

ZJAWISKO AUTOPARODII W PÓŹNEJ LIRYCE FRANCISZKA DIONIZEGO KNIAŻNINA

WITOLD WOJTOWICZ*

W pracy staram się wskazać na możliwość nowego rozumienia wątków parodystycznych, a zwłaszcza autoparodystycznych w późnej twórczości poetyckiej Franciszka Dionizego Książnina, pochodzącej z końca lat osiemdziesiątych i z lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku. (Mam tu na uwadze tom 1.: *Poezje. Edycja zupełna* z roku 1787 oraz pośmiertną edycję twórczości Książnina dokonaną przez Franciszka Salezego Dmochowskiego – jej 7. tom)¹.

Książnin dokonuje wielokrotnie parodystycznego przetworzenia własnych, wcześniejszych osiągnięć, elementy dykcji poetyckiej zostają przekształcone z uwzględnieniem odmiennych potrzeb poety. Parodystyczna gra może przyjmując formę dosłownej inkorporacji, reprodukcji wzorca w nowe dzieło, względnie przekształcenia formalnych czy tematycznych elementów. W artykule zajmuję się zwłaszcza tym ostatnim sposobem przekształcania wzorca, występującym u Książnina. Autor ten wydaje się być zafascynowany zdolnością własnych tekstów do odnoszenia się do siebie w samoodzwierciedlającym się procesie.

Parodia organizuje środki formalne i konstrukcję tematyczną (III 14) *Babiej Góry* (ze zbioru *Poezji* z 1787 roku)². Ważna jest dla odczytania tekstu utrzymanego w zupełnie innej tonacji – (IV 1) *Do Potomności* (pochodzącego także ze

* Witold Wojtowicz – dr hab., Uniwersytet Szczeciński.

¹ Teksty przytaczam za edycją Wacława Borowego (F. D. Książnin, *Wybór poezji*, opr. W. Borowy, Wrocław 1948, s. 210–213), zaznaczając w nawiasach, o ile to możliwe, księgę i kolejność przyjętą w wydaniu *Poezji* (F. D. Książnin, *Poezje. Edycja zupełna*, t. 1, Warszawa 1787) oraz w edycji Franciszka Salezego Dmochowskiego (F. D. Książnin, *Dzieła*, wyd. F. S. Dmochowski, t. 7, Warszawa 1829).

² Inaczej dzieje się w interpretacji *Babiej Góry* autorstwa Jerzego Pietrkiewicza (J. Pietrkiewicz, *Collins i Książnin. Paralela i jej tło* [w:] *idem, Literatura polska w perspektywie europejskiej. Studia i rozprawy*, teksty wybrał, opracował i przedmową opatrzył J. Starnawski, Warszawa 1986, s. 166–180). Ostatnio ukazało się studium Pawła Pluty: *Uczony i „wiedmy”. Babia Góra. Do Pawła Czenpińskiego, gdy objeżdżał góry krakowskie* [w:] *Czytanie Książnina*, red. B. Mazurkowska, T. Chachulski, Warszawa 2010, s. 155–176. Autor omawiając *Babią Górę*, zwraca uwagę na odniesienia wewnątrz twórczości samego Książnina (np. oda XXVI *Do Haliny*) (*op. cit.*, s. 173–174).

zbioru *Poezji z 1787*). Czytelnik musi odczytać tekst (III 14) *Babiej Góry* czy odeę (IV 1) *Do Potomności* – jak o zjawiska autoparodystyczne, po to, by można było zdać sobie sprawę z intencji Kniaźnina. Odbiorca winien wykazać się znajomością kodu kulturowego opartego na parodystycznym naśladowaniu.

Czytelnicy aktywnie współtworzą tekst parodystyczny. Cechą szczególnej strategii parodii (podobnie jak i ironii) jest to, że akt artystycznej komunikacji nie może zostać uznany za zakończony, dopóki intencja autora nie zostanie uświadomiona w jej rozpoznaniu przez odbiorcę. Oprócz zwykłych kodów artystycznych czytelnicy muszą także rozpoznać, że to, co czytają jest parodią. Muszą oni też znać tekst czy konwencje, które są parodiowane, jeśli dzieło powinno zostać odczytane inaczej aniżeli zwykły utwór literacki – tzn. utwór nie-parodystyczny³. Zakres intencji parodii jest szeroki. Może być ona poważną krytyką, niekoniecznie parodiowanego tekstu. Parodia może być także żartobliwym, dobrotliwym wyśmiewaniem się z form dających się łatwo skodyfikować. Zakres intencji parodii rozciąga się od pełnego szacunku podziwu do zjadliwego ośmieszania⁴.

W odzie (I 24) *Do Józefa Świętorzeckiego mającego żeglować ze zbioru Poezji* (t. 1, 1787) wykorzystał Kniaźnin propemptikon Horacego (I 3) *Do okrętu, na którym Wergiliusz popłynął do Aten* – budował serię zapytań, ukazujących śmiałość Świętorzeckiego –

Więc ani przyjaźń strapiona,
Co we łzach szczerych nad tobą tonie;
Ani cię rozkosz przekona,
Którą masz na swej Ojczyzny łonie?

Józefie! Błyszczą ci zorze,
Których się chwytać nadzieja radzi,
Puszczają okręt na morze,
Dokąd cię śmiałość i żal prowadzi.

[w. 1–8]

Podobnie w (III 14) *Babiej Górze* podejmuje motyw tematyczny horacjanckiego propemptikonu –

³ Rozważania za: L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, tłum. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Wrocław 2007, s. 152.

⁴ L. Hutcheon, *op. cit.*, s. 91–116. O parodii w literaturze antycznej zob. przykładowo F. Householder, *Parodia*, „Classical Philology” 1944, s. 1–9. Odnośnie do parodii w literaturze nowożytnej zob. przykładowo Th. Schmitz, *Die Parodie antiker Autoren in der neulateinischen Literatur Frankreichs und der Niederlande im XVI. Jahrhundert*, „Antike und Abendland” 1993, s. 73–88; R. Seidel, *Parodie in der Frühen Neuzeit – Überlegungen zu Verbreitung und Funktion eines intertextuellen Phänomens zwischen Humanismus und Aufklärung*, „Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen” 2003, Hft. 2, s. 112–134.

Ah! Na cóż tobie, zuchwalcze płochy,
Podróż do tego Krakowa⁵
[...]
Ale ty, widzę, drwisz z naszej wiary
I gardzisz rada przyjaźni:
[...]
Dokąd lat młodych niesiesz powaby?
Nazbyt swej ufasz nauce.

[w. 11–12, 17–18, 21–22]

W przywołanych strofach *Babiej Góry* zwraca uwagę żartobliwa ironia, nacechowana jednak dystansem, koniecznym dla uzyskania efektu komicznego lub nawet groteskowego⁶. Przywołuje się wyobrażenia kultury ludowej⁷, pozbawia ją jednak centralnych symboli, ażeby w parodystycznym zamiarze przydać jej nowe, dominujące nad nimi znaczenia. Parodystyczna gra Książnina zakłada ów specyficzny, „oświeceniowy” dystans w stosunku do religijności kultury ludowej z jej babiogórskimi czarownicami, „diabłami, upiorami, czarami”, „bojaźnią ojców” (w. 19–20). Staje się także świadectwem współprzenikania obiegów kultury drobnoszlacheckiej (z jej piśmienną świadomością kulturową, wyrażającą się w wierszu Książnina w sformułowaniach w rodzaju: „Już dziesięć wieków, jak Polska stoi; / Wiedmy dotychczas tam były”, w. 25–26) i chłopskiej, a zatem niepiśmiennej, w sytuacji agraryzacji życia społecznego prowincji czasów Książnina.

Książnin w *Babiej Górze* wiązał stale rodzime „fabulae aniles” (których wyznawczyniami są także młode „warszawskie dziewczęta”, żegnające Czenpińskiego) z kontekstem śródziemnomorskim (Ulisses, Chiron, Kirke), nieodzownym elementem własnej świadomości kulturowej⁸. Na tej zasadzie kończąca utwór prośba o ciemiernik jest żartobliwym podjęciem przez Książnina toposu „boskiego szaleństwa poety”, który obcuje w swym wierszu wszak z rodzimymi, babiogórskimi zjawiskami numinalnymi. Sposób odwołania do Kirke w kontekście całości utworu wskazywać może ponadto na grę Książnina z 8 eklogą Wergiliusza. Pomieszczona tamże kwestia Alfezybeusza (w. 63 i n.), zawierająca pieśń dziewczyny przywabiającej niewiernego kochanka, odnajduje analogon w *Babiej Górze* Książnina, „przywabiającego” Czenpińskiego na powrót do Warszawy nie ziołami (*herbas atque venena*) (w. 95–96 ósmej eklogi), podarowanymi przez Moerisa, a poprzez prośbę przyrodnika o „elleborum” – skuteczne remedium na

⁵ O kontekście społecznym – zob. szerzej P. Pluta, *op. cit.*, s. 160 i n.

⁶ Zob. P. Pluta, *op. cit.*, s. 169–170. Odmienne ujęcie, nieodróżniające żartobliwej gry ironii: D. Kowalewska, *Magia i astrologia w literaturze polskiego oświecenia*, Toruń 2009, s. 222.

⁷ Zob. zwłaszcza studium Petera Burke’a, *Kultura ludowa we wczesnonowożytnej Europie*, tłum. R. Pucek, M. Szczubiałka, Warszawa 2009.

⁸ Zob. też P. Pluta, *op. cit.*, s. 169.

poetyckie „obłąkanie”⁹. Krzyżowe analogie czynią teraz z Czenpińskiego pontyjskiego lekarza-czarownika.

Dystans budowany poprzez akt przywołania wyobrażeń kultury ludowej, przenosi się w obszar własnej twórczości (o ile nie dostrzegać w *Babiej Górze* – podobnie jak w cytowanej niżej *Do Potomności* – dalekich reminiscencji z Eneasowego zejścia w zaświaty):

Przebóg! co słyszę? Powietrze świszczy
Wzjężone włosy powstają...
Wrzawa strasydeł huczy i piszczy:
Miotły, latarnie spadają.

[w. 37–40]

W utworze (III 11) *Raj brzeżański. Do księcia Adama Czartoryskiego, generała ziem podolskich (Poezje 1787)* porównując chlubną przeszłość Brzeżan, siedziby Sieniawskich, powie „głos mojej Muzy” (w. 8) Kniaźnina:

Co widzę? Zefir szczęśny dokoła
Wzrusza gałązki po lesie
Co znowu słyszę? Wieść nam wesoła
Gościa wielkiego tu niesie

Poznaję Pana [sc. Adama Czartoryskiego] po wdzięcznym licu
Poznaję Raju [siedziba Sieniawskich] odmianę [przyjazd Czartoryskiego]
Krwi dla nas miłej drogi dziedzicu
Szczęście tu wracasz żądane

Przebóg! co słyszę? O smutna strato!
Chwila pociechy zbyt mała
I ty nas rzucasz?... westchnąwszy na to,
Rzewnie się łzami zaląła [sc. Muza]

[w. 25–36]

Łatwo dostrzec parodystyczny kontrast pomiędzy pojawieniem się babiogórskich czarownic a przybyciem wspańiałego dziedzica rodu Sienawskich – Czartoryskiego¹⁰. Ironiczna gra z wiarą w istnienie babiogórskich czarownic uwydatnia

⁹ O XVIII-wiecznych koncepcjach *medicina mentis*, terapii za pomocą literatury – zob. Ch. Deupmann, „*Furor satiricus*“. *Verhandlungen über literarische Aggression im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 2002, s. 126–127.

¹⁰ Fragment wiersza *Raj brzeżański* zawierający akt pojawienia się i odejścia Czartoryskiego wraz z towarzyszącymi temu efektami, może nawiązywać do reakcji natury po powrocie Demeter z Hadesu (lub nawet powrocie Astrei w IV eklodze Wergiliusza), przypomina też początek poematu Lukrecjusza *O naturze wszechrzeczy* zawierający reakcję przyrody po pojawieniu się „alma Venus” (*te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli / adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus / summittit flores, tibi rident aequora ponti / placatumque nitet diffuso lumine caelum* [I, 6–9]). Panegiryk staje się zatem mozaiką kulturowych aluzji. Zwraca uwagę dyskretna w spożytkowaniu

kontrast. Siłę swą czerpie ona z przeciwstawienia ludu elitom, co odpowiadało konstruktowi związanemu z budowaniem tożsamości elit Europy wczesnonowoczesnej o humanistycznym profilu wykształcenia poprzez akt odróżnienia się od form aktywności społecznej i gospodarczej, a przede wszystkim religijnej i obyczajowej ludu. Konstruktor ten pozwalał zajaśnieć elitom blaskiem ich własnego wykształcenia i religijności, różnym od przesądu, braku wykształcenia i ogłady, wreszcie ciemnoty „ludu” (jak i prowincjonalnej sarmackiej szlachty), skłonnego wierzyć w „babiogórskie kmochy”¹¹. Żartobliwe podjęcie motywu poetyckiego – szaleństwo wkracza w miejsce „ludowego” doświadczenia religijnego.

W odzie (IV 1) *Do Potomności*, pochodzącej również z edycji z roku 1787, Książnik budował na identycznej zasadzie całkowicie odmienny w swym przesłaniu obraz poetycki (biorąc pod uwagę rolę „jędzy” czy wizyjności):

Co mówię? Sroga dzicz znowu powraca
A z nią czas ciemny, żelazny i gruby:
Czci godna wieków oświeconych praca
Upada w otchłań swej zguby.

[...]

Jędza (co widzę?), jędza oto z piekła,
Z pochodnią w rękę, potrząsając gadem,
Wypada. Przebóg! okropna i wściekła,
Zionie na cały świat jadem.

Wnet burza ryknie pod hasłem niezgody.
Tu złość, tam zemsta łąd i morze pałą;
A gdy swe zniszczą państwa i narody,
Własne ich klęski obalą.

[w. 13–16, 25–32]

Fragmencie kończy myśl o samozniszczeniu „zemsty”, „złości” – jest to forma ich „odejścia” w *Do Potomności*.

W (II 15) *Odzie na śmierć J[ana] Dekierta, Prezydenta Warszawy* spotykamy identyczny obraz:

mitologii przez Książnika. Por. ujęcie P. Pluty (*op. cit.*, s. 168). Karolina Stojek-Sawicka (*Między bezpieczeństwem a zagrożeniem. Radziwiłłowie w życiu i świadomości duchowieństwa katolickiego w XVIII wieku* [w:] *Cor hominis. Wielkie namiętności w dziejach, źródłach i studiach nad przeszłością*, red. S. Rosik, P. Wiszewski, Wrocław 2007) podaje m.in. liczne przykłady już z zakresu piśmiennictwa (korespondencje), podejmujące analogiczne rozważania, wyrażające myśl, iż oddalenie pańskie zasmuca, jest osieroceniem, budzi także nieutulony żal z racji wyjazdu etc. (np. s. 450). Rozważania topiczne (osadzone w przestrzeni mitu) stają się pomocą w artykulacji problemów dnia powszedniego.

¹¹ Zob. R. C. Trexler, *Reverence and Profanity in the Study of Early Modern Religion* [w:] *Religion and Society in Early Modern Europe 1500–1800*, ed. K. von Greyerz, London 1984, s. 245–269. Zob. też P. Burke, *Kultura ludowa*, *op. cit.*, s. 303–313.

Przebóg! co widzę? płaskie morza ciszę
 W harde ku niebom wspięły się bałwany;
 Zatrzęsły ziemią, i w zuchwałej pysze
 Wierch rozsadzają wolkany.

[w. 25–28]¹².

Obrazy te, podobne w budowie, podporządkowane są całkowicie odmiennej problematyce. Poświadczą to wagę formalnych – i tylko formalnych nawiązań w obrębie twórczości poety. Tak rozumiane wątki autoparodystyczne są u tego poety częste¹³. W parodystycznej grze przekształca się formalne elementy utworu. Akcentuje formalny charakter parodii. Nie stanowi ona jednak o zmianie tożsamości utworu parodiowanego czy jego zatraceniu w parodii¹⁴, nie stanowi także zakwestionowania związku z własną sztuką¹⁵. Autor próbuje umieścić w ramach swoich własnych struktur pole żartobliwego dialogu, które – różnica ma charakter fundamentalny – utwierdza nas w prawidłowościach poetyckiego dyskursu, ale nie jest krytyką. Ograniczę się do podania jeszcze jednego przykładu, związanego najpewniej z przenosinami dworu Czartoryskich do Sieniawy. Oba utwory pochodzą z edycji Dmochowskiego:

Srogi łuk dzisiaj natęża
 Apollo z Marssem zwaśniony;
 Spłoszone gromem oręża
 Muzy szukają uchrony
 I wdzięczne z sobą nadzieje
 Unoszą w knieje

[III 22, *Do Tadeusza Matuszewica*, w. 7–12]

¹² Zob. też A. Norowska, *Kniaźnin wobec przeobrażeń stanu mieszczańskiego*. „*Na śmierć J[ana] Dekier[ta], prezyd[enta] Warszawy*” [w:] *Czytanie Kniaźnina*, op. cit., s. 288–289.

¹³ W późniejszej, zamieszczonej w edycji Dmochowskiego odzie (I 2) *Do Piękności*:

Co widzę? Posęp mgły szare,	Duchy powietrza zuchwałę
Parnemi sieje skrzydłami,	Pychę wierzchołów wstrząsają:
Kłęsk czekają zamki stare,	Wre burza, ognie zaś białe,
Grożone zewsząd chmurami...	Latając po niej, trzaskają...
Czarna ich walka i bliska	Drżeliśmy pod zemsty spadem
Płomienie ciska.	Z gromem i gradem

[w. 19–30].

¹⁴ Inaczej to ujmuje Kostkiewiczowa w *Odzie w poezji polskiej*, pisząc o: „nagromadzeniu humoru i żartu czy innych środków konstrukcyjnych i stylistycznych, służących rozbijaniu konwencji ody retorycznej” (T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996, s. 207). Nawiazania formalne nie podważają jednak samej konwencji, są jedynie jej specyficznym wykorzystaniem, założonym już w samej konwencji.

¹⁵ L. Hutcheon (op. cit., s. 32) zwraca uwagę na zjawiska romantycznej autoparodii – jest to sposób artysty na zaprzeczenie wcześniejszych manieryzmów w jego twórczości przez ich uzewnętrznienia (jak w Coleridge’a *On a Ruined Cottage in a Romantic Country* lub w Nephelida Swinburne’a). W literaturze polskiego romantyzmu wskazać należy w tym kontekście na *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego, a także *Fantazego* tegoż autora.

Pisze poeta w (III 5) *Do Muzy mojej*:

O moja Muzo, serca mistrzyni!
 Żegnasz ze łzami piękne Puławy.
 Do której teraz umkniesz jaskini
 Z lutnią swobody i wieńcem sławy?
 W jakiej zdrój znajdziesz ustroni?
 Któraż cię lipa zasłoni?

[III 5, *Do Muzy mojej*, w. 13–18]

W zupełnie innym odniesieniu przedmiotowym napisał we wcześniejszej odzie (I 25) *Sarneczka* ze zbioru *Poezji* (t. 1, 1787, s. 55–56, tu s. 55). Tu miejsce schronienia odniesione zostaje do „sarneczki”, tak jak w późniejszych wierszach do *Muzy*:

Szukasz dla siebie uchrony:
 O niebezpieczno w tej kniei!
 Strzelec nie jeden ze strony
 Czeka cię w srogiej nadziei
 Ej! Do tej umknij ustroni,
 Jeżeli pragniesz być cała
 Tu cię zła napaść nie zgoni,
 Ani doścignie jej strzała

[w. 9–16]

Pochodną wariantowości rozwiązania poetyckiego wydaje się tendencja parodystyczna. Wiersze (III 5) *Do Muzy mojej* czy (III 22) *Do Tadeusza Matuszewicza* wykorzystują dla własnych, każdorazowo odrębnych celów zasadę *varietas*. W odzie (IV 1) *Do Potomności* ze zbioru *Poezji* z 1787, podobnie jak w (III 14) *Babiej Górze* czy w późniejszej pochodzącej z edycji F. S. Dmochowskiego odzie (II 1) *Do Piękności*, Książnin buduje analogiczne obrazy jak ten, zawarty w (III 11) *Raju brzeżańskim*.

Wracając do *Babiej Góry* – Książnin dokonuje parodystycznego przetworzenia wcześniejszych osiągnięć, elementy dykcji poetyckiej zostają zmienione, ich funkcja służy odmiennym potrzebom. W tej zonglerce konwencjami – charakterystycznej dla *Babiej Góry* – przywołuje on też charakterystyczne dla *Erotyków* obrazy. Książnin pisał w (I 18) *Do Nocy*, pochodzącym ze zbioru *Poezje* (t. 1, 1787):

Owoż i księżyc wyziera!
 Z obłoku wystąpić raczył.
 Przez to się liście przedziera,
 By mię obaczył.

[w. 9–12]

W *Babiej Górze*, w kolejnej strofie, napisze natomiast:

Ucichło... ale nad ów zgiełk srogi
 Sroższe to jeszcze milczenie.
 Księżyc z za dębów, pełniąc swe rogi,
 Blade przeziera promienie

[w. 41–44]

Autor wykorzystując konwencję, wprowadza motyw napięcia numinalnego, ewokującego za sprawą ciszy *mysterium tremendum et fascinans*. Pojawienie się czarownic w *Babiej Górze* – przy niezwykle podobnym doborze leksemów – utrzymane jest w odmiennej tonacji w stosunku do erotyku *Do Nocy*. (Podobnie dzieje się w przywołanych strofach ody *Do Potomności*, zestawionych z analogicznymi strofami *Babiej Góry*.)

Kniaźnin jawnie zapożycza i rekontekstualizuje elementy kompozycyjne wcześniejszych utworów. Cechą parodii przedromantycznej jest to, że integracja w nowym tekście z nowym kontekstem unika zmiany pierwotnego znaczenia czy wartości¹⁶. Kolejne porównanie w *Babiej Górze* – w dodatku homeryckie – podkreśla, iż także tradycje epickie zostaną podjęte w tym liście poetyckim. Specyficznym wyrazem świadomości poetyckiej i żartobliwości parodii Kniaźnina jest nawiązanie do dwóch różnych światów mentalnych – do dewocji sarmackiej oraz do wspańiałych zdobyczy technologicznych cywilizacji oświecenia (ucieleśnionej w elektryczności). Dzieje się tak w jednym i tym samym porównaniu homeryckim:

Nie tak kropidła pocisk mistyczny¹⁷
 Złe duchy w ciele zatrudzi,
 Ani tak szarpnie drut elektryczny
 Za jednym tknięciem sto ludzi:
 Jak one razem, ujrzawszy ciebie,
 Mocą ciśnione nieznaną
 Sądziły swoją przepaść w Erebie:
 Że tam, skąd wyszły, zostaną.

[w. 45–52]

Wypowiedź czarownicy z samego dna Erebu – zwraca uwagę wertykalna odmienność położenia – ewokuje z kolei technikę posługiwania się przez Kniaźnina, zwłaszcza w odach obywatelskich, głosem Boga:

¹⁶ Podkreślał ten fakt jako prawidłowość przedromantycznych strategii stylizacyjnych Stanisław Balbus – zob. S. B a l b u s, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 166–170.

¹⁷ Autor nawiązuje tu żartobliwie do tytułów druków dewocyjnych. Metaforyzacja tytułu (a szerzej treści religijnych) jest charakterystyczna dla kultury religijnej od połowy XVII wieku (zob. J. N i e d ź w i e d ź, *Nieśmiertelne teatru sławy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVII–XVIII wieku*, Kraków 2003, s. 194–196).

Aż siadłszy jedna z nich na łopacie:

„O głupie siostry!” zawoła

[...]

Rzekła i zgrzytnie. Tu zapał dziki

Sprośne im twarze rozżęga

[w. 53–54, 65–66]

Ten motyw ód pośmiertnych Książnika ma częstokroć proveniencję psalmiczną. Skorelowana jest ona z techniką narracji oddającej głos Bogu. Wykorzystał ją Książnik na przykład w swej parafrazie *Psalmu 107* (II 22, s. 197–198), w którym powiada Bóg: „Będę ja wesół na Syonie siedział” czy w odzie (III 3) *Do Boga* „Ja, mówi, pójdę przed wami, / Doły równając z górami; / Zamki tajemnie otworzę, / Hardych ukorzę // Uczyni, jak mówisz, o Panie! / Bojaźń i zbrodnia ustanie; / Słodką się ku nam nadzieją / Cnoty rozśmieją” (w. 13–20) czy w *Na rewolucję 1794*: „[...] Pókiż ma pycha moje bluźnić imię? / Rzekł Pan, którego piorun kończy słowa” (w. 3–4). Powracając do *Babiej Góry* – obraz zachowany w przywołanej już strofie –

Rzekła i zgrzytnie. Tu zapał dziki

Sprośne im twarze rozżęga

Chwytają smolnie, widły motyki;

I już, już lecą na szpiega.

[w. 65–68]

– upodabnia się do obrazów podejmujących wizje ataków sił „ciemności”, jak choćby ten w (III 5) *Do Muzy mojej*:

Tu zgrzyta wpośród łez i jęków

Wsparta na ostrym zemsta żelazie;

Tam koło zbójczych oręża szczęków

Pycha nieść każe pożogi, rzezie;

Depcąc granice i prawa

Kraje narody, rozkrawa

[w. 19–24]

Podjęty tu problem nawiązań autoparodystycznych – istotny dla hermeneutyki tekstu – pozwala podnieść problem interpretacji ody (IV 1) *Do Potomności*. Wydawałoby się, że wyjątkiem w fideistycznych odach poety staje się gorzki pesymizm *Do Potomności* – myśl o odnowieniu świata wyraża szyderstwo i cynizm Pychy, zawarte w końcowej strofie¹⁸:

¹⁸ Tak jednak zdaje się interpretować odę A. K. Guzek (*Lekcja historii w puławskim parku* [w:] F. D. Książnik, *Wiersze wybrane*, wybrał i oprac. A. K. Guzek, Warszawa 1981, s. 21).

Dopieroż Pycha na strasznych mogiłach
 Stawiać ótarze, tworząc prawa nowe,
 Rzeknie, w szczęśliwych zaufana siłach:
 „Odnowmy świata budowę!”

[w. 73–76]

Także w tej odzie, oddając niczym Bogu głos Pysze, zaznaczył autor wcześniej –

Wnet burza ryknie pod hasłem niezgody.
 Tu złość, tam zemsta ląd i morze palą;
 A gdy swe zniszczą państwa i narody,
 Własneż ich klęski obalą.

[w. 29–32]

Właśnie akt samozniszczenia jest – jak sądzę – właściwym kontekstem dla słów Pychy. W jej naturę, w świecie wyobraźni poetyckiej Książnina, wbudowana jest samozagłada. Rzekomy pesymizm ody wyraża zatem ideę pocieszenia¹⁹. Podobny mechanizm odkrywa Książnin w (III 5) *Do Muzy mojej* w odniesieniu do *Zapamiętałości szalonej*. Służą temu personifikacje:

Stargawszy łańcuch i rządów szale,
 Urąga cnotom bez kary zbrodnia.
 Rozum tyranów błądzi zuchwale;
 W rękę Rozpaczy gore pochodnia.
 Niestety! W klęskach dokona
 Zapamiętałość szalona

[w. 7–12]

W odzie *Do Potomności* Pycha upadnie za sprawą własnych klęsk – w istocie pozornych, czasowych jej triumfów. Taki wniosek wypływa z „mechaniki” tekstu, której uczy nas Książnin. Autor, jak się wydaje, wie, że jest w stanie zaufać wiedzy swoich czytelników – tej wiedzy, która jest konieczna, by zrozumieć jego aluzyjną lub parodystyczną poezję. Utwór (IV 1) *Do Potomności* kończy się w istocie ironicznym szyderstwem z „odnowionej” postaci świata. Podejmując charakterystyczną dla ód technikę oddawania głosu Bogu, wkładając w odzie (IV 1) *Do Potomności* słowa w usta Pychy, nie podważa w bluźnierczy sposób podjętej przez samego siebie konwencji psalmicznej. Pamiętać trzeba o klasycystycznym formalnym charakterze nawiązań parodystycznych²⁰. (Podobnie dzieje się w praktyce poematu heroikomicznego w którym, w rzeczywistości, nie

¹⁹ Zob. ostatnio E. Zielańska, *Czy Kalliope może zamilknąć? „Do Muzy mojej”* [w:] *Czytanie Książnina, op. cit.*, tu s. 302–304.

²⁰ Zob. S. Balbus, *op. cit.*

wysztychano założeń samego poematu²¹.) Parodia nie podważa tekstu parodiowanego – jego „kompetencji” semantycznych, tak w *Babiej Górze*, jak i w *Do Potomności*.

Psalmiczne ody Książnina są formalnie tekstami wyraźnie obecnymi w tle i parodiowanymi (w *Babiej Górze* i w odzie *Do Potomności*), podobnie jak myśl o odnowieniu świata w przyszłości. Nie są jednak tekstami, z których się szydzi, czy które się ośmiesza. Parodia buduje bardzo ograniczoną i kontrolowaną wersję aktywizacji przeszłości, jak w przywołanej odzie. Stawia ona wymagania czytelnikowi, odnoszą się one jednak bardziej do jego wiedzy i pamięci niż gotowości do zabawy²². Ta ostatnia ważna jest w żarcie poetyckim – w *Babiej Górze*.

Książnin próbuje umieścić w ramach swoich własnych struktur poetyckich pole żartobliwego dialogu w (III 14) *Babiej Górze*, czy poważnej światopoglądowej dyskusji w odzie (IV 1) *Do Potomności*, które – różnica ma charakter fundamentalny – utwierdzają w prawidłowościach poetyckiego dyskursu, ale nie są jego krytyką czy podważeniem.

ZAKOŃCZENIE

Ocena praktyk autoparodystycznych Książnina pozostaje swego rodzaju otwartym pytaniem. Czy daje się tu obserwować wola sięgania do zjawisk imitacyjnych renesansu ponad wzorcami barokowymi czy przeciw nim, co stanowi według Józefa Budzyńskiego normę praktyk imitacyjnych poetów oświecenia stanisławowskiego?²³ Twórcy XVIII wieku w wielu dziedzinach postrzegali się za ideowych kontynuatorów renesansu. Natomiast podnoszone w literaturze przedmiotu, także w rozprawach Teresy Kostkiewiczowej, natręctwo pewnych obrazów i sformułowań w poezji Książnina jest – w ramach prowadzonych tu rozważań – samoświadomym wykorzystaniem tendencji autoparodystycznych przez poetę. Kody parodystyczne muszą być wspólne dla parodii, by była zrozumiana – tak jak zrozumiany musi być sam kod parodii. Jeżeli czytelnicy – czy odbiorcy poety puławskiego – przeoczą aluzję parodystyczną, po prostu odczytają tekst jak każdy inny: etos pragmatyczny zostanie wtedy zneutralizowany poprzez odmowę czy niezdolność do dzielenia niezbędnego wspólnego kodu, który pozwolił powołać do istnienia to zjawisko. Taka „naturalizacja” eliminuje znaczącą część zarówno formy, jak i treści tekstu²⁴. Gatunkowa czy retoryczna kompetencja czytelnika oznacza dobre zaznajomienie się z retorycznymi i literackimi normami, odpowiedzialnymi za kanon, zinstytucjonalizowane dziedzictwo

²¹ Zob. np. S. Balbus, *op. cit.*

²² Por. L. Hutcheon, *op. cit.*, s. 24–25.

²³ Zob. pracę J. Budzyńskiego, *Horacjanizm w polsko-łacińskiej liryce oświeceniowej*, „Wiek Oświecenia” 1989. Zob. też M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1980, zwłaszcza s. 33, 41.

²⁴ L. Hutcheon, *op. cit.*, s. 67.

języka i literatury. Pozwolą one odbiorcy rozpoznać odchylenia od nich. Gdyby natomiast czytelnikowi nie powiodło się dostrzeżenie parodii jako parodii (kano-nicznej, estetycznej konwencji w samej sobie) oraz jako parodii pewnego utworu lub zespołu norm (w całości czy w części), wtedy zabraknie mu tej kompetencji. Z tego właśnie względu, jak przypuszcza Hutcheon, parodia wydaje się rozkwitać przede wszystkim w „demokratycznie”, kulturalnie zaawansowanych społeczeństwach – jak w przypadku *Kniaźnina* w środowisku dworskim Czartoryskich. Pozwala to parodystom opierać się na kompetencji parodystycznej czytelnika²⁵.

Parodia u *Kniaźnina* posiada hermeneutyczną funkcję z zarówno kulturowymi, jak i ideologicznymi implikacjami. Tym samym należy umieścić *Kniaźnina* w nurtach pisarstwa europejskiego, dla których wyraźną cezurę stanowił romantyzm. Zmienia się charakter nawiązań parodystycznych. Odrzucenie przez romantyzm zjawisk parodystycznych, postrzeganych jako pasożytnicze, wskazywało na doniosłą rolę etyki kapitalistycznej. Uczyniła ona z literatury towar, którego właścicielem stała się jednostka. W kontekście nieprzerwanej siły romantycznej estetyki, która ceni geniusz, oryginalność i indywidualność, parodia musi być drugorzędną formą²⁶. Nawiązania autoparodystyczne w estetyce romantyzmu zostałyby zakwalifikowane jako „kradzież”, świadczyłyby wreszcie o jałowości poezji *Kniaźnina*. Tutaj jednak postrzega się je jako przejaw samoświadomości poetyckiej, której wyrazem jest zdolność do podjęcia wątku czy tematu już raz opracowanego, jest wyrazem artystycznego kunsztu.

Witold Wojtowicz

PARODY IN THE LATE VERSE OF FRANCISZEK DIONIZY KNIAŹNIN

Summary

Self-parody is a characteristic feature of the late verse of Franciszek Dionizy Książnin (1750–1807). Having, as it seems, developed a habit of travestyng his earlier achievements he recycles elements of poetic diction and gives them a new twist. His parodies can take the form of literal incorporation, the reproduction of a pattern in a completely new work or a transformation of formal elements. A good example of a self-parody which involves both formal devices and thematic construction is provided by the poem ‘*Babia Góra*’.

Książnin’s parody has a hermeneutic function with cultural and ideological implications. The obtrusiveness of certain images and formulas, which many critics have found objectionable, is attributed here to the poet’s deliberate attempt at self-parody.

²⁵ Zob. rozważania L. Hutcheon, *op. cit.*, s. 154.

²⁶ L. Hutcheon, *op. cit.*, s. 24.