

DANUTA SZAJNERT

Łódź

PERYTEKSTY, INTENCJE, INTERPRETACJA

W jednym z platońskich dialogów sceptyczny wobec wartości interpretacji literackiej Sokrates powiada:

Poetów [...] nawet zapytać niepodobna, o czym mówią właściwie, a z tych, którzy się nieraz na nich powołują [...] jedni mówią, że poeta to miał na myśli, drudzy, że co innego i rozmowa schodzi na teren, na którym niczego dowieść nie potrafią¹.

Nic dziwnego, skoro poeci przemawiają w natchnieniu od bogów płynącym – oto pierwsza wykładnia sytuacji, w której poeci nie wiedzą, co mówią czy piszą. Nic dziwnego, mawiano później i mawia się po dziś dzień, skoro wszystko dokonuje się niejako poza nimi – za sprawą różnych, strukturujących ich wypowiedzi, nieświadomych mocy psychicznych czy cielesnych (mystyfikowane pragnienie), językowych, tekstualnych. Przeświadczenie o niemożliwości albo bezwartościowości autorskiej samowiedzy towarzyszy zatem od wieków rozważaniom o literaturze; zmieniają się tylko jego motywacje. Wszystkie sprawiają wrażenie podszytych pewnym mistycyzmem, tkwiącym w wyobrażeniu o jakiejś (idealnej?) pre-strukturze czy pre-formie, z której twórcy, w roli akuszerów, wydobywają swe (?) dzieła.

Nowy wątek rozważań o statusie autointerpretacji pojawił się w związku z pozycją, jaką przyznano autonomicznej albo, w innych ujęciach, względnie autonomicznej – bo limitowanej przez samoobronne mechanizmy

¹ Platon, *Protagoras* XXXII E, przeł. Władysław Witwicki, Warszawa 1958, s. 91. Zob. też. *Fajdros* 533 E, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958: Poeci „mówią wiele pięknych rzeczy, tylko nic z tego nie wiedzą, co mówią [...]”.

samowystarczalnego tekstu lub przez uprzedzenia i zniewalające konwencje kulturowe, w których mocy pozostajemy – aktywności interpretacyjnej czytelnika. Zakwestionowano wówczas prawo wszelkich zewnątrztekstowych wypowiedzi autora, niezależnie od poziomu demonstrowanej w nich świadomości artystycznej, do ograniczania czy choćby korygowania hipotez interpretacyjnych. Zakwestionowano przede wszystkim dlatego, że wypowiedzi te zagrażały twórczej wolności odbiorcy i/lub dlatego, że były usytuowane poza fetyszyzowanym tekstem. Jako przykład najbardziej typowej postawy wobec problemu zewnątrztekstowego autokomentarza może nadal służyć kategoryczna opinia sformułowana przed laty przez Gadamera:

[...] tworzący coś artysta nie jest tego powołanym interpretatorem. Jego autorytet jako interpretatora nie ma żadnej zasadniczej wyższości nad zwykłym odbiorcą. Artysta dokonujący refleksji jest własnym czytelnikiem. Pogląd, jaki sobie w tej refleksji wyrabia, nie jest miarodajny. Jediną miarą wykładni jest kwestia, jaki sens ma treść jego utworu, co on „znaczy”².

Miejsca, w których prezentuje się wskazówki co do sposobów odczytania tekstu oraz refleksje o własnych dokonaniach pisarskich, to – obok pozaliterackich wypowiedzi o charakterze programowym oraz ogromnego i stale rosnącego obszaru metaliteratury (wypowiedzi w literaturze o literaturze, w dziele o dziele) – autorskie parateksty. Wszystkim zjawiskom paratekstualnym przysługuje ten sam graniczny (między tekstem a światem oraz między tekstem i wypowiedziami o tekście) status, wszystkie mają charakter wtórny, podporządkowany, posiłkowy względem tekstu, który stanowi rację ich bytu. Nazwą paratekst w tym właśnie znaczeniu posłużył się po raz pierwszy Gérard Genette w książce *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. W całości paratekstom (nie tylko autorskim) poświęcona jest późniejsza praca Genette’a – *Seuils*. Tytułowe „progi”, jeden z wielu metaforycznych synonimów paratekstów, klasyfikowane są tutaj m. in. ze względu na ich sytuację przestrzenną i czasową. Wartość pragmatyczna tych, które usytuowane są w obrębie książki – Genette nazywa je perytekstami (*péritextes*) – jest odmienna od tej, jaką przypisać można epitekstom (*épitextes*), czyli wypowiedziom, które nie zostały opublikowane razem ze swoim obiektem.

² H. G. Gadamer, *Problematyczność hermeneutyki romantycznej i jej zastosowanie do historii*, [w:] tegoż *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 195.

Powodem mojego zainteresowania dla tych form wypowiedzi jest przysługująca im funkcja podtrzymywania więzi tekstu z autorem, tj. współkonstituowania dzieła³ oraz funkcja komunikowania – manifestowania, deklarowania, sugerowania odnoszących się do dzieł autorskich intencji. W generalizującej hierarchii zadań spełnianych przez parateksty, tej właśnie funkcji Genette przyznaje miejsce najwyższe⁴ (choć nie w każdym z nich jest ona realizowana w takim samym stopniu). Albowiem, i brzmi to szczególnie mocno w konfrontacji z opinią Gadamera,

autor „wie lepiej”, co należy myśleć o jego dziele. Nie można podróżować po paratekstach nie natknąwszy się na to przekonanie, ani, w pewnym sensie, bez przyjęcia go w taki sposób, jak to z tubylczą teorią robi etnolog. [...] prawomocny bądź nie, punkt widzenia autora stanowi część praktyki paratekstualnej, animuje ją, inspiruje, funduje. [...] Krytyk wcale nie jest zobowiązany do podpisywania się pod nim; uważam tylko, że znając ów punkt widzenia, nie może go całkowicie zlekceważyć i, że chcąc się mu przeciwstawić, musi go wcześniej zintegrować⁵.

Ze względu na potencjał paratekstu z założenia wspomagającego interpretację, za szczególnie ważne uznaję podkreślanie jego chwiejnego, granicznego statusu. Jest on bowiem charakteryzowany jako:

³ Mówiąc o dziele, opowiadałam się za jego ujęciem zrelatywizowanym historycznie, czyli uwzględniającym zaplecze kulturowe tekstu i autorski kontekst świadomości estetycznej oraz światopoglądowych przesłanek poetyki, rekonstruowanych na podstawie utworów artystycznych i – właśnie – dostępnych świadectw paratekstualnych. Zob. P. Livingstone, *From Text to Work*, [w:] *After Poststructuralism: Interdisciplinarity and Literary Theory*, ed. by Nancy Easterlin and Barbara Riebling, Evanston 1993.

⁴ Ten aspekt rozważań Genette’a za szczególnie interesujący uznała M. Maclean (*Pretexts and Paratexts. The Arts of the Peripheral*, „New Literary History” 1991, nr 22, s. 277–279). Pozostaje ona naturalnie w zgodzie z „obowiązującym” paradygmatem, gdy zastrzega: „Nikt oczywiście nie chce sugerować powrotu do zgubnych ograniczeń narzuconych przez odwołanie się do tzw. autorskiego autorytetu nakładanego na czytanie i interpretację tekstów, ale być może jest to kwestia tego typu: «Intencja nie żyje; nadchodzi nowa» (ibidem, s. 278; zob. też przypis II). Na czym ta „nowa” intencja miałaby polegać – nie wiadomo. Ważne pozostaje pytanie o modelowanie lektury tekstu przez autorskie strategie paratekstualne. Znaczące jest to, iż *Seuils* w przekładzie na język angielski zatytułowane zostały: *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (trans. J. E. Lewin, Cambridge 1997), czyli „progi (lub przedsionki) interpretacji”.

⁵ G. Genette, *Seuils*, Paris 1987, s. 375.

„Niezdecydowana strefa” między wnętrzem i zewnątrzem, sama bez wyraźnej granicy, [nie przechylona] ani ku temu, co wewnętrzne (tekst), ani ku temu, co zewnętrzne (dyskurs świata na temat tekstu), brzeg, albo, jak mówił Philippe Lejeune, „obramowanie [frange] drukowanego tekstu, które faktycznie komenderuje całą lekturą”⁶.

Właśnie owo niezdecydowanie opisane zostaje prefiksem ‘para’, którego sensy wyjaśnia Genette odsyłając do fragmentów zaproponowanego przez Johna Hillisa Millera rozpoznania semantycznych funkcji tego prefiksu⁷. Taka płynna charakterystyka z elementami pleonazmu, odnośzona do wszystkich odmian paratekstu bez względu na jego przestrzenne i czasowe usytuowanie względem tekstu, z równą mocą stawia pod znakiem zapytania dwie skrajne, generalizujące tezy, tj.: – tezę o bezwzględnej autonomii tekstu, zakładającą możliwość wyraźnej demarkacji między tym, co należy do tekstu, a tym, co jest usytuowane poza nim oraz – tezę o zrównaniu, przede wszystkim funkcjonalnym, dyskursów, tekstów i metatekstów; o bezzasadności hierarchii oraz podziału na to, co wewnętrzne i zewnętrzne.

Położenie akcentu na zawsze graniczne (mimo różnic w poszczególnych odmianach i pewnej zależności od indywidualnych decyzji twórcy) usytuowanie paratekstu, traktuję m. in. jako próbę ochrony jego posiłkowych względem interpretacji potencji przed zakusami zarówno recepcjonistów – uzależniających ją całkowicie od kontekstów wnoszonych przez czytelników – jak i autonomistów. Pryncypialne odrzucenie jest dla paratekstu tak samo niekorzystne, jak ocalanie owych potencji przez arbitralne „uwewnętrznianie” przynajmniej niektórych elementów aparatu paratekstualnego, czemu przyświeca chęć sprostania szkolarskiej regule, wedle której dla interpretacji ważne (wiążące) są tylko dane tekstowe, czyli wewnętrzne.

Wypowiedzi, którym najczęściej odmawia się prawa do wywierania jakiegokolwiek wpływu na hipotezy interpretacyjne, to autorskie wstępy,

⁶ *Ibidem*, s. 8. Nazwa „zone indécise” („niezdecydowana strefa, gdzie mieszają się dwie serie kodów: kod społeczny w swoim aspekcie reklamowym oraz kody wytwórcze albo regulujące tekst”) pochodzi z artykułu C. Ducheta (*Pour une socio-critique*, „Littérature” 1971, nr I, s. 6). Określeniem „frange” posłużył się Ph. Lejeune, pisząc o obiektach nazwanych przez Genette’a paratekstami, w *Le pacte autobiographique* (Paris 1975, s. 45).

⁷ J. H. Miller, *The Critic as Host*, „Critical Inquiry” 1976, nr 3. Zob. *Krytyk jako żywiciel i pasożyt*, przeł. G. Borkowska, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 288.

przedmowy, posłowania, postscripta, glosy, zapiski do... i zapisy w dziennikach oraz „rozmowy z pisarzami”. Ze znacznie większą tolerancją traktowana jest autointerpretacyjna presja tytułu i motto, co w dużej mierze wynika z przekonania o ich integralnej łączności z tekstem. Dla tytułu nie było jednak miejsca w zaprojektowanej przez Derridę przestrzeni tekstu, pojmowanego jako „fragment wycięty z pola [...] uniwersalnej tekstualności”⁸.

Tekst nie może mieć tytułu, formuła ta zakłada całościujące nazwanie, a zatem zawłaszczenie i ograniczenie ruchu znaczenia. Tytuł jako wyraz zamykający tekst jest niemożliwy. Należałoby, zgodnie z zamysłem Mallarmégo, „znieść tytuł”, gdyż jest on czymś, jak „podniesienie głowy”, jak „centrum”, a zatem „początek, rozporządzenie, szef, archont”. Dlatego tekstu poświęconego Mallarmému Derrida nie opatruje tytułem – *La double séance* – to tytuł dodany przez wydawcę⁹.

Zupełnie inną rangę mają kokieterijne wyznania Umberta Eca ubolewającego nad brakiem szacunku dla czytelnika, objawiającym się tym, że powieść, „która jest wszak maszynką do wytwarzania interpretacji [...] trzeba opatrzyć tytułem”, a przecież już on sam daje do tej interpretacji klucz¹⁰. Niepodobna jednak z góry przesądzać, iż taka jest właśnie niezbywalna funkcja każdego tytułu. Spróbuję zatem przyjrzeć się uważniej perytekstom najbliższym i najmocniej związanym z tekstem, czyli nazwisku autora, tytułaturze, datowaniu i motto, i opisać role, jakie mogą odgrywać w rozpoznawaniu interesujących mnie autorskich intencji kategorialnych i semantycznych¹¹.

Nietrudno zauważyć, że wszelkie negatywne – z punktu widzenia antyintencjonisty – charakterystyki przydawane takim perytekstom, jak nazwisko autora i tytuł, mogą być, *a contrario*, wykorzystywane jako wygodny (co nie znaczy: rozstrzygający, niezbity) argument na rzecz faktycznie przysługującej im potencji ukierunkowywania i limitowania hipo-

⁸ R. Nycz, *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*, [w:] tegoż *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 43.

⁹ B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii”*. *Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1995, s. 155.

¹⁰ U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] tegoż *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1987, s. 593.

¹¹ Na temat tego rozróżnienia, zob. D. Szajnert, *Intencja i interpretacja*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1.

tez interpretacyjnych. To, co dla jednych jest nagannym narzędziem opresji, dla innych pozostaje wartością, bo (przynajmniej w jakiejś mierze) może wytyczać pole odniesienia umożliwiające porozumienie.

W jaki sposób interpretator, którego celem jest wykładnia nie-sprzeczna z domniemaną autorską intencją, wykorzystuje nazwisko autora? W uproszczeniu można powiedzieć, że przede wszystkim traktuje je jako jedno ze źródeł informacji o historyczności dzieła oraz o ewentualnym kontekście innych, artystycznych i nieartystycznych wypowiedzi o tej samej atrybucji (analogiczną funkcję pełnić może pseudonim). Honorowanie tego kontekstu nie jest jednak równoznaczne z uznaniem go za bezwzględną i niezawodną instancję weryfikującą propozycje interpretacyjne odnoszące się do utworu wchodzącego w skład całości o nazwie: dzieła wszystkie jednego autora¹².

Ta sama atrybucja wielu tekstów nie może, na mocy jakiegoś apriorycznego założenia, stanowić o ich spójności. Trudno nie podzielać rezerwy, z jaką Michel Foucault pisał przed laty o projekcjach, wedle których:

Autor to [...] zasada jedności pisania: wszystkie różnice powinny zostać zniesione – przynajmniej w dużej części – dzięki zasadzie ewolucji, dojrzewania i wpływu. Dzięki kategorii autora można także zredukować różnice między poszczególnymi tekstami: należałoby mieć wówczas dostęp – na pewnym poziomie myślenia lub pragnienia, świadomości lub nieświadomości – do punktu, w którym sprzeczności się rozwiązują, niewspółmierne elementy łączą się w jedną całość lub organizują wokół sprzeczności źródłowej lub podstawowej¹³.

Spójność tekstu „dzieł wszystkich” jawi się zatem jako wymuszona „nazwą” autora konwencja (czy zespół konwencji) uspołniania. Sytuując w autorskim źródle zasadę jedności pisania często postępujemy z owym

¹² Na problematyczność ich kategoryzowania jako całości – brak odpowiedzi na podstawowe, zdawałoby się, pytanie: „skąd w ogóle wiadomo, że trzeba (albo tylko można) teksty jednego autora rozpatrywać razem?” (s. 81) – zwróciła uwagę M. Czermińska w artykule *Hipoteza autorstwa (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, pod red. D. Śnieżki, Warszawa 1996.

¹³ M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M. P. Markowski, [w:] tegoż *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i opracował T. Komendant, Warszawa 1999, s. 210-211.

tekstem podobnie jak z tekstem pojedynczym interpretowanym według modelu usankcjonowanego m. in. przez hermeneutykę. „Gdy chcemy wydobyć w przekładzie” z języka obcego, traktowanym jako skrajny przypadek interpretacji – pisał H. -G. Gadamer – „jakiś ważny dla nas rys oryginału, możemy to uczynić tylko przez zaniedbanie innych rysów lub wręcz całkowite ich ukrycie”¹⁴. To zaś, czym jest ważny dla nas rys poszczególnego tekstu, bywa uzależnione od wyobrażeń na temat pozostałej twórczości autora¹⁵. Wszystko, co nie pasuje do tego obrazu albo poddaje się wówczas (rzekomo strukturującej) deformacji, albo marginalizuje czy nawet przemilcza.

Podania w wątpliwość bądź potwierdzenia naszych tez o znaczeniu danego utworu możemy przeto oczekiwać tylko wtedy, gdy konfrontujemy go z innymi tekstami autora rzeczywiście drążącego stale lub przynajmniej na tym etapie ewolucji, z którego wywodzi się badane dzieło (wspólną pod jakimś względem przestrzeń relacji może np. stanowić jeden tom wierszy) te same (czy jakoś analogiczne) tematy, motywy, problemy; – autora, którego twórczość odznacza się faktyczną jednością lub ciągłością poetyki i uzasadniających ją założeń estetycznych i/lub światopoglądowych. Procedury weryfikacyjne tego rodzaju mogą się sprawdzać np. w odniesieniu do twórczości Schulza, Gombrowicza, Herlinga-Grudzińskiego czy Herberta. Raczej zawodzą natomiast w zetknięciu z, pojmowanym jako całość, pisarstwem Andrzejewskiego czy Kazimierza Brandysa lub z jednością tak problematyczną (wymykającą się unifikującym charakterystykom), jaką jest twórczość Różewicza¹⁶.

¹⁴ *Język jako medium doświadczenia hermeneutycznego*, [w:] tegoż *Prawda i metoda*, s. 355.

¹⁵ Na jeden z istotniejszych aspektów interpretacji związanych z ową wizją całości, zwrócił uwagę R. Nycz uzasadniając potrzebę nowego usytuowania („wśród prądów epoki”) twórczości Miłosza (*Miłosz wśród prądów epoki: cztery poetyki*, „Teksty Drugie” 2001, nr 3/4, s. 7): „nie tylko każde nowe dzieło wpływa na nasze rozumienie pozycji i znaczenia wszystkich poprzednich, ale i każdy aktualny (tj. kolejny współczesny) kontekst wiedzy i wrażliwości warunkuje w pewnej mierze uzyskiwane rezultaty, tzn. konkretny obraz całej dotychczasowej twórczości Miłosza.” Ta obserwacja prowadzi badacza do melancholijnej konkluzji: że podjęcie takiej próby „jest też czymś zdradliwym i zarazem zdradzającym kruchość (czy może specyficzność) podstaw naszej humanistycznej wiedzy – skoro okazuje się, że wieszczymy ze skutku, że następstwu nadajemy postać wynikania, że widzimy to, co spodziewamy się zobaczyć...” [podkr. moje].

¹⁶ Zarzut tendencyjnego, zniekształcającego podporządkowywania twórczości C. K. Norwida – zwłaszcza jego „ciemnych” tekstów – całościującemu konstruktowi („mitowi”) interpretacyjnemu o nazwie „światopogląd Norwida” (pozwalającemu uczytelnić to, co

Jeżeli zaś idzie o pole historyczności tekstu, to ograniczenie go dzięki nazwisku autora, przy współudziale rudymentów, które schematycznie dają się określić jako filologiczne, pozwala m. in. w przybliżeniu wyeliminować takie treści i ich estetyczne motywacje, o których w badanym tekście żadną miarą nie mogło być mowy, chyba że na zasadzie profecji lub prefiguracji. Słowo »wyeliminować« wyduje się brutalne, ale nie oznacza tu ono przecież bezwzględnego wykluczenia asocjacji interpretacyjnych nie przewidzianych w strukturze utworu, lecz mogących, w uzasadnionych przypadkach, dopomóc w objaśnianiu jego semantyki na przykład przez analogię do sytuacji, zdarzenia, procesu czy szczególnego doświadczenia niedostępnego autorowi, lub przez odwołanie do – z pewnością nie znanych mu – „języków”, tekstów lub teorii. Chodzi tu zatem jedynie o wyraźne rozróżnienie kontekstu tworzenia i kontekstu wyjaśniania, dla którego nawet celowa dezynwoltura polegająca na „odwracaniu źródeł” nie zawsze musi być nadużyciem eksponującym tylko inwencję interpretatora¹⁷.

Osobną grupę problemów związanych z nazwiskiem autora (a ściślej z jego brakiem) stanowią historyczne praktyki anonimat, ukrywania się za figurą nakładcy lub wydawcy i suponowania autorstwa przy udziale pozostałych perytekstów, z tytułem na czele. Praktyki te kierują

niejasne; uspołnić to, co pełne sprzeczności) postawił norwidologom, powołujący się na inspirację dekonstrukcjonistyczną, W. Rzońca (*Norwid – poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*, Warszawa 1995). Norwidologiczna tradycja zniewolona jego zdaniem „metafizyczną” kategorią intencji oraz podległą jej kategorią przemilczenia i ironii czyni ze swego obiektu twórcę obdarzonego nadświadomością logicznego i koncentrycznego sensu. Według badacza natomiast, który zresztą w wielu miejscach swojej książki mówi o intencjonalnej wieloznaczności (*resp.* symboliczności) tekstów Norwida, jest on poetą prowokującego suplementację pisma, a nie mowy czy głosu (tj. wcześniejszej od tekstu myśli, idei) i to poetą raczej – na jakimś głębszym, niewerbalizowanym wyrażnie poziomie świadomości – zdającym sobie, w dojrzałym okresie swojej twórczości, sprawę z tego antylogocentrycznego przesunięcia. W ten sposób „prawda” głównego nurtu dotychczasowej norwidologii, w której o sensie rodzonych przez tekst znaczeń decydować miała całość „wyznaczona” nazwiskiem autora, została zastąpiona nową „prawdą” antycentrycznej, tj. w tym sensie antyautorskiej (jak deklaruje Rzońca) „antynorwidologii”. Przeprowadzone w książce analizy interpretacji wybranych tekstów Norwida znakomicie wykrywają cudze nadużycia (pomijanie, marginalizowanie, naginanie) popełniane w imię ocalenia jednolitej wizji całości dzieła; nie chronią jednak badacza przed analogicznymi błędami, wynikającymi z demonizowania fragmentaryczności, rozproszenia, niespójności.

¹⁷ O relacji: intencja – inwencja, zob. D. Szajnert, *Intencja vs inwencja. Dylemat etyczny?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 2.

uwagę na specyfikę wytworzonej przez nie sytuacji komunikacyjnej, indeksalnie wskazują na intencje kategorialne, dotyczące np. poetyki utworu jako fikcji autentyku, mogą też być pierwszym znakiem parodyjności czy, w określonych warunkach, apokryficzności¹⁸.

Oczywistym perytekstualnym znakiem historyczności tekstu, dobitnie precyzującym ogólną informację zawartą w nazwisku autora, jest datowanie. W jednej z rozmów opublikowanych w *Podróżnym świecie*, Renata Gorczyńska przypomniła znaną opinię Miłosza o konieczności rozpatrywania literatury polskiej „pod kątem dat”. Na pytanie, czy ta norma odnosi się również do jego twórczości, Miłosz odpowiedział:

Pewnie byłoby bardzo ładnie rozpatrywać wiersz bez daty i okoliczności powstania, ale nie można tego zrobić. A poza tym czego chcieć – marmurów, niewzruszonych kanonów, piękna? [...] Ja nie Mallarmé. Daty są ważne. Mówiliśmy o tym, że *Świat* jest dziwacznym utworem, ale gdyby był pisany w innych okolicznościach, to byłby dopiero dziwny¹⁹.

Jakkolwiek uwaga Miłosza nie dotyczy, naturalnie, tych jedynie przypadków, w których datowanie stanowi element autorskiego perytekstu, to można z niej wyczytać odpowiedź co do prawdopodobnych intencji związanych zarówno z brakiem informacji o czasie powstania utworu²⁰, jak i z gestem oznaczania go mniej lub bardziej dokładną datą.

¹⁸ Zob. D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. I. Opaciego i W. Boleckiego, Warszawa 2000; M. North, *Ignoto in the Age of Print: The Manipulation of Anonymity in Early Modern England*, "Studies in Philology" 91 (1994).

¹⁹ R. Gorczyńska (Ewa Czarnecka), *Podróżny świat. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 63.

²⁰ Niedatowanie własnych utworów zyskuje charakter znakowy w liryce nowoczesnej, wedle jej najbardziej rozpowszechnionej formuły zaproponowanej przez H. Friedricha (*Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 59), w której centralną rolę odgrywa depersonifikacja podmiotu: „Baudelaire nie datował żadnego ze swoich wierszy, tak jak to czynił Wiktor Hugo. Fakty biograficzne nie ułatwiają wyjaśnienia właściwej tematyki żadnego z nich. Wraz z Baudelaire’em rozpoczyna się depersonifikacja nowoczesnej liryki, przynajmniej w tym sensie, że słowo liryczne nie wyrasta już z jedności poezji i osoby empirycznej [...]”. Na brak tego, fakultatywnego skądinąd, elementu perytekstu w twórczości Baudelaire’a, traktowanej jako źródłowe miejsce poetyckiej nowoczesności, zwrócił też uwagę – w swojej relacji z poglądów Friedricha – J. Culler (zob. *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków

Gest taki oczywiście nie musi, ale może być adresowaną do czytelnika informacją o pożądanym przez twórcę sposobie odczytywania tegoż utworu.

Bardziej bezpośrednią, niż nazwisko autora, więź z tekstem oraz możliwością antycypowania jego zawartości i ukierunkowywania interpretacji odznacza się tytuł. Taką moc posiadają jednak zarówno tytuły autorskie, jak i takie, które nie zostały nadane przez twórcę (m. in. *La Divina Commedia* Dantego, *Horsztyński* Słowackiego, *Der Prozess* i *Das Schloss* Kafki). Dla intencjonisty te drugie, przydawane anepigrafom najczęściej przez osoby przygotowujące tekst do druku, spełniają jedynie funkcję identyfikacyjną, a ich wartość deskrypcyjną, podlega (jako przydana z zewnątrz) ewentualnej ocenie pod kątem adekwatności. Pytanie o adekwatność wobec sensów czy poetyki utworu może być stawiane również w przypadku tytułów (i podtytułów) wymyślonych przez autora, ale niepodobna zarzucić mu – przyjawszy z góry jakieś sztywne kryteria trafności nazywania – że popełnił w tym względzie błędy. Tutaj ważniejsze wydaje się nie tyle uzasadnienie, dlaczego daną nazwę utworu uważamy za nieodpowiednią, co rozpoznanie, czy ta „nieodpowiedniość” ma czemuś służyć, a jeżeli ma służyć, to czemu? Czy była zamierzona (np. jako znak protestu przeciw przypisywanemu tytułowi zadaniu sterowania odbiorem, znak chęci „wyprowadzenia w pole” – nierzadkie są przecież tytuły zwodnicze – albo zaskoczenia czytelnika, uwiedzenia go i osiągnięcia efektu merkantylnego), czy niezamierzona (np. autor nie przywiązywał wagi do kwestii tytułowania²¹; inercyjnie wpisywał się w charakterystyczną dla jakiegoś okresu konwencję)²².

1998, s. 234). Wypada jednak podkreślić, że łączenie datowania jedynie z poszlaką biograficzną, byłoby nieuzasadnionym zawężeniem jego potencjalnych funkcji.

²¹ Liczne świadectwa paratekstualne dowodzą, że takie postawy są stosunkowo rzadkie. Wymyślanie tytułu to na ogół ważny dla pisarzy etap pracy nad utworem. G. Herling-Grudziński (*Rozmowy w Neapolu*. Rozmowy przeprowadził, opracował i przygotował do druku W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 328) wyznawał nawet: „To, co powiem, może się komuś wydać dziwactwem – otóż przekonałem się wielokrotnie, że nie potrafię napisać opowiadania, dopóki nie mam jego tytułu. W procesie pisania tytuł to dla mnie połowa sukcesu, to jakby zarodek, wokół którego narasta kokon fabuły i narracji”. Podobną uwagę Jeana Giono przytoczył G. Genette (*op. cit.*, s. 65): „Gdy piszę jakąś historię, zanim znajdę tytuł, ona zazwyczaj się nie udaje [...]. Tytuł jest potrzebny, ponieważ tytuł to rodzaj sztandaru, ku któremu się kierujemy; celem, który trzeba osiągnąć, jest wyjaśnienie tytułu”. Jak pisze H. Markiewicz (*Tytuły dzieł literackich*, [w:] tegoż *Zabawy literackie*, Kraków 1992, s. 24): „Większość pisarzy przykładą do tytułu dużą wagę. Kiedy ok. r. 1970 Moncelet rozpiął wśród autorów francuskich ankietę na ten temat – potwierdzili to m. in. Giono, Salacrou, Jouve, Robbe-Grillet, w

Za model konstrukcji tego składnika aparatu perytekstualnego, jakim jest tytuł, posłużyła Genette'owi Voltaire'owska nazwa utworu: *Zadig ou la Destinée, histoire orientale*. Zawiera ona dwa elementy pod-

mniejszym stopniu - Ponge, Marceau, Claude Simon. Całkowicie zlekceważył tytuł tylko Jean Cayrol".

²² Za chybiony albo przypadkowy - bo odwołując się do konwencji wskazywania głównej postaci utworu, wyróżnia postać drugorzędną - uważali niektórzy badacze pierwszy eponimiczny element tytułu *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812, w dwunastu księgach, wierszem*. Jego podstawową intencję rozpoznawano też jako celowe odwracanie uwagi czytelnika od protagonisty i skierowanie jej na bohatera związanego z otwartą, budzącą nadzieję przyszłością. Dodatkowe informacje przekazuje rozwinięcie formuły inicjalnej. Nawiązuje ono do osiemnastowiecznej tradycji tytułowania przez wymienienie nie tylko jednego z bohaterów, ale też wydarzenia (i zarazem problemu) ważnego ideologicznie ze względu na możliwość mocnej, skrótowej charakterystyki polskiej mentalności - a przy tym wyzwającego asocjacje z powieścią awanturniczą, co było policzone na zaciekawienie odbiorcy - oraz wskazanie miejsca, czasu i środowiska, w którym rozgrywa się akcja. Epopeiczny kontekst poematu sygnalizowany słowem „ostatni” charakteryzującym wyróżniony epizod, jest ponadto przywoływany przez określenie gatunku i poetyckiej formy wypowiedzi (zob. M. Piechota, *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*, Katowice 1992, s. 110 oraz - *Od „szlachcica” do „Pana Tadeusza” O wariantach tytułu arcyepoematu Adama Mickiewicza i ich konsekwencjach interpretacyjnych*, [w:] *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1993). Najpełniej historię sporów o tytułowość Tadeusza przedstawił J. Brzozowski (*Pan Tadeusz - bohater rzetelnie tytułowy*, [w:] *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo. Poemat*, red. B. Dopart, F. Ziejka, Kraków 1999, s. 248, 254-255) traktując dorobek tego wycinka mickiewiczologii jako uzasadnienie potrzeby ponownego zapytania, co owa tytułowość „znaczy, jak steruje lekturą poematu, jak proponuje go czytać”. Szukając autorskiej intencji wpisanej w nazwę utworu, badacz przedstawia racje uzasadniające poematową „pierwszorzędność” tego właśnie bohatera. Wyróżniając go Mickiewicz „pokazuje, gdzie i po stronie jakich wartości [...] lokował [...] swoje nadzieje ze współczesnym nowym pokoleniem związane”. Celem autora nie było zatem: „odwracanie uwagi od bohatera »ważniejszego« czy metonimiczne określenie »zbiorowego«, nie apologia przeciętności bądź sama li tylko konwencjonalność, lecz [...] projekt na sensowne bycie, zwykłe, normalne. I [...] rzeczowa i rzetelna doń - obok oczywistej waloryzacji - zachęta, namowa” (ibidem, s. 248). Wśród zaproponowanych w ostatnich latach interpretacji tytułu poematu szczególną dezynwolturą odznacza się antyintencyjna propozycja A. Chojckiego (*O tytule eposu Adama Mickiewicza, „Kultura Niezależna”* 69, kwiecień 1991; przedr. [w:] *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, pod red. E. Graczyk i Z. Majchrowskiego, Gdańsk 1993). Swój - prowadzony trochę w duchu wczesnego J. Hillisa-Millera - interesujący, acz całkowicie arbitralny, wywód na temat możliwości odczytania nazwy *Pan Tadeusz* jako *Panta Deus*, kończy autor zastrzeżeniem, iż „może się [ono] wydać zbyt abstrakcyjne, może nawet wyspekulowane”, ale rozgrzesza się deklarując: „sądzę, że należy próbować nowych odczytań. Winni to jesteśmy arcydziełu. I sobie.” (s. 88).

stawowe: tematyczny (ten utwór mówi o...) i rematyczny, albo formalny – odnoszący się najczęściej do kwalifikacji gatunkowej tekstu (ten utwór jest...). Oczywiście każdy z tych elementów może tworzyć tytuł samodzielnie; jeżeli występują razem, to zazwyczaj charakter rematyczny posiadają podtytuły. Wymiar tematyczny, rematyczny, mieszany albo dwuznaczny ma też deskrypcyjna funkcja tytułu – jedna z trzech, obok oznaczającej lub identyfikacyjnej (tylko ta jest obligatoryjna)²³ oraz wabiącej (resp. uwodzicielskiej – *séductive*), wyróżnionych przez Genette'a²⁴. Osobne miejsce poświęca autor *Seuil* przysługującej niektórym tytułom wartości, którą (nie przejmując się wieloznacznością terminu konotacja) określa jako konotacyjną. Nie uznaje jej za funkcję, ponieważ – jak zastrzega – „jest być może niewłaściwe nazywać funkcją pewien efekt nie zawsze intencjonalny”²⁵. Chodzi tutaj o ewentualny dodatek semantyczny:

wtórne efekty, które mogą [...] uzupełniać tematyczną bądź rematyczną charakterystykę deskrypcji prymarnej. Są to efekty, które można kwalifiko-

²³ O niewystarczalności tytułu w wypełnianiu funkcji identyfikacyjnej, mówić można w przypadku typowych tytułów rematycznych (*Poezje, Wiersze, Wybór wierszy, Hymny, Satyry, Bajki*) i homonimicznych (zob. lista takich tytułów w artykule H. Markiewicza, *op. cit.*, s. 25; por. G. Genette, *ibidem*, s. 73–74).

²⁴ Typologia Genette'a jest w ogólnych zarysach zgodna z propozycjami innych badaczy – w tym względzie trudno zresztą spodziewać się jakichś rewelacji. O tytułach – ich historii, statusie, zadaniach, budowie – pisali m. in.: H. Markiewicz, *Tytuły Żeromskiego*, „Prace Polonistyczne” 1964, seria 20; W. Pisarek, *Tytuł utworu swoistą nazwą własną*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Katowicach”. Prace językoznawcze III, 1966, nr 31; A. Martuszevska, *Tytuły powieściowe*, „Ruch Literacki” 1972, nr 2; C. Duchet, „*La Fille abandonnée et la Bête humaine*”, *éléments de titrologie romanesque*, „Littérature” 1973, nr 12; Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague – Paris 1973; M. Wallis, *O tytułach dzieł sztuki*, [w:] tegoż *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983 (pierwodruk 1974); A. Stoff, *Funkcja tytułu w dziele literackim*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”. Filologia Polska, t. XI, Toruń 1975; H. Levin, *The Title as a Literary Genre*, „The Modern Language Review” 1977, nr 4; D. Danek, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980; T. W. Adorno, *Titel. Paraphrasen zu Lessing. Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1981; H. Béhar, *O tytułach surrealistycznych*, przeł. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1981, nr 2; L. H. Hoek, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye-Paris-New York 1982; A. Rothe, *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt am Main 1986; F. Escal, *Le titre de l'oeuvre musicale*, „Poétique” 69, (février) 1987; H. Markiewicz, *Tytuły dzieł literackich*; M. Piechota, *op. cit.*; S. Wysłouch, *Tytuł a dzieło plastyczne. O „literackich” tytułach Hasióra*, [w:] *też Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

²⁵ G. Genette, *op. cit.*, s. 88–89.

wać jako konotacyjne, ponieważ dotyczą one sposobu, w jaki tytuł, tematyczny, lub rematyczny, praktykuje [*exerce*] oznaczanie [*dénotation*]²⁶.

W grę wchodzi tu zarówno konotacje przynależne do porządku historycznego, jak i rozpoznanie w danej nazwie parodyjnego bądź pastiszowego refleksu sposobów tytułowania właściwych jakiemuś twórcy, epoce, czy gatunkowi, np.: maniery długich tytułowych narracji charakterystycznych dla Defoe, klasycystycznego dostojęństwa tytułów z kwalifikacją gatunkową, romantycznych i postromantycznych nazw paragenologicznych, dziewiętnastowiecznej konwencji podawania w tytule imienia i nazwiska bohatera, tylko imienia w tragedii czy terminu z zakresu charakterologii w komedii. Niewątpliwie intencjonalne efekty konotacyjne stwarzane są za pośrednictwem tytułów-cytatów czy tytułów aluzyjnych, m. in. takich, w których parafrazuje się, bądź trawestuje powszechnie znane tytuły wcześniejsze.

Zamierzona wartość konotacyjna jest zatem ściśle związana ze sposobami realizowania funkcji deskrypcyjnej, wskazującej na zawartość dzieła i/lub określającej jego formę. Zasadnicza różnica między konotacją i deskrypcją sprowadzałaby się w tej sytuacji do stopnia wyrazistości metatekstowej informacji odautorskiej. Jednakże odpowiedź na pytania: czy, w jakiej mierze i w jaki sposób te mniej lub bardziej jawne dane tytułowe obarczone są zadaniem ukierunkowywania interpretacji utworu, w każdym przypadku uwikłana jest w interpretację samego tytułu.

Zasadzie, wedle której odczytanie tekstu następuje na ogół po zapoznaniu się z tytułem, odpowiada konwencja jego usytuowania przestrzennego: uprzywilejowane miejsce przed tekstem, ustalone ostatecznie wraz z nastaniem ery druku. Od zawartej w tytule, *resp.* konotowanej przezeń, informacji zależą w dużej mierze – jak się twierdzi – lekturowe nastawienia i oczekiwania czytelnika. Byłyby one efektem, dokonującej się niemal automatycznie, bardzo ogólnej i schematycznej interpretacji tego, co można wstępnie uznać za wpisaną w tytuł, odnoszącą się do utworu, autorską intencję semantyczną i/lub kategorialną. Wiadomo jednak, że utwór może to pierwsze rozpoznanie potwierdzić, zakwestionować, albo przynajmniej częściowo zweryfikować. Autor za pośrednictwem formuły tytułowej mówi coś o tekście (o swoich intencjach dotyczących tekstu) – w trybie, który w przybliżeniu określiłabym jako

²⁶ *Ibidem*, s. 85.

synekdochiczny, metonimiczny, lub metaforyczny – ale poprzez tekst mówi także coś o tytule (o swoich intencjach co do zapowiadającej tekst formuły): w pewien sposób rozwija ją, ilustruje, wyjaśnia;²⁷ chociaż w większości przypadków nawet nie sygnalizuje w tekście wiedzy o jej istnieniu. Bywa jednak i tak, że tytuł i tekst milczą o sobie nawzajem. Charakter wiążącej je relacji, zazwyczaj zwrotnej, ale rzadko symetrycznej nie jest raz na zawsze ustalony.

Najbardziej skonwencjonalizowaną formą przekazywania intencji kategoryalnych są tytuły czy podtytuły zawierające kwalifikację genologiczną. Ich dyrektywne działanie ze szczególną wyrazistością objawia się jednak nie wtedy, gdy w organizacji utworu automatycznie rozpoznajemy bezkonfliktowe powtórzenie właściwości uznawanych za konstytutywne dla danego gatunku. Dopiero zderzenie jego obrazu utrwalonego w pamięci gatunkowej²⁸ z nietypową formą zaproponowaną przez autora, niesprowadzalną do żadnego z jej znanych wariantów historycznych, zmusza do zastanowienia się nad intencją wpisaną w tytułową formułę. Modalności w niej zaprojektowanych – aktywizujących zwłaszcza odniesienia do tych cech architekstu, które składają się na konstrukt określony przez Bachtina jako „światopogląd gatunku”²⁹ – nie sposób bowiem pominąć w semantycznej interpretacji utworu. Jednocześnie polemiczny (groteskowy, parodyjny) i afirmacyjny aspekt stylizacji tego rodzaju najbardziej odślaniają tytuły-prowokacje odnoszące się do całych tomów (*Kołędy stręczyciela*), czy poszczególnych wierszy (*Kołęda stręczyciela*, *Psalm śmietnikowy*, *Psalm mysi*, *Psalm o śledziu*, *Pacierz grochowy* Nowaka, *Dytyramb na cześć teściowej* Różewicza, *Elegia biurokraty*

²⁷ Niekiedy czyni to wprost, jak np. Irzykowski w *Patubie*, Andrzejewski w *Miazdze*, Kuncewiczowa w *Fantomach*, czy Parnicki, który w *Sam wyjdę bezbronny* wyjaśnia m. in., że tytuł ten to cytat z dramatu Słowackiego *Mindowe*. Takie bezpośrednie autorskie wyjaśnienia słusznie wiązane są z konwencją autotematyzmu. Tytułowi – przedstawionemu ironicznie jako nieomal samowystarczalny – poświęcona jest ostatnia strofoida poematu T. Różewicza traktującego o pokrewieństwach jego twórczości z malarstwem Francisca Bacona (zawsze fragment i zawsze fragment. recycling): „[...] a! jeszcze tytuł poematu / Francis Bacon / czyli / Diego Velázquez / na hotelu dentystrycznym / prawda, że niezły / żaden z irlandzkich / czy angielskich krytyków / i poetów / nie wymyślił / takiego tytułu / może niepotrzebnie / dodałem jeszcze do tytułu / ten długi poemat [...]”.

²⁸ Zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 163–164 i cały rozdział IV: *Gatunkowe i fabularno-kompozycyjne właściwości utworów Dostojewskiego*.

²⁹ Zob. *Gatunek a rzeczywistość*, przeł. W. Grajewski, [w:] Bachtin. *Dialog. Język. Literatura*, pod red. E. Czaplaiewiczza i E. Kasperskiego, Warszawa 1983, s. 269.

Wata, *Ballada o zejściu do sklepu Białoszewskiego*). Podobną intencję ogólną posiadają tytuły, w których obok nazwy gatunku pojawia się informacja o szczególnej wadze atrybucji wypowiedzi, motywująca odstępstwa od jego klasycznych postaci (*Tren Fortynbrasa* Herberta, „*Ach gdyby, gdyby nawet piec zabrali...*” *Moja niewyczerpana oda do radości Białoszewskiego*).

Ostatni z wymienionych tytułów można też odczytać jako aluzję do Schillerowskiej ody *An die Freude*. Zawarte w metatekstowej formule sygnały odniesień do innych tekstów zalicza tytułologia do intencyjnych ponderabiliów. Szczególne miejsce zajmują wśród nich relacje intertytułarne (*An Apology for the Life of Mrs Shamela Andrews* Fieldinga, *Nie-boska komedia* Krasińskiego, *La Comédie humaine* Balzaka, *Nowe Wyzwolenie* S. I. Witkiewicza, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* Mannana, *Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff* von Doderera, *Odejście Głodomora* Różewicza, *Tristan* 46 Kunczewiczowej, *Wzlot* Iwaszkiewicza, *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven* (*Niebezpieczny związek albo listy z Daal en Berg*) Helli S. Hassse, *April 2005. Usher II* Raya Bradbury'ego czy *Prochy. Upadek domu Lorisów* Herlinga-Grudzińskiego). W przypadku ostatniego opowiadania mediacyjną wagę utworu Poego utwierdza motto zaczerpnięte z *The Fall of the House of Usher*; w przypadku *Wzlotu* – dedykacja: „Albertowi Camus”.

Za pomocą tytułów przywołuje się też w różnych funkcjach konkretne dzieła malarskie i muzyczne (np. *Brama na Starym Mieście* (kopia obrazu Aleksandra Gierymskiego), Bellini „*Pieta*”, *Płonąca żyrafa Grochowiaka*, *Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana* Herberta, *Przed weimarskim autoportretem Dürera* (w dwóch wariacjach) Wata, *Dwie mały Bruegla* i *Ludzie na moście Szymborskiej*, *Ogród Ziemskich Rozkoszy Miłosza*; *Z „Tłumaczeń Szopena”* Ujejskiego – gdzie podtytułami wierszy są m.in.: *Preludia 7* czy *Dzięto 7*, *Mazurek 2* – *Крәўцэрова соната* Lwa Tolstoja, *Mefisto* – *Walc* Iwaszkiewicza, *Podróż zimowa* Barańczaka). W utworach Iwaszkiewicza i Barańczaka rolę mott pełnią cytaty z odpowiednich zapisów nutowych: kompozycji Liszta oraz kolejnych pieśni Schubertowskiego cyklu. Niewątpliwie intencjonalne są muzyczne konotacje wywoływane przez tytuły dramatów (*Spöksonaten* Strindberga), powieści (*Point Counter Point* Huxleya³⁰,

³⁰ Ten wcale niejednoznaczny tytuł może sprawiać kłopoty translatorom; przed wojną został on przetłumaczony jako *Ostrze na ostrze*. Zastąpienie *Point Counter Point*

The Alexandria Quartet Durrela, *Concierto barroco* Carpentiera), opowiadań (*Czwarta symfonia* Iwaszkiewicza), wierszy (*Preludia* Tetmajera, *Barkarola*, *Scherzo*, *Preludium*, *Nokturno* Asnyka, *Nokturn* Micińskiego, *Nokturn starej panny* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, *Nokturny* Wata, *Walc* Miłosza, *Todesfuge* Paula Celana, *Fuga i Menuet z porzeczaczem* Grochowiaka, *Koloratura* Szymborskiej) i poematów (*Four Quartets* Eliota). Inne tytuły otwierają konotacje plastyczne (*Szkice węglem* Sienkiewicza, *The Portrait of a Lady* Jamesa, *Portret wenecki* Herlinga-Grudzińskiego, *Akwarele* Micińskiego, *Studium przedmiotu* Herberta, *Pejzaż* Wata, *Pejzaż* Szymborskiej).

W epigrafach utworzonych z fragmentów zapożyczonych z utworów Miliona (*Eyeless in Gaza* Huxleya), Shakespeare'a (*The Sound and the Fury* Faulknera), Donne'a (*For Whom the Bell Tolls* Hemingwaya), sir Thomasa Browna (*Lie Down in Darkness* Styrona), Lechonia (*Tylko Beatrycze* Parnickiego), Jasińskiego (*Któż by nas takich pięknych. Tryptyk* Balcerzana) zostają ujawnione źródła tytułów-cytatów (albo parafraz cytatów). Relacje tego rodzaju często ustanawia Andrzejewski (*Popiół i diament*, *Ciemności kryją ziemię*, *Nikt, Teraz na ciebie zagłada*); nie zawsze jednak odsłania w motcie pochodzenie tytułowego przytoczenia (*Idzie skacząc po górach*). Biblijny rodowód ma wiele znanych tytułów polskiej literatury (np. *Quo vadis* Sienkiewicza, *Synagoga sza-*

wyraźnym terminem muzycznym, zaproponowane przez M. Godlewską (zob. A. Huxley, *Kontrapunkt*, Warszawa 1957), jest na pewno bliższe intencji zasugerowanej w oryginalne ('kontrapunkt' to po ang. *counterpoint*). Inny przykład, już niezwiązany z aluzjami muzycznymi: o zagubionej w przekładzie wieloznaczności metaforycznego tytułu jednego z opowiadań Hemingwaya wspomina M. Kundera w eseju *W poszukiwaniu utraconej teraźniejszości* („Zeszyty Literackie” 42, wiosna 1993, nr 2, s. 64-65) – „[...] we Francji przetłumaczono »Wzgórza jak białe słonie« jako »Utracony raj«” narzucając w ten sposób utworowi „interpretację kiczotwórczą”, obcy autorskiej intencji „moralizatorski sens”. Zbanalizowanie tekstu wskutek niewłaściwego przekładu tytułu zarzuciła M. Janion tłumaczowi *The Turn of the Screw* (zob. *Putapka Jamesa*, [w:] *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 236). O nie zawsze trafnych, apelujących do „różnych pól znaczeniowych i [...] konwencji” oraz sugerujących niekiedy znaczenia niezgodne z zawartością tekstu, decyzjach różnorodnych tłumaczy borykających się z problemem tytułowej metafory *The Catcher in the Rye*, wynikającym stąd, że „[w] siedemnastu językach, na które przetłumaczono powieść Salinger’a, nie ma bezpośredniego odpowiednika słowa »catcher«”, pisał przed laty E. Balcerzan (*Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] tegoż *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971, s. 236-238). Zob. też: Jan Garewicz, *Z warsztatu tłumacza: o przekładaniu tytułów literackich*, „Literatura na Świecie” 1966, nr 5-6. Ze względu zatem na możliwe komplikacje związane z przekładaniem tytułów, podaję je w brzmieniu oryginalnym.

tana Przybyszewskiego, *Żywe kamienie* Berenta, *Sól ziemi* Wittlina, *Kamienie wołać będą* i *Przemija postać świata* Malewskiej, *Gwiazda Piotun* W. Terleckiego, *Gwiazda Piotun* i *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Miłosza). Znacznie trudniej jest rozszyfrować odniesienia do wierszy Burnsa w *The Catcher in the Rye* J. D. Salingera³¹, w *My Heart's in the Highlands* W. Saroyana czy w *Of Mice and Men* J. Steinbecka.

Liczne są też tytuły, w których rozpoznać można aluzje do jakichś wcześniejszych utworów czynione nie za pośrednictwem cytatu, lecz na przykład przez nazwy odsyłające do przedstawionych w nich postaci, zdarzeń czy miejsc (*Ulysses* Joyce'a, *Guildenstern and Rosenkrantz are Dead* T. Stopparda, *Elektra* i *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* Girardoux, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* Tourniera, *Castorp* Huellego).

Powyższe tytuły – prowizorycznie uporządkowane wedle rodzaju i sposobu przekazywania informacji o tekście – odznaczają się zapewne większą zdolnością ukierunkowywania interpretacji niż takie, w których brak wyrazistych sygnałów mediacji intertekstualnej i odniesień do innych sztuk. Żaden z podanych przykładów nie ma jednak sam w sobie mocy powiadamiania o charakterze, zakresie, czy intensywności powiązań z aluzyjnie wywoływanymi utworami albo formami literackimi. Żaden z tytułów powtarzających formuły nazywające dzieła plastyczne lub muzyczne nie może *ex officio* wskazać, czy w danym tekście literackim będą one przedmiotem opisu, interpretacji, modelem konstrukcyjnym, pretekstem do przekazywania sensów niewiele mających wspólnego z „pierwowzorem”, sygnałem enigmatycznej „muzyczności” lub „malarzkości”, czy źródłem inspiracji jeszcze innej natury. Ta dość oczywista konstatacja nie oznacza jednak przyzwolenia na lekceważenie tytułu.

Wiadomo, że może on zapowiadać zarówno znacznie więcej, jak i (co częstsze) znacznie mniej, niż autor rzeczywiście oferuje w swoim utwo-

³¹ To odniesienie jest pośrednio ujawnione w tekście. O wierszu Burnsa wspominają powieściowe postaci. Wyobrażenie tytułowego „the catcher in the rye” – jedynej roli, jakiej chciałby się podjąć bohater powieści („Jestem właśnie strażnik w zbożu. Wiem, że to wariacki pomysł, ale tylko tym naprawdę chciałbym być”; J. D. Salinger, *Buszujący w zbożu*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1964, s. 187. Tłumaczka zastąpiła tutaj słowo *catcher*, tj. literalnie: chwytaacz, łapacz – oznaczające jedną z pozycji przyjmowanych na boisku przez baseballistów – słowem »strażnik«) zostało zainspirowane fragmentem tego właśnie wiersza („Jeśli ktoś napotka kogoś, kto buszuje w zbożu”, *ibidem*). Jest ono centralnym motywem obrazu stanowiącego metaforyczny klucz do interpretacji utworu. Niewinność, symbolizowaną przez dzieci bawiące się (buszujące) w zbożu, na skraju straszego urwiska, uchroni w marzeniu przed niebezpieczeństwem, czyli skażeniem wiązany z wkroczeniem w świat dorosłych, właśnie *catcher*.

rze. I choć niepodobna z góry – tj. bez konfrontacji z tekstem – określić, jaką szczególną rolę ma odegrać w danym przypadku, zawsze zasługuje na uwagę interpretatora. „*Powieść o róży* – pisze Lewis – nie mogłaby bez szkody nosić tytułu *Powieść o cebuli*”³². Z autorskiego punktu widzenia bowiem

Tytuł jest [...] sygnałem szczególnej ważności tego, co w nim figuruje. Inaczej czytaliibyśmy znaną nowelę Żeromskiego, gdyby w jej tytule nie było słowa *Siłaczka*, lecz np. nazwisko innego jej bohatera – oportunisty Pawła Obareckiego³³.

Podobną uwagę odnoszącą się zwłaszcza do tytułów metaforycznych, acz brzmiącą jeszcze bardziej kategorycznie, znaleźć można u Mieczysława Wallisa: „Gdyby *Popioły* zamiast swego obecnego tytułu miały np. tytuł *Przygody Rafała Olbromskiego i Krzysztofa Cedry*, byłyby to inna powieść”³⁴. Wedle Gérarda Genette’a, by spr bowa  zrozumieć działanie paratektstu wystarczy odwo a  się do jednego tylko przykładu. Trzeba jedynie zada  sobie niewinne pytanie: „Jak czytaliiby my *Ulissesa* Joyce’a, gdyby powie  nie została zatytułowana *Ulisses*?”³⁵

Rozluźnienie więzi między tekstem a formu   tytułową, problematyzowanie jej metatekstowego statusu, ograniczanie zadań do uwodzenia, zadziwiania oryginalnością, czasem szokowania czytelników, to właściwości tytułowania charakterystyczne zw szcza dla strategii wywodzących się z kręgu awangardy i neoawangardy. Jednakże – jak w rozprawie *O tytułach surrealistycznych* dowodzi Henri B har – nawet słusznie traktowany jako miejsce zerwania z obyczajem „antycypowania tekstu, zachęcania czytelnika, informowania go zawczasu”, tytuł surrealistyczny nie jest, mimo pozornej przygodności, wolny od wewnątrztekstowych uzasadnień. Zdarzają się też tutaj bezpośrednie „wyjaśnienia”, jak np. w przypadku Bretonowskiej *Rozpuszczalnej ryby*:

³² W. K. Wimsatt jr, M. C. Beardsley, *Złudzenie oddziaływania emocjonalnego*, przeł. M. Szpakowska, [w:] *Nowa krytyka. Antologia*, wybór H. Krzeczkowski, w st p i oprac. Z. Łapiński, Warszawa 1983, s. 158.

³³ H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 17.

³⁴ *Op. cit.*, s. 267.

³⁵ Zob. *op. cit.*, s. 8.

Poisson soluble: czyż to nie sam jestem ową „rozpuszczalną rybą, ja, urodzony pod znakiem Ryby, a człowiek jest przecież rozpuszczalny w swojej myśli”. Wcale nie jest pewne, czy taka formuła rozwiązuje anomalię semantyczną, dowodzi jednak, że autor zatroszczył się o reakcję czytelnika³⁶.

Niektóre wnioski wyprowadzone przez Béhara z analizy tytułów nadrealistycznych można rozszerzyć na praktyki tytułowania charakterystyczne dla nowoczesnej literatury. Dotyczy to zwłaszcza zastępowania porządku antycypacji wymuszonym porządkiem aposteriorycznego ustalania (odkrywania) „poetyckiej” relacji między utworem a jego nazwą:

Ów nowy modus [...] umotywowania znaku ustala między tytułem a tekstem koherencję *a posteriori*, dostrzegalną dopiero po zakończeniu lektury i przyswojeniu sobie tekstu. Taki jest właśnie sens surrealistycznego układania tytułów, polegający na tworzeniu dystansu zapraszającego jednocześnie czytelnika do pokonania jego otwartej przestrzeni praktyką własnej, aktywnej wyobraźni. [...] Innymi słowy, tytuł szeroko dostępny wszelkim interpretacjom [...] domaga się lektury określającej jakiś uprzywilejowany sens, wcale nie jedyny, ściśle jednak wiążący się z kontekstem. [...] duża [...] ilość tytułów surrealistycznych zachowuje funkcję referencyjną (wobec kontekstu), wskazując bądź na aktanta w tekście: *Nadja*, bądź na pewien aspekt tekstu: *L'Allure poétique* [Poetycki wygląd], bądź na sam temat: *Connaissance de la mort* [Poznanie śmierci]³⁷.

³⁶ H. Béhar, *op. cit.*, s. 275-276 [wewnętrzny cytat pochodzi z: André Breton, *Manifestes*, Paris 1967, s. 275; podkr. moje].

³⁷ *Ibidem* [podkr. moje]. Por. zaskakujący z racji nadmiernego uogólnienia sąd H. Friedricha (*Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. Elżbieta Feliksiak, Warszawa 1978, s. 106): „Tytuły bez związku z treścią wiersza pozostaną podstawową cechą nowoczesnej liryki”, sformułowany przy okazji komentarza do jednego z wierszy Rimbauda – „Ciemny wiersz z późnego okresu, *Larme* [...] stawia zagadki, które nie dadzą się odcyfrować ani z poszczególnych jednostek treściowych, ani z pozbawionego wszelkich odniesień tytułu wiersza”. Zob. inny przykład antykonwencjonalnej manifestacji nieprzystawalności tytułu i tekstu – wiersz Paula Eluarda z 1937 r. *Gdzie produkują otówki* (*Surrealizm. Antologia*. Teksty wybrał i przełożył Adam Ważyk, Warszawa 1973, s. 304): „Ostatnia jaskółka / Co splecie koszycek / By zatrzymać światło / Ostatnia co nakreśli / Odosobnione oko // Wieczór schodzi do wsi / Dziobać z jej dłoni ziarenka / Zwierzęcego snu // Dobranoc myślom // I nazywam ciszę / Najdrobniejszym imieniem”.

Wspominałam już o tym, że niektórzy badacze uzależniają swój sąd o wartości sugestii interpretacyjnych ukrytych w tytule od ogólnych też teoretycznych na temat jego usytuowania względem tekstu. Towarzyszy temu niejawne zazwyczaj założenie, że uznanie nazwy za element wobec tekstu zewnętrzny (nieprzynależny doń), automatycznie osłabia jej moce sterownicze. Eksterioryzacja tytułu pozwala jakoby na potraktowanie go jako nieważnego – bo będącego efektem z zasady niemiarodajnej refleksji autora nad własnym dziełem – suplementu. Interioryzacja zaś miałaby oznaczać, na mocy tych samych przeświadczeń, że mimo iż spełnia on funkcję metatekstową, należy do obiektywnych danych tekstowych, które mają prawo programować lekturę. Domyślną podstawę tych zabarwionych wartościująco rozróżnień zakwestionowaliby z pewnością przeciwnicy stanowiska, wedle którego tekst literacki jest swoistym autorskim, bądź autonomicznym „programem” zadany odbiorcy do odczytania. W zgodzie z tym, ograniczającym wolność czytelnika, stanowiskiem pozostają tytułodzy powstrzymujący się od generalizujących rozstrzygnięć o przynależności bądź nieprzynależności tytułu do tekstu. Inkluzja i ekskluzja tytułu zależą ich zdaniem od jego właściwości. Stosunkiem inkluzji połączony jest z tekstem tylko taki tytuł, który instruuje co do sposobu rozumienia i przeżywania utworu. Taki natomiast, który ogranicza się do sprawowania funkcji identyfikacyjnej (możliwej do spełnienia również przez jakąś inną formułę tytułową, nie wpływającą na odbiór) pozostaje na zewnątrz tekstu. Uznanie ważności wpisanej w tytuł intencji sterowania odbiorem utworu wiąże się z traktowaniem tego perytekstu jako integralnie włączonego w tekst zarówno w przypadku konstatacji ogólnych: każdy tytuł jest, albo nie jest częścią tekstu, jak i w przypadku poglądu, na mocy którego ich wzajemne relacje ustala się każdorazowo na podstawie określonego kryterium.

Nie uważam tego stanowiska za słuszne. Przyjawszy tezę o granicznym statusie paratekstu, opowiedziałam się za granicznym usytuowaniem tytułu. Stopień bliskości formuły tytułowej i tekstu zależy nie od jej potencji interpretacyjnej, bo ta moim zdaniem nie wymaga interioryzacji, lecz od szczególnych własności konstrukcyjnych. Z pełną integracją, tj. inkluzją tytułu, mamy do czynienia w stosunkowo rzadkich przypadkach. W pozostałych przestrzegana jest zasada językowej izolacji tytułu i tekstu. Polega ona na tym, że autor nie czyni tytułu pierwszym segmentem tego tekstu, ani nie włącza go do wypowiedzi podmiotu utworu. Ponadto między nazwą a tekstem nie ma na ogół łączności gramaty-

cznej, nie spajają jej z nim bezpośrednio żadne związki ponadzdaniowe – ani tematyczno-rematyczne, ani charakterystyczne dla tekstów literackich, m. in. odnoszące się do brzmieniowej organizacji wypowiedzi, np. rytmiczne.

Istnieją jednak utwory, w których formuła tytułowa stanowi integralną część monologu lirycznego. Wyrafinowaną budowę, mimo całej jej prostoty, ma wiersz Wisławy Szymborskiej *Niektórzy lubią poezję*. Formuła tytułowa jest tutaj – co zdarza się dość rzadko – pełnym gramatycznym zdaniem. Bez wypowiedzenia tego zdania niemożliwe by było uchwycenie konstrukcji utworu, polegającej na rozpisaniu tytułowych słów na trzy strofy tak, by kolejne powtórzone słowo tworzyło incipit każdej z nich otwierający pole próbom „definitywnych” rozważań w strofie pierwszej i drugiej, przeciwstawionych wyborowi niedefiniowalności i tajemnicy w trzeciej, gdzie mowa jest o poezji. W wierszu Tadeusza Różewicza *Moja poezja*, tytuł zostaje wprzężony w syntaktyczną konstrukcję utworu. Stanowiąc grupę podmiotu, do której odnoszą się tworzone przez kolejne wersy grupy orzeczenia, formuła tytułowa zachowuje metatekstową perspektywę kierującą uwagę na metapoetycki charakter wiersza. Podobny wariant gramatycznie motywowanej inkluzji tytułu realizuje wiersz Mirona Białoszewskiego *Odczepić się*³⁸.

Tytuł *Odczepić się* posłużył też jako nazwa całego tomu. Jest to nagminna praktyka tytułowania zbiorów poetyckich i zbiorów opowiadań, każdorazowo skłaniająca do zastanowienia się, czy w danym przypadku chodzi, na przykład, o wyróżnienie pomieszczonego w zbiorze utworu jako swego rodzaju iluminatora lub interpretanta pozostałych, o szczególne walory deskrypcyjne, oceniające lub interpretacyjne samego tytułu tak pojemnego znaczeniowo – z punktu widzenia autora – że

³⁸ Ten sposób ustanawiania relacji między tytułem (oddzielonym podwójną interlinią) a tekstem różni się wyraźnie nie tylko od warunków stwarzanych przez tytuły zwykłe, ale też przez tytuły będące jednocześnie – a zatem bez powtórzenia inicjalnej formuły i bez izolacji przestrzennej – incipitem wiersza, „zwane przez autora »tytułami mniejszymi« albo »półtytułami«” (*Nota od wydawcy*, [w:] M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 7, Warszawa 1994, s. 292). Przykład takiego, należącego do tekstu, półtytułu z tomu *Odczepić się*: „Zjeżdżam, wjeżdżam / i zagnieżdżam się / w budzie windy / tej blokowej matulińdy / tryńdyryndy”. O odmienności utworów zatytułowanych w taki niekonwencjonalny sposób od tekstów bez tytułu decyduje graficzne wyróżnienie pierwszej linijki wiersza. O względnej izolacji od tekstu konwencjonalnych tytułów incipitowych rozstrzyga ich cytatowość – powtórzenie pierwszych jego słów wytwarza dystans eksponujący funkcjonalną różnicę między przytoczeniem a wersem, bądź fragmentem wersu, wchodzącym w zwykłe relacje z następującymi po nim segmentami wypowiedzi.

można nim objąć całość zbioru, czy też o konwencjonalny gest pozbawiony większego znaczenia³⁹. U Białoszewskiego wiersz tytułowy otwierając tom, rzutuje na pozostałe utwory w tym sensie, że stanowią one wariacje na temat centralnych motywów, wyznaczonych przez to, od czego podmiot chce (zaleca sobie) „odczepić się”. Konwencja nazywania całych tomów tytułami zapożyczonymi z poszczególnych utworów sprawia, że teza o nazwie jako integralnej części tekstu dzieła literackiego staje się jeszcze bardziej problematyczna.

Za inną próbę przełamывania typowej izolacji tytułu od tekstu, odrębną od sygnalizowanych powyżej, uznać by można sytuację, bardzo zresztą rzadkie, w których autor przypisuje tytuł fingowanemu podmiotowi wypowiedzi (*Nasza szkapa* Konopnickiej, *Weiser Dawidek* Pawła Huelle, wiersze ze zbioru *Którego nie było* Wojaczka: *Jaka bym Ci chciała się napisać* i *Czy ja mogłam w wątych ustach unieść taką mitość*). Częstszą praktyką o podobnej funkcji integracyjnej – charakterystyczną przede wszystkim dla siedemnasto- i osiemnastowiecznej powieści w formie pamiętnika, dziennika czy zbioru listów – było wprzęganie tytułów w tworzenie iluzji autentyczności owych *quasi*-pamiętnikarskich, *quasi*-diariuszowych albo *quasi*-epistolarnych wypowiedzi. Polegało ono na ich przypisywaniu fikcyjnym autorom (*Travels into Se-*

³⁹ Nie zawsze przecież można uznać za prawdziwą taką oto implikację: „[...] skoro tytuł wiersza stał się tytułem książki”, to włączone do niej utwory mają właściwości wskazane w tytule wiersza tytułowego i/lub posiadane przez ten wiersz. Z niewątpliwym następstwem tego rodzaju mamy np. do czynienia w przypadku relacji między fragmentarycznym i tematyzującym fragmentaryczność wierszem *zawsze fragment* a pozostałymi wierszami z tomu *zawsze fragment* Różewicza. Jak dowodzi Andrzej Skrendo (*Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 177-185): „[...] skoro tytuł wiersza stał się tytułem książki, jako »fragmentarycznej« powinniśmy określać wszystkie wiersze Różewicza, które – właśnie jako fragmenty i dlatego, że nimi są – podlegać mogą rekontekstualizacjom, recyklingowi lub szerzej – poetyce powtórzenia” (ibidem, s. 179). Trudno co prawda zrozumieć, dlaczego tytuł jednego tomu (nawet zawierający predykat „zawsze” i powtórzony w *zawsze fragment. recycling*) miałby się odnosić do wszystkich wierszy poety, ale nie w tym rzecz. Tutaj chodzi mi przede wszystkim o wyraziste obsadzenie tego utworu, eksponującego „zasady poetyki fragmentu” i inicjującego dyskurs „na temat fragmentu” (ibidem, s. 181), w roli interpretanta utworów pozostałych. Mamy tu wszakże do czynienia z interpretantem, który sam wymaga interpretacji. Systematyczną charakterystykę Różewiczowskiego fragmentu, stowarzyszonego według Skrendy (ibidem, s. 184) z ideą „wiersza bez końca” występującą „też niekiedy w postaci odróżnienia wiersz – poezja”, komplikują ironiczne i autoironiczne eksplikacje, które znaleźć można w poetyckich i prozatorskich wypowiedziach twórcy *Przygotowania do wieczoru autorskiego*.

veral Remote Nations of the World, by Lemuel Gulliver, first a Surgeon, and then a Captain of Severals Chips; The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner [...]. Written by Himself) i/lub przyjmowaniu przez rzeczywistego autora fikcyjnej roli redaktora czy wydawcy (*Julie ou la Nouvelle Héloïse, lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes. Recueillies et publiées par J. J. Rousseau; Les Liaisons dangereuses, ou lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres. Par P. C...de L...*).

Paratekstualny status włączonych do tekstu nazw utworów jest utrzymany dzięki zachowaniu przestrzennego (graficznego) dystansu między tekstem i tytułem. Ani ich zespolenie dokonujące się na poziomie dyskursu, ani – tym bardziej – spójność motywowana znacznie słabiej, bo tylko podmiotowo⁴⁰, czy poprzez współbudowanie (razem z innymi elementami perytekstu) fikcyjnej genezy, nie stanowią zatem przeszkody w pełnieniu przez tytuł konwencjonalnych zadań wynikających z jego granicznego usytuowania.

Czy wpływ formuły tytułowej włączonej do tekstu (w proponowanych tu ujęciach) na rozumienie utworu jest większy, niż formuły, która nie wchodzi z nim w tak bliskie więzi formalne? W pierwszym przypadku zapewne tak, ponieważ zmiana tytułu zburzyłaby całą konstrukcję semantyczną tekstu. Podobnie w trzecim – ze względu na ważny udział zawartej w tytule opowieści we współtworzeniu poetyki utworu. W drugim natomiast, także przecież nieobojętnym dla poetyki, nie sposób rozstrzygnąć, czy i w jakiej mierze zastąpienie tytułu zasadnie przypisywanego podmiotowi wewnątrztekstowemu, nazwą prezentującą punkt widzenia całkowicie zewnętrzny wobec tekstu, spowodowałoby modyfikacje znaczeniowe w jego obrębie.

Sytuacje opisane powyżej uznać można za przysłowiowe wyjątki potwierdzające regułę, na mocy której typowy autorski tytuł nie należy do tekstu literackiego. Jednakże stanowi on, mniej lub bardziej znaczącą,

⁴⁰ O spójności tego typu nie można mówić wtedy, gdy autor podnosi do rangi tytułu cytaty z wypowiedzi postaci przedstawionej (*Quo vadis?*; *Hills Like White Elephants* Hemingwaya; *Obsluhoval jsem anglického krále* Bohumila Hrabala; *Gorący oddech pustyni* Herlinga-Grudzińskiego). W sytuacjach takich bowiem brak sygnałów pozostawienia nazwy utworu w gestii wewnątrztekstowej instancji nadawczej. Autorski gest wyboru jakiejś – najczęściej metaforycznej – wypowiedzi i powtórzenia jej w tytule, obarcza ją znaczeniami niesprowadzalnymi do tych, jakie przysługiwały jej w pierwotnym kontekście.

część dzieła literackiego w proponowanym tu rozumieniu⁴¹ – część w pewien sposób uprzywilejowaną względem tekstu z racji metatekstowości, a zarazem mu podporządkowaną, bowiem to tekst uzasadnia istnienie tytułu.

Za część dzieła, a nie tekstu uważam również motto⁴². Ten element aparatu paratekstualnego, będący zazwyczaj rzeczywistym (a niekiedy fingowanym lub intencjonalnie i nieintencjonalnie zniekształconym) cytatem cudzej wypowiedzi (choć zdarza się i tak, że autorzy przytaczają w motcie samych siebie), jako usytuowany bezpośrednio przed tekstem, odnosi się – podobnie jak tytuł – do całego utworu⁴³. Epigrafy mogą też odnosić się do wydzielonych jego części, poprzedzając na przykład kolejne rozdziały powieści.

⁴¹ M. Piechota (*op. cit.*, s. 34-44) dokonując przeglądu stanowisk w kwestii omawianych tu relacji, posługuje się wymiennie terminami tekst, utwór, dzieło, co w tym szczególnym przypadku zaciemnia charakter tych relacji i zaciera różnice w odmiennie motywowanych poglądach przywoływanych badaczy. W efekcie: „integryści” to – zwolennicy tezy o przynależności tytułu do tekstu, utworu lub dzieła. „Dezintegryści” zaś rozpoznajemy po ich lekceważącym stosunku do tytułu, ujawniającym się w traktowaniu go jako dodatkowej części konstrukcyjnej usytuowanej poza „utworem właściwym”, dziełem lub tekstem. Stanowisko kompromisowe polega w gruncie rzeczy (zob. s. 39-41) na uzależnieniu sądu o statusie ontologicznym tytułu od „dociekliwości, erudycji, kompetencji badacza”, który dostrzeże albo nie dostrzeże związek tytułu z dziełem, tekstem, utworem.

⁴² Wg G. Genette’a ten element perytekstu pojawił się stosunkowo późno – nie wcześniej niż w XVII w. Za najstarszy epigraf, przynajmniej we Francji, uznaje badacz cytat łaciński z Erazma („Admonere volumus, non mordere; prodesse, non laedere; consulere moribus hominum, non officere”) poprzedzający *Les Caractères* La Bruyère’a w wydaniu z 1688. Słusznie oponuje przeciw tej opinii H. Markiewicz (*Notatki do historii motta w literaturze polskiej*, [w:] *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004, s. 43), podkreślając, „że praktyka epigrafii w literaturze europejskiej była znacznie wcześniejsza i [...] zapewne niewiele odbiega od daty powstania książki drukowanej. Dowodem na to właśnie literatura polska, która [...] szła tu śladem literatur zachodnich”.

⁴³ M. Piechota, opowiadający się za stanowiskiem integrystycznym odnośnie do tytułu, przenosi je również na motto (zob. *Motto w dziele literackim. Rekonesans*, [w:] *Autorów i wydawców dialogi z czytelnikami. Studia historycznoliterackie*, pod red. Renardy Ociecek, Katowice 1992). Za reprezentantkę stanowiska kompromisowego uznać można T. Cieślukowską (*Implikacje literackie we współczesnych utworach narracyjnych*, [w:] *teże W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa 1995), która uzależnia pozycję motta od tego, czy wyznaczone przez nie związki międzytekstowe są rzeczywiste, czy też pozorne. Różne stanowiska co do statusu tytułu i motta reprezentują autorzy odpowiednich haseł w *Słowniku terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, (wyd. 3 poszerzone i poprawione, Wrocław 1998). Według definicji T. Kostkiewiczowej, tytuł to „nazwa nadana dziełu przez jego autora, stanowiąca inte-

Często odniesienie to służy mediacji między tekstem a tytułem głównym lub tytułem rozdziału. Motto do *Chance* Josepha Conrada („Those that hold that all things are governed by Fortune had not erred, had they not persisted there. / Ci, którzy sądzą, iż wszystkim rządzi Los, nie mylili by się, gdyby się nie upierali przy tym mniemaniu”)⁴⁴ na przykład, zapożyczone z *Religio Medici* sir Thomasa Browna, sprawia, że tytuł powieści zyskuje nacechowanie ironiczne. Za efekt niedostatecznego uwzględniania przewrotnego sensu tego epigrafu i jego roli w korygowaniu wymowy tytułu, a w konsekwencji w wyznaczaniu kierunku interpretacji, uznać można te wykładnie *Chance*, w których centralną kategorią wyjaśniającą uczynili krytycy – nie bacząc na intencje Conrada wpisane w tekst utworu, sugerowane również za pośrednictwem rozwiązań konstrukcyjnych – chaotyczny zbieg okoliczności, ślepy los, przypadek⁴⁵.

Genette uważa, że swoisty komentarz do nazwy dzieła: objaśnienie jej, ujawnienie genezy, jest podstawową funkcją motto. Dopiero na drugim miejscu stawia zadania związane z uwydatnianiem, współkształtowaniem, wyjaśnianiem sensu tekstu. Jednakże rzadko zdarza się, by funkcje przypisane motto ograniczały się do wskazania źródła, z jakiego pochodzi tytuł. Zazwyczaj wspomagając jego rozumienie, rozszerza ono i pogłębia tytułowy komentarz do znaczeń czy właściwości poetyki tekstu. Nie sposób przy tym utrzymywać, że relacja taka zachodzi tylko wtedy, gdy tytuł jest dokładnym lub przekształconym fragmentem epigrafu.

gralną część tekstu dzieła i będąca pierwszym wyodrębnionym w nim odcinkiem”. J. Sławiński zaś przedstawia motto jako „cytat postawiony przed tekstem utworu lub jego fragmentu [...]” [podkr. moje]. Gdyby te definicje połączyć wyłoniłby się z nich obraz tekstu rozerwanego przez nieprzynależny doń, obcy element, tj. epigraf. Na temat motto zob. też m.in.: R. Böhm, *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München 1975; K. Segermann, *Das Motto in der Lyrik*, München 1977; L. Frappier-Mazur, *Parodie, imitations et circularité: les épigraphes dans les romans de Balzac*, [w:] *Le Roman de Balzac*, Montréal 1980; A. Kowalczykowa, *Motto romantyczne. Na marginesie lektur*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1/2 i *Motto*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991; M. Abrioux, *Intertitres et épigraphes chez Stendhal*, „Poétique” 69, février 1987; M. Jonca, *Funkcje motto w liryce*, „Litteraria”, t. XX, Wrocław 1989 i *Ze studiów nad mottem w poezji Cypriana Norwida*, „Litteraria”, t. XXIV, Wrocław 1993; W. Szklowski, *Zamietki o prozie ruskich klasików*, Moskwa 1995, s. 68–82.

⁴⁴ Cyt. wg J. Conrad, *Gra losu. Opowieść w dwóch częściach*, przeł. T. Tatarkiewiczowa, [w:] tegoż *Dzieła*, t. 15, Warszawa 1973, s. 6.

⁴⁵ Zob. B. Harkness, *Epigraf „Gry losu”*, przeł. M. Ronikier, [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, wybór Z. Najder, Warszawa 1974.

Z Heart of Darkness pochodzi mikrofragment epigrafu („Mistah Kurtz - he dead. / A penny for the Old Guy.”) do *The Hollow Men*⁴⁶, łączącego wypowiedzi o bohaterze literackim i o postaci historycznej – przywódcy „prochowego spisku” zawiązanego w 1605 roku przez angielskich katolików.

Jak we wszystkich niemal wierszach Eliota tak i tutaj istnieje rodzaj napięcia między mottami a tekstem, które one wprowadzają. Motto tworzy kontrapunkt wiersza. W *Wydrążonych ludziach* epigrafy wprowadzają dwie postaci. Są nimi Kurtz z *Jądra ciemności* Conrada i Guy Fawkes, dwa istnienia zniweczone nagle w jednym błysku losu. Zdanie z Conrada i głos Anonimowy, który kwestuje w czasie udawanego obchodu płonnej próby wysadzenia parlamentu [...]. Joseph Conrad pisze o Kurtzu jako o człowieku wydrążonym. Fawkes to dzisiaj słomiana kukła – ożywa w chwili podpalenia. [...] Tytuł wynikał ze skrzyżowania dwóch innych *The Hollow Land* Williama Morrisa i *The Broken Men* Kiplinga, można też widzieć rodowód w Szekspirowskiej frazie z *Juliusza Cezara*⁴⁷.

Z promieniującym na tekst, wzajemnym oświeclaniem się tytułu i motta mamy na przykład do czynienia w *Vade-mecum* Norwida. Nazwa zbioru wywodzi się z *Boskiej komedii*: „»idź za mną« – to przecież słowa Wergiliusza, skierowane do Dantego u progu Piekła i wzywające go, aby postępował za rzymskim wieszczem (*Inf.*, I 112-15)”⁴⁸. Motto zaś stanowi wypowiedź wywołanego z Hadesu Achillesa, zaczerpnięta z *Odysei* (XI 487-91: „Nie pochlebiaj Cieniowi! O! Ulissie, szlachetny synu Laerta – wolałbym pomiędzy wami być pachotkiem ostatniego wyrobnika, nie posiadającego ziemi, mającego pług za całą własność i zaledwo zdolnego wyżyć, aniżeli panować, jak monarcha, nad narodem umarłych!”)⁴⁹. Zaczerpnięte z różnych źródeł i nie posiadające wspól-

⁴⁶ T. S. Eliot, *Poezje*, wybrał i postowiem opatrzył M. Sprusiński, Kraków 1978, s. 90.

⁴⁷ M. Sprusiński, *Postowie. Poeta wielkiego czasu*, [w:] T. S. Eliot, *op. cit.*, s. 245-246.

⁴⁸ J. W. Gomulicki, *Dodatek krytyczny*, [w:] Cyprian Norwid, *Dzieta zebrane. Wiersze*, t. 2, Warszawa 1966, s. 729.

⁴⁹ Cyt. wg C. Norwid, *Vade-mecum*, [w:] tegoż *Dzieta zebrane. Wiersze*, t. 1, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 535. Gomulicki (*op. cit.*, s. 728, 730) w przekonującej analizie odsłania prawdopodobne intencje wpisane przez Norwida w formułę

nych wykładników tekstowych wypowiedzi, z których utworzone zostały peryteksty *Vade-mecum*⁵⁰, dopełniając się wzajemnie, metaforycznie antycypują główną ideę i zasadniczą tematykę cyklu; wspomagają też w pewnej mierze rozpoznanie jego zamysłu konstrukcyjnego.

Niemaliej liczbie epigrafów przysługuje pewna intencjonalna ważność natury pozainterpretacyjnej. Nie mając właściwie żadnych związków z ozdabianymi za ich pomocą tekstami, cytaty z dzieł autorów uznawanych w danej epoce za autorytety miały raczej zwracać uwagę na patronat przypisywany sobie przez twórcę, przydawać jego utworowi prestiżu, świadczyć o chęci włączenia się do określonej tradycji, dowodzić związku ze światem uznanych wartości. Takie zadania mott można uznać za czysto ornamentacyjne lub nobilitacyjne⁵¹. Nie znaczy to oczywiście, że wskazywanie w motcie wybranej przez autora tradycji (wartości, konwencji) nie ma znaczenia dla hipotez interpretacyjnych dotyczących utworu. Chodzi tu jedynie o przypadki uzurpacji, o częste sytuacje, w których – jak zauważają mottolodzy – nie ma podstaw do sfunkcjonalizowania relacji motta z utworem. Zazwyczaj brak takich podstaw również wtedy, gdy motto obarczane jest zadaniami pozaliterackimi i służy na przykład przechytrzeniu cenzury.

„*vade-mecum*”. Przede wszystkim proponuje pojmować ją „jako wezwanie skierowane do czytelnika, aby »poszedł za autorem«, a to znaczy: odbył razem z nim [...] jakąś wędrowkę”. Wezwanie to dotyczy w szczególności czytelnika-poety i czytelnika-miłośnika poezji, którym autor przedkłada całkiem nowe jej rozumienie. O takim właśnie adresie oraz o tym, że ma to być wędrowka przez alegoryczne „piekło współczesności”, informuje – oczywiście pośrednio – źródło tytułu. Ważność połączonych motywów piekła i metaforycznej podróży zostaje potwierdzona przez epigraf, a ściślej przez najbliższy, macierzysty kontekst przytoczonego w roli motta fragmentu (Hades – piekło), oraz przez przywołanego w nim bohatera Odysei (Ulisses – archetyp *homo viator*). Aluzja do „narodu umarłych” wnosi dodatkowe sensy, „takim bowiem epitetem po wielokroć obdarzał Norwid naród polski, a nawet całą współczesną sobie cywilizację”.

⁵⁰ W skład aparatu perytekstualnego tego cyklu wchodzi jeszcze: opatrzona własnym mottem z Byrona przedmowa *Do czytelnika*, w której Norwid przedstawia swój program poetycki, oraz dedykacja i *Epilog*.

⁵¹ Ograniczona funkcjonalizacja wielu epigrafów w polskiej literaturze romantycznej to, zdaniem A. Kowalczykowej (*op. cit.*), m. in. uboczny efekt mottomanii charakterystycznej dla tego okresu – stawiającego im zadania szczególne, motywowane historycznym kontekstem. Jak pisze M. Piechota (*op. cit.*, s. 117–118): „Bez względu na wielakość funkcji, jakie może pełnić motto wobec dzieła literackiego [...], zgodzić się należy w historycznym [...] aspekcie z przemiennością mót, z ruchem konwencji w obrębie pojawiania się motta, jego miejsca w dziele, wiązanych z nim oczekowań twórców i czytelników”.

Epigrafy sprawujące funkcję wskazania źródła oraz wyjaśnienia tytułu i/lub stanowiące zapośredniczony „cudzym słowem” autorski komentarz do utworu, czasem jego dewizę, czy (jak mawiali romantycy) „godło” – mogą być wyzyskiwane zarówno jako synekdochiczne reprezentacje tekstów, z których zostały zapożyczone, jak i jako samowystarczalne, tj. radykalnie zdekontekstualizowane, całości znaczeniowe. W drugim przypadku aktywnością semantyczną względem interpretowanego tekstu odznacza się tylko odgrywający rolę motta fragment; tekst macierzysty nie jest włączany do intertekstualnej gry. Mam tu oczywiście na myśli aktywność animowaną przez twórcę dzieła: „to on dokonuje wyboru tekstu, wyboru jego autora, wyboru funkcji, jaką pełnić będzie motto w jego dziele”⁵².

Ów wyosobniony ze źródłowego kontekstu fragment ma często postać sentencji, a utwór może wówczas stanowić aprobatywne lub, co się zdarza rzadziej, polemiczne (jak w wierszu XXXII z cyklu *Lato 1932* Jarosława Iwaszkiewicza⁵³) rozwinięcie konstytuującej ją myśli. Taki sentencjonalny charakter mają na przykład motta w powieściach Mario Vargasa Llosy. Uwzględnienie macierzystego kontekstu zdania obsadzonego w roli epigrafu w *Conversación en la Catedral* („Aby być prawdziwym powieściopisarzem, trzeba zgłębić i ogarnąć całe społeczeństwo, gdyż powieść jest historią życia prywatnego narodów” – Balzac, *Matę niedole pożycia matżeńskiego*)⁵⁴, nie wniosłoby do utworu peruwiańskiego pisarza żadnych istotnych treści. Sens motta zdradza autorską intencję kategorialną niesprowadzalną oczywiście do ogólnego Balzackowskiego projektu, ale niewątpliwie jakoś z nim skoligaconą. Epigrafowi z *Pantaleón y las visitadoras* („Są ludzie, których jedynym zadaniem jest służyć za pośredników; przechodzi się po nich jak po mostach i idzie się dalej” – Flaubert, *Szkota uczuć*)⁵⁵ natomiast przydany został walor ironiczno-emblematyczny. Historię Panty Pantoja, bohatera tej powieści, można bowiem uznać za przewrotną ilustrację „tezy” zapożyczo-

⁵² *Ibidem*, s. 106. „Osobnym zagadnieniem pozostaje to, czy jest on w swym działaniu absolutnie wolny, czy też podlega pewnym naciskom, ciśnieniu tradycji, wreszcie pewnym obyczajom, modzie charakterystycznej dla danego okresu, życia literackiego epoki”, j.w.

⁵³ Zob. H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 56.

⁵⁴ Cyt. wg wydania polskiego: *Rozmowa w „Katedrze”*, przeł. Z. Wasitowa, Warszawa 1976, s. 5.

⁵⁵ Cyt. wg *Pantaleon i wizytantki*, przeł. C. M. Casas, Warszawa 1976, s. 7.

nej z *l'Éducation sentimentale* – utworu, z którym groteskowo-satyryczna wizja Llosy nie ma nic wspólnego.

Aspektowej mediacji źródłowych tekstów wymagają motta do *Les Liaisons dangereuses* i do *La Peste*. W powieści Pierre'a Choderlosa de Laclos poprzedzający tekst cytat z dwuznaczonej – mistyfikującej atrybucję utworu – przedmowy do *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* („Patrzyłem na obyczaje epoki i ogłosiłem te listy”)⁵⁶ informuje o gatunkowym charakterze intertekstualnej relacji i wskazuje pośrednio na fikcyjność korespondencji, rzekomo tylko zebranej przez rzeczywistego autora występującego tu w podwójnej roli „nakładcy” i redaktora⁵⁷. Porównanie obu epistolarnych powieści niewątpliwie wzmacnia wymowę motta sprawiającego, że *Niebezpieczne związki* jawić się mogą jako ironiczna replika sentymentalno-moralizatorskiego dzieła Rousseau. Wiedza o szczerym podziwieniu i szacunku, jaki żywił Laclos dla autora *Julii* skłania do uważniejszego zastanowienia się nad celem tej ironii.

Intencję kategorialną, tj. informację o fikcyjności i paraboliczności ujawnioną w sentencjonalnym fragmencie z Daniela Defoe („Jest rzeczą równie rozsądną ukazać jakiś rodzaj uwięzienia przez inny, jak ukazać coś, co istnieje, przez coś innego, co nie istnieje”)⁵⁸ wprowadzającym do *Dżumy*, można rozpoznać na podstawie tegoż fragmentu. Przywołany w epigrafie cytat pochodzi z jednej z przedmów do *The Life and Strange Surprizing of Robinson Crusoe*, ale nazwisko cytowanego autora w połączeniu z antycypującym bezpośredni przedmiot przedstawienia tytułem odsyłają do innego dzieła Defoe – do *A Journal of the Plague Year*. Jednakże żaden z tych tekstów nie stanowi dla powieści Camusa zaktywizowanego semantycznie odniesienia.

Z inną sytuacją mamy do czynienia wtedy, gdy cytowany w motcie fragment obcego tekstu jest jego synekdochiczną (*pars pro toto*) reprezentacją, tzn.:

[j]eżeli składnikiem dopełniającym i precyzującym treść utworu zaopieczającego jest nie tylko samo motto, lecz również i to, co z mot-

⁵⁶ Cyt. wg *Niebezpieczne związki czyli Listy zebrane w jednym społeczeństwie a ogłoszone ku nauce innych*, przeł. T. Żeleński (Boy), przekład uzupełnił i posłowiem opatrzył A. Siemek, Warszawa 2001, s. 8.

⁵⁷ Zob. Ch. De Laclos, *Préface du rédacteur*, [w:] *Les Liasons dangereuse*, Paris 1961.

⁵⁸ Cyt. w A. Camus, *Dżuma*, przeł. J. Guze, [w:] tenże *Obcy. Dżuma. Upadek*, Kraków 1972, s. 93.

tem jako elementem strukturalnym tekstu zapożyczającego było immanentnie związane, wówczas stają się na równi ważne relacje między trzema tekstami. Ten fakt zobowiązuje interpretatora utworu zapożyczającego do wyjaśnienia indywidualnego sensu tego dzieła na tle i w relacji do tekstu, z którego pochodzi motto⁵⁹.

Tak jest m.in. w przypadku Prochów. *Upadku domu Lorisów*. Motto – krótki, składający się z fragmentów dwu zdań, cytat z ostatniego akapitu *The Fall of the House Usher*, nie ma charakteru sentencjonalnego. Spełnia ono przede wszystkim funkcję podtrzymywania ważności tytułowego odniesienia do utworu Poeego, przywoływanego zresztą kilkakrotnie, mniej lub bardziej jawnie, w samym tekście. Jako potwierdzenie przypisanego tytułowi zadania antycypacji finalnego zdarzenia, objawić się jednak może dopiero po rozpoznaniu najbliższego kontekstu cytowanego w epigrafie urywka. Słowa „The storm was still abroad in all its wrath... The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon...” to fragment opisu scenerii, w której dokonała się zagłada siedziby Usherów. Zamknięcie ostatniego zdania *Prochów* powtórzeniem sekwencji *blood-red moon* kończącej motto, spina je z tekstem mocną kompozycyjno-semantyczną klamrą.

Niepokojące podobieństwo obrazów upadku domów w obu opowiadaniach, możliwe do wyjaśnienia w planie konstrukcji literackiej jako oczywista stylizacja, zostaje przedstawione przez homodiegetycznego narratora opowieści włoskiej – świadka pochłonięcia *Villa Toscana* przez ogień i wodę – jako odkrycie podobieństwa. Wieńczącej opis konstatacji tego podobieństwa („Dom obsuwał się, a w górze na niebie, jak w *Upadku domu Usherów*, przebił się na krótko przez chmury czerwony księżyc, blood-red moon.”)⁶⁰, sprawiającego, że *quasi-rzeczywiste* zdarzenie staje się niemal kopią literackiego pierwowzoru, nie towarzyszy jednak zdziwienie.

Takie właśnie ostateczne spełnienie ciężącego nad Lorisami „wyroku” było ustanowione z góry, a uprzedzały o nim tytuł, motto i cała sieć bliższych i dalszych analogii z historią domu Usherów. Ta sieć, którą autor opłatał przedstawione postaci, miejsca, zdarzenia i ich sensy, sprawia, że wskazany w motcie utwór postrzegamy jako niezwykle waż-

⁵⁹ T. Cieślukowska, *op. cit.*, s. 129. Zob. też przedstawione tu analizy funkcji pełnionych przez epigrafy w kilku dwudziestowiecznych utworach prozatorskich.

⁶⁰ Ibidem, s. 155.

ne, choć oczywiście nie jedyne, narzędzie integrowania znaczeń opowiadania. Pokrewieństwa dotyczące powierzchni zjawisk, zarówno te rejestrowane przez narratora, jak i pozostawione domyślności czytelnika, stanowią tu znak więzi głębszych: stopniowo odsłanianych – tematyzowanych lub tylko sugerowanych w narracyjnym komentarzu. Najogólniej mówiąc dotyczą one nieuchronności i nieprzejrzystości czy niewytłumaczalności, niezawinionego tragicznego losu rozumianego jako przeznaczenie⁶¹. Podobnie rozpoznane zarówno przez narratorów, jak też przez bohaterów tytułowych, spełnia się ono w obu opowiadaniach z taką samą nieubłaganą konsekwencją mimo całkiem różnych miejsc, warunków, okoliczności i motywacji przedstawionych zdarzeń.

Odmienny wątek myślowy, nie mający wyraźnego związku z *The Fall of the House Usher*, zapowiedziany jest przez tytuł główny opowiadania Herlinga-Grudzińskiego. Nazwa *Prochy*, konotująca temat śmierci i stosunku do śmierci, skupia naszą uwagę na trzykrotnym akcie kremacji, której poddane zostały najpierw zwłoki Iriny, zmarłej w Indiach kalekiej córki pary bohaterów, a potem – zgodnie z ich wolą – Mariny i Loris. Ta decyzja ma charakter symboliczny. Kryje się w niej bowiem nadzieja, że utracone za życia więzi (ostateczny upadek domu Lorisów to przypieczętowanie stopniowego upadku rodziny) można ocalić przez przeniesienie ich w jakiś inny, duchowy czy nadprzyrodzony wymiar – wymiar, którego „obecności”, tajemnej, osobiwej, a zarazem dziwnie naturalnej, pozbawionej romantycznej aury niesamowitości czy grozy, raz po raz doświadcza protagonista-narrator opowiadania. Nazwa *Prochy* otwiera zatem sensy (tu tylko wstępnie obrysowane bez próby pogłębionej analizy) w gruncie rzeczy obce intertekstowi wymienionemu w podtytule. I choć niepodobna doszukiwać się w niej najważniejszego i niezawodnego klucza do semantyki utworu, to zlekceważenie tego kierunku interpretacji, który został podpowiedziany w tytule głównym, oznaczałoby rozminięcie się ze znaczącym aspektem autorskiej intencji.

Ze względu na charakterystyczną dla organizacji znaczeniowej *Prochów. Upadku domu Lorisów* niekoncentryczność – będącą swoistą odmianą dygresyjności, polegającą na wpisaniu w strukturę opowiadania kilku różnych, na pozór luźno powiązanych ze sobą tematów i problemów – jego tytulatura i motto stanowią ważny instrument scalania sensów tekstu i ustanawiania hierarchii ich ważności. Perytekstom tym

⁶¹ Zob. Rozmowa XXIII: „*Prochy. Upadek domu Lorisów*”, [w:] G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa 1997.

przypisać można ponadto jeszcze jedną funkcję; jej aktywnością naznaczone są zwłaszcza epigrafy poprzedzające teksty utworów lirycznych. Chodzi tu o wprowadzenie określonej aury emocjonalnej, specyficznego nastroju rzutującego na odbiór dzieła.

Omówione tu pokrótce peryteksty nie wydają mi się specjalnie wdzięcznym przedmiotem rozważań teoretycznych. Trudno bowiem oprzeć się wrażeniu, że do rozpoznania już na ich temat poczynionych, niewiele można wnieść nowego. Celem moim było przede wszystkim pokazanie, w jakiej mierze nazwisko autora, datowanie, tytuł i motto służyć mogą tropieniu autorskich intencji. Co do tytułu i motto, warto na koniec jeszcze raz podkreślić ich szczególny charakter. Spośród innych elementów aparatu paratekstualnego wyróżnia je to, że zarazem wspomagają interpretację tekstu (jeśli autor powierza im takie zadania) i same wymagają interpretacji. Interpretacja jest oczywiście naturalną formą obcowania z wszelkimi autokomentarzami – również tymi, które zawarte są w przedmowach, posłowiach, głosach czy rozmowach z... Ich tryb powiadamiania o intencjach jest jednak zupełnie odmienny. Tutaj chodzi mi o założoną w przypadku wypowiedzi tytułowej i motto konieczność i jawność procedur interpretacyjnych, a w związku z tym o szczególny status tego, co w okołointencyjnym dyskursie nazywane bywa „dowodami” intencji uzyskiwanymi w wyniku tych procedur.

PERITEXTS, INTENTION, INTERPRETATION

Summary

The essay takes into account those of authorial peritexts which are most closely and strongly connected with the text (mainly because of their spatial and temporal position), and which are traditionally attributed – with approval or displeasure – the most indisputable right to model interpretation. Therefore: we have to consider the author's name, dating and – most of all – the title and the motto. Respect for the self-interpretative pressure of the title and the motto is connected with the belief that they belong to the text to which they refer. Such a point of view expresses the scholarly conviction that the only data significant (or valid) for interpretation can be found within the text itself. Sharing Gérard Genette's assumption that the status of a paratext is unstable and vague and opposing arbitrary interiorization of the elements in question, I have tried to show both their potential as well limitations in the function of communication – i.e. the function of manifesting, declaring and suggesting authorial intention with regard to literary works and the function of sustaining the links between the text and the author, in other words, of co-founding the work.