [...]”), poznajemy jego sposób zachowania wynikający z tej decyzji („Ze dla niej odtąd brząkam w miłosne / Raz na raz strony”) czy też sposób realizacji tej prośby. Znaczeniowa zawartość strofy 8 jest zatem niewątpliwie bogatsza niż wyrazu *uśłucham*. Tyle tylko, że do tekstu strofy obok słów wprowadzających informacje nowe i istotne wchodziły i takie wyrazy, które stanowią powtórzenie treści raz już wyrażonych. Tak dzieje się np. z określeniami wyglądu Wenus: w strofie 5 spotykamy funkcjonujące w tego typu poezji niemal na prawach stałego związku frazeologicznego sformułowanie *piękna Wenus*, w zakończeniu tekstu pojawia się peryfrastyczne określenie *piękna bogini*, analizowana zaś zwrotka zawiera inną jeszcze, przekształconą nieco, peryfrazę o tej samej treści — *piękność ślicznej Dyony*.

Wyraźna jest tu więc tendencja nie tylko do dosłownego powtarzania raz już wprowadzonej informacji, ale do poszukiwania dla niej coraz to nowych środków językowych; tendencja do penetracji zawartości systemu językowego w zakresie wyrazów bliskoznacznych i poszukiwania różnych możliwych określeń dla czegoś raz już nazwanego. Realizacje tych tendencji mogą przybierać bardzo różne formy — użycia w tekście wyrazów bliskoznacznych (np. *piękny* — *śliczny*), nasycania go peryfrazami, powtórzeniami itp., przy czym omawiana tutaj strofa egzemplifikuje to istotne w poezji Książnina zjawisko, nie unaoczniając dobitniej jego rozmiarów. Otóż tekst II, zredukowany w porównaniu z tekstem I do jednego słowa *uśłucham*, chcielibyśmy interpretować ja-

ko świadectwo eliminacji owych bliskoznacznych czy powtarzanych elementów wypowiedzi, nawet za cenę zrezygnowania z istotnych czynników znaczących.

A oto dalsze przykłady ilustrujące tę samą tendencję:

I	II
Nade dniem samym, gdy z rumianej Zorza wychodząc blask z perłowej dłoni Siała po niebie, a różowym splotem Drogę przed słońcem uścielała złotem; Sen lubym mżeniem skleił mi oczęta. ( <i>Sen podchlebny</i> , E II, 12)	Świtać już miało, gdy przecie usnąłem. ( <i>O Korynnie. Sen podchlebny</i> , W III, 11)

Wersja druga to rezygnacja z personifikującej peryfrazy, rezygnacja z rozbudowanego obrazu poetyckiego odwołującego się do skonwencjonalizowanych wyobrażeń — na rzecz wyrażenia dosłownego, prostego, oszczędnego.

W poświęconym Kupidynowi wierszu *Cel śpiewania* mały bożek zaprezentowany jest w obejmującym dwie strofy szeregu wyliczeniowym, w którym z upodobaniem nazywa się różnorodne atrybuty fizyczne i psychiczne bohatera. W wersji późniejszej utwór ten zostaje znacznie skrócony i pozbawiony całego bogactwa odnoszących się do Kupida określeń.

I	II
Jego ja śpiewam i kędzior złoty, I brwi, i oczka, i usta; Jego na czole kwieciste sploty, Jego powaby i gusta. Jego ja śpiewam łuczek i strzały, Którymi żga nasze serca; Jego ja śpiewam piękne pochwały, Choć to lis, filut, morderca. (E IV, 1)	Śpiewam łuk jego i strzały, Którymi rani nam serca; I z tego nawet pochwały Bierze, że srogi morderca. ( <i>Kupidyn</i> , W I, 1)

Zestawmy jeszcze niektóre odpowiadające sobie strofy *Pasterki* (E X, 16) i *Egle dworki* (W III, 13):

I	II
Jużem <i>odbołał</i> , jużem się <i>odsmucił</i> , Jużem <i>tęsknotę</i> i <i>rozpacz</i> porzucił, Jużem <i>optakał</i> twą piękność i wdzięki. Znałaś me <i>serce</i> , znałaś <i>umysł</i> stały, Znałaś mą <i>szczerłość</i> i tkliwe <i>zapały</i> , Znałaś me <i>mdłości</i> , znałaś me zapewne <i>Uczucia</i> rzewne.	Ałem obolał Znałaś me serce

Wielokrotne wprowadzanie do szeregu wyliczeń wyrazów bliskoznacznych lub pozostających w wyraźnych związkach skojarzeniowych z hasłem wywoławczym (*boleć* — 'cierpieć' oraz 'uczucie') w wersji II wyeliminowane jest na rzecz jednego tylko określenia, nie rozwijanego już przez szereg słów z tego samego pola semantycznego. W niektórych utworach fragmenty tekstu oparte na wykorzystaniu takich właśnie wariantów albo też wyrazistych semantycznych przeciwstawięń słów poeta w ogóle z redakcji II usunął. Następujące wersy *Fortelności kobiecej* (E IV, 39) nie weszły do tekstu tego utworu w *Wierszach* zatytułowanego *O Eufrozynie* (I, 11):

śmieje się, płacze, łgnie niby i kocha;  
 Sama rzetelność zda się u mej pani,  
 A ona zwodzi, wywija i kłamie.  
 Co może sprawka fortelnych kobitek,  
 Fochy, niewierność, obłuda i zdrady.

Wyrazista dyrektywa stylistyczna, dająca się odczytać z obserwowanych tutaj zmian, przeciwstawia się tym tendencjom stylowym, które uznaliśmy poprzednio za charakterystyczne dla rokokowego nurtu Książninowskich *Erotyków*. Zarówno w punkcie poprzednim jak i w przykładach tutaj analizowanych widoczne jest *in statu nascendi* formowanie stylu określanego jako prosty, pozbawiony zbytecznych ozdobników, stylu odwołującego się do bezpośredniości wyrazu językowego oraz eksponującego jednoznaczność słów, zdecydowanie pozbawionych wszelkich sygnałów, które wskazywałyby na ich wzajemne pokrewieństwa lub skojarzeniową bliskość. Styl ten rozpoznać można w sielankach Karpińskiego czy też drugorzędnych jego naśladowców.

D. Zajmijmy się teraz obocznością występującą w tytułach — *obligacja* i *prośba*. Takich przypadków zastępowania pojedynczego słowa użytego w I redakcji utworu jakimś innym, odmiennie brzmiącym wyrazem jest pośród Książninowskich wariantów wiele<sup>19</sup>. Oto najbardziej charakterystyczne przykłady:

<sup>19</sup> Sprawa oboczności ograniczających się do wymiany pojedynczych wyrazów może — generalnie rzecz biorąc — nasunąć pewne wątpliwości dotyczące ich autorstwa. Wiadomo, że jeszcze w Oświeceniu dużą rolę w nadawaniu utworom ostatecznego kształtu językowego odgrywali wydawcy, którzy czasem narzucali autorowi określoną formę językową (zob. T. Mikulski, rec.: F. D. Książnin, *Wybór poezji*. W: *W kręgu Oświeconych*, s. 378). Wiadomo też, że tomik *Wierszy* „uległ pasji autorskiej” i był przez Książnina skrupulatnie niszczone, być może na skutek niezadowolenia z interwencji drukarza (zob. Mikulski, *Nad tekstami Książnina*, s. 273). Z tych przede wszystkim względów w niniejszej pracy nie są poddane analizie zauważalne w tekstach Książnina zmiany typu fonetycznego i fleksyjnego, co do których najtrudniej ustalić, czyją decyzją i ręką zostały

## I

Tysiąc *fortelów* trzymał w zapasie,  
Ostatni *fortel* deszcz złoty  
(*Kwita z przyjaźni*, E III, 18)

Dafne majątna, a Tyrymach *goły*  
(*Pasterka*, E VIII, 21)

Lekszą ci *bindę*  
(*Psyche*, W I, 9)

Jego ja śpiewam *łuczek* i strzały  
(*Cel śpiewania*, E IV, 1)

Bujna *lipino*  
Słoneczko jasne  
Słowiczku śliczny  
(*Pasterka*, E II, 17)

## II

Tysiąc *sposobów* trzymał w zapasie,  
Ostatni *sposób* deszcz złoty  
(*O Jowiszu*, W II, 24)

Dafne majątna, Tyrymach *ubogi*  
(*Tyrymach. Pasterka*, W I, 19)

Lekszą ci *taśmę*  
(*Psyche*, P III, 22)

Śpiewam *łuk* jego i strzały  
(*Kupidyn*, W I, 1)

O *lipo!*  
O *słońce!*  
O przyjemny *ptaku*  
(*Neera*, W I, 8)

Niemal każdą z przytoczonych par cytatów charakteryzuje odmienny typ relacji semantycznych między użytymi obocznie słowami. Wyrazy *binda* i *goły* 'ubogi' opatrzone są w pismach oświeceniowych kwalifikatorami stylistycznymi. Dla Ignacego Włodka *binda* to „wyraz dawny, zaniedbany”, zaś *goły* (*gołota*) to według Michała Dudzińskiego „wyraz niepospolity”, rzadko używany<sup>20</sup>. Oba te słowa o niewątpliwej dla współczesnych wyrazistości stylistycznej zastępowane są wyrazami używanymi powszechnie, przynależnymi do podstawowego zasobu leksyki, stylistycznie bezbarwnymi.

Cztery ostatnie przykłady uwidoczniają semantyczną opozycyjność deminutywów i form podstawowych. Wyrazy odrzucane odznaczają się więc właściwym wszystkim tego typu formacjom słotwórczym nacechowaniem ekspresywnym, które wyeliminowane jest w tekstach drugiej wersji na rzecz form podstawowych, nienacechowanych.

Najwięcej trudności sprawić może interpretacja oboczności *obligacja* — *prośba* oraz *fortel* — *sposób*. W drugim wypadku, jak świadczą użycia w różnych tekstach ówczesnych, oba słowa są synonimami. W pierwszym — istnieje zaświadczona przez współczesnych znaczeniowa różnica między *obligacją* i *prośbą*. Natomiast oba słowa pochodzące z pierwszych wersji (*obligacja*, *fortel*) mają tę wspólną cechę, że ich rodowód, jakkolwiek dosyć stary, wskazuje na obce źródło językowe. Charakterystyczne jest, że w dokumentach XVIII-wiecznych nie znajdujemy dowodów

wprowadzone. Wydaje się jednak, że do traktowania oboczności wyrazowych jako zmian autorskich upoważnia cały kontekst różnorodnych przekształceń innego typu, głębiej sięgających w strukturę tekstów, a niewątpliwie będących dziełem samego poety.

<sup>20</sup> Kwalifikatory stylistyczne przytaczam za słownikiem z t. 3 publikacji *Ludzie Oświecenia o języku i stylu*.

świadczących o wyczuwalności ich obcego pochodzenia<sup>21</sup>. W makaronicznym stylu piśmiennictwa i wymowy czasów saskich wprowadzanie wyrazów, które z dzisiejszego punktu widzenia zaklasyfikowalibyśmy jako barbaryzmy, było po prostu powszechnym obyczajem językowym. W ramach utartej konwencji makaronicznej szczególnie ceniono różnorodność słownictwa, osiąganą drogą obcych zapożyczeń. Czytelnicy ówczesni do takich zapożyczonych wyrazów bardzo przywykli. W tym więc wypadku nie tyle wyraziście wyczuwalna odrębność stylistyczna *obligacji* i *fortelu* decyduje o ich usunięciu z tekstu poetyckiego, ile tendencja odjęcia się od określonej konwencji językowej, odrzucenie najbardziej charakterystycznego tej konwencji przejawu.

Dla egzemplifikacji obserwowanego tutaj kierunku przemian przytoczmy jeszcze kilka oboczności, już nie w zakresie pojedynczych słów, ale całych wyrażań, przy czym niektóre z wersji I traktować można jako utarte w mowie potocznej zwroty frazeologiczne:

I	II
bogom przyprawia rogi ( <i>Cel śpiewania</i> , E IV, 1)	niebianom wyrabiał dziwy ( <i>Kupidyn</i> , W I, 1)
za kark prowadzą na hak idzie cnota ( <i>Pasterka</i> , E I, 31)	wabia i ciągną rozbija się cnota ( <i>Niestatek. Sielanka</i> , W I, 17)
Ale bez wrzasku ( <i>Krotochwila</i> , E IX, 9)	Ale bez kiótni ( <i>Krotochwila</i> , W III, 4)

Wyrazistość (jak w zestawieniu *za kark prowadzą*), intensywność (jak w słowie *wrzask*) czy też metaforyczna obrazowość tych wyrażań zastąpione zostały konstrukcjami bezbarwnymi, ogólnikowymi, pozbawionymi stylistycznej ekspresji. Tak więc raz jeszcze potwierdza się spostrzeżenie o rezygnacji z wykorzystywania różnych warstw leksyki i frazeologii, rezygnacji z właściwej *Erotykom* bujności i bogactwa językowego<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Oba te wyrazy pojawiają się w słowniku zawierającym wyrazy opatrzone kwalifikatorami stylistycznymi w okresie staropolskim: *Wypowiedzi o języku i stylu w okresie staropolskim (do połowy XVIII w.)*. T. 2: *Słownik*. Opracowała J. Puzynina pod redakcją M. R. Mayenowej. Wrocław 1963. Przytoczone tam kwalifikatory, określające „fortel” jako germanizm, a „obligację” jako lacyzizm, pochodzą, w pierwszym wypadku, z trójjęzycznego *Słownika* M. Volckmara (wyd. 1 — Gdańsk 1596), w drugim — ze *Słownika* J. K. Voyny (Gdańsk 1690).

<sup>22</sup> Dążenie do różnorodności elementów, z których zbudowane jest dzieło literackie, a nawet wprowadzanie całkowicie przeciwstawnych właściwości stylistycznych uznane są za konstytutywne cechy stylu rokokowego przez R. Lauffera (*Style rococo, style des „Lumières”*. Paris 1963, s. 30—35).



Analiza zgrupowanych w tym miejscu wariantów dostarcza więc — podobnie jak przykłady przytoczone w punktach B i C — informacji o zmianach w zakresie poetyckiego traktowania języka, a konkretnie — w operowaniu leksyką.

E. Oto kilka oboczności innego typu:

## I

Stąd mię zachęcać *Pallas* poczęła  
 Wtem się mi *Wenus* piękna nawinie  
 Stąd mię wabiły *Marsowe* wrzawy  
*Wenus* cię prosi

## II

Stąd boska *mądrość* wabiła  
 Aż mi się *Miłość* nawinie  
 Stąd mię ujmował *plac sławy*  
*Miłość* cię prosi

Pomijając całokształt różnic występujących w analogicznych wersach, zajmijmy się tylko relacją między wyrażeniami podkreślonymi. Typ zmian dostrzegalnych we wszystkich czterech przykładach jest taki sam — zwrot z imieniem mitologicznym lub samo to imię zastępuje się pojęciem abstrakcyjnym albo też wyrażeniem zawierającym takie pojęcie. Słowa *Wenus* czy *Pallas* nie funkcjonują jednak w przywołanym tekście po prostu jako imiona mitologiczne, podobnie zresztą jak i wyrazy *miłość*, *mądrość*, *sława* nie są wyłącznie nazwami ogólnymi. Po to, by poeta mógł ich użyć w ten właśnie sposób, a czytelnik zrozumieć ich znaczenie, w konsekwencji zaś zrozumieć cały tekst — obaj odwołać się muszą do zjawisk będących już poza językiem samym, muszą znać pewną pozajęzykową umowę, na mocy której wolno m. in. stosować połączenia słów *Pallas poczęła zachęcać* czy *Miłość prosi* (połączenia wykluczone np. w dyskursie naukowym). Umowa ta — to oczywiście określona konwencja literacka, którą traktować by można jako swoistą ramę modalną<sup>23</sup>, informującą o przyjętym przez pewną grupę ludzi sposobie posługiwania się środkami językowymi. Ta właśnie rama wyznacza niejako sens wpisanych w nią słów, sposób i możliwości ich użycia. Wydaje się, że słowo *Wenus* na terenie zakreślonym przez dającą się odczytać z jego konkretnego użycia (*Wenus prosi*) ramę modalną funkcjonuje identycznie jak słowo *Miłość* w przypisanym mu przez jego kontekst zakresie semantycznym (*Miłość prosi*). Właśnie identyczność funkcji pozwala na wymienne użycie tych wyrazów w dwu obocznych zdaniach. Tyle tylko, że oba zdania odsyłają do innej ramy modalnej, której każdorazowy wybór informuje z kolei o przyjęciu takiej a nie innej konwencji literackiej. Prawdopodobnie w tym akurat przypadku konwencje owe są sobie dość bliskie, niemniej jednak z punktu widzenia całokształtu

<sup>23</sup> Postępuję się tu terminem użytym przez A. Wierzbicką w pracy *O spójności semantycznej tekstów wielozdaniowych* (referat wygłoszony na Konferencji Semantycznej w IBL PAN).

poezji Książnina ich zmiana odgrywa rolę dosyć istotną. Tym bardziej że omawiany typ przekształceń jest niezwykle konsekwentnie realizowany we wszystkich przejętych z *Erotyków* utworach, w których znajdowały się motywy mitologiczne. W przypadkach gdy bez szkody dla zawartości treściowej utworu można było usunąć obrazy proveniencji antycznej — swobodnie się z nich rezygnuje (np. w tekście zatytułowanym *Filoreta. Pasterka* ⟨W I, 3⟩, stanowiącym II wersję *Pasterki* ⟨E III, 4⟩, pominięto strofy, w których pojawiały się Najady, Ceres, Faun, Bachus). Tam zaś, gdzie zasadnicza koncepcja wiersza wymagała zachowania motywu — następują zmiany stylistyczne. Np.:

I	II
me oczy <i>Morfeusz</i> rozklei ( <i>Sen podchlebny</i> , E II, 12)	me oczy <i>dzień natręt</i> rozklei ( <i>O Korynnie</i> , W III, 11)
Rwie się <i>Kupidek</i> śmiały ( <i>Duma</i> , W I, 21)	Rwie się <i>motylek</i> śmiały ( <i>Rozwaga nad sobą</i> , P II, 1)
rubaszny <i>zwolewnik Gradywa</i> ( <i>Pasterka</i> , E X, 16)	rubaszny <i>dworak</i> ( <i>Egle dworka. Sielanka</i> , W III, 13)
<i>Dyony wyrostek</i> ( <i>Cel śpiewania</i> , E IV, 1)	<i>syn pierwszej piękności</i> ( <i>Kupidyn</i> , W, 1)

Warianty tego typu niosą więc ważną informację o zasadach budowy utworu wykraczających poza płaszczyznę językową, wskazują bowiem na odrzucenie najbardziej wyrazistych przejawów tej konwencji budowania świata poetyckiego, na której zasadzało się wpisane w *Erotyki* pojmowanie poezji.

F. Przechodzimy do najbardziej skomplikowanego przypadku relacji semantycznych między wariantami analizowanego wiersza w strofie 1.

I	II
Jużem chciał moję lutnią porzucić, Z której swe brała Wenus zalety; Chciałem dowcipu polot obrócić Do innej mety.	Dosyć, myśliłem, igraszki, Na której zszedł czas niemały, Chciałem zaniechać te fraszki, A szukać chwały.

Semantyczna analiza tych tekstów sprawiać może największe — w porównaniu z cytowanymi poprzednio fragmentami — trudności, nie tylko ze względu na najznacześniejsze różnice brzmień tekstów, ale także dlatego, że wymaga ona odwołań do dosyć obszernego kontekstu, w którym dopiero poszczególne słowa wzajemnie się oświetlają. W obu tych fragmentach przedmiot wypowiedzi jest ten sam: własna działalność podmiotu-poety. Co więcej, informuje się w nich o zamiarze zmiany zainteresowań literackich. W obu wypadkach motyw twórczości poetyckiej wprowadza się pośrednio, poprzez sformułowania omowne, których budowie i sensowi trzeba się przyjrzeć dokładniej. W tekście I motyw

ten wprowadzony jest przez takie zespoły słów, jak „*dowcipu polot, lutnia, z której swe brała Wenus zalety*”, przy czym imię *Wenus*, wskazuje na tematykę niegdyś uprawianej, a teraz porzucanej, twórczości. Oczywiście, że cała ta peryfrazja wyraziście tkwi i tłumaczy się w ramach określonej konwencji mówienia o procederze poetyckim, który w ten właśnie sposób zostaje uwznioślony, otoczony aurą niezwykłości. Analizowana strofa nie wprowadza przy tym informacji o kierunku zamierzonych zmian w podejmowanych przez poetę działaniach, wspomina się tylko ogólnie o *innej mecie*.

Struktura znaczeniowa paralelnej strofy tekstu II rysuje się na tym tle bardzo odmiennie. Przede wszystkim inaczej funkcjonuje tu peryfrazja wskazująca na przedmiot wypowiedzi. Podczas gdy w tekście I sformułowanie omowne dawało się interpretować dość jednoznacznie, tutaj — lektura dwóch pierwszych wersów strofy nie dostarcza żadnej jasnej informacji, jakie to mianowicie *igraszki*. (Pierwszego sygnału, wskazującego, że chodzi o twórczość poetycką, dopatrywać się należy w tym, iż wprowadza określenie *te fraszki*, przy czym nie jest ono całkowicie jasne ze względu na wieloznaczność słowa *fraszka* i nie wyeliminowaną przez kontekst okazjonalność zaimka *te*. Może się on odnosić do wszystkich poprzedzających ten utwór wierszy zbioru, do całej twórczości, a także do niektórych tylko wierszy, nie wskazując ich dokładnie.)

Analizowany czterowiersz tekstu II jest niejasny znaczeniowo, jeśli traktować go autonomicznie, jako nie poprzedzony żadną wcześniejszą wypowiedzią samodzielny początek utworu. Tekst ten natomiast doskonale jest zrozumiały w świetle pierwszej strofy tekstu I, która go chronologicznie poprzedza. Przekształcenie tekstu utworu odbywa się więc tak, jakby jego założony odbiorca miał niejako w pamięci — podobnie jak autor — pierwotne brzmienie wypowiedzi, wymagające jedynie pewnych uzupełnień, które zakładają jednakże znajomość punktu wyjściowego. Owe uzupełnienia czy zmiany zasadzają się na wyraźnie wpisanej w tekst II ocenie twórczości poetyckiej, ocenie innej niż podsuwana przez tekst I. Wprowadzone do tekstu II słowa takie, jak *igraszki, fraszki* (ich rolę i ważność wzmacnia jeszcze usytuowanie w klauzuli wersów i pozycji rymowej), niosą ze sobą odcień lekceważenia czy całkiem negatywnego stosunku do spraw potraktowanych w wersji I uwznioślająco i uroczyście<sup>24</sup>. Istotnym czynnikiem podbudowującym, a raczej współbudującym tę ocenę jest skonstrastowanie zwrotów „*zaniechać fraszki*”

<sup>24</sup> U Trotza funkcjonowanie wyrazu „*fraszka*” ilustrują następujące konteksty: „*o lada fraszkę człowiek często się wadzi*”, „*za fraszkę to stoi*”. Jako francuskie równoważniki występują *bagatelle, chose de rien*. *Igraszka* to tyle co *Spielwerk, jouet, joujou* (w kontekście: „*dzieci z sobą igrają*”).

— „a szukać chwały”, przez co znaczeniowo przeciwstawne elementy obu użytych rzeczowników zostają szczególnie uwydatnione. Ponadto wers ostatni strofy zawiera nową w stosunku do tekstu I, bardzo ważną, informację o rozumieniu celu twórczości poetyckiej, określonego słowem *chwała*.

Wydaje się więc, że relacje między analizowanymi fragmentami wskazują na istotne zróżnicowanie nie tyle reguł, według których wypowiedzi te są konstruowane, ile — i to przede wszystkim — wpi-sanych w teksty postaw poetyckich, wyznaczających semantykę wypowiedzi jako całości. Zauważalne w powyższym przykładzie różnice sprawiają, że obie te strofy odwołują się do całkowicie odmiennych przekonań literackich, są świadectwem preferowania za każdym razem innego modelu świata poetyckiego<sup>25</sup>. Tekst II, w którym twórczość poetycką poświęconą Wenus określono jako *fraszki*, sytuuje się w innym zespole poglądów literackich niż tekst I, jest więc jako całość znakiem nowej sytuacji literackiej.

W licznych wariantach wczesnych utworów Książnina można nieomal na gorąco uchwycić proces kształtowania się tego modelu świata poetyckiego, jaki sygnalizowany jest przez metapoetyckie treści II wersji *Obligacji*. Proces ten przebiega kilkoma torami, które postaramy się tutaj przedstawić.

## I

Śpi tu, ach, piękna śpi tu Neera,  
Przy rozłożystej lipinie;  
Głowę skłoniwszy, łokciem opiera,  
Na pulchnej leżąc równinie.  
Jasny tok czoła brwi czarne kras;  
Twarz się niejako uśmiecha.  
Powieki mrużąc, światełka gasi,  
Letkim powietrzem oddycha.  
(*Pasterka*, E II, 17)

## II

Jakże łagodnie oddycha!  
Sama niewinność na twarzy.  
Płoniąc się, niby uśmiecha:  
Sen jej słodkiego coś marzy.  
(*Neera. Pasterka*, W I, 8)

Wersja I eksponuje konwencjonalnie obrazowe elementy wyglądu prezentowanej w wierszu pasterki (*piękna, jasny tok czoła, czarne brwi*), które odrzucone zostają w redakcji II na korzyść słów kreślących niejako wewnętrzny portret bohaterki słowami i zwrotami wyraźnie oceniającymi — *niewinność, łagodność, słodycz*. Te właśnie cechy współtworzą model nowego bohatera poetyckiego, reprezentującego pewne akceptowane wartości, które wiersz proponuje. Do tego repertuaru cech

<sup>25</sup> Na temat modelu świata poetyckiego zob. Я. А. Левин, *О некот орих черта плана содержания в поэтических текстах*. W zbiorze: *Структурная типология языков*. Москва 1966.

należy jeszcze *czułość*. W *Pasterce* (E VIII, 21) mówi się o bohaterze „Czuły Tyrymach pasterz, śpiewak doskonały”. Pojawia się wreszcie *cnota* jako nieodzowna właściwość postaci zaludniającej strofy nowych wersji dawnych *Erotyków*. Wraz z nią wkracza — po raz pierwszy chyba u Książnina — dydaktyzm, dostrzegalny przede wszystkim w ciągłym dążeniu do kreowania bohatera pozytywnego. Czuły, cnotliwy, ubogi, choć pracowity pasterz wypiera swawolnego Kupida z jego strzałami, płomieniami. Typ zachodzących tutaj zmian ilustrują najlepiej wspomniane wyżej oboczne teksty *Pasterka* (E III, 4) i *Filoreta. Pasterka* (W I, 3)

## I

Wszystko ci błogo, wszystko ci się  
Fortunać płuży bez trosków i pracy.

## II

Wszystko u ciebie błogo i wesoło,  
śmieje, Bóg wam pomaga przy *cnocie i pracy*.

Wprowadzone tutaj zmiany sygnalizują generalne przekształcenia w zakresie podstawowych atrybutów świata poetyckiego *Erotyków*. Świat czystej arkadyjskiej konwencji, w którym Fortuna wespół z innymi bóstwami (Flora, Najady, Ceres, Bachus) obsypuje bohaterów wszelkimi dobrami, gdzie „bez przysady płynie rozkosz żywa”, gdzie nie dociera „los szczęścia zmienny i smutek ponury”, a jedynym zajęciem jest igranie z Kupidynem, wypierany jest stopniowo przez model, w którym widoczne są ambicje poznawcze czy nawet moralistyczne wobec realnie istniejącej rzeczywistości ludzkiej. Już nie tylko czysto poetycka zabawa w pełni skonwencjonalizowanymi chwytami, ale próba nowego widzenia świata i człowieka określa tę poezję. Zmiany w tym planie zachodzące najlepiej ilustruje utwór tytułowany kolejno: *Pasterka* (E X, 16), *Egle dworka* (W III, 13), *Do Kachny dworki Bartosz sielanin* (P III, 13). Niezależnie od sygnalizowanych już oboczności typu stylistycznego mamy tu do czynienia z przekształceniami w ramach przedstawianego świata<sup>26</sup>. Wersja I oparta jest na potraktowanym zupełnie abstrakcyjnie motywie zdrady pasterki, ujętym jako całkowicie ponadczasowy konflikt między należącym do „Marsowej czeladzi” „zwolennikiem Gradywa” a „Szczerym pasterzem z prostego dworu wieśniaczej Cerery”. Ujęcie takie znaleźć można w stałym repertuarze konwencjonalnej poezji pasterskiej. Funkcja tego konwencjonalnego toposu ulega zmianie w momencie, gdy w II wersji utworu bohaterowie zostają wyposażeni w elementy wyrazistej charakterystyki środowiskowej, zwraca się uwagę na socjalną typowość prezentowanej sytuacji, która odwołuje się do pewnego modelu przeżywania czy w ogóle stosunków międzyludzkich.

<sup>26</sup> Na tendencje te zwraca uwagę Mikulski (*Nad tekstami Książnina*, s. 264—265) z okazji badania tekstów *Ody do wąsów*.

Zamiast przeciwstawienia Mars—Cerera pojawia się opozycja modelu emocjonalnego, reprezentowanego przez „sielanina serca zbyt szczerego” oraz mieszkańców dworu — „pańską czeladź”. Całkowicie abstrakcyjna pasterka z wersji I konkretyzuje się w II jako przedstawicielka XVIII-wiecznego dworu.

Wysokaś teraz, ani spojrzeć na cię:  
Piórka na głowie, a sama w bławacie.  
Inszy chód tobie, insza teraz mowa:  
Pyszniej się zdrowa!

Wszystkie te tendencje pogłębiają się w III wersji utworu, o znamienym tytule *Do Kachny dworki Bartosz sielanin*. Elementem współbudującym model świata poetyckiego są tu także imiona bohaterów, które odsyłają do pewnych utrwalonych sposobów nazywania postaci sielankowych — z jednej, i postaci z ludu — z drugiej strony. Zastępowanie imion konwencjonalnie sielankowych imionami swojskimi ma miejsce też w kilku innych utworach Książnina (np. Damon z *Dumy Milony* (W I, 6) nazwany został Bogdanem w *Żalu pasterki* (P IV, 10)), jakkolwiek zabieg ten nie jest realizowany konsekwentnie we wszystkich utworach. Co więcej, spotyka się nawet zmiany idące w kierunku przeciwnym, np. zastąpienie Kuby (E I, 31) Tyrfusem (W I, 17). Zasygnalizować także warto pojawienie się imienia Justyny jako wyraźne nawiązanie do wzoru sielanki Karpińskiego<sup>27</sup>.

Omawiane tutaj zmiany odnoszą się w głównym stopniu do Książninowskiej poezji pasterskiej i świadczą o zbliżeniu jej ku wzorcowi wykształconemu w opublikowanych w r. 1780 sielankach Karpińskiego. Podobieństwa dotyczą teraz nie tylko motywów wspólnych dla niemal całej poezji bukolicznej, ale obejmują przede wszystkim niektóre rozwiązania stylistyczne, nacechowanie dydaktyczne oraz preferowany model świata poetyckiego.

Analiza semantycznych relacji obocznych tekstów wierszy Książnina prowadzi do wyodrębnienia czterech typów wariantów informujących o regułach organizacji różnych poziomów utworu literackiego:

1) warianty informujące o całościowej strukturze semantycznej konkretnego tekstu i jego znaczeniowej „gęstości”;

<sup>27</sup> We wczesnej poezji Książnina znaleźć można także, nieliczne wprawdzie, ale ciekawe, zbieżności z twórczością Karpińskiego. Uderzające jest podobieństwo niektórych motywów kilku Książninowskich pasterek drukowanych w *Erotykach* i pewnych sielank „śpiewaka Justyny”. W tym zakresie porównać się dają: *Pasterka* (E I, 12) — *Korynny żal po młodości*; *Pasterka* (E IV, 17) — *Korydon smutny na śmierć Palmiry*; *Pasterka* (E IV, 23) — *Laura i Filon*; *Pasterka* (E VI, 26) — *Do przyjaciół po rozstaniu się z Rozyną* (*Dzieła wierszem i prozą*. T. 1. Warszawa 1806). Wydaje się, iż nie byłoby niespodzianką, gdyby badacze stwierdzili jakieś wspólne obce źródła motywów tematycznych tych utworów.

2) informacje na temat zmian w zakresie reguł wyboru elementów językowych z różnych warstw systemu językowego;

3) informacje dotyczące zmian stosunku do określonych konwencji poetyckich;

4) informacje o przekształceniach wpisanego w dane teksty literackie modelu świata poetyckiego.

Odrzucanie tych właściwości poezji Książnina, które chcielibyśmy nazwać rokokowymi, i grawitowanie w kierunku tych zjawisk, które chciałyby się uznać za sentymentalne, wyraża się:

a) w zakresie wyboru słownictwa — w eliminacji słów o wyraźnym zabarwieniu ekspresywnym albo nacechowaniu stylistycznym oraz słów związanych z tendencją makaronizacji;

b) w ograniczeniu różnorodności stylistycznej, rezygnacji z szerokiego wykorzystania wyrazów bliskoznacznych i poetyckiego peryfrazowania słów oraz w tendencji do zwartości i ekonomii wypowiedzi;

c) w odrzuceniu przejawów konwencji mitologicznej, a szczególnie wszystkich mitologicznych imion;

d) w zastępowaniu modelu abstrakcyjnego, ponadczasowego świata konwencji mitologicznej przez świat poetycki wyposażony w elementy charakterystyki historycznej, społecznej, kolorytu lokalnego; w konstruowaniu bohatera pozytywnego poezji, który staje się wyrazicielem tendencji dydaktyczno-moralizatorskich.

## 2

Punktem wyjściowym przeprowadzonych dotąd analiz było porównanie tekstów, których budowa — mimo nawet znacznych różnic w planie wyrazu — podporządkowana była tym samym zasadom konstrukcyjnym. Wśród Książninowskich wariantów jednakże spotyka się także przypadki, w których zmiany obejmują podstawowe założenia budowy wypowiedzi. Sytuację taką można zilustrować przykładem trzech redakcji wiersza o kolejnych tytułach: *Potucha*, *O Korynnie*, *O Elizie*.

### I

Po smutku radość, po radości smutek:

Taka na świecie jest kolej.

Równyż jest dla cię i w miłości skutek;

Dziś cieszysz się, a jutro boleć.

Z tym wszystkim i to cieszyć ma człowieka,

Choć radość niedługo służy.

Za to też, kiedy wewnątrz mu dopieka,

I boleść nie trwa najdłużej.

Czegożbym nie dał, bym z miłą Korynną  
 Wiecznej doznawał radości?  
 Raj miałbym za nic, gdybym nieupłynną  
 Widział mej słodycz miłości.

Ale cóż znowu stałoby się ze mną,  
 By wieczny smutek ozionął?  
 Gdybym na zawsze stracił twarz przyjemną,  
 W piekle bym, zda się, utonął.

Wczoraj ma pani ostry wzrok wydała:  
 Być mogło, żem ją uraził.  
 Żółé mi po sercu swą gorycz rozlała,  
 Arsenik wnętrzości skaził.

Dzisiaj mi znowu swą dobroć udziela,  
 W łaskawym unosząc względzie:  
 Od zmysłów prawie odchodzę z wesela,  
 Nie myśląc, co znowu będzie.

(*Potucha*, E V, 37)

## II

Po smutku radość, po radości smutek:  
 Taka na świecie jest kolej.  
 Równyż dla ciebie i z kochania skutek,  
 Wczoraś się cieszył, dziś boleć.

Korynna wczoraj ostry wzrok wydała,  
 Być mogło, żem ją uraził,  
 Po sercu tkliwym gorycz się rozlała,  
 Jad czarny duszę mi skaził

Nie miałem szczęścia gniewu jej odwrócić,  
 Przepraszać nawet nie śmiałem.  
 Poszedłem smutny sam się z sobą kłócić  
 I noc tę całą nie spałem.

Dziś zwykłej znowu dobroci udziela:  
 Serce wróciła mi swoje!...  
 Od zmysłów prawie odchodzę z wesela;  
 Ale się jutra znów boję.

(*O Korynnie*, W I, 4)

## III

Eliza wczoraj ostro spojrziała:  
 Możem dał powód urazy.  
 Cisnęła wiankiem rączka jej biała;  
 Przygryzła wargę pięć razy.

Nie można było gniewu odwrócić  
 I błagać srogiej nie śmiałem.  
 Poszedłem smutny z sobą się kłócić;  
 I noc tę całą nie spałem.



Dziś lubym sama witając głosem,  
 Oczy wróciła mi swoje!  
 Cieszmy mnie słodkim nadzieją losem;  
 Ale się jutra znów boję.

(O *Elizie*, P I, 13)

Tekst I skonstruowany jest jako refleksja ogólna na temat abstrakcyjnie pojętej miłości w życiu ludzkim. Formuła wyjściowa tej refleksji opiera się na znaczeniowym przeciwstawieniu wyrazów *radość* — *smutek*, a dalszy bieg wypowiedzi (strofy 2—4) wyznaczają szeregi słowne należące do tych dwóch przeciwstawnie potraktowanych pól semantycznych (*cieszyć się, raj, słodycz miłości, boleć, dopiekać, piekło, stracić, utonąć*). Zawartość dwóch strof końcowych — mimo pewnych formalnych sygnałów ukonkretnienia wywodu (wypowiedź pierwszoosobowa) — funkcjonuje jedynie jako egzemplaryczny załącznik do tytułowego problemu. Jesteśmy na terenie poezji, która za swoje naczelne zadanie przyjmuje kolejną obróbkę wielokrotnie już eksploatowanego chwytu.

W wersji II formuła wyjściowa, nawiązująca wypowiedź, zostaje zachowana, ale nie jest już poddawana dalszym formalnym przekształceniom, wnoszącym niewiele nowych treści w porównaniu ze strofą 1. Główny nacisk położono na tę część utworu, której poprzednio przypadała jedynie rola bezbarwnej ilustracji. Zmianie ulegają wewnętrzne proporcje części wiersza, a na plan pierwszy wysuwa się jednorazowa i konkretna sprawa „wydarzeń lirycznych” zaszłych między Korynną a kimś, kto o tej sprawie opowiada. Owa postać mówiąca poświęca wypowiedź swą głównie relacji o własnych doznaniach wywołanych zachowaniem Korynny — szczególne znaczenie ma tu strofa 3, całkowicie nowa w stosunku do wersji I. Podmiot liryczny, który występuje w wierszu jako postać przeżywająca i czująca, staje się wyeksponowanym wyraziście elementem struktury utworu, nadając mu znamiona wypowiedzi indywidualnej.

Zasygnalizowane zmiany podstawowych wyznaczników budowy utworu pogłębione są w wersji III. Oparty na ograny koncepcie wstęp w ogóle odrzucono, wiersz przybiera formę bezpośredniego monologu konkretnego „ja”; monologu, w którym nie chodzi już o żadne rozważania ogólne na temat radości i smutku, ale o ekspresję jednostkowych doznań. Wyrzista w II wersji tendencja stała się już teraz dokonaniem. Warianty tego typu stwarzają więc szansę obserwacji *in statu nascendi* procesu krystalizowania się norm konstrukcji podmiotu wypowiadającego w liryce, norm mówienia lirycznego, odmiennego od rokokowej zabawy konwencjami. Konkretyzacja monologu i dobitne zarysowanie mówiącego „ja” pozwalają włączyć ten proces Książninowskich przemian w nurt poszukiwań i doświadczeń poezji sentymentalnej.

Egzemplifikacji omawianego tu zjawiska przemian ogólnych zasad konstrukcji utworów dostarcza większość wierszy mających dwie lub trzy redakcje. Nie wchodząc już w dokładniejsze analizy, przytoczymy tylko kilka tytułów wierszy, które potwierdzają sformułowane wyżej spostrzeżenia ogólne: *Fortelność kobieca* (E IV, 20) — *O Eufrozynie* (W I, 11); *Pasterka* (E VII, 18) — *Amarylla* (W I, 20); *Do Fabiana* (E IX, 2) — *Do Fabiana* (W II, 23); *Myśl z Safony* (E III, 13) — *Sielanka* (W I, 13) — *Krosienka* (P II, 6); *Glicera* (W III, 3) — *Glicera* (P I, 22); *Pasterka* (E II, 17) — *Neera. Pasterka* (W I, 8) — *Neera* (P III, 9). W pewnych wypadkach wskazany wyżej typ zmian konstrukcyjnych znajduje odzwierciedlenie także w zmianach tytułów, w których zamiast ogólnego hasła wywoławczego (jak *fortelność* czy *potucha*) pojawia się np. imię bohaterki, będącej ośrodkiem prezentowanych w wierszu doznań albo postacią pozytywną, ogniskującą w sobie dydaktyczne ukierunkowanie utworu.

Zaznaczyć trzeba, że zmiany konstrukcyjne utworów Książnina kontynuowane są i pogłębiane w trakcie opracowywania tekstów do zbiorowego wydania *Poezji*. W tejsze właśnie edycji utwory przejęte z *Erotyków* czy *Wierszy* otrzymują nazwę gatunkową, są teraz odami. Niektóre z obserwowanych zmian można interpretować dążnością do nadania utworowi kształtu przybliżonego do idealnego wzorca ody klasycystycznej, wzorca niewątpliwie obecnego w świadomości literackiej Książnina.

Tak np. czterowersowy *Nadgrobek* (W III, 24), oparty na wytartym barokowym koncepcie:

Stój! Filoreta tu leży,  
Uroda z cnotą pospołu:  
Niegdyś ponęta młodzieży,  
A teraz garstka popiołu.

— poprzedzają w *Poezjach* dwie strofy uwzniosłające wypowiedź przez wprowadzenie rozbudowanej w porównanie apostrofy i retorycznego pytania (*O Filorecie*, P II, 13). Czasem rolę czynnika dostosowującego błahy skądinąd wierszyk do wysokiego tonu ody spełnia zmiana tytułu, który sygnalizuje okolicznościowy charakter wypowiedzi lub też podkreśla, że utwór jest zwrotem do konkretnego adresata. Typowy błahy drobiazg z *Erotyków* pt. *Oczęta Zosi* (E IX, 33), przedrukowany z niewielkimi, ale istotnymi zmianami w *Wierszach* jako *Oczęta Nicy* (W I, 5), występuje w *Poezjach* jako oda *Do Franciszka Zabłockiego*, zyskując przez zmianę tytułu indywidualną perspektywę wypowiedzi, a także jej uroczystą podniosłość. Tak więc obok wariantów wskazujących na sentymentalne tendencje poetyki Książnina, znaleźć można i takie, które zwracają uwagę na problem stosunku poety do norm poezji klasycystycznej.

Analizowany w tym miejscu typ wariantów pozwala więc obserwować kierunki przekształceń liryki już nie tylko w zakresie mikrokosmosu zjawisk stylistycznych, lecz również w płaszczyźnie generalnych założeń konstrukcyjnych utworu poetyckiego. Zwraca uwagę całkowita odpowiedniość wniosków płynących z analizy wariantów w obu tych płaszczyznach struktury dzieła. Świadczy to o nieprzypadkowości wprowadzonych zmian, o ich celowym i świadomym ukierunkowaniu, a więc o podporządkowaniu twórczości konsekwentnym normom poetyckiego działania.

Warianty Książninowskie nasuwają też istotny wniosek historyczno-literacki, że mianowicie zmiana norm poetyckiego postępowania zaszła u Książnina przed r. 1783, a zatem przed wydaniem *Wierszy*. Owe reguły budowy utworu poetyckiego, dające się dostrzec poprzez analizę wariantów, znajdują pełne potwierdzenie i zastosowanie w tych wierszach, które w tomiku z r. 1783 opublikowane zostały pierwszy raz. Odrzucenie własnej wczesnej twórczości poetyckiej i publiczna samokrytyka w przedmowie do wydania *Poezji* jest tylko aktem ujawnienia i zatwierdzenia procesu, który już się właściwie dokonał i mógł być tylko kontynuowany.

Jeżeli punkt wyjściowy polskiej liryki Książnina, *Erotyki*, uznamy za teren oddziaływania dwu różnokierunkowych nurtów epoki — rokoka i sentymentalizmu — to dalsza twórczość tego autora skłania się wyraźnie ku kontynuacji i rozbudowywaniu tego, co właściwe nurtowi sentymentalizmu, ku zdecydowanemu odrzuceniu rokoka. Tyle jedynie, że dostrzegalne już w *Erotykach* tendencje sentymentalne zostają wzmocnione, a także uzupełnione przez nie spotykane dotychczas u Książnina nastawienie moralistyczno-dydaktyczne.

Wydaje się, że spostrzeżenia i wnioski wypływające z analizy wariantów utworów Książnina pozwalają wzbogacić charakterystykę rokoka i sentymentalizmu poprzez wskazanie na właściwe tym kierunkom konkretne reguły i normy dotyczące różnych poziomów organizacji utworu literackiego.

## 3

W związku z niniejszymi rozważaniami na temat wariantów w poezji Książnina nasuwają się problemy ogólniejsze, związane z sensem pewnych literackich terminów, nieustannie tutaj używanych. Mówiąc o zmianach i przekształceniach, jakim poddawane są Książninowskie poezje, stwierdzamy np. w wypadku *Obligacji* i *Prośby* czy szeregu *Pasterka — Egle dworka — Do Kachny dworki Bartosz sielanin*, że mamy do czynienia z jednym i tym samym utworem literackim, którego wa-

rianty, w postaci tekstów zróżnicowanych w pewnym stopniu pod względem brzmienia, są nam kolejno przez poetę prezentowane. Można jednakże zapytać, na jakiej podstawie traktuje się jako jeden utwór różno-brzmiające wypowiedzi poetyckie, pozbawione nawet tak, wydaje się, zasadniczego wyznacznika tożsamości i identyfikacji, jakim jest tytuł. Co więcej, często — w wypadku trzykrotnej publikacji — pierwszy i ostatni tekst są odmienne od siebie tak dalece, że gdyby nie owo środkowe stadium przejściowe, powstałyby istotne wątpliwości co do ich „pokrewieństwa”.

Ponad tymi wszystkimi wątpliwościami pozostaje jednak fakt uczestniczenia danych (trzech czy czterech) tekstów w określonej sytuacji literackiej, której centralnym elementem jest autor, nosiciel pewnego zamysłu twórczego. Niezależnie od stopnia zróżnicowań między takimi tekstami — sytuacja ta pozwala je porównywać i ustalać typ relacji. Nawiązując raz jeszcze do przywołanego na początku tych rozważań artykułu Doleżela, powiedzieć można, że dopóki zróżnicowania w planie wyrazu pociągają za sobą tylko zmiany planu znaczenia, nie naruszają natomiast planu treści, będącego wspólnym, inwariantnym elementem szeregu tekstów. tkwiących w określonej sytuacji ich powstania — dopóty można mówić o tych tekstach jako o równoprawnych i jednakowo ważnych dla badacza wariantach jednego utworu. W momencie, w którym na skutek zmian w planie wyrazu zachodzą przekształcenia w planie treści wypowiedzi, otrzymujemy nowy, w pełni samodzielny utwór literacki. Może on być oczywiście porównywany z poprzedzającymi go ogniwami poetyckiego opracowywania zamysłu twórczego, ale zyskuje wobec nich pełną autonomiczność jako samoistne zjawisko literackie.