

# Elżbieta Zawisza

---

"Dzieło literackie jako książka : o tytułach i spisach rzeczy w powieści",  
Danuta Danek, Warszawa 1980 :  
[recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 73/3/4, 463-471

---

1982

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.

Danuta Danek, *DZIEŁO LITERACKIE JAKO KSIĄŻKA. O TYTUŁACH I SPISACH RZECZY W POWIEŚCI*. Warszawa 1980. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 186 + 2 nlb.

Postulat badania utworów literackich w ich postaci książkowej nie jest propozycją nową i na samym gruncie francuskim sięga co najmniej XIX wieku. W tym przecież kierunku zmierzały np. propozycje Gustave'a Lanson'a, reprezentujące tak później kwestionowany nurt krytyki uniwersyteckiej<sup>1</sup>, podjęte współcześnie w pracach Roberta Escarpita i Roberta Estivalsa<sup>2</sup>, przedstawiciele nurtu socjologicznego. Przypisać trzeba, iż postulatowi teoretycznym nie dotrzymały kroku badania na konkretnym materiale literackim. Jedynie na obszarze francuskim i ograniczając się głównie do powieści, która stanowi przedmiot zainteresowań autorki recenzowanego dzieła, dałoby się sporządzić dość pełny spis bibliograficzny publikacji uwzględniających także materialny aspekt gatunku powieściowego. Pozycją najbardziej wartościową, która wykazała użyteczność takiego spojrzenia, jest tom zbiorowy pod redakcją François Fureta *Livre et société dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris—La Haye 1968—1970). Inne to George'a Jeana *Le Roman* (Paris 1971), tom zbiorowy *Roman et lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris 1970) oraz dotyczące już twórczości poszczególnych autorów: Rogera Laufera *Lesage et le métier du romancier* (Paris 1971) czy Gilberta van de Louw *Baculard d'Arnaud. Romancier ou vulgarisateur. Essai de sociologie littéraire* (Paris 1972). Żadna z wymienionych prac nie przedstawia wszystkich etapów drogi powieści-książki od autora do czytelnika i nawet nie zgłasza takich ambicji. Przeciwnie, olbrzymie możliwości, jakie otworzyła przed literaturoznawstwem socjologia literatury i chyba nie doceniane do tej pory księgoznawstwo, pozwalają spodziewać się licznych jeszcze dzieł, właśnie cząstkowo prezentujących powieść i jej miejsce w czytelniczej kulturze epoki.

W nurcie tym doskonale mieści się praca Danuty Danek: *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*. Oba składające się na rozprawę rozdziały ukazały się poprzednio, w innej nieco wersji, w periodykach literackich<sup>3</sup>. Celem pracy, nakreślonym przez autorkę w przedmowie, jest: „Prześledzenie, jak wiąże się jej [tj. powieści] budowa artystyczna z formą obiektu materialnego, w którym jest ona społecznie utrwalona, prześledzenie, w jaki sposób społeczna sytuacja odbioru wpływa na ukształtowanie jej części kompozycyjnych [...]” (s. 6). Założenie to bardzo interesujące, choć można by zapytać, czy obie kwestie, wybrane spośród wielu, jakie materialny kształt powieści narzuca, nie powinny pozostać w formie wcześniej już opublikowanych artykułów. Wydanie ich pod zapowiadającym bogatszą problematykę tytułem *Dzieło literackie jako książka* jest znacznym zawężeniem nakreślonego obszaru zainteresowań i obejmuje go zaledwie w drobnej części. Niewiele tu zmienia fakt, że autorka w podtytułe zawężenie to sygnalizuje. W istocie zaś praca tak właśnie zatytułowana, czy, jak to wynika z rozprawy, studium „Powieść jako książka”, wymaga dopiero napisania, a w przyszłym tym opracowaniu tytuły i spisy rzeczy stanowiłyby temat tylko

<sup>1</sup> G. Lanson, *La Méthode de l'histoire littéraire*. „Revue du Mois”, Octobre 1910. Przekład polski w antologii: *Teoria badań literackich za granicą*. Opracowała S. Skwarczyńska. T. 1, cz. 2. Kraków 1966.

<sup>2</sup> Zob. *Le Littéraire et le social. Elements pour une sociologie de la littérature*. Sous la direction de R. Escarpit. Paris 1970.

<sup>3</sup> D. Danek: *O tytule utworu literackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4; „Listy portugalskie”. *Możliwości przekładu i problem autorstwa przedmowy jako wypowiedzi-maski*. Jw., 1977, z. 4; *Nos a lądka. O powieściowych spisach rzeczy*. „Teksty” 1975, z. 4.

dwóch z długiej listy rozdziałów. Ponieważ jednak wszelkie ograniczenia są wynikiem świadomej decyzji autorki, recenzent winien ustosunkować się raczej do tych tez i spostrzeżeń, które w pracy zostały pomieszczone.

Pośród wielu kwestii, takich jak motto, dedykacja, komentarze, a z drugiej strony szata zewnętrzna, ilustracje, format — skupienie się na tytułach i spisach rzeczy przyniosło i tak interesujące rezultaty. Oba te elementy książki, jeśli tylko pochodzą od twórców powieści, a nie od ich wydawców, stanowią istotne i wiele wyjaśniające elementy poetyki utworu, są jego integralną częścią, zostają wcielo-  
ne do „wewnętrznej tkanki artystycznej” dzieła (s. 113).

Pogląd ten udowodniany jest głównie na materiale dotyczącym francuskiej powieści w. XVII i XVIII, ale w miarę potrzeby przywołuje się także przykłady z literatury angielskiej, polskiej i francuskiej innych epok. W rezultacie otrzymujemy coś w rodzaju kompendium, a dotyczy to głównie rozdziału o powieściowych spisach rzeczy, gdzie prócz udowodnienia głównej tezy porusza się szereg tematów ubocznych, jakie mogła nasunąć myśl przewodnia. Wymieńmy dla przykładu długi i wypełniający cały rozdział dowód, iż *Do czytelnika* zamieszczone w *Listach portugalskich* pochodzi od autora, a nie od wydawcy (s. 40—59), wypowiedź na temat mylnych sądów naszej współczesności o powieści dawnej i o dawnej świadomości literackiej w zakresie powieści (s. 143—149) czy obszerną polemikę z pracą Christiana Monceleta *Essai sur le titre en littérature et dans les arts* (1972). Tymczasem w oczach literaturoznawcy podstawowym walorem recenzowanej pracy jest właściwie postawiona i przekonująco udowodniona zasada nierozzerwalności tytułu i spisów jako elementów książki z samą tkanką dzieła. Zasługa to tym większa, iż właściwie nie doceniana przez badaczy literatury.

Niedowartościowanie sprawy tytułu dzieła literackiego objawia się dwojako. Z jednej strony poprzez dość mizerną bibliografię przedmiotu, w której niewiele jest pozycji o charakterze literaturoznawczym, z drugiej zaś — poprzez praktykę wydawniczą, która inaczej widząc kwestię tytułu, często go przeinacza wbrew ewidentnej intencji autorskiej. O jego niezwyklej wadze byli natomiast przekonani sami autorzy dawnych powieści. W rozprawie przytoczone zostały opinie René Le Bossu, Charles'a Sorela i Pierre'a-Daniela Hueta — twórców XVII-wiecznych, którzy podkreślają związek między tytułem a poetyką powieści i jako tworzą jednostkowego, i jako reprezentanta tendencji oraz mód literackich danego okresu. Dzisiaj zagadnienie tytułu, a ściślej: karty tytułowej, wchodzi w zakres zainteresowań głównie edytora; sami autorzy powieści i literaturoznawcy nie poświęcają mu już tyle uwagi.

Koncepcje Walerego Pisarka, Stefanii Skwarczyńskiej czy Ch. Monceleta<sup>4</sup> nie mogą w pełni zadowolić badacza literatury. Do tej listy nazwisk, cytowanych przez Danutę Danek, trzeba wszelako dorzucić nazwisko G. Parqueza, autora artykułu *À propos des pages de titres des livres anciens*<sup>5</sup>. Rozprawa ta ze względu na swą wartość i w związku z tym, że literatura przedmiotu jest nikła, nie może zostać pominięta.

Czym jest tytuł i kiedy powstał? Jakie pełni funkcje w dziele literackim i w książce? Na czym polega jego specyfika w ubiegłych wiekach i obecnie? Aby odpowiedzieć na te podstawowe pytania, należy odejść od toku narracji recenzo-

<sup>4</sup> W. Pisarek, *Tytuł utworu swoją nazwą własną*. „Zeszyty Naukowe WSP w Katowicach” nr 31 (1966). — S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954, rozdz. *Kompozycja dzieła literackiego z aspektu jednostek kompozycyjnych*. — Ch. Moncelet, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*. B. m., 1972.

<sup>5</sup> „Revue Française d'Histoire du Livre” 1971, nr 1—2.

wanego dzieła. Jego autorka pomieściła bowiem definicje i rozważania najbardziej ogólne na końcu rozdziału, natomiast sprawy szczegółowe i drobiazgowo egzemplifikacje, przetkane dodatkowo aneksem, dygresją i apendyksem — na początku swego wywodu.

Historycy książki odnaleźli pierwsze miejsca tytułowe (a nie karty, które pojawiają się z reguły na początku książki i dopiero w późniejszej epoce) już w zwojach rękopiśmiennych, i to na końcu tekstów. Nie wyrażając żadnych intencji artystycznych, służyły głównie identyfikacji dzieła i łatwiejszemu z niego korzystaniu. Poprzez kodeks rękopiśmienny tradycję tę przejęły książki, zmieniając wszelako miejsce zapisu tytułu. Po raz pierwszy tytuł dzieła pojawia się na pierwszej i osobnej karcie około 1470 roku (s. 61). A zatem o istnieniu tytułu zadecydowała praktyka wydawnicza i biblioteczna, nadanie utworowi postaci książki i jego kontakt z czytelnikiem w tej właśnie postaci.

Typową formułą tytułową, która zawiera tylko wydawniczą informację, jest np. *Heliodora Historii etiopskiej ksiąg dziesięć* i analogicznie brzmiące tytuły. Trudno się w nich doszukiwać jakiejś zamierzonej intencji autorskiej, sygnalizującej poetykę utworu. Z czasem pojawiają się jednak tytuły, które wyraźnie sygnalizują obecność twórcy. W praktyce XVII- i XVIII-wiecznej mają postać długich zapisów, jak np. w powieści Richardsona *Klarysa* powstałej w latach 1747—1748, której pełny tytuł brzmi: *Klarysa. Czyli historia młodej damy: zawierająca najważniejsze sprawy życia prywatnego, a w szczególności pokazująca, jakie niedole pociągnać mogą za sobą błędy, popełnione zarówno przez rodziców, jak przez dzieci, jeśli chodzi o małżeństwo. Opublikowana przez wydawcę Pameli*. Z takimi właśnie długimi tytułami wydawcy postępowali dość swobodnie, bądź umieszczając na karcie tytułowej wersję skróconą, a pełną podając na odwrocie karty, bądź ograniczając się tylko do wersji skróconej.

Podobne do *Pameli* przeobrażenia spotkały dwa inne arcydzieła: *Niebezpieczne związki* i *Nową Heloizę*, których losy wydawnicze omawia autorka na wstępie rozdziału o tytułach. Mało kto obecnie wie, a utrwałyby to także polskie tłumaczenia, że pełny tytuł pierwszej z tych powieści brzmi: *Niebezpieczne związki, czyli listy zebrane w pewnym kręgu towarzyskim i opublikowane dla pouczenia innych*. Przez P. C... de L..., a drugiej: *Julia, czyli nowa Heloiza. Listy dwojga kochanków, mieszkańców małego miasteczka u stóp Alp. Zebrane i opublikowane przez J.-J. Rousseau*. Skracaniu podlegały nie tylko tytuły długie, często ze względów graficznych trudne do rozmieszczenia na karcie tytułowej, ale — co trzeba dopowiedzieć — także i te, które wydawca uznał za mało atrakcyjne lub słabo oddające zawartość dzieła. Takie były dzieje tytułu powieści Prévosta; tytuł ten brzmi w pierwotnej wersji (1731): *Les Aventures du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, później *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, a w potocznej świadomości i na okładkach przybrał formę: *Manon Lescaut*<sup>6</sup>.

Czy dzieła tracą na tych zmianach? Zdaniem badaczki, należałoby pogodzić wymagania wydawcy i prawa autorskie, jakim niewątpliwie winien podlegać tytuł. A więc na karcie tytułowej można umieścić tytuł skrócony, ale już na wewnętrznym miejscu tytułowym trzeba podać ów tytuł w jego pełnym brzmieniu. Aby jednak postawione pytanie rozstrzygnąć, należy przedtem zapytać o przyczyny i cele tych wszelkich przeinaczeń.

Danuta Danek tłumaczy je szczególnym miejscem tytułu, który stanowiąc „swoiste pogranicze utworu literackiego” (s. 69), podatny jest na wszelkie inge-

<sup>6</sup> Zob. J. M. Quérard, *La France littéraire ou dictionnaire bibliographique*. T. 7. Paris 1835, s. 341—342. A także: J. W. Zawisza, *Polskie dzieje „Manon Lescaut”*. „Studia o Książce” t. 6 (1976).

řencje řwiata: kopisty, bibliografa, drukarza, bibliotekarza, redaktora, tłumacza, cenzora i potomnořci. Dzieki tym przeróbkom moźna wiele powiedzieć o socjologii Źycia literackiego. Z tym zgoda, ale analiza winna być posunięta głębiej. „Zapytajmy [...], czy Richardson, publikując obecnie *Pamelę* czy *Klarysę* mógłby w tytułach swych powieści wypowiedzieć się gruntownie — i zarazem tak niejasno — jak to uczynił w swoim czasie” (s. 70; podkreśl. E. Z.). I dalej: „W dobie zatem, kiedy karta tytułowa przybrała niemal postać bezdusznej bibliograficznej fiszki, kiedy wyalienowany z dzieła autor, którego nazwa oddarta jest od tytułu brakiem jakiegokolwiek związku składniowego, zaledwie ośmiela się położyć na tej karcie dwa-trzy słowa, nacieszmy się jeszcze bogactwem powieściowej wypowiedzi tytułowej w najmniejszej książeczce Fieldinga [...]” (s. 70—71; podkreśl. E. Z.). Autorka posługuje się aparatem metodologicznym, który mógłby problem tytułu i jego metamorfoz rozwikłać, po czym staje w połowie drogi. Oto dawniej, w „lepszych czasach” (s. 72), wypowiedź tytułowa była bardziej osobista. W przeciwieństwie do nich, obecnie: „Niespieszne powaby wypowiedzi tytułowej i subtelną grę fikcji i autentyczności unicestwiłby moloch współczesnej maszyny wydawniczej, który z miejsca inicjalnej wypowiedzi w książce wyparł prawie całkiem autora” (s. 70). Zostało tu chyba przemieszanych kilka spraw: specyfika tytułów XVIII-wiecznych, wyjaśniona w sporej części w wielu miejscach rozprawy, dzisiejsza praktyka wydawnicza, która je zmienia i skraca („zniwecza”), oraz całkowita odmiennosc dzisiejszych tytułów („bezduszna, bibliograficzna fiszka”). Każda z tych spraw winna być wyjaśniona oddzielnie, a już zupełnie nie sposób oceniać budowy i funkcji dzisiejszych tytułów zestawiając je z XVIII-wieczną praktyką.

XVIII-wieczny tytuł powieściowy wyraża całą poetykę dzieła (rozdz. *Związek między tytułem utworu literackiego i poetyką utworu*. <Na przykładzie powieści epistolarnej XVIII w.>) oraz *Tytuł i przedmowa — i spór o fakt literacki*. <Filologia antropologiczna contra pozytywizm>). Dzieje się tak nie tylko w wypadku powieści epistolarnej, ale, co niezwykle ważne i nie dość przez autorkę uwypuklone — praktycznie w wypadku każdego tytułu powieściowego w XVII i XVIII wieku. Nie pretenduje on w tym czasie do żadnej oryginalności. Dla przykładu: w latach 1700—1714 większość powieści już w tytule stylizowana jest na historie, w latach 1715—1734 na autentyczne przygody, w latach 1735—1754 na pamiętniki, w latach 1755—1774 głównie na „listy” i „wyznania”<sup>7</sup>. Powieść w listach jest tylko jednym ze sposobów nadania powieści pozorów autentyczności poprzez przedstawienie jej jako wypowiedzi prawdziwej, której autor jest zaledwie redaktorem lub wydawcą. Celem tej stylizacji — a w rzeczywistości mistyfikacji — jest, jak słusznie pisze badaczka, obrona powieści i polemika z odmiennymi wzorami gatunkowymi.

Tytuł jest zatem manifestem literackim, bardzo często wspartym dodatkowo przedmową. Nie można jednak jednym tchem wymieniać, jako przykładów takich wypowiedzi, *Niebezpiecznych związków*, powieści Richardsons, *Żywota Łazika z Tormesu* bez innego komentarza oprócz ciągłego twierdzenia, że autorem chodzi o zachowanie pozorów autentyczności. Powieści te powstały w różnych okresach, w różnych momentach rozwoju czytelniczej i autorskiej świadomości genologicznej. Więcej: zapewnienia o wydzwięku moralnym utworu znaczą zupełnie co innego pod piórem J.-J. Rousseau i pod piórem Laclosa, choć obaj są Francuzami,

<sup>7</sup> Dane uzyskane na podstawie dwóch bibliografii XVIII-wiecznej powieści: S. P. Jones, *A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750*. New York 1934. — R. Frautschi, A. Martin, V. Mylne, *Bibliographie du genre romanesque français 1751—1800*. Paris—Londres 1977.

a Lacos nawet powołuje się na swego poprzednika. Istnieje spora różnica między deklaracjami autora *Listów portugalskich* z końca XVII w. i podobnymi zapewnieniami mnożonymi w przedmowach w ciągu XVIII wieku.

Aby zrozumieć, czym w istocie były wypowiedzi teoretyczne w tytułach i w przedmowach, co kryło się za głoszonymi hasłami „bawić i uczyć”, twierdzeniami na temat autentyczności i prawdopodobieństwa, nie wystarczy ich po prostu przytoczyć. Należałoby zarysować szerszy obraz sytuacji powieści w tym okresie, przedstawić jej pozycję wśród innych gatunków literackich, stosunek do niej krytyki z jednej strony, a publiczności z drugiej, wskazać na ewolucję tych poglądów, wyjaśnić stanowisko XVIII-wiecznej powieści wobec powieści barokowej. O tym autorka nie mówi, a nawet nie zakłada potrzeby takiej wiedzy u czytelnika, skoro nie odsyła go — choćby w przypisie — do odpowiedniej lektury. Bez tej wiedzy cała ta przydługa poetyka tytułu jest dziś absolutnie niezrozumiała i nie bardzo wiadomo, dlaczego nie można by stosować takiego skracania tytułów. Czy tylko w imię ich „uroku” lub praw autorskich?

Otóż tytuły te były uzasadnione w sytuacji, gdy teoria powieści dopiero się rodziła i autor nie miał praktycznie żadnej możliwości dotarcia do czytelnika i podzielenia się z nim uwagami na temat uprawianego przez siebie gatunku. Ale nie tylko: było to najlepsze miejsce, gdzie autor mógł przedstawić swe dzieło w korzystnym świetle, zwieść czytelnika i krytyka, wmówić i zachwalić mu swój towar. Wszystkie te zabiegi uznać trzeba za absolutnie niezbędne mając na uwadze pozycję powieści w ówczesnym życiu literackim i społecznym. Tytuły są mistyfikacją nie tylko dlatego, że autor kreuje się na redaktora, a listy stanowią rzekomo autentyczną korespondencję wydaną ku pożytkowi moralnemu czytelnika. W wypadku np. *Niebezpiecznych związków* już nikt w to przecież nie wierzył. Badacz takich formuł powinien zadać sobie pytanie, czy same te zapewnienia są prawdziwe i rzetelne, skoro z równym na pozór przekonaniem głosili je Rousseau, Sade, markiz d'Argens. Wypowiedzi tytułowe są podwójną mistyfikacją, ponieważ formułuje je autor, który liczy się z cenzurą lub uważa je po prostu za grę i chwyt literacki. Przedmowa i tytuł są oczywiście manifestem literackim, ale nie zawsze możliwym do odczytania wprost.

A zatem kwestia następną: dlaczego obecnie redaktor skracą te tytuły, i wysunięty w oparciu o nią postulat badaczki przytaczania ich w całości, nie jest wcale tak jednoznaczny. Tytuły te i przedmowy były ogromnie ważne i dla ówczesnego wydawcy, i dla czytelnika. Dla pierwszego ze względu na cenzurę i stronę finansową przedsięwzięcia. Co do czytelnika zaś — to ten, otworzywszy książkę i rzuciwszy okiem na ciągle jednakowo brzmiące tytuły, odnajdywał znany i lubiany zestaw chwytów i konwencji. Wszelkie zapewnienia o autentyczności i użyteczności tylko w niewielu wypadkach (właśnie *Listów portugalskich* i *Nowej Heloizy*), a i to nie przez wszystkich, brane były za dobrą monetę<sup>8</sup>. Cóż znaczą te wszystkie manifesty dla dzisiejszego czytelnika, któremu obca jest ówczesna specyfika życia literackiego, który widzi w towarzyszących im tekstach tylko powieści, śmiejąc się z zapewnień o „autentyczności faktów”, i dla którego wszelkie twierdzenia o wydzwiku moralnym brzmią staroświecko? Co stracił dziś czytelnik nieświadom dalszego ciągu tytułu *Niebezpiecznych związków*? Dzisiejszy edytor skracą wypowiedź tytułową, bo zna dobrze świadomość literacką swego odbiorcy i wie, że te teksty nic mu już dziś nie powiedzą. Zamiast więc żądać całych tytułów i przytaczania wszelkich przedmów w imię ich „uroku” i dawnego, „manifestowego” wydzwiku — powiedzmy raczej tak: edycje krytyczne, które z de-

<sup>8</sup> Zob. J. Rustin, *Mensonge et vérité dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle*. „Revue d'Histoire Littéraire de la France”. Janvier—février 1969.

inicji nie powinny pominąć żadnego szczegółu pierwotnej wersji, a także wydawnictwa typu „Pléiade”, które zaopatrują teksty w obszerne przedmowy wyjaśniające tło powstania dzieła, zobowiązane są podać tekst integralny, łącznie z całym tytułem i przedmowami. W wydaniach typu popularnego można chyba postępować bardziej elastycznie i nie upierać się, aby na karcie tytułowej lub na wewnętrznym miejscu tytułowym zamiast *Niebezpieczne związki* widniało: *Niebezpieczne związki, czyli listy zebrane w pewnym kręgu towarzyskim i opublikowane dla pouczenia innych. Przez P. C... de L...*

Twierdzenie zaś, że obecnie karta tytułowa przybrała postać niemal bezdusznej fiszki, jest znów tylko ślizganiem się po powierzchni problemu. Owo inne brzmienie tytułu powieści związane jest z odmiennością warunków, w jakich pisze się i czyta dziś powieść. Jej autor nie musi głosić swej teorii w tytułach i przedmowach: ma możliwość wypowiadać się w inny sposób, a najczęściej nie odczuwa wcale tej potrzeby. Status powieści we współczesnym życiu literackim i niegdyś, kiedy walczyła ona dopiero o swoje miejsce, jest przecież nieporównywalny.

Funkcje podobne do tytułu pełni autorski spis rzeczy, choć jest na ogół umieszczony na końcu tekstu. Także i ten element wypowiedzi autorskiej, a jednocześnie książki, nie zaprzętał do tej pory uwagi badaczy. Wynika to, jak podkreśla Danuta Danek, z faktu, iż literaturoznawcy w swych badaniach nad utworami literackimi niedostatecznie wiązali je z formą, w jakiej docierają do czytelnika, tj. z książką<sup>9</sup>.

Wywód swój zaczyna badaczka od rozważań semiotycznych nad znanymi sposobami odwzorowywania tekstów, co miejscami znacznie oddala czytelnika od zagadnienia spisu treści (s. 119 i passim). W ich rezultacie przyjęta zostaje teza, że autorski spis rzeczy jest szczególnym streszczeniem, które zachowuje zarazem istotne własności utworu: jego „zasadniczą myśl” i poetykę. Jest więc, podobnie jak tytuł i przedmowa, swoistą metawypowiedzią. W dalszej kolejności porównane zostały indeksy rozmaitych typów tekstów: Heglowskiego *Wykładu o estetyce*, powieści Jean-Pierre’a Camusa *Agatonfilos, albo męczennicy sycylijscy* (1623), a nawet ewentualnego indeksu *Ferdydurke* Gombrowicza. W każdym wypadku indeks taki — gdy tylko pochodzi od autora — wyraża jego postawę wobec utworu i stanowi element kompozycyjny całości. Jeśli jednak pochodzi od wydawcy, jest częścią składową książki, tj. obiektu. Zdaniem Danuty Danek żaden z elementów utworu nie wiąże go tak ściśle z sytuacją odbioru, wyjąwszy tytuł (s. 135). A dedykacje dokonują tego w mniejszym stopniu? Przecież właśnie w wypadku XVIII-wiecznej powieści były tym elementem książki, który wypracował całą odrębną poetykę odbioru dzieła z uwagi na osobę adresata. Im był on znaczniejszy jako postać, tym świetniejszy obraz dzieła narzucał czytelnikowi, sugerował walory utworu równe walorom osoby, której dzieło dedykowano, niejako wymuszał dobre jego przyjęcie. W wypadku powieści, gatunku mało szanowanego, dedykacja przeznaczona dla postaci wybitnej jest w tej epoce niebagatelnym argumentem. Działa jak reklama, zachęca do lektury i nobilituje książkę. Prawdą jest jednak, że indeks przygotowuje sytuację odbioru, mając za sobą ważki argument w postaci tekstu, który go poprzedza. Jest to, jak pisze badaczka, odwzorowanie całości, której dotyczy. Wydaje się nam, iż stanowi to jednocześnie i o jego słabości. Czytelnik, zapoznając się z nim najczęściej na końcu lektury, może zawsze skonfrontować go z tekstem, wypowiedzieć się na temat jego rzetelności, porównać zawartą w nim poetykę autorską z własnymi opiniami o dziele. Tytuł, dedykacje, przedmo-

<sup>9</sup> Zob. mój artykuł: *Powieść a drukarze we Francji XVIII wieku*. „Studia o Książce” t. 13 (w druku).

wa, nawet motto — chcą z góry ukształtować odbiór czytelniczy, spis treści nie zawsze ma takie możliwości.

Danuta Danek rozpatrując rozmaite typy spisów rzeczy wskazuje jednocześnie, jaki jest ich związek z treścią, a dalej: jaką intencję autora przekazują. Mając charakter objaśniający, odwzorowujący, komentujący, streszczający, nabudowane zostają na tytuły i przedmowy, stanowiąc jeszcze jeden ze sposobów wyrażania poetyki utworu. Jako szczególnie jaskrawy przykład takiego piętrenia wypowiedzi autorskich podana została powieść François Hédelina d'Aubignaca z r. 1664 *Makaryza, albo królowa Wysp Fortunnych. Historia alegoryczna [...]*, gdzie mamy i *Krótki wykład*, i *Uwagi niezbędne dla zrozumienia*, i *Rozprawę dotyczącą charakteru [...]*. Relacje między spisem rzeczy a utworem, czyli sposób wzorcowania, może być rozmaity. Jedne indeksy wybierają tylko pewne hasła, grupując je alfabetycznie, inne są rejestrem kolejnych rozdziałów lub listów. Jedne zawierają najmniejsze jednostki znaczeniowe (właśnie imiona, przedmioty), inne — całe jednostki kompozycyjne (wątki, historie, listy, wiersze). Wszystkie dają obszerny materiał pozwalający interpretować autorską wizję dzieła, pole do rozważań o poetyce immanentnej.

Dzisiaj, podobnie jak tytuły i z tych samych względów, spisy takie straciły swe znaczenie metawypowiedzi. Wyręczyła je, jak pisze Danek, rozwijająca się szybko w społeczeństwie prasa, recenzentka jednak miałaby w tym miejscu ochotę dorzucić te wszystkie uwagi, które poczyniła na temat przemian w życiu literackim w odniesieniu do tytułu.

Jeśli autorski spis rzeczy pojawia się w powieści współczesnej, to ma głównie charakter utylitarny. Jeśli natomiast jest szczególnie rozwinięty, zabawny lub stylizowany, nabiera cech gry literackiej: pastiszu, parodii lub innego środka artystycznego.

Publikacja *Dzieło literackie jako książka*, choć ograniczona przez samą autorkę do dwóch tylko zagadnień, ze względu na dotychczasowy brak zainteresowania tym tematem i zawarte w niej ciekawe spostrzeżenia wskazuje literaturoznawcom nowe możliwości analizy dzieła w jego aspekcie materialnym książki. Teza główna, interesujące wnioski wnoszą wiele nowego w dziedzinę metodologii badań literackich i wiedzę polskich czytelników na temat dawnej literatury powieściowej. Recenzentka nie może powstrzymać się jednak od uwag dotyczących pewnych sformułowań i twierdzeń, z którymi trudno czasami się zgodzić.

Oparcie się przez autorkę na dość szczupłej ilości tytułów powieści prowadzi do pewnych uogólnień, nie do końca wiarygodnych. I tak — analizując cytowaną już powieść d'Aubignaca, otwiera Danek jeszcze jeden obszerny nawias i ustosunkowuje się do wielu fałszywych, jak twierdzi, sądów obiegowych na temat dawnej powieści. Jednym z nich jest powszechna, a rzekomo niesłuszna opinia, że powieść stanowiła wówczas gatunek niski i nieoficjalny, przeciwstawiany gatunkom wysokim, jak epopeja, tragedia, satyra czy poezja liryczna. Że tak nie jest — pisze autorka — przekonują nas teksty teoretyków, krytyków i publiczności literackiej. Wynika z nich, iż: były powieści uznawane za dobre bądź za złe (te pierwsze godne figurować wśród arcydzieł), utożsamiano powieść i epopeję (gatunek wysoki), a także łączono poezję i powieść (jako gatunki oparte na fikcji), przeciwstawiając je obie historii (gatunkowi opartemu na prawdzie). Tę ostatnią opinię, iż powieść przeciwstawiana była historii, a nie poezji, uważa autorka za bardzo nowatorską dając temu przekonaniu wyraz choćby w takim sformułowaniu: „Obraz ten jest tak dalece odmienny od panujących w naszej współczesności przekonań co do świadomości literackiej w XVII i XVIII w., że spotkałam się z wyrażeniem niewiary w jego prawdziwość” (s. 146). Niektóre z tych twierdzeń są niecisłe, inne niepełne.



Mówiąc o obiegowych a fałszywych sądach na temat powieści, które szeregowały ją tak a nie inaczej w hierarchii gatunków, nie bardzo wiemy, o czyje sądy chodzi. Czy Francuzów na temat XVII- i XVIII-wiecznej twórczości powieściowej, z czym nie można się absolutnie zgodzić<sup>10</sup>, czy też polskich badaczy, co wynikać może z niepełnej znajomości tekstów krytycznych tego okresu.

Dalej: Pogląd o niższości powieści wobec innych gatunków literackich jest nie tyle dzisiejszym sądem obiegowym, co dokładnym odtworzeniem sporej części opinii XVIII-wiecznej krytyki, publiczności, a już na pewno władz, które w końcu powieść kwalifikowały do druku. Prawdą jest, że inna część krytyki i publiczności uciekała się do argumentu o „dobrych powieściach”, ale, po pierwsze, brak dowodów na to, że głosy te ilościowo czy jakościowo przeważały, umniejszając tym samym znaczenie opinii przeciwnych, a po drugie, formułowane były często przez samych autorów, w znanych nam już okolicznościach, i odnoszono się do nich nieufnie<sup>11</sup>.

Prawdą jest, że usiłowano łączyć powieść z epopeją<sup>12</sup>, dając jako przykład szczególnie udanego mariażu *Telemaka* Fénelona, ale próby takie były kontestowane już w momencie powstawania, a w XVIII w. zaniknęły prawie zupełnie. Zaczęto wtedy łączyć powieść właśnie z historią, komedią, czy — pod koniec wieku — nawet z tragedią. Także i ostatnie twierdzenie, o przeciwstawianiu powieści historii, wygląda nieco inaczej w świetle francuskiej, bardzo obszernej literatury przedmiotu. Nie sposób przytoczyć tu wszystkich wypowiedzi formułowanych w ciągu XVII i XVIII w. na temat relacji powieść—historia, a także dzisiejszych opracowań w tym zakresie. Wynika z nich wszelako wyraźnie, iż powieść była raz łączona z historią, raz jej przeciwstawiana, w zależności od aktualnej sytuacji powieści, od stosunku do niej osoby wypowiadającej się i obranego sposobu jej ataku lub obrony oraz wizji samej historii<sup>13</sup>. Twierdzenie, że powieść przeciwstawiano historii, jest zbytnim uproszczeniem.

Inny przykład. Zdaniem autorki, tytuły i przedmowy opierają funkcję dydaktyczną i moralizatorską dzieła („pożytek”) na podawaniu przykładów, na pouczeniu, co dobre, a co złe (s. 22). W istocie jest to tylko jeden ze sposobów pełnienia tej funkcji przez dzieło<sup>14</sup>.

Są też w rozprawie partie, w których autorka przedstawia interpretowane przez siebie fakty jako zupełnie nowe, do tej pory nie dostrzeżone. *Listy portugalskie* są więc zidentyfikowanym jakoby dopiero przez nią pierwowzorem literackim XVIII-wiecznej powieści epistolarnej, do tej pory żaden z badaczy tego nie dostrzegł, a wagi owego dzieła dla dalszego rozwoju gatunku nie zauważył nawet Henri Coulet. Wystarczy odesłać czytelnika do takich pozycji, jak prace Bernarda Braya, Laurenta Versiniego, a w samym dziele Couleta do rozsianych informacji o wpływach *Listów portugalskich* na inne powieści epistolarne, żeby

<sup>10</sup> Zcb. choćby XVIII-wieczne opinie o niższości gatunku zebrane w pracy: G. May, *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715—1761)*. Yale—Paris 1963. Tam też obszerna bibliografia.

<sup>11</sup> Zob. mój artykuł: *Sur le discours préfacier au XVIIIe siècle*. „Romanica Wratislaviensia” t. 12 (1977).

<sup>12</sup> Np. P.-D. Huet, *Lettre à Segrais sur l'origine des romans*. B. m. 1669.

<sup>13</sup> G. Dulong, *Saint-Real. Étude sur les rapports de l'histoire et du roman au XVIIIe siècle*. Paris 1921. — May, *op. cit.* — N. Lenglet-Dufresnoy w pracy *De l'usage des romans* (1734) mówi o wyższości powieści nad historią, rok później, w *Histoire justifiée contre les romans* — wypowiada się za historią.

<sup>14</sup> Zob. May, *op. cit.*, s. 122 n.

stwierdzić, iż wpływ taki dostrzegano<sup>15</sup>. Długi wywód Danuty Danek na temat autorstwa wstępu do *Listów portugalskich* przekonał natomiast wszystkich jej czytelników, że mógł on wyjść tylko spod pióra Guilleragues'a, jak i całe dzieło. Frédéric Deloffre i Jacques Rougeot, prawie zupełnie bagatelizując wartość przedmowy (podobnie jak to się robi obecnie z dawnymi powieściami), przypisali ją wydawcy Claude'owi Barbin. Czy jednak będziemy udowadniać z równym zapałem, iż wszystkie wstępy, w których Marivaux, Crébillon i wielu innych twórców kreuja się na wydawców, tłumaczy, pośredników, nakładców — są także zwykłą mistyfikacją? Doświadczenie zyskiwane przez krytyka w obcowaniu z tak obszernym materiałem literackim, jakim są setki wydanych w XVIII w. powieści, pozwala to stwierdzić bez długich analiz poszczególnych przypadków.

Trzeba także spostrzec, już zupełnie marginesowo, że pożytecznej lektury całej książki nie ułatwiają zawilgości kompozycji, pewne nawroty i liczne dygresje. Podobnie — lekko archaizujący i szarmonizowany z treścią styl zakłócają czasem mało komunikatywne zdania w rodzaju: „Rozumieją więc oni [tj. Deloffre i Rougeot], że ten, kto mówi w tej przedmowie, mówi tak, iż gdy się w to włączyć, rozumie się, że mówi, iż nie posiadał oryginału” (s. 48), lub: „Pomimo całej zgryźliwości wobec współczesnych nam wydawców, z którą ukazywałam w rozdziale pierwszym niniejszych rozważań, co poczynają oni sobie z literackimi tytułami, przecież ich w dużej mierze rozumiem” (s. 60).

Elżbieta Zawisza

Kvĕtoslav Chvatik, TSCHECHOSLOVAKISCHER STRUKTURALISMUS. THEORIE UND GESCHICHTE. Übersetzt von Vlado Müller. München 1981. Wilhelm Fink Verlag, ss. 284. „Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste”. Band 61.

Czechosłowacki strukturalizm znany jest poza swoim krajem tylko fragmentarycznie. Również i u nas znajomość jego ogranicza się przeważnie do tekstów zamieszczonych w dwóch szczupłych wyborach: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948* pod redakcją Marii Renaty Mayenowej oraz *Wśród znaków i struktur* Jana Mukařovskiego, w opracowaniu Janusza Sławińskiego.

Pierwszą (po szkicach R. Welleka i H. Günthera<sup>1</sup>) monografią całego tego ruchu przeznaczoną dla zagranicznego czytelnika jest omawiana tu książka Kvĕtoslava Chvatika. Składa się ona z trzech części. We wstępnej, historycznej, szkicuje autor rozwój myśli strukturalistycznej w Czechosłowacji. Żałować należy, że ze względu na brak miejsca zrezygnować musiał z ukazania rodzimych źródeł tych myśli, mieszczących się w pracach czeskich herbartystów — Josefa Durdíka, Otokara Hostinského i Otokara Zicha. Wykład swój rozpoczyna więc Chvatik od dziejów Praskiego Koła Lingwistycznego, następnie przedstawia czechosłowacką fazę biografii naukowej Romana Jakobsona oraz dorobek naukowy Jana Mukařovskiego (najobszerniej), Felixa Vodičky i Mikulaša Bakoša. Dalej, wychodząc po-

<sup>15</sup> B. Bray, *L'Art de la lettre amoureuse. Des manuels aux romans. (1550—1700)*. La Haye—Paris 1967. — L. Versini: *Laços et la tradition: essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*. Paris 1968; *Le Roman épistolaire*. Paris 1979. — H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*. Paris 1967, s. 252, 370, 442.

<sup>1</sup> R. Wellek, *The Literary Theory and Aesthetics of Prague School*. W: *Discriminations*. New Haven 1970. — H. Günther, *Struktur als Prozess. Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus*. München 1973.