

Jadwiga Miszalska

Kontynuacja i ewolucja formuły "incipit" w siedemnastowiecznej powieści prozą

Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Romanica 4, 83-91

2006

Artykuł został 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.

Jadwiga Miszalska
Uniwersytet Jagielloński

KONTYNUACJA I EWOLUCJA FORMUŁY *INCIPIT* W SIEDEMNASTOWIECZNEJ POWIEŚCI PROZĄ

Incipit poematu rycerskiego miał swoją skonwencjonalizowaną strukturę. Był on rodzajem wstępu i pełnił funkcje metatekstowe; wprowadzał w materię utworu, odwoływał się do mecenasa, któremu był dedykowany, i, co może najważniejsze, wyrażał często poetykę twórcy, definiując również wirtualnego czytelnika.

Spadkobiercą tego gatunku w XVII w. staje się obok poematu epickiego, kontynuującego tradycję klasyczną, romans prozą. Spróbujmy zatem prześledzić, jaką formę przybiera *incipit* w tych siedemnastowiecznych formach epickich.

Bezpośrednią kontynuacją tradycji *romanzo cavalleresco*, którego najdoskonalszym przykładem jest *Furioso*, należy upatrywać w jednym z wariantów powieści barokowej, *romanzo eroico-galante* (romans przygodowo-sentymentalny). Powieść barokowa, jak wiadomo, ma swe początki i święci ogromne triumfy we Francji, zyskując następnie powodzenie w innych krajach Europy. Wśród ogromnej liczby tekstów włoskich, należących do tej kategorii, można również wymienić kilka, które w swej epoce zdobyły pewną popularność, przekładającą się na liczbę edycji, a nawet tłumaczenia na języki obce. W większości przypadków utwory te, nawet najbardziej poczytne, nie przeżywały swych autorów. Niewiele doczekało się wznowień w wiekach następnych, a i w obrębie siedemnastego stulecia ich popularność zamyka się z grubsza w latach 1625-1670¹. W większości przypadków autor był, w taki czy inny sposób, obecny w procesie wydawniczym tych utworów. W swoich rozważaniach wspomnimy

¹ Por. A. N. Mancini, „Il romanzo italiano nel seicento. Saggio di bibliografia”, *Studi secenteschi*, 1970, s. 205-274; 1971, s. 443-498; 1975, s. 183-217.

cztery chyba najbardziej znane włoskie utwory z gatunku *romanzo eroico-galante*. Są to (w kolejności *editio princeps*) *Dianea* Giovanni Francesco Loredana (1635), *Ormondo* Francesco Pomy (1635), *Cretideo* Giovanni Battista Manziniego (1637) oraz *Il Calloandro fedele* Giovanni Ambrogio Mariniego (red. ostateczna 1653)².

Przyjrzyjmy się formułom *incipit* tych czterech utworów. W jaki sposób pisarz wprowadza czytelnika w historię niejednokrotnie równającą się bogactwem wątków i postaci z utworem Ariosta? Historię Dianeji rozpoczyna autor słowami:

Non era ancora adorata in Oriente la Luna: ne l'imperio dell'Asia haveva ricevuto il comando della tirannide d'un solo: quando in un isola del Mar Carpazio approdò una rinforzata galera.

Incipit zawiera określenie czasu: okres przed powstaniem islamu, oraz miejsca akcji: bliżej nie określone *Mar Carpazio*. Jest to, jak wynika później z tekstu, albo Morze Czarne, albo fragment Morza Śródziemnego. Pozostałe trzy utwory w bardzo podobny sposób wprowadzają czytelnika w swą fabułę. Niezbędne jest określenie miejsca:

Riposavano la Inghilterra e la Scozia una pace tranquilla: reggendo quella Parneone, questa Ulieno (*Ormondo*).

Il regno di Creta, famoso per tutto ove si fanno i natali di Giove, comandava son non pochi secoli, Filomarte il vendicativo (*Cretideo*).

Al coraggioso suon di mille trombe, rimbombava altamente Ismara, famosissima città d'Armenia ecc. (*Il Calloandro fedele*).

Okres, w którym akcja się rozgrywa, jest jakby mniej ważny i często nieodkreślony („son non pochi secoli”). Czasem wystarczy wymienić imię władcy, sugerując tym samym, iż czytelnik obeznany z historią (autorowi zależy, aby stworzyć pozory prawdy historycznej) będzie mógł odtworzyć czas zdarzeń. Po kilku zdaniach wprowadzenia autorzy natychmiast przechodzą do rzeczy, czyli rozwijają akcję. *Incipit* ogranicza się zatem do *propositio*. Nie znajdziemy tu innych ważnych elementów, które pojawiały się w *incipit* poematów. Nie ma akcentów panegirycznych, autor nie szuka natchnienia u muz ani nie próbuje formułować swej poetyki. Większość z nich odnajdziemy natomiast w bogatym paratekście tych utworów.

Forma paratekstu we wspomnianych czterech wydaniach wykazuje pewne zróżnicowanie. Zdecydowanie najbogatszy jest on w *Dianeji*. Składa się z listu drukarza do czytelników, wychwalającego utwór, listu dedykacyjnego drukarza do Benedetta Querini, którego nazwisko pojawia się również na stronie tytułowej. Przed utworem umieszczono alfabetyczną listę postaci i epizodów, mającą ułatwić orientację w zagmatwanej fabule, a po utworze wierszowaną korespon-

² Trzy z cytowanych romansów *Dianea*, *Cretideo*, *Calloandro* zostały również przełożone na język polski w wieku XVII lub XVIII.

dencję głównych bohaterów, napisaną przez przyjaciela Loredana, członka Accademii degli Incogniti, Pietra Michiele. Nie znajdziemy natomiast żadnego wstępu odautorskiego. Jest to jednak sytuacja dość wyjątkowa. G. Francesco Loredano, płodny pisarz, twórca i promotor weneckiej Accademii degli Incogniti, jednej z ważniejszych włoskich akademii siedemnastowiecznych, rzadko zamieszczał wstępy w swych utworach. Być może kierowała tym patrycjuszem weneckim, znanym ze swych często konformistycznych zachowań, obawa przed jednoznacznym określeniem swej poetyki, co w czasach panującej jeszcze kontrreformacji niejednokrotnie łączyło się z ujawnieniem światopoglądu i mogło spowodować niepotrzebne kłopoty? W pozostałych z cytowanych utworów pojawia się to, czego szukamy: wstęp autora. Podczas gdy u Pomyja jest to w zasadzie jedynie list dedykacyjny skierowany do Luigiego d'Este, u Manziniego i Mariniego wstępy mają już zupełnie inny ciężar gatunkowy. Przedmowy te są bowiem próbą nie tylko sformułowania własnej poetyki, ale też zdefiniowania nowej, zyskującej nieprawdopodobną popularność, choć wciąż bardzo hybrydycznej i niedookreślonej formy, jaką był romans prozą. Zadanie było tym poważniejsze, iż romans z trudem wdzierał się na Parnas i traktowany był przez wielu literatów jako mocno podejrzany z uwagi na swą tematykę i formę.

Tytułem przykładu przedstawmy treść wstępu Manziniego, umieszczonego przed powieścią *Cretideo*. Oprócz wspomnianej już próby zdefiniowania gatunku romansowego w opozycji do historii i eposu pojawiają się w nim rozważania na temat celu i funkcji utworu (*utile del pubblico*), zapewnienie o jego religijnej prawomyślności, określenie odbiorcy, którym jest dobry chrześcijanin, oraz prośba o przychyłność dla niedoskonałego pióra autora.

Dwa wspomniane wstępy należą do najciekawszych i najczęściej cytowanych przez badaczy. Niewiele dorównuje im oryginalnością, mimo iż począwszy od lat trzydziestych aż po koniec stulecia jest rzeczą prawie nie do pomyślenia, opublikowanie romansu, którego nie poprzedzałoby wprowadzenie autora. W niektórych przypadkach poszczególne wydania tej samej powieści zawierają różne wstępy. Są one świadectwem ewolucji czy dojrzewania koncepcji dzieła, rodzajem rozmowy prowadzonej z czytelnikiem, reakcją na słowa pochwały lub krytyki, odniesieniem się do często samowolnych ingerencji drukarzy w tekst utworu³.

Pojawienie się wstępu odautorskiego nie dotyczy jedynie *romanzo eroico-galante*. Innym ważnym wariantem powieści prozą jest *romanzo sacro* lub *romanzo spirituale* (powieść religijna). Jednym z pierwszych autorów powieści religijnej był J.-P. Camus, który sam podkreślał wagę autorskiego paratekstu,

³ Przykładem jest właśnie *Il Caloandro fedele* G. A. Mariniego, którego bogata historia wydawnicza w latach 1640-1653 skłania autora do informowania czytelnika o pewnych przeróbkach, jakim zostaje poddany utwór, oraz do obrony własnej koncepcji romansu. Por. D. Conrieri, „*Il Caloandro fedele* di G. A. Marini, indagini bibliografiche e critiche”, *Giornale Storico della letteratura italiana*, 1970, s. 260-291.

będącego nieodzownym uzupełnieniem *histoire dévoté*⁴. *Incipit* tego typu utworów mają zazwyczaj charakter doktrynalny i dotyczą problemów moralnych czy religijnych, których obrazowaniem jest fabuła utworu i postać w nim przedstawiona (święty, męczennik, grzesznik itd.).

Apprendi, o ambizioso, la tua prima origine, il tuo fasto et la tua alterezza, che contende gli ossequi alla potenza di Dio, viene da una massa vilissima della terra (G. F. Loredano, *Adamo*, 1640).

Wszystkie rozważania o charakterze metapoetyckim oraz odniesienia do konkretnych okoliczności czy osób znajdują natomiast swe miejsce we wstępie i w dedykacjach. Przykładem pisarza, znanego ze szczególnie licznych i ciekawych wstępów, jest Ferrante Pallavicino, autor czterech romansów religijnych, a następnie skandalizujących utworów o fabule zaczerpniętej z historii starożytnej czy współczesnej, który ostro krytykuje kościół rzymski. Niestety nieskrępowane wyrażanie opinii zaprowadziło autora na szafot, co być może pozwoliłoby tłumaczyć wstrzeźliwość, jaką wykazywał w tym względzie Loredano, do pewnego momentu przyjaciel i protektor Pallavicina.

Już około połowy wieku XVII wstęp autorski zaczyna ulegać pewnemu skonwencjonalizowaniu. Stałymi jego punktami stają się: odniesienie do formy romansowej, zapewniające o prawdziwości lub prawdopodobieństwie faktów i postaci oraz wyjaśniające zasady kompozycji (wielkość wątków, jedność akcji itd.); określenie funkcji utworu jako budującej, ale i rozrywkowej; podkreślenie wymowy moralnej czy ideologicznej; wskazanie na wirtualnego czytelnika. Wstępy zajmują się też często kwestią stylu, który powinien być średni, zrównoważony, harmonijny i wreszcie nawiązują do pewnych okoliczności powstania czy druku utworu: mówią o błędach drukarskich, o pośpiechu w redakcji itd. Autor zazwyczaj przyjmuje postawę pełną skromności, prosząc czytelnika o przychyłość i wyrozumiałość dla niedostatków swej sztuki. Wstęp służy też często autorom i drukarzom za forum autoreklamy, zapowiadając poprawione edycje starych utworów lub utwory nowe, które niebawem ujrzą światło dzienne.

Należałoby jeszcze odpowiedzieć na jedno pytanie. Czy przejście przez elementy paratekstu pewnych funkcji klasycznego *incipit* jest właściwe również dla nie mających pierwszorzędного znaczenia w XVII w., ale przecież wciąż ukazujących się poematów, pragnących kontynuować tradycję epicką?

Najbardziej chyba udanym włoskim siedemnastowiecznym poematem epickim, podziwianym jeszcze przez Leopardiego, jest opublikowany w 1650 r. *Il conquisto di Granata* Girolamo Grazianiego. W *incipit* poematu odnajdziemy wszystkie tradycyjne elementy. W pierwszej oktawie przedstawia poeta temat utworu. Potem następuje inwokacja do Ducha Św. i do Apollona z prośbą o pomoc w tworzeniu tej „d’armi e d’amori istoria ordita” (wyraźne nawiązanie do Ariosta) i na koniec dedykacja dla Francesco d’Este, u którego poeta pia-

⁴ Por. M. Vernet, *Introduction in: Jean-Pierre Camus: théorie de la contre-littérature*, Nizet, Paris 2000.

stował urząd sekretarza. Dedykacja dla Franciszka pojawia się zresztą już na karcie tytułowej, a następnie w liście kierowanym do księcia d'Este przez samego Grazianiego. Wydanie opatrzone jest też wstępem od drukarza. Przedstawia on autora, mówi o jego pracy nad poematem, podaje komentarz teoretyczny i ideologiczny, definiując utwór jako klasyczny przykład poematu epickiego, odnosi się do pewnych okoliczności pozaliterackich. Na koniec dołącza wyjaśnienia natury doktrynalnej, tłumacząc, iż pojęcia o zabarwieniu pogańskim jak *dea, fato, destino, idolo*, użyte przez autora, mają charakter czysto poetycki i nie naruszają w niczym ideologicznej warstwy dzieła, które z ducha jest katolickie.

Inny, mniej znany utwór o charakterze epickim, *Furio Camillo* Ansalda Cebà, opublikowany w 1632 roku tuż po śmierci autora, zawiera w swym *incipit* znów te same znane nam elementy: określenie tematyki utworu zaczerpniętej z historii starożytnej, inwokację do Muzy, dedykację (księciu, senatorom i prokuratorom Republiki Genueńskiej), którzy wymienieni są również na karcie tytułowej; cel utworu, jakim jest lekcja polityczno-moralna w obliczu groźby wojny domowej, i wreszcie sygnał co do katolickości poematu: opowiadana historia jest bowiem historią *del buon pagano*. Oprócz *incipit* autor zabiera jeszcze głos w liście dedykacyjnym adresowanym do wymienionych już osób. Wydawca zadbał o krótkie streszczenie utworu, listę najważniejszych epizodów i umieścił portret niedawno zmarłego poety⁵.

Porównując siedemnastowieczne wydania tych dwu konkurujących ze sobą gatunków, jakimi były poemat rycerski i romans (powieść prozą), zauważamy pewne wspólne cechy aparatu paratekstowego. W obu przypadkach paratekst zawiera elementy będące głosem autorskim. Jak wykazaliśmy, to wszystko, co nie dotyczy bezpośrednio fabuły utworu, w przypadku romansu zostaje przesunięte do paratektu i znajduje swoje miejsce we wstępie lub liście dedykacyjnym pisanym przez autora. W przypadku poematu epickiego konwencja gatunkowa nakazuje zawrzeć te elementy w *incipit* utworu. Nie przeszkadza to jednak autorom dołączać do tekstu utworu własnych elementów paratektu. Zarówno Graziani, jak i Cebà nie zadowolają się dedykacją zawartą w tekście i wzmacniają ją poprzez autorskie listy dedykacyjne. Ulegają zwyczajowi epiki, według którego autor uczestniczy bezpośrednio i aktywnie w procesie wydawniczym.

Dostrzegając ogromne znaczenie paratektu w XVII w., należałoby jednak zadać sobie pytanie, czy w przypadku szesnastowiecznych edycji poematów rycerskich stanowił on również forum, na którym ujawniał się głos autora. Stopniowe rozrastanie się paratektu zauważamy już w samym wieku XVI. Porównajmy wydania *Morgante maggiore* Pulciego z 1507 i 1551 r. Wydanie wcześniejsze opatrzone jest zaledwie szesnastowersowym, rymowanym wstę-

⁵ Wstępy autorskie towarzyszące siedemnastowiecznym poematom epickim nie są tylko domeną włoską, o czym świadczy słynna *Préface* do poematu *Alaric ou Rome vaincue* Mlle de Scudéry (1656).

pem od wydawcy, w którym odnosi się on do treści utworu oraz wspomina o poprawie błędów poprzednich wydań, co, jak twierdzi, ma poprawić jakość edycji i przyczynić się do zwiększenia sprzedaży. Wydanie późniejsze posiada już bogatszy paratekst: oprócz krótkiej noty od drukarza dołączono listę trudnych słów z objaśnieniami, wykaz wszystkich historii i epizodów, które w tekście się pojawiają, oraz argumenty wprowadzające do poszczególnych pieśni. Autor jednak zabiera głos tylko w tekście.

Przekartkowanie kilkunastu wydań *Orlando furioso* i *Gerusalemme*, które ukazały się pomiędzy połową wieku szesnastego i początkiem siedemnastego, przynosi ciekawe spostrzeżenia. Wydania *Furioso* z roku 1535 i 1536, najstarsze z dostępnych mi edycji, posiadają zdecydowanie najskromniejszy aparat paratekstowy. W tym pierwszym ogranicza się on do listu dedykacyjnego pisanego przez Lodovico Dolce, jednego z komentatorów Ariosta, oraz jego *Apologii*, czyli obrony poety przed oszczercami, i wyjaśnienia trudnych słów. W drugim odnajdujemy jednostronicowy wstęp od wydawcy i uwagi o modyfikacjach wprowadzonych przez poetę do ostatecznej redakcji utworu.

Rok 1542 we Włoszech uważany jest za początek *studi ariosteschi*, coraz większa liczba komentatorów interesuje się *Orlandem*. Jednym z pierwszych obok już cytowanego Lodovico Dolce jest Tullia Fausat da Longiano, a następnie od 1549 r. Simone Fornari, od 1554 Giovan Battista Pigna, a od 1556 Girolamo Ruscelli.

Kolejnym wydaniom *Furioso* towarzyszyć będzie, przy zachowaniu przedstawionego schematu, coraz to bogatszy aparat paratekstowy, w którym przewijać się będą nazwiska wymienionych komentatorów. Wydania te, jak wiadomo, pochodzą z okresu po śmierci autora, który zdołał przygotować ostateczną edycję swego utworu w roku 1532, zaledwie na kilka miesięcy przed śmiercią. Ariosto nie zamierzał przemawiać poza tekstem utworu, we wszystkich zatem późniejszych wydaniach zwraca się on do swego protektora i do czytelników jedynie słowami *incipit*.

Dzieje wydawnicze *Gerusalemme* są dużo bardziej skomplikowane. Po ukończeniu poematu Tasso przeżywa okres wątpliwości natury moralnej, teologicznej i artystycznej. Niepewny prawomyślności swego utworu zwleka z publikacją, szukając rady i prosząc o ocenę wybitnych (według jego osądu) literatów i teologów epoki. Skutkiem tej sytuacji staje się fakt, iż pierwsze wydania *Gerusalemme liberata* mają charakter piracki i nie są autoryzowane przez poetę. Bez wiedzy autora ukazują się dwa wydania w latach 1579-1580 oraz cztery w okresie 1581-1582. Pierwszym wydaniem autoryzowanym jest publikacja przygotowana przez Angela Ingegneriego w roku 1581, ale tak naprawdę poeta z całym przekonaniem podpisuje się pod wydaniem niefortunnej przeróbki poematu, *Gerusalemme conquistata* z 1593 r.⁶ A zatem w latach osiemdziesią-

⁶ Por. C. Segre, Cl. Martignoni, *Testi nella storia*, Bruno Mondadori, Milano 1994, t. 2, s. 571.

tych, pozostając jeszcze przy życiu, nie ma żadnego udziału w przygotowaniu edycji swego utworu. Aparat paratekstowy poszczególnych wydań będzie miał strukturę podobną do tej, którą obserwowaliśmy w przypadku *Orlanda*. Obejmuje on różnego rodzaju zestawienia, argumenty, komentarze, utwory wierszem ku czci poety, listy dedykacyjne drukarzy skierowane do różnych osób, ale nie do adresata *incipit* Alfonsa d'Este. Elementem autorskim paratekstu jest *Allegoria del poema*, czyli interpretacja moralna poematu, która jednak w sposób arbitralny zostaje umieszczona przez wydawców a to tytułem wstępu, a to tytułem posłowania.

Na szczególną uwagę jednak zasługuje wydanie *Gerusalemme conquistata* z 1593 r. jako, jak już wspomniano, jedyne wydanie całkowicie akceptowane przez poetę. Otwiera je list dedykacyjny skierowany do kardynała Cinthio Aldobrandiniego przez wydawcę Angelo Ingegneriego i datowany w listopadzie roku 1592. Jest to równocześnie rodzaj *elogium* poety. Ingegneri chwali jego geniusz poetycki, a równocześnie usprawiedliwia go, wyjaśnia jego wątpliwości związane z własną twórczością, broni przed nieprzychylnymi opiniami. To, co wydaje się najciekawsze, to zamieszczona pieśń Tassa *Per la promozione al cardinalato dell'illustrissimo et reverendissimo signore, il signor Cinthio Aldobrandini* i wreszcie sam *incipit* poematu. Zmiany i poprawki wprowadzone do utworu przez poetę dotyczą w ogromnej mierze właśnie *incipit*. Właściwie zostaje on napisany na nowo. Jest dłuższy, jego charakter się zmienia. Akcent pada głównie na wymiar religijny utworu, poeta podkreśla swe przywiązanie do Kościoła. Pogańska muza, która wcześniej posiadała jedynie chrześcijańskie atrybuty, zastąpiona zostaje przez „duce del santo choro”; zmienia się też osoba, której dedykowany jest utwór. Kardynał Aldobrandini, pojawiający się już w liście wydawcy i któremu Tasso poświęca pieśń umieszczoną przed utworem, jest również adresatem *incipit*. I podczas gdy Alfonsowi d'Este poświęcił poeta jedną tylko oktawę, Aldobrandiniego chwali aż w czterech strofach. Zmieniona sytuacja poety, konflikt z księciem Este sprawia, iż nie tylko trzeba zmienić dedykację na *frontespizio*, ale i *incipit*. Również zmiana koncepcji poematu zostaje przedstawiona nie w przedmowie autorskiej, bo takiej nie ma, lecz w nowej wersji *incipit*⁷.

Analizując rozwój paratekstu na przestrzeni dwu wieków, stwierdzamy bezsporny fakt: staje się on coraz obszerniejszy. Rozrastanie się paratekstu jest niewątpliwie związane z przechodzeniem literatury od oralności do formy pisanej oraz z rozwojem druku. Zmienia się jednak nie tylko jego objętość. W wydaniach szesnastowiecznych stanowi on rodzaj ciała obcego i jest przygotowywany przez wydawców i komentatorów. Paratekst siedemnastowieczny w dużej mierze staje się głosem autora. Przesunięcie elementów *incipit* do pa-

⁷ Należy jednak pamiętać, iż przemyślenia Tassa na temat poematu epickiego w jego chrześcijańskim wcieleniu zostają zamieszczone w jego licznych dziełach o charakterze teoretycznym.

ratekstu wskazuje na zmianę sytuacji społecznej autora oraz pozycji, którą zajmuje na rynku wydawniczym.

Wraz ze zmianą stosunku pisarz-mecenas i końcem mecenatu o charakterze renesansowym, gdy autor pozostawał w długoletnim związku i zależności wobec swego mecenasa, pełniąc funkcję, którą moglibyśmy określić mianem funkcji „poety dworskiego”, zmienia się również rola toposu dedykacji⁸. *Cap-tatio benevolentiae* w XVII w. jest czasami wyrazem przyjaźni czy szacunku dla osoby nie zawsze wysoko postawionej. Często bywa doraźnym szukaniem sponsora czy protektora, jeśli nie dla właśnie wydawanego utworu, to dla późniejszej twórczości. Siedemnastowieczny autor, a zwłaszcza autor literatury czysto rozrywkowej, jaką jest romans prozą, „pisze, aby żyć”. Zaistnienie na rynku wydawniczym jest więc związane ze znalezieniem wpływowego protektora, który jednak w zależności od sytuacji może się zmienić. Wraz z protektorem, zmienia się adresat dedykacji. Nic trudnego, bowiem dedykacja nie stanowi już fragmentu metatekstu, jak miało to miejsce w tradycyjnym *incipit*, lecz staje się częścią paratekstu. Często zresztą obok dedykacji odautorskich lub zamiast nich pojawiają się głosy wydawcy / drukarza. I podczas gdy dedykacje autorskie zwracają się głównie do osób godnych szacunku z uwagi na pozycję społeczną, te pochodzące od drukarzy szukają adresatów zwłaszcza wśród osób zamożnych. Typograf bowiem ma również swój żywotny interes w tym, aby zyskać poparcie, zapewnić sobie przywilej druku lub wsparcie finansowe.

Listy dedykacyjne, obok wzmianek pojawiających się we wstępach, tak jak uprzednio *incipit* poematu, mogą pomóc nam również w identyfikacji odbiorcy utworu⁹. Adresatami są bowiem nie tylko osoby, od których oczekuje się konkretnego wsparcia, ale które autorytetem swego nazwiska czy pozycji mogą jako czytelnicy świadczyć o wartości estetycznej utworu, co pomogłoby zdobyć powodzenie i dowód uznania u szerszej publiczności. Zgodnie z antytradycjonalistyczną poetyką barokową potwierdzenia wartości estetycznej dzieła należy szukać nie w konfrontacji z raz na zawsze ustalonymi kanonami w postaci utworów modelowych, lecz w ciągłym kontakcie z odbiorcą, biorąc pod uwagę jego upodobania.

Najważniejszym jednak elementem *incipit* była próba formułowania własnej poetyki przy jednoczesnym odniesieniu się do tradycji gatunku. Element ten staje się, jak już wspomniano, również jednym z najważniejszych tematów wstępu odautorskiego. To właśnie głównie wypowiedzi autorów na temat romansu pozwalają nam dziś zrekonstruować siedemnastowieczną poetykę tego gatunku.

⁸ L. Spera, *Il romanzo italiano del tardo seicento*, La Nuova Italia, Milano 2000, s. 21-23.

⁹ *Ibid.*, s. 71.

Powyższa analiza skłania nas do konkluzji, iż pomiędzy XVI i XVII w. głos autora, który nie chce ograniczać się do opowiadania historii, ale pragnie opowiedzieć swemu odbiorcy również o okolicznościach jej powstania, jest wciąż obecny w utworze. Początkowo przemawiając przez *incipit*, znajduje następnie swój wyraz w niektórych elementach paratektu. To przemieszczenie związane jest też ze zmianą charakteru wypowiedzi autora. Głos pochodzący z *incipit* zwracał się bardziej ku samemu utworowi, wypowiedzi przynależne do paratektu mające charakter doraźny są bardziej zwrócone ku rzeczywistości pozaliterackiej. Należy również dodać, iż podczas gdy w rozwoju *incipit* przy pozornie ścisłym zachowaniu konwencji zauważamy faktyczne jej naruszanie przez poszczególnych twórców, obecność autora w paratekście, mająca na początku pewne funkcje praktyczne, teoretyczne czy ideologiczne, co staraliśmy się wykazać, staje się z biegiem czasu również swego rodzaju konwencją.

Jadwiga Miszańska

LA CONTINUATION ET L'ÉVOLUTION DE LA FORMULE *INCIPIT* DANS LE ROMAN EN PROSE AU XVII^e SIÈCLE

Les formes épiques de la Renaissance sont continuées au XVII^e siècle par le poème épique ou par le roman en prose, créé en France et rayonnant sur d'autres pays de l'Europe. Le roman sentimental et d'aventures constitue une de ses variantes. L'analyse des exemples choisis des romans italiens démontre que leurs *incipit* se limitent à la *propositio*, c'est-à-dire à la présentation du temps et du lieu. Dans le cas de l'histoire dévote, qui est une autre variante du roman, l'*incipit* a le caractère doctrinal et touche des questions religieuses et morales. D'autres éléments qui sont présents dans les *incipit* des poèmes (dédicaces, invocations, exposés des principes de l'art poétique, définitions du lecteur) dans les romans en prose se retrouvent dans le paratexte, surtout dans les épîtres dédicatoires et dans les préfaces écrites par les auteurs. Le poème épique du XVII^e siècle, tout en conservant les éléments traditionnels de l'*incipit*, ne renonce pas au paratexte, qui pourtant diffère de ceux du XVI^e siècle par la présence bien marquée de la voix de l'auteur. Le fait que certaines fonctions de l'*incipit* soient reprises par le paratexte, est lié au passage de la transmission orale du texte à l'écriture. Il résulte aussi de l'importance croissante de l'imprimerie, du changement de la relation entre l'auteur et son mécène, du besoin de contact direct entre l'écrivain et le lecteur, dicté par la conception baroque de la poésie. On peut remarquer qu'au cours de l'évolution de l'*incipit* les auteurs, en gardant les apparences de fidélité à la convention, en pratique la brisent. En même temps, la présence de la voix d'auteur dans le paratexte, qui au départ ne remplit que des fonctions pratiques, théoriques ou idéologiques, avec le temps devient aussi une sorte de convention.