

Teresa Kostkiewiczowa

Poematy Książnina wobec tradycji gatunkowej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/2, 207-229

1970

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXI, 1970, z. 2

TERESA KOSTKIEWICZOWA

POEMATY KNIAŻNINA WOBEC TRADYCJI GATUNKOWEJ

Opublikowane w latach 1787—1788 poematy *Balon z Galą-Wielką* i *Rozmaryn* to pierwsze w twórczości Książnina — jeśli z różnych względów nie brać pod uwagę lirycznego cyklu *Żale Orfeusza nad Eurydyką* — większe całości poetyckie. W okresie kiedy klasycystyczna teoria literacka była nieuniknionym punktem odniesienia dla całokształtu poczytnań poetyckich, każdy większy tekst literacki sytuował się nieodwołalnie na mapie uznawanych gatunków literackich i funkcjonował jako jednostkowa realizacja gatunkowego systemu. Klasyfikacji takiej poddać się musiały także oba utwory Książnina, a dokonał tego zabiegu sam autor, wskazując ich gatunkowy kontekst: *Rozmarynu* — bezpośrednio, w odautorskim komentarzu, *Balonu* — pośrednio, poprzez różnorakie właściwości budowy.

Według klasycystycznych poetyk każdy dłuższy utwór wierszem jest poematem. Określenie to nie jest jednakże wystarczające, wyróżnia się kilka odmian poematu, a więc najdostojniejszy poemat epicki, poemat dydaktyczny, opisowy, filozoficzny¹. Książnin nazywa jednak *Balon* po prostu „poema w X pieśniach”, natomiast *Rozmaryn* — „poema liryczne”. Oba określenia, zarówno to, w którym brak kwalifikatora bliżej charakteryzującego poemat, jak i to, w którym kwalifikator taki został wyeksponowany, są znaczące. Zajmijmy się najpierw tym drugim. Poeta czuje się zobowiązany tak oto komentować własny utwór:

To dzieło, w gatunku swoim szczególne, lirycznym przeto nazwałem, że najbardziej zbliża się do tego rodzaju poezji, jakim są ody. Czucie wciąż jednostajne, obfitość rzeczy rozmaita, ogień wyobrażeniom posłuszny i wylot w zacieczeniach swobodny; a za nim śmiałość podobieństw, rozstrzałów i wyboczeń, przejście z obrazu w obraz lekkie i nie zszyta stykających się z sobą myśli osnowa; na ostatek ciągle zmiennych widoków skupienie czyni to poema lirycznym. [3, 23]²

¹ W sprawie tego typu rozróżnień gatunkowych zob. np. F. N. Golański, *O wymowie i poezji*. Warszawa 1786, s. 213—214.

² Tak oznaczamy lokalizację cytatów według: F. D. Książnina, *Poezje*. Edy-

Żadna ze znanych polskich poetyk oświeceniowych nie wymienia takiego gatunku literackiego jako „poema liryczne”. Owszem, sformułowanie takie pojawia się w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości*, ale autor hasła rozumie przez to określenie zjawiska całkowicie różne od opisywanych przez Książnicę³.

Tak więc utwór Książnica był pewną innowacją gatunkową w polskiej sytuacji, innowacją, z której autor zdawał sobie w pełni sprawę, opatrując *Rozmaryn* komentarzem. Obserwujemy tutaj, jak poeta podejmując nie uprawiany dotychczas przez siebie typ literatury — utwór poetycki większych rozmiarów, a zatem poemat jako gatunek szczególnie ceniony w klasycystycznych opiniach estetycznych — jednocześnie ujawnia świadomość pewnych przekształceń w tym gatunku przez siebie dokonywanych.

Zakres tych przemian określa Książnica posługując się pojęciami ówczesnej estetyki literackiej. Dotyczą one zjawisk, które — mówiąc językiem współczesnym — charakteryzują podmiot wypowiadający poematu, zasady kompozycyjne (sposób łączenia poszczególnych części) oraz zabiegi stylistyczne. W sformułowaniu Książnica odnoszą się one tylko do *Rozmarynu*, ale spróbujmy uczynić z nich punkt wyjściowy obu rozpatrywanych tutaj utworów.

1

Pierwsze spostrzeżenia nasuwa wersyfikacyjny kształt poematów. *Rozmaryn* pisany jest 8-zgłoskowym wierszem stychicznym, w poezji Oświecenia niezbyt częstym i nie mającym wyrazistego nacechowania stylistycznego⁴. U Książnica natomiast formant ten — obok 10-zgłoskowca, strofy safickiej i stanisławowskiej — występuje najczęściej w wierszach lirycznych. Dziesięć pieśni *Balonu* to regularne 11-zgłoskowe okta-

cja zupełna. T. 2—3. Warszawa 1787—1788. Cyfra pierwsza wskazuje tom, następne — stronicę.

³ [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych*. T. 2. Warszawa—Lwów 1781, s. 377: „Poema lirycznym według terażniejszej akceptacji jest dzieło dramatyczne, przysposobione do muzyki. Wynałazek ten Włochom należy i od nich nazwane opera. Metastazjusz w tym rodzaju najslawniejszy”.

⁴ Pisze na ten temat Z. Kopczyńska (*Ośmiozgłoskowiec*. W: *Sylabizm*. Praca zbiorowa pod redakcją Z. Kopczyńskiej i M. R. Mayenowej. Wrocław 1956): „Ośmiozgłoskowiec stychiczny używany jest przez pisarzy okresu Oświecenia prawie wyłącznie w bajkach” (s. 208). Zaznacza jednakże, iż w późniejszym okresie „poza bajkami ośmiozgłoskowiec w układzie stychicznym używany był przez Mickiewicza w utworach z pogranicza epiki i liryki — w *Balladach i romansach*” (s. 210).

wy. Ta postać wiersza jest w tradycji europejskiej nacechowana stylistycznie jako miara poematu epickiego. Tak więc, wybierając ją właśnie, jednocześnie sytuował Książnin swój utwór w nurcie epiki poetyckiej. Wiadomo jednak, że współcześnie Książninowi używano 11-zgłoskowej oktawy również w poemacie heroikomicznym. Utwór, który nie opowiada o wspaniałych postaciach dzielnych rycerzy, którego bohaterem zostaje w pewnym momencie kot Filuś ulatujący odważnie w przestworza, wymaga konfrontacji także z parodystycznymi postaciami epiki bohaterkiej. Niektórzy badacze skłonni byli nawet interpretować *Balon* jako realizację norm tego właśnie gatunku⁵. Tym bardziej że sam poeta w zwróconym do czytelnika wstępie zaznacza, iż utwór ten przedstawia „lekki obraz” grona wybranych postaci.

Przyjmując jednak konieczność wprowadzenia poematu heroikomicznego jako punktu odniesienia dla interpretacji *Balonu*, trzeba stwierdzić, że nie jest to kontekst w pełni wyjaśniający budowę tego utworu. Mówiąc o swym poemacie jako o „lekkim obrazie” Książnin zdaje sobie wprawdzie sprawę z tego, że utwór jego nie realizuje konsekwentnie konwencji wysokiej epiki, ale jednocześnie możliwość jednoznacznie parodystycznej lektury tego utworu przekreślona jest przez kilka kolejnych zabiegów pojawiających się w tym samym wspomnianym przed chwilą wstępie.

Właściwemu nakierowaniu czytelniczego odbioru służy więc, po pierwsze, wyjaśnienie konkretnych okoliczności powstania poematu, nie mających nic wspólnego z intencją parodystyczną. Po drugie, analogiczny charakter — sygnalizowania wagi przedstawionych spraw — spełnia uwypuklająca okolicznościowy charakter utworu uroczysta dedykacja dla księżnej Wirtemberskiej („Niech słynie pamięć nam miła / Pięknej w Puławach zabawy”)⁶. Po trzecie zaś — i ta sprawa z punktu widzenia budowy utworu wydaje się najważniejsza — decydujące znaczenie ma konstrukcja postaci wypowiadającej, jej miejsce w utworze, stosunek do prezentowanych wydarzeń. Trzeba od razu powiedzieć, że wobec świata przedstawionego (ze wskazanych wyżej względów na okolicznościowy charakter poematu) nie żywi narrator żadnych intencji satyrycznych (wy-

⁵ Poematem humorystyczno-dydaktycznym nazywa *Balon* L. Dębicki (*F. D. Książnin*. „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1888, s. 853). Podobnie W. Borowy (*O poezji polskiej w wieku XVIII*. Kraków 1948, s. 263). Jako przykład heroikomiki traktuje ten utwór także K. Krejčí (*Heroikomika v básnictví Slovanů*. Praha 1964, s. 184).

⁶ Ciekawy materiał porównawczy daje tu np. dedykacja *Myszeidy*, dość przewrotna i wieloznaczna w swych intencjach, podobnie jak i cały poprzedzony nią utwór, ale mimo wszystko sygnalizująca żartobliwy charakter poematu i parodystyczne traktowanie przywołanych w nim konwencji (np. „Gdy baba latać będzie, gdy lud kichnie, / Dosyć to dla niej, że się Pan uśmiechnie”).

razistych np. w *Monachomachii*, *Sprzeczkach* czy *Organach*). Opowiadacz ten nie ujawnia satyrycznego dystansu wobec przedstawianych spraw i zachowuje się tak, jakby opiewał najbardziej podniosłe i znaczące wydarzenia. Taki właśnie sposób opowiadania wspólny jest zresztą obu rozpatrywanym tu poematom. W *Rozmarynie*, jak przystało na utwór w założeniu liryczny, opowiadacz manifestuje swą obecność i bezpośrednio, i poprzez ów „wylot w zacieczeniach swobodny”, widoczny w rozbudowanych obrazach, podniosłych zwrotach.

Muzo! natchnij moje pienia
I wieczne maluj obrazy,
Jasne, rzetelne, bez skazy. [3,7]

Także i *Balon* rozpoczęty jest według reguł obowiązujących w poemacie bohaterskim:

Cudowną Banię pióro me okryśli,
Jak ma wybujać i wiatry zamiatać.
Śpiewam tę radę, co ją budowała:
Dówcip tu pracą, a nadgrodą chwała. [2, 57]

Na samym wstępie określony zostaje przedmiot opowieści, ale również przedstawia się czytelnikowi sam opowiadający. Wiadomo jednakże, iż w poemacie epickim fakt ujawnienia narratora w pierwszych wersach nie przesądza dalszego postępowania dotyczącego konstrukcji postaci opowiadającej. Może taki narrator stać się całkowicie abstrakcyjnym rapsodem, biernym medium, przez którego usta przepływa poemat, lub też opowiadaczem traktującym swe dzieło jako temat opracowywany niejako przed oczyma czytelnika⁷.

Jednak ani narracja typu tassowskiego, ani właściwości poematu ariostycznego nie wyczerpują charakterystyki postawy narracyjnej opowiadacza w *Balonie*. Oczywiście, opowiadacz ten po sformułowaniu wstępnych informacji dla odbiorcy nie przekształca się w bezosobowego przekaziciela słów, lecz jako wyraziste „ja” występuje nieustannie w tekście. Ale ten nawiązujący do tradycji ariostycznej tok narracyjny nieobcy jest polskim poematom heroikomicznym, najwyraziściej zaś realizowany w *Myszeidzie*. Sam fakt większej niż w utworach Krasickiego czy Jasińskiego ingerencji narratorskiej w bieg opowieści nie wydaje się tutaj najbardziej znaczący. Istotniejsze jest to, że w *Balonie* opowiadacz jawi się jednocześnie jako bohater i uczestnik przedstawionych wydarzeń, że przemawia nie tylko jako wyraziste „ja” panujące nad poematem, ale

⁷ Problem typologii postaw narracyjnych w epice przedromantycznej postawiony został w książce K. Wyki „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie* (Warszawa 1963; zwłaszcza rozdz. *Romantyczny tok narracyjny*, s. 257—260).

także często formułuje swoją wypowiedź w liczbie mnogiej, sytuując się na jednej płaszczyźnie z innymi postaciami utworu.

Już drugi wieczór na Puławy spada:
[.]
Gdy swoim trybem na nowo zasiada,
Czekając pracy, nasze zgromadzenie. [2, 67]

Zjawisko to, obce zarówno tradycyjnej epice bohaterkiej jak i heroikomicznej, usiłuje Książnin także teoretycznie uzasadnić w swym wstępie:

Otóż to jest lekki obraz tego grona, do którego ja przyjęty, jak niegdyś do żeglugi Argonautów Orfeusz, włożoną tam na mnie poety powinność tym dziełem dopełnić starałem się. [2, 53]

Postać będąca narratorem utworu występuje więc jednocześnie w świecie przedstawionym — właśnie jako poeta, którego zadaniem jest opis obserwowanych wydarzeń. Takie usytuowanie się opowiadacza stwarza mu możliwość różnicowania perspektyw i punktów widzenia. Jednakże w *Balonie* perspektywa narratora jako twórcy obserwującego i opisującego — zdecydowanie dominuje nad ewentualnymi punktami widzenia zwykłego uczestnika wydarzeń. Plany zbudowania latającej bani i wzbicia się w niej w powietrze są np. komentowane w następujący sposób:

Wielu w tę podróż chciało się ośmielić.
[.]
I we mnie samym równa chęć urosnie:
Lubią poeci wiatr skrzydłami dzielić.
By zręczniejsi sięgać planety i gwiazdy,
Życzyłbym sobie tej powietrznej jazdy. [2, 61]

Narrator mówi o sobie wyraźnie ja-poeta, nieustannie manifestuje swoją wyjątkową rolę, która daje mu szereg istotnych uprawnień. Przede wszystkim pozycja poety, eksponowana tak często zarówno w *Balonie* jak i *Rozmarynie*, uprawnia do wypowiedzania różnych sądów ogólnych. Zjawisko nasycenia tekstu bezosobowym — ale przecież mimo to wskazującym na obecność narratora — komentarzem w postaci sentencji czy maksym było jednym z wykształconych w poemacie heroikomicznym sposobów rozbijania tradycyjnej maski rapsoda i znalazło szczególnie efektywną realizację u Krasickiego. Było ono rezultatem przyznania specjalnych kompetencji ujawniającemu się narratorowi, który wyposażony został — z racji swej pozycji — w zdolność komentowania i ocen. Podobnie u Książnina. Rozpoczynając opowieść o jakimś kolejnym wydarzeniu narrator-poeta przekazuje najpierw swoją wiedzę o pewnej zasadniczej prawidłowości, której wydarzenie to jest jednostkową, indywidualną re-

alizacją. Tyle tylko, że w *Balonie* aprioryczność tej wiedzy jest dużo wyraziściej niż w wypadku np. *Monachomachii* motywowana tym, iż jej dysponent piastuje właśnie „urząd” poety, widzącego świat wnikliwiej i pełniej. I tak pieśń przedstawiająca budowanie balonu jest niejako ilustracją takich oto sformułowań uogólniających:

Nie dosyć w głowie coś pięknego roić
I radą wydać zamysły chwalebne;
Nie dosyć chęcią na sławę zakroić
I za nią tylko dzięki mieć podchlebne.
Trzeba rąk jeszcze, trzeba się zmnoić:
Do wielkich czynów trudy są potrzebne:
Rada i praca zgodny rząd bezpieczy.
Tym świat, tym stoją Pospolite Rzeczy. [2, 66]

Analogiczna aprioryczność wiedzy o świecie charakteryzuje także podmiot mówiący *Rozmarynu*. Jednakże liryczne zorientowanie poematu pozwala tę wiedzę przekazywać nie w formie zdań sentencjonalnych, ale raczej patetycznych apostrof do upersonifikowanych pojęć. Pojęć, które już z samej swej istoty mają moc wyjaśniania skomplikowanych zjawisk świata, jak np. apostrofa do Czułości, jednocześnie tłumacząca postępowanie Temiry i prezentująca zespół przekonań mówiącego.

Czułości! o niebios darze,
Sprężyno serca i ducha!
Ty wdziękiem płomienisz twarze:
W ognia twojego wymiarze
Świat czyni, patrzy i słucha.
Za tobą przyjaźń go łączy,
Wspiera nawzajem, ujmuje
I życiu rozkosz sprawuje. [3, 12]

Podobną funkcję — uzasadniania wydarzeń w świecie przedstawionym — pełnią pytania retoryczne, całą siłą swej stylistycznej wyrazistości narzucające jednoznaczne rozstrzygnięcia na temat ogólnych mechanizmów rządzących opisywanymi sprawami.

Tak więc nieustanna obecność podmiotu opowieści zarysowuje się mocno — jakkolwiek przy użyciu odmiennych środków stylistycznych — w obu poematach. Chociaż kompetencje tego podmiotu są bardzo szerokie, choć wypowiada się on autorytatywnie na bardzo różne tematy, to jednak dziedziną, która najczęściej staje się przedmiotem bezpośrednich enuncjacji, jest sztuka i poezja. Na podstawie obu poematów dałoby się opracować zestaw sądów dotyczących literatury i poezji, a zwłaszcza możliwości i uprawnień twórcy. Oczywiście, sądy te uwikłane są w przekonania ogólniejszej natury, dotyczące różnych problemów filozoficznych. Sztuka potraktowana jest jako jedna z dziedzin działalności ludzkiej, ale ona właśnie dominuje w rozważaniach podmiotu. Tak np. dzieje się w po-

czątkowym fragmencie II pieśni *Gali-Wielkiej*. Refleksja dotyczy tam najpierw ogólnej sytuacji człowieka, dalszy wywód mówi o sytuacji poety:

Do góry, kędy jest Honoru meta,
Tysiąc dróg mamy, które nas prowadzą.
Nie cierpi musu szczęśliwy poeta:
Wybór obrazów jest pod jego władzą.
Rwie kwiaty, które sam pierwszy upleł
I które w wieńcu milej się usadzą.
Muzo! za gwiazdy leci chęć zuchwała,
Skoro natchniona twoim ogniem pała. [2, 163]

Ta programowa strofa jest jednym z najostrzejszych sprzeciwów wobec reguł krepujących swobodę twórczą, jakie zostały ogłoszone w polskim Oświeceniu. Nie wyjątkowy to zresztą u Książnina sprzeciw. W I pieśni *Balonu*, określając przemówienie jednego z bohaterów, powiada poeta:

Nie z reguł szkolnych okraślił wymowę,
Przeto próżnymi nas słowy nie znudził; [2, 64]

Również we wstępie do *Balonu* stwierdza Książnin: „imaginacja tu moja żadnych więcej nie trzyma się prawideł nad to istotne jedno Horacjusza: *Utile dulci*” (2, 54). Przy jednej jeszcze okazji w dość istotny sposób zaakcentowany został stosunek do klasycystycznej teorii gatunku epickiego. Wyjaśniając motywację rozwoju wydarzeń fabularnych, na początku IX pieśni *Balonu* wypowiada się poeta na wielokrotnie dyskutowany jeszcze i w XVIII w. temat roli cudowności w poemacie epickim.

Ci, których słynie na wieki poema,
Sprężyn tam boskich i cudów użyli.
Tak Arystotel, tak Horacy mniema
I wszyscy, którzy pisać mię uczyli.
Może to zdanie gruntu swego nie ma:
Ale tak Homer, tak śpiewał Wergili.
By więc coś było w cudownym sposobie,
Eola wskrzeszę i zalotnym zrobię. [2, 133]

Ale trzeci wers tej oktawy odsyła jednocześnie do przypisu, który w następujący sposób komentuje poglądy Arystotelesa i Horacego:

Podane od obydwóch nam są prawidła sztuki rymotwórskiej. Nie wiem, jeśli geniusz poety potrzebuje prawideł jakich, nad jedno żywe uczucie wzbogaconej imaginacji, którą smak i natura kieruje. [2, 141]

Okazuje się, że postępowanie Książninowskiego poety w tej sprawie jest dosyć ambiwalentne. Z jednej strony, zgłasza on zdecydowany sprzeciw wobec wszelkich z góry narzuconych, jednoznacznych reguł, z drugiej — respektuje pewne uświęcone wzory literackie, które stanowić ma-

ją punkt odniesienia dla nowo powstających dzieł literackich. Postawa taka w pewnym stopniu przypomina poglądy Karpińskiego, który występując przeciw regułom, uznawał jednocześnie rolę „pięknych wzorów”. Tyle tylko, że to, co na ten temat ma do powiedzenia Książninowski poeta, w sposób bardziej skonkretyzowany prezentuje idealny wzorzec twórczości poetyckiej, a także szerzej — sztuki w ogóle. Zarówno *Balon* jak i *Rozmaryn* przepełnione są terminami i pojęciami z zakresu estetyki i poetyki, służącymi do wyjaśnienia podstawowych założeń teoretycznoliterackich. Książninowskie wyobrażenia o poezji zdominowane są w sposób oczywisty przez teorie estetyczne wywiedzione z twórczości Pindara. Tworzenie poetyckie pojmowane jest w nich jako swobodny ruch wyobraźni o nieograniczonej mocy⁸:

Czego utworzyć nie mogą Kameny,
Skoro rymopis mózg sobie zaszybi?
Pędzi w zapałach rozbujając weny,
Niepewien celu: dojdzie go czy chybi? [2, 114]

Bujać wysoko, wzniz i wyżej słońca,
Ani się nadto w tym locie utrudzić;
Rzucać zapały tam-ówdzie bez końca,
A tymi przecię słuchacza nie znudzić; [2, 124]

Tego typu formuły słowne i przywoływane przez nie obrazy przedstawiające akt twórczy poety nawiązują oczywiście do znanej i dość długiej tradycji europejskich poglądów literackich. Wyobrażenia o procesie twórczym jako nie skrupowanym niczym, podniosłym akcie kreacyjnym są w interesującym nas przypadku o tyle tylko ważne, o ile pozostają w związku z przytoczonymi wyżej protestami wobec sztywnych reguł i o ile stanowią element autocharakterystyki postaci wypowiadającej analizowanego utworu. Otóż narrator *Balonu* nie tylko nie realizuje żadnej z dwóch przeciwstawnych konwencji opowiadania: tassowskiej i ariostycznej. Zarysowane — zgodnie z tradycją ariostyczną — wyraźne „ja” mówiącego jest dużo silniej i obficiej wyposażone w dodatkową charakterystykę jako „ja” poetyckie. Podmiot wypowiedzi usytuowany jednocześnie na dwóch poziomach — opowiadacza i uczestnika zdarzeń — w obu sytuacjach manifestuje swą nieustanną obecność i tożsamość jako poeta. Pozwala mu to traktować przedstawioną rzeczywistość jako temat dzieła i różnicować dystanse, jakie przyjmuje wobec tego tematu. W równej mierze co przedstawiony świat — interesuje go jego

⁸ Na temat recepcji w literaturze europejskiej twórczości Pindara i wywiedzionych z niej teorii poetyckich zob.: G. Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford 1949, s. 232—235. — Z. Łempicki, *Pindar w świecie sądu literackiego wieków XVII i XVIII*. W: *Wybór pism*. T. 1. Warszawa 1966.

własna rola przedstawiającego oraz atrybuty, jakie przysługują dziełu przedstawiającemu. W sposób nie spotykany i niedopuszczalny w tradycyjnym poemacie epickim — wdziera się do utworu sfera podmiotowa, a jej ciągle akcentowanie zbliża do siebie i pozwala sytuować na jednej płaszczyźnie postać wypowiadającą z *Balonu* i *Rozmarynu*.

2

Obok różnic — przez samego poetę akcentowanych — między *Balonem* i *Rozmarynem* dają się zauważyć dość istotne podobieństwa w sferze zabiegów kompozycyjnych zespalających teksty w zamkniętą całość. Oba utwory oparte są na pewnym szkielecie wydarzeń przedstawionych, zorganizowanych wokół występujących postaci. W *Balonie* jest to całkiem oczywiste, natomiast jest zjawiskiem interesującym, że liryczna materia *Rozmarynu* bazuje na zreferowaniu spraw, które stanowią fabularną osnovę poematu: historia miłości i małżeństwa Amarylli, posadzenie przez Temirę krzewu, zerwanie go, ofiarowanie na wieniec ślubny Mirylli. Pewnie że jest to osnowa niesłychanie wątła i uboga, ale trzeba od razu powiedzieć, iż obserwacja ta w równym stopniu dotyczy fabularnej zawartości *Balonu*. W obu wypadkach wydarzeń przedstawionych jest bardzo niewiele, bez trudu dają się one wyczerpać w paru zdaniach będących rodzajem streszczeń, które poprzedzają kolejne pieśni poematów. W gruncie rzeczy — punktem wyjścia dla opowiadającego są zupełnie drobne, marginesowe sprawy z życia dworu. Sposoby organizowania zabawy, rozrywki, drobne szczegóły dotyczące osobistych losów grupy osób połączonych różnorodnymi więzami: pokrewieństwa, przyjaźni czy też zależności — to krąg zjawisk przedstawionych w tych poematach. Są to tematy podejmowane przede wszystkim w drobnej poezji okolicznościowej, obfitej także u Książnina. Twórca, który w ówczesnej sytuacji literackiej decydował się jednak na opracowanie takiej materii tematycznej w formie obszerniejszej i chciał pozostawać w zgodzie z panującymi zwyczajami poetyckimi, miał w zasadzie do wyboru dwie możliwości. Pierwsza — to utwór wierszem, o założeniach parodystycznych, kompromitujący zarówno kanony estetyczne oraz kompozycyjne eposu bohaterskiego jak i przedstawiony świat postaci i wydarzeń. Druga — to epika prozą, ukazująca realia obyczajowe, psychologiczne czy też socjologiczne prezentowanego środowiska. Oczywiście ta druga możliwość w wypadku Książnina jawi się na zasadzie antycypacji i jest czysto teoretyczna. Powieść sentymentalna, mająca za przedmiot sferę wydarzeń dużo obszerniejszą, ale w pewnym sensie zbliżoną do spraw przedstawionych w *Balonie* i *Rozmarynie*, powstała wprawdzie w bliskim Książninowi środowisku, lecz dopiero kilkanaście lat później. Autorką jej była osoba występująca w *Balonie* pod imieniem Tamii — późniejsza Maria Wirtemberska.

Kniaźnin tworząc poemat nie podjął też jednak możliwości pierwszej. Nie tylko obce mu były wszelkie tendencje satyryczne w konstrukcji świata przedstawionego, ale przyjął w *Balonie* niektóre tradycyjne reguły konstrukcji eposu, np. w zakresie motywacji fantastycznej. Z drugiej jednak strony — wbrew tej tradycji — wydarzenia przedstawione nie układają się w poemacie tym w żaden rozbudowany łańcuch, mający własną logikę rozwojową. To, co się w nim dzieje, motywowane jest niemal wyłącznie drogą odwoływania się do różnych argumentów spoza świata przedstawionego. Są to więc albo owe „cudowne sposoby”, motywacja fantastyczna, wprowadzona całkiem serio, z powołaniem się na autorytet Homera i Wergiliusza, albo przekonania na temat ogólnych prawidłowości, które w prezentowanych wydarzeniach znajdują tylko jednostkowe realizacje. Operowanie maksymami czy sądami uzasadniającymi tok wypadków nie jest w *Balonie* jedynie przywilejem narratora. Wątków tkanki fabularnej tego poematu współlistnieje bowiem z rozbudowaniem, a nawet przerostem wypowiedzi bohaterów, które w dużej mierze wypełniają tekst. Próżno by jednakże szukać w nich elementów dramatyzacji czy choćby indywidualizującej informacji o osobie mówiącej. Długie przeważnie kwestie składają się z samych abstrakcyjnych wywodów, które mają uzasadniać aktualne poczynania bohaterów. Tak np. w I pieśni *Balonu*, zanim podjęto decyzję budowy powietrznego pojazdu, odbyła się na ten temat długa dyskusja, której uczestnicy przytaczali różne argumenty za i przeciw, ale argumenty w pełni abstrakcyjne, wynikające z ogólnych przekonań i wiedzy, a nie z aktualnej sytuacji. Tak oto sformułowane jest zakończenie decydującego w tym względzie głosu Poli-freny:

kiedy człeku woda może służyć,
Za cóż by nie mógł i powietrza użyć?

Znajdzie gościniec i na nim szczęśliwy,
Niech tylko będzie usilność i sztuka.

[.]

Czemuz nie zechcem dojść wysokiej chwały,
Gdy nas powiedzie styrnik doskonały? [2, 63]

Tego typu rozwinięte wypowiedzi postaci, których zasadniczą funkcją jest motywacja wydarzeń przedstawionych, a także występujące w tej samej roli liczne i obszerne komentarze narratora rozrastają się często w *Balonie* tak bardzo, że skupione wokół jakiegoś jednego tematu, odchodzą całkowicie od punktu wyjściowego i kształtują się jako wyraźnie wyodrębnione fragmenty dygresyjne. Ich bezpośredni związek ze sferą wydarzeń ulega zatarciu, natomiast one same wyeksponowane są jako niemal samodzielne całości.

Taka zasada kompozycyjna świadomie została przyjęta w *Rozmarynie*, gdzie zakłada się „przejście z obrazu w obraz lekkie i nie zszytą stykających się z sobą myśli osnowę”. Dlatego występowanie obok siebie fragmentów przedstawiających boski akt twórczy, opisujących Wenus i jej orszak, rzeźby na wazonie czy elementy krajobrazu Puław, to naturalna konsekwencja założenia o lirycznym nieporządku jako wyznaczniku budowy poematu.

Okazuje się jednak, że analogiczne postępowanie dostrzec można także w *Balonie*. Oktawy zawierające rozbudowany obraz widoków z balonu w śnie Glikona, opis malowideł na ścianach pojazdu powietrznego włożony w usta Arystona, opis raju czy wreszcie narratorska opowieść o historii rodu Czartoryskich — to najbardziej charakterystyczne przykłady rozbudowanych dygresji w tym utworze. Oczywiście niektóre z nich, jak opis przedmiotu lub zjawiska, mają długą tradycję w epickim poemacie. Tyle tylko, że ich dygresyjny charakter akcentowany jest u Książnina przez sposób ich funkcjonowania w ramach całości.

Bardzo charakterystyczny w tym względzie i centralny dla problematyki *Balonu* jest fragment poświęcony opisowi raju. Punkt wyjściowy refleksji stanowi tu twierdzenie o niedoskonałości egzystencji ludzkiej. Zasada się ona na tym, że trudno osiągnąć najwyższe dobro, za które uznane zostaje szczęście. Jako alternatywny odpowiednik szczęścia pojawia się sława, będąca przywilejem przede wszystkim umysłów twórczych. Ale nie zastąpi ona szczęścia:

Dobrze to lecieć, kędy niesie sława:
Ale treść na tym — szczęścia nie ominąć.
[.]
Nie wiem, jak komu lepiej się wydawa:
Użyć bez sławy czyli w nędzy słynąć?
Ten tylko więcej sobie życzyć ni ma,
Kto z sławą razem i szczęście otrzyma. [2, 85]

I oto w usta Arystona włożony jest opis okoliczności, w których człowiek osiągnąć może szczęście — opis raju. Kilka równoległych nurtów myślowych nakłada się na siebie w tym opisie. Raj jest więc miejscem zaspokojenia wszelkich pragnień ludzkich:

to się tam posiada,
Co na myśl przyjdzie, czego chęć załaknie:
Zgoła to wszystko, czego nam tu braknie. [2, 87]

Zaspokojenie tych ambicji człowieka możliwe jest jednakże dzięki zrealizowaniu — w owym idealnym raju — istotnych postulatów natury moralnej: nie ma tam przeciwności, cierpienia i smutku, ponieważ panuje prawda, pokój i sprawiedliwość, a „sumienie [...] wolne od zgryzoty

/ Będzie spoczywać pod skrzydłami cnoty” (2, 91). Podstawą realizacji tego ideału moralnego jest istnienie w raju warunków dokładnego poznania samego siebie, dotarcia do istoty rzeczy, odrzucenia wszelkich pozorów, którym ulega człowiek w niedoskonałym świecie rzeczywistości.

Rozum dopiero tam obaczy jaśnie,
W czym się istota różni od pozoru.
[.]
Gdy taki sternik pocznie nami rządzić,
Poznamy siebie i przestaniem błądzić. [2, 91]

W ten sposób tradycyjny topos raju wzbogacony zostaje u Książnina russowską problematyką istoty i pozoru, mylącej zewnętrznosci i prawdy zjawisk ukrytych, prawdy wnętrza⁹. Naczelny postulat poznawczy — postulat poznania siebie, nakaz zinterioryzowania wysiłku poznawczego to myśl z gruntu sentymentalna. Jest ona podstawą zawartej w Książninowskim opisie raju utopii poznawczej i moralnej, która przedstawia stan szczęścia osiągniętego przez odrzucenie pozorów, harmonię wnętrza ludzkiego. Wydaje się, że do szeregu różnorodnych oświeceniowych utopii przybyła w utworze Książnina propozycja interesująca i godna uwagi. Według niej droga do szczęścia wiedzie przez odkrywanie utajonych sensów, wskazujących na jakiś wyższy, istotny wymiar spraw i rzeczy. Wyjaśnianie takich sensów — to jedno z najistotniejszych założeń wypowiedzianych w poemacie.

Ale błędem byłoby mniemać, że owa Książninowska istota rzeczy da się — zgodnie z koncepcjami Rousseau — utożsamić z tej rzeczy pierwotną naturą, z czymś, co poprzedza wszelkie formy znaczącej refleksji nad człowiekiem i światem. Przeciwnie, dotarcie do istoty równa się tu odkryciu jakiegoś wyższego sensu danego zjawiska, które można wyjaśnić przez odniesienie do stałego, niezmiennego systemu wartości. Jest nim w tym wypadku naczelny porządek moralny, który opiera się na podstawowych pojęciach cnoty i wierności. Sentymentalny punkt wyjścia zostaje więc odrzucony. Obserwowane bezpośrednio fakty nie są bowiem wytłumaczalne w owym sensie bezpośrednim i dosłownym, dopiero znalezienie ich miejsca w tym naczelnym systemie pozwala odkryć ich utajony, a istotny sens¹⁰.

Wydaje się, że z takich przekonań wypływają także sposoby postępowania Książnina w zakresie konstrukcji jego poematu. Tylko z pozoru

⁹ Problematykę tę w dziełach J. J. Rousseau szeroko analizuje B. Baczkowski (*Rousseau: samotność i wspólnota*. Warszawa 1964, s. 119—136).

¹⁰ Problem traktowania znaku w sentymentalnym — wywodzącym się z inspiracji Rousseau — nurcie kulturowym Oświecenia przykładowo porusza Ю. М. Лютман (*К проблеме типологии культуры*. W zbiorze: *Труды по знаковым системам*. Т. 3. Тарту 1967, s. 41—46).

bowiem poematy te poświęcone są przedstawieniu drobnych wydarzeń dworskich. Nie chodzi w nich o jednoznaczną, dokładną relację, o zaprezentowanie rzeczywistych realiów dworskiego życia, jego swoistego kolorytu, szczegółu, jak to zazwyczaj bywa w epickim poemacie wywodzącym się z tradycji antycznego eposu. W obu wypadkach narratora nie cechuje sensualistyczna wnikliwość wobec świata, nie interesują go wygłady, barwy czy kształty rzeczywistości, jest natomiast tropicielem czy też może arbitralnym „przydzielaczem” wyższych znaczeń. W obu poematach dzieje się coś więcej niż zwykle ludzkie wydarzenia. W *Rozmarynie* opowiedziana została historia gałązki zasadzonego przez Temirę krzewu, z której upleciono wianek ślubny. Ale wydarzenia te dosłownie pojęte nic jeszcze nie znaczą, to dopiero poemat ma wyjaśnić, „co jest Temira i jaki to rozmaryn, który daje Mirylli” (3, 2). Poza wspomnianymi już zabiegami, takimi jak narratorski komentarz, funkcje wypowiedzi postaci czy fragmenty dygresyjne, służy temu kilka innych jeszcze środków. Należą do nich zwłaszcza elementy antycznej stylizacji poematów. Tak więc symboliczne, a nie tylko, jak dawniej, czysto ozdobne funkcje mają fabuły mitologiczne, np. historia Psyche w *Rozmarynie*. Przede wszystkim jednak zwraca uwagę nadawanie występującym postaciom antycznych, a w dodatku znaczących imion, takich, które jednocześnie charakteryzują postać i wskazują na jej miejsce w przedstawionej rzeczywistości, np. Tamia — znaczy rządząca, Polifrena — wielomyślna. W ten sposób przedstawiona osoba i wykonywane przez nią czynności zyskują jakby wyższy wymiar, podlegają uwzniośleniu, bo odniesione zostają do jakichś ukrytych, wyższych sensów ujawnianych w poematach.

Właściwość niesienia wyższych znaczeń przysługuje zresztą nie tylko postaciom, lecz także większości przedmiotów przedstawionych. Rozmaryn funkcjonuje w utworze jako „znak niewinności”, który ma „służyć zapałom piękności”. Kamień w puławskim parku to symbol pamięci i poświęcenia dla bliskich. Tak jak w scenerii Puław dużo jest pamiątkowych przedmiotów, owych drzew, domków i miejsc, które nie pełnią żadnych funkcji praktycznych, lecz tylko służą do wyrażania jakichś arbitralnie im przypisanych sensów, podobnie w poematach Książnina nieustannie sugerowana jest konieczność niedosłownej interpretacji różnorodnych elementów, które są jednocześnie znakami przyjmowanego systemu etycznego¹¹.

¹¹ Zwrócono także uwagę na fakt, że elementom scenerii ogrodu angielskiego mogą być z góry przypisywane funkcje symboliczne, a sam ogród traktowany jako duży obraz czy scenariusz dramatyczny o symbolicznych sensach. Dotyczy to m. in. ogrodu Izabelli Czartoryskiej i znajduje potwierdzenie w jej korespondencji, a także dziełku *Myśli różne o zakładaniu ogrodów* (zob. C. K r a s s o w s k i, *Architektura romantyczna i romantyzm*. W zbiorze: *Romantyzm. Studia nad sztuką dru-*

Szczególną rolę w odkrywaniu wyższych znaczeń zjawisk i rzeczy odgrywa sztuka. Niektóre dygresje i komentarze narratorskie w *Balonie*, a także bezpośrednie wypowiedzi w *Rozmarynie* dowodzą tego wyraziście. Również o takim pojmowaniu zadań sztuki świadczą pośrednio opisy bardzo wysoko przez narratora ocenionych malowideł na ścianach balonu i rzeźb zdobiących kunsztowny wazon w *Rozmarynie*. W pierwszym wypadku podstawową cechą jest alegoryczność poszczególnych obrazów, w których ukazane zostały upersonifikowane pojęcia Geniuszu, Wierności, Nadziei¹².

Na inszym boku słońce promieniste
Twarz jasną nieci na niebie wysokiem.
Nadzieja z bani (dalekoć zaiste!)
Poziera bystrym jak orlica wzrokiem,
Ona w nim oczy utkwivszy ogniste
Podchlebny szczęścia ludzi się widokiem;
A póki na nią swoje światło miece,
Mówi, wzdychając: może tam dolecę! [2, 111]

Alegoryczność takiego obrazu wsparta jest jeszcze słownym komentarzem włożonym w usta upersonifikowanej Nadziei, a ta oraz pozostałe strofy opisu świadczą o tym, jak do niego przenikają sygnalizowane już uprzednio, podstawowe w Książninowskich rozważaniach o człowieku, pojęcia szczęścia i sławy. W tym względzie bardzo ważny jest ostatni fragment opisu, przedstawiający wizerunek budowniczych balonu i ich książęcej opiekunki.

Na tle ostatnim opiekunka nasza
Między wdziękami rumieniec wydaje.
Wzwyż onej sława na trąbie ogłasza
Dobroć jej serca, słodkie obyczaje:

giej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Pod redakcją J. Białostockiego. Warszawa 1967).

¹² Problem alegorii u Książnina pozostaje w związku z ogólną tendencją do obdarzania różnych elementów utworu wieloma sensami, czego przejawem jest sygnalizowana już wyżej symboliczność niektórych przedmiotów. Przedstawianie alegoryczne ma oczywiście w sztuce europejskiej długą historię (zob. W. Tatarski, *Historia estetyki*. T. 3. Wrocław 1967, s. 264), a w wypadku Książnina może być traktowane jako nawiązywanie do tradycji XVII-wiecznej, gdzie na plan pierwszy wysuwało się moralne znaczenie alegorii. Jednak tendencja do wieloznacznego traktowania także przedstawień należących do ustalonego w XVII w. repertuaru emblematyki pozwala przypuszczać, iż Książnin zatrzymuje się niejako w połowie drogi między tradycyjnym a nowym, zapowiadającym romantyzm, traktowaniem wieloznaczności. Na symboliczne treści w sztuce romantycznej zwraca uwagę J. Białostocki (*Ikonaografia romantyczna*. W: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, s. 71—72), pisząc m. in.: „Nowe, symboliczne znaczenie może więc być związane z wszelkim przedmiotem, obrazem, nastrojem, niezależnie od tradycji”.

Wzniź nasze grono wzrok chciwy unasza
 Na korzyść, która po pracy zostaje.
 Ona kosz trzyma, co Gracyje tkaiły,
 I mówi do nas: oto wieńce chwały!

Ale tu chwała łączy się z rozkoszą,
 Którą bandera oświadczając trzyma.
 Żądze tam słodkie ziszczenia jej proszą:
 Taśmę z szafiru zda się coś poddyma.
 Dwa tu aniołki skrzydełka podnoszą
 I łakną czegoś szczerymi oczyma.
 Na samym płótna powiewnego kraju
 Złote wyrazy: będziemy i w raju. [2, 112]

Alegoryczne malowidło, którym ozdobione zostały ściany balonu, zdaje się więc sugerować, że historia budowy powietrznego pojazdu nie może być traktowana wyłącznie jako czysta zabawa uprzyjemniająca czas dworskiemu towarzystwu. Głównym celem wszystkich tych działań jawi się ów utopijny raj — miejsce, w którym osiągnąć można jednocześnie sławę i szczęście.

Przytoczone wyżej fragmenty opisu odznaczają się jednakże pewnymi właściwościami, które kierują uwagę ku odmiennym niż omawiane dotychczas założeniom estetycznym. Występują w nich — lecz także bardzo często w innych miejscach tekstu — pojęcia takie jak wdzięk, używa się określeń: rozkosz, słodycz, przyjemność. Na opisywanym malowidle bujają skrzydlate zefirki i motyle, „wabią się wdzięki, igrają pieszczoty” (2, 109), wzlatają tak typowe dla rokokowego zdobnictwa skrzydlate aniołki, które wprawdzie swym wzrokiem mają prowadzić widza ku maksymie określającej cel dążeń ludzkich, ale jednocześnie są elementem dekoracyjnej ozdoby w prezentowanej scenie. Wdzięk traktowany jest jako istotna kategoria estetyczna, ważne kryterium wartości dzieła sztuki. Powiada poeta, że wspaniałe rzeźby na wazonie z rozmarynem przedstawiają „wdzięczne obrazy i tkliwe”. U Książnina staropolskie znaczenie tego wyrazu (‘powab, przyjemność’), które dominuje np. jeszcze w znanej frazie Krasickiego („Szczęśliwy, kto wdzięk z pożytkiem złączył”), splata się z tym zabarwieniem semantycznym, jakie występuje w użyciach odpowiadających antycznym Gracjom¹³.

¹³ O wdzięku jako kategorii estetycznej w XVI i XVII w. pisze Tatarkiewicz (op. cit., s. 315—316), zwracając uwagę na to, iż kwestia roli, jaką pojęcie to odgrywało w różnych nurtach estetyki, decydowała o stosunku tych nurtów do klasycyzmu. „Estetyka klasyczna wyszła z założenia, że piękno — ponieważ zależy od proporcji — daje się ująć w reguły i obliczyć. Tymczasem od odrodzenia pojawiła się myśl, że przynajmniej ta postać piękna, którą nazywamy urodą (*venustà*), jest rzeczą nie tylko proporcji, ale także wdzięku (*grazia*), a tego niepodobna ująć w reguły i obliczyć” (s. 525).

Gdzie sztuka służy swobodnej piękności,
Gracyje tam tchną, Gracyje są wzorem. [2, 105]

W pierwszej oktawie *Gali-Wielkiej* znajdujemy słowa, które bezpośrednio wykładają, czemu służyć ma sztuka pozostająca pod patronatem owych Gracji.

Ażeby miłszą stała się uciecha,
Za cóż jej nie dać wdzięków i okrasy?
Każdą rzecz jakąś znamionuje cecha:
Na toć są szlify, oliwki, kutasy.
Pasterka z różą wabniej się uśmiecha:
Budowę zdobią gzymsy i balasy.
Cukrowy bilet coś milej przekona,
Gdzie złote brzegi, a pieczęć zielona. [2, 155]

Zostało tu wyraziście sformułowane przekonanie o wdzięku jako naczelnej kategorii, kształtującej nie tylko ideał estetyczny w sztuce, ale wyznaczającej także sposoby zachowań w tych dziedzinach, które choć już do sztuki nie należą, mają być według niej modelowane. Wdźwiękosiągalny jest przede wszystkim przez upiększenie, ozdobność, odejście od prostej naturalności ku wtórnemu udoskonaleniu. Realizacją takiego właśnie ideału estetycznego w sferze praktycznej są wydarzenia będące przedmiotem opowieści *Balonu* i *Gali-Wielkiej*, a nawet *Rozmarynu*. Szczególna rola w realizacji tego ideału przyznana zostaje kobietom, które dysponują wyjątkowymi zdolnościami wyczarowywania rokokowego wdzięku¹⁴. Czytamy w poemacie:

Płci luba! Waszej subtelność bystrości
Trafi tknąć między brakiem i wytworem.
Umiesz z prawideł trudnej przyjemności
Każdą rzecz ślicznym ozdobić kolorem.
Wam nas w tej mierze i uczyć, i bawić. [2, 105]

Ideał wdzięku i sposoby jego osiągnięcia zdają się być całkowitym zaprzeczeniem sentymentalnego postulatu prostoty i naturalności oraz odkrywania istoty rzeczy, którą ozdobność raczej ukrywa, a nie ujawnia. Ale właśnie u Książnina dzieje się inaczej. Obok wdzięku niemal równie istotną rolę w Książninowskich wypowiedziach na temat sztuki odgrywa czułość traktowana nie tylko jako czynnik dominujący w sztuce — ale także jako siła napędowa wszelkiej działalności ludzkiej, jako „sprężyna serca i ducha”, wnosząca do życia rozkosz i wdźwięk.

Tak więc analizowane poematy świadczą o zgodnym współistnieniu — zarówno w warstwie immanentnej poetyki jak i w sformułowaniach bez-

¹⁴ Na rolę kobiet w kształtowaniu modelu kultury rokokowej wskazuje m. in. P. Minguet (*Esthétique du Rococo*. Paris 1966, s. 212—214).

pośrednich — dość różnych kategorii estetycznych, zakładających różnorodne rozumienie istoty i celów sztuki: tendencje moralistyczno-dydaktyczne nie wykluczają afirmacji rokokowego wdzięku, lecz wspierane są skutecznie przez sentymentalną czułość. W *Rozmarynie* znaleźć można zdanie zwięźle określające ideał takiej sztuki: „Serca tu naszego szuka / W słodkich obrazach nauka” (3, 47). Nakładanie się na siebie różnych koncepcji sztuki znajduje odzwierciedlenie także w zakresie poglądów na temat procesu twórczego. Opis malowidła zdobiącego ściany balonu poprzedzony został takim oto wyliczeniem czynników uczestniczących w akcie twórczym:

Widziałem, jako dowcip się zapala,
Słodycz go jakaś wstrzymuje i pieści:
Smak delikatny wiele precz oddała,
Każąc mu przestać na wybranej treści.
Co wdzięk podaje, a rozum pochwała,
Sztuka to chwyta i wiernie umieści. [2, 107]

Wszystkie niemal ważniejsze pojęcia funkcjonujące w różnych nurtach estetyki ówczesnej zostały tu przywołane dla tych samych potrzeb, a żadne z nich nie otrzymało prymatu oczywistego. Chcąc niejako wyczerpać znane sobie sposoby oddziaływania dzieła artystycznego, nie opowiada się poeta zdecydowanie za którąś z koncepcji i zacierając zarazem istotne między nimi różnice.

Powyższe, dosyć rozbudowane analizy dygresyjnych partii *Balonu* poświęconych sprawom sztuki, pozwalają — jak się wydaje — lepiej zrozumieć realizowane w poematach *Kniaznina* sposoby traktowania wyznaczników gatunkowych. Niejednorodności w zakresie diskutowanych w obu poematach poglądów estetycznych odpowiadają niejednorodne tendencje w planie budowy tych utworów. W *Balonie* temat odsyłający do wzorów poematu heroikomicznego ujęty został w ramy kompozycyjno-motywacyjne właściwe eposowi, poddany uwzniośleniu (w przeciwieństwie do właściwych heroikomicznych założeń satyrycznych wobec przedstawionej rzeczywistości), by ostatecznie być zdominowanym przez materię w stosunku do tego tematu dygresyjną, w której zamyka się generalny sens utworu. W *Rozmarynie* treści liryczne wplecione są w dominujące ilościowo fragmenty opisowo-narracyjne, które przesądzają o synkretyczności wyznaczników gatunkowych tego utworu.

3

Synkretyczność ta daje się obserwować również w językowo-stylistycznym planie organizacji obu poematów. Prześledźmy najpierw, jakie konsekwencje w tym zakresie powodują opisywane wyżej sposoby kon-

strukcji podmiotu wypowiadającego. W *Balonie* podstawowe znaczenie ma tu zmienność dystansu narracyjnego w zależności od tego, czy narratora dzieli od świata przedstawianego dystans właściwy typowemu opowiadaniu epickiemu, czy też sytuuje się on jako zwykły współuczestnik wydarzeń albo ujawnia się w danym momencie opowieści w roli poety uwznioślającego i drażącego utajone, wyższe sensory prezentowanego świata. Zresztą nawet fragmenty realizujące tę pierwszą zasadę konstrukcji narratora świadczą o wykorzystywaniu różnorodnych możliwości przekazywanych przez tradycję epiki bohaterkiej. Tak więc we wzniosłym stylu wielkiego eposu kształtowane są w *Balonie* niektóre opisy przyrody, a m. in. należący do stałego repertuaru w tym gatunku opis wschodu słońca:

Już świt żądaną zarumienił zorzę,
Pada noc przed nim i smutek ponury.
Świetny dnia ojciec rzuca dla nas morze,
Wdzięcznym promieniem połączając góry. [2, 144]

To nic, że u Książnina ten tak patetycznie opisany świt nie poprzedza żadnego bohaterskiego czynu, że jest tylko tłem dla startu balona z kotem Filusiem na pokładzie. Mimo całej błahości dalszych wydarzeń opis odwołuje się do tradycyjnych sposobów uwznioślenia sytuacji, pojawia się więc antropomorfizm, zachowana zostaje odległa epicka perspektywa narratora, zakładająca nie tyle obserwację zjawiska, ile raczej wiedzę o jego przebiegu (ale także — na innym poziomie — o literackich sposobach jego przedstawiania). Również zgodnie z epicką konwencją wydarzenia sytuowane są na tle przyrody, wciągniętej w rozgrywające się wśród ludzi sprawy:

Odmianę jakąś niesie wieczór trzeci:
Smutnie coś wróżą znamiona natury.
Niezwykłym słońce promieniem zaświeci,
Pomiędzy krwawe zapadając chmury.
Sto wron, krakając, za Wisłę przeleci,
Wilki za lasem wyć jęły, piał kury.
Sądziłem zrazu po świszczących wiatrach,
Że się złe całe zakończy na Tatrach. [2, 77]

Charakterystyczny zabieg przewidywania wydarzeń na podstawie zachowania natury przypomina postępowanie narratora np. w *Panu Tadeuszu*. Tyle tylko, że u Książnina sformułowana w wysokim stylu zapowiedź niezwykłości dotyczy... zwykłej sprzeczki między budowniczymi balonu.

Sygnalizowane tu zjawiska stylistyczne sytuują narrację *Balonu* w ramach konwencji gatunkowych eposu. Tekst tego utworu dostarcza również przykładów odmiennego sposobu realizacji wyznaczników gatunku.

Czasem stać narratora nie tylko na epicką podniosłość, ale i na epicką szczegółowość i wnikliwość, w momentach kiedy następuje zmiana dystansu wobec prezentowanych spraw. Pojawia się wtedy opowiadanie konkretyzujące, które zakłada duże zbliżenia i bezpośredni ogląd zjawisk. Drobiazgowość obserwacji pozwala np. w pieśni III zobaczyć, że „jeszcze u okien chwiały się zasłony, / Światła jarzące drżały tym podmuchem” (2, 81). Ta ważna w epice umiejętność zmian punktów widzenia osoby opowiadającej wykorzystywana jest przez Książnina tym łatwiej, że jego narrator sytuować się może również na planie wydarzeń jednocześnie jako postać działająca. W sferze stylu daje to możliwość nakładania się na siebie dwóch różnych perspektyw i odmiennych sposobów formułowania wypowiedzi. Ciekawego przykładu dostarcza opowiadanie przedstawiające moment startu balonu.

Płomiennym duchem bania się odyma.
 Licznie dokoła widze zgromadzeni
 Chciwymi na nią wystrzelą oczyma.
 Już podskakuje... już pragnie do góry...
 Czegóż tu czekać? Ucinajmy sznury. [2, 149]

Bliski obserwator tego wydarzenia w pewnym momencie staje się jego aktywnym współuczestnikiem, zachowuje się tak jak inne opisywane postacie. Daje to efekt stylistyczny bliski mowie pozornie zależnej, bowiem dwa ostatnie wersy traktować trzeba jako utajone przytoczenie przez narratora słów osób przedstawianych, wśród których znalazł się także sam opowiadający. Jest to oczywiście przykład najdobitniejszego zmniejszenia dystansu między narratorem a prezentowanymi w utworze wydarzeniami. Należy jednakże zauważyć, że w *Balonie* dominuje typ narracji o całkowicie przeciwstawnych właściwościach stylowych. Szczegółowość i konkretność opowiadania znika, kiedy narrator wchodzi w swą rolę poety. Dominuje wtedy stylistyka maksym i formuł ogólnych, wypowiedź formułowana jest bezosobowo, z wysokiego piedestału wszechwiedzącego twórcy, który usiłuje pouczać i moralizować.

Po pracy usieść i odetchnąć trzeba,
 By się jąć żywiej trudnego warstatu.
 Sam miał odpocząć Pan ziemi i nieba,
 Dawszy jestestwo tak wielkiemu światu.
 Niedziela ludzi w spoczynku zagrzeba:
 Cichy dziś wieczór, nie słychać kołatu.
 Przezacne grono! po skończonej bani
 Siedliście miłym trudem zmordowani. [2, 94]

W przytoczonej tu pierwszej strofie pieśni V *Balonu* — obok właściwości egzemplifikujących styl moralistyczny ogólników — zwraca uwagę jeszcze jedna cecha istotna dla sposobu mówienia poety-piewcy. Chodzi

o apostrofę skierowaną do bohaterów opowieści, a zawierającą ich ocenę i ujawniającą osobisty stosunek opowiadacza do przedmiotu narracji. Tego typu zabiegi językowe występują w analizowanym utworze bardzo często, przy czym adresatami apostrof są Muzy, postacie historyczne, konkretne osoby przedstawione, czasem zaś np. płeć piękna w ogóle. Apostrofa nie jest zresztą w tym wypadku jedynym sposobem eksponowania narratora i przyjmowanych przez niego punktów widzenia. W tych samych celach podmiot wypowiedzi operuje wykrzyknikiem (np. pieśń X: „Oby tak łącno dokonywać sprawy, / Jak to je łącno dobra chęć zaczyna!” (2, 143)) czy pytaniem retorycznym (np. pieśń VII: „Czego utworzyć nie mogą Kameny, / Skoro rymopis mózg sobie zaszybi?” (2, 114)). Narracja nasycona więc zostaje takimi zabiegami stylistycznymi, które właściwe są z natury rzeczy lirycznemu tokowi *Rozmarnu*, gdzie pytania retoryczne, eksklamacja, a przede wszystkim apostrofa to główne środki nawiązywania i rozwijania toku wypowiedzi. W tym względzie zróżnicowanie postaw narratora w *Balonie* staje się źródłem stylistycznych zbieżności obydwu odmiennych w swych założeniach poematów.

A nie jest to zbieżność jedyna. Rolę podstawowego czynnika epizacji stylu *Balonu*, szczególnie w partiach opisowych, pełnią rozbudowane porównania typu homeryckiego, które rozrastają się w samodzielne niemal, miniaturowe całości. Opowiadając np. o pilnej i wytrwałej pracy nad budową bani, narrator w pieśni V odsyła czytelnika obejmującym całą oktawę porównaniem do obrazu pszczelego ula. Nie zawsze zresztą są to porównania tak konwencjonalne w treści i nawiązujące do utartych i często wykorzystywanych zestawień. Niektóre z nich odznaczają się nie tylko oryginalnością pomysłów, ale i wnikliwością opisu. Tak oto zaprezentowane zostało zachowanie kotów w momencie przybycia wysłannika budowniczych balonu:

Wtem od latarni nagle światło błysnie,
Cała się rada po kątach rozprysnie.

Tak, gdy po ciemku wśród ubogiej chatki
Skupiona czeladź zasiędzie wieczorem;
Nuż sobie prawić gusła i przypadki,
Ten się czarami, ta straszy upiorem:
Drżą małe chłopcy dokoła swej matki,
Bojąc się z jakim spotkać dziwotworem.
Wtem poza oknem czczy ogień przeleci:
Struchleją starsi, popadają dzieci. [2, 118]

Balladowa atmosfera tego obrazka jest zjawiskiem nowym w polskiej poezji, nie tylko odświeża utarte na ogół motywy porównań epickich, ale zapowiada romantyczne zainteresowanie ludowymi wierzeniami i obyczajem. Rozszerzony zakres obserwacji i zainteresowań narratora odciska

się zwłaszcza w sferze słownictwa obrazowego i konkretnego, odsyłającego bezpośrednio do realiów przedstawionego świata. Porównania — w odmiennej nieco postaci i różnej funkcji — współtworzą także zwykle wypowiedź liryczną i na tej zasadzie pojawiają się licznie w *Rozmarynie*. Mają tam być przede wszystkim nosicielami treści emocjonalnych, współtworzyć wokół ukazanych spraw i osób aurę uczuciową, służącą wzruszeniu odbiorcy. Tyle tylko, że ich budowa ulega istotnej modyfikacji w stosunku do tej postaci, jaką przybierają one zazwyczaj w utworach lirycznych.

Jak on jeleń wiatronogi,
 Oblędnej nie świadom drogi,
 Po szerokim bieży lesie,
 Którędy pocisk go niesie,
 Pocisk wewnątrz, pocisk srogi,
 Ręką zadany nieznaną.
 Alić stanie przed Dyjaną,
 Od której rażon z daleka:
 Niebaczny! staje z swą raną
 Tam, gdzie sroższy raz go czeka,
 Zbliżonego ku jej strzale.
 W podobnym Lindor zapale
 Pięknym się oczom nawinał. [3, 16]

Struktura takiego porównania jest całkowicie analogiczna do tej, jaką obserwowaliśmy w utworze epickim. Pierwszy człon porównania, jakkolwiek w tym wypadku przynoszący treści całkowicie konwencjonalne, rozrasta się do rozmiarów samodzielnego niemal obrazka i przytłacza człon drugi, istotniejszy dla całokształtu wywodu lirycznego. Przykładów takiego typowo epickiego funkcjonowania porównań można znaleźć w *Rozmarynie* bardzo wiele. Tego rodzaju zjawiska stylistyczne przyczyniają się do zacierania gatunkowych odrębności obu poematów i pogłębiają różnorodność wyznaczników ich wewnętrznej budowy.

Istotne znaczenie dla stylistyczno-językowego kształtu poematów *Kniaznina* ma także obserwowane wyżej odwoływanie się do różnych kategorii estetycznych, zakładających odmienne rozumienie celów literatury i sposobów jej oddziaływania. Obok bowiem klasycystycznej w swej proveniencji stylistyki maksym i zretoryzowanych wywodów ogólnych pojawiają się takie tendencje kształtowania językowego materiału, które odpowiadają sentymentalnym i rokokowym ujęciom literackim.

Sprawa *Kniazninowskiego* sentymentalizmu jest w tym wypadku bardzo skomplikowana, ponieważ — jak wspomniano z okazji analizy utopii — stosunek poety do tego nurtu jest dość ambiwalentny. W istocie swej sentymentalna myśl o konieczności odrzucenia pozorów i docierania do pierwotnych sensów rzeczy i zjawisk uległa u *Kniaznina* kon-

taminacji z sięgającymi w. XVI tendencjami estetycznymi myślenia i przedstawiania alegorycznego. Według przekonań sentymentalnych należy odrzucać pozorne znaczenie rzeczy, ale u Książnina — paradoksalnie — sens istotny ujawniać ma znak symboliczny, odsyłający do głębszych rejonów rozumienia świata. Tyle tylko, że tak pojmowana alegoria, a także wszystkie językowe sposoby jej realizacji w dziele literackim pełnią funkcje całkowicie zgodne z sentymentalnym rozumieniem oddziaływania poezji. Alegoria, jak też zwykła personifikacja pojęć abstrakcyjnych, zniżając — według znanej formuły Bacona — umysłowe do zmysłowego, zyskuje większą siłę kształtowania emocji odbiorcy i przeprowadzenia w ten sposób założonej przez autora tezy moralno-dydaktycznej¹⁵. Alegoria, wprowadzająca określoną aurę emocjonalną i poprzez obraz słowny odwołująca się do sensualistycznych władz odbiorcy, stała się w poematach Książnina jednym z podstawowych sposobów moralistycznego oddziaływania na czytelnika¹⁶. Zarówno w *Balonie* jak i *Rozmarynie* łatwo wskazać liczne przykłady tak właśnie potraktowanych opisów, np. alegoria Pieszczoty i Wiary czy Gracyj lub poszczególne malowidła na ścianach balonu.

Jednakże już w niektórych fragmentach alegorycznych występują sformułowania bądź rozbudowane obrazy, oparte na odmiennych założeniach stylistycznych. Po pierwsze więc — zamiast personifikacji pojęć pojawiają się imiona mitologiczne: Wenus, Kupidyn, Hymen, oraz ten krąg słownictwa, który w rokokowej poezji zwykle służy do przedstawiania tych postaci. Występują zatem znowu bardzo licznie wyrazy oznaczające atrybuty Kupidyna: strzały, kołczany, cięciwy, groty. Powracają ognie i pochodnie, igraszki, pojawiają się obok siebie „wdzięki, powaby, pieszczoty”. Obrazowanie odwołuje się do utartych epitetów, które zwracają uwagę nie tyle na wizualną stronę określanego zjawiska, ile na jego ocenę z punktu widzenia przyjętej z góry normy estetycznej: „śnieżne ramiona”, „różana warga”, „świeże oblicze”, „boski uśmiech”, „rozjaśnione czoło”. Towarzyszą temu liczne wyrazy zdrobniałe, owe listki, pączki, kwiatki, jako nieodłączne elementy zdobnicze rokokowego opisu¹⁷. Stałym ornamentem jest znów róża, od dawna już funkcjonująca w poezji

¹⁵ Zob. Tatariewicz, *op. cit.*, s. 262.

¹⁶ Symbol i alegoria niejednokrotnie były w XVIII w. traktowane jako te środki poetyckie, które mają moc poruszania wyobraźni poprzez oddziaływanie na zmysły i wywoływanie emocji odbiorców. Opinię taką wypowiada np. J. Addison w eseju *O rozkoszach wyobraźni* (zwłaszcza dyskursy IX i XI), przyznając tym figurom ważne miejsce wśród środków oddziaływania słownego.

¹⁷ Dokładniejszą analizę właściwości rokokowego stylu Książnina przedstawiam w pracy *O tekstowych wariantach wierszy Książnina* („Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4).

niemal na prawach symbolu, tutaj wyeksponowana szczególnie obok innych słów, które także zatracają swoje konkretne znaczenia i stają się przekąźnikami pojęć czy ocen estetycznych. Oto fragment opisu róży:

na zaszczyt pięknej wiosnie
Rozwinęła pączek miły.
Zefir go pieścił zazdrośnie,
Rosa listki wonią zlała. [3, 9]

Obok zefiru — nieodzownego atrybutu rokokowego obrazka — pojawia się wiosna, ale nie jako wyraz oznaczający konkretną porę roku, lecz jako symbolicznie pojęty okres rokokowego rozkwitu wdzięków i panowania Wenus. Wszystkie wymienione tutaj właściwości stylistyczne w sposób najbardziej ewidentny przejawiają się w scenie pochodu bogini miłości z *Rozmarynu*, ale tendencjom tym podporządkowane są także liczne partie opisowe *Balonu*, m. in. malowideł zdobiących powietrzną banię:

Wiosna w papużej tam świeci postawie:
Wabią się wdzięki, igrają pieszczoty.
Kędy zaś rozkosz buja po murawie,
Do niej wędrownie lecą ptasząt roty.
Dalej Zefirek wzlatuje skrzydlaty,
Lice mu świeże, jakoby krew z mlikiem,
Drożąc się niby szkodą swej utraty,
Tam-ówdzie buja i zmyka wężykiem. [2, 110]

Stylistyczne wyznaczniki sentymentalnego dydaktyzmu współlistnieją więc u Książnina z bezinteresownym rokokowym wdziękiem — zarówno w poemacie odwołującym się do norm klasycystycznego eposu, jak i w utworze, którego tłem gatunkowym są wyznaczniki wysokiej ody lirycznej.

Zebrane obserwacje dowodzą, że oba poematy Książnina cechuje wyraźny synkretyzm we wszystkich najważniejszych wyznacznikach ich budowy i stylu. Podstawą tego zjawiska jest przyjmowanie przez twórcę możliwości współlistnienia różnorodnych poglądów estetycznych (*expressis verbis* wyrażanych i dyskutowanych w dygresyjnych partiach tych utworów) funkcjonujących w ramach głównych prądów literackich epoki. Niejednorodność podstawowych założeń twórczych najdobitniej przejawia się w traktowaniu zasadniczych wyznaczników gatunkowych, powoduje przekraczanie istniejących ówczesnie reguł i warunkuje liczne zbieżności w budowie analizowanych tutaj poematów, w których charakterystyce istotniejsze się stają liczne podobieństwa niż założone pierwotnie różnice gatunkowe.