ve, that is, anti-linear, fragmentary, and displaced form, reminiscent of Frantz Fanon's *The Wretched of the Earth*, a hybrid work which he sees as his major influence. However, one can sense in Said's predilection for close reading - as well as in the underlying "temporal" structure of his elegant argument contained within the four chapters that seem to be symmetrically divided between the timeless, the past, the present, and the future - the universalist, or perhaps even modernist imagination at work. Significantly, the book is framed by the quotations from T. S. Eliot, urging us to use the present as a paradigm for the study of the past, and vice versa.

Given Said's persistent references to modernist discourse, it is tempting to view his brand of idealism as an extension of the modernist according of the privileged place to art and culture in our reality. One of the consequences of his project of "secular human history" would be to restore the responsibility of the artist or intellectual for the shape of the world. After all, Said sees liberation as an intellectual mission, and he offers scathing criticism of American academics for abandoning the issues of racism, poverty, ecology, disease, and other problems. All that despite the fact that he himself is speaking from a well entrenched position inside the academe.

The final question that may be asked of Said's book concerns the absence in his contrapuntal reading of a gendered perspective and its analysis. The majority of his primary and secondary sources are works by male writers; except for an occasional mention in passing, he never analyzes any feminist texts that belong to the tradition of postcolonial resistance writing. It is a pity because some of these texts might provide an interesting counterpoint to Said's celebration of nomadic mobility and migrant consciousness. Rather than challenging the system by choosing to live like nomads or exiles, these feminists see the possibility of subverting the discourse of essentialism by realigning their loyalties and allegiances to small communities.

Still, in spite of all its internal contradictions and complexities, *Culture and imperialism* remains an essential book of political, cultural, and literary criticism that has been engaged in the process of decentering knowledge. It should be read by anyone interested in recent developments in cultural theory.

Ewa Chrzanowska-Karpińska,
Toronto

Gérard Genette, SEUILS, Paris, Editions du Seuil, 1987, s. 392.

Jest rzeczą zrozumiałą, że w pojmowanym szeroko *universum* literatury na pierwszym planie znajdował się - tak czy inaczej rozumiany - tekst dzieła literackiego. Jego najbliższym "sąsiadem", bo przecież nie "lokatorem", jest - od kiedy się pojawia - tytuł, a relacja, różnie się kształtująca, która zachodzi między tekstem właściwym a tytułem, wprowadza nas na obszar szerokiego "pogranicza" tekstu literackiego, które jest przedmiotem porządkującej refleksji Gerarda Genetta. Podejmuje on próbę bliższego zbadania owego "pogranicza", lub - wskazując na jego elementy - "progów" dzieła literackiego, jak to sygnalizuje w tytule swojej książki. Uprzednio Genette wyodrębnił pięć relacji transtekstualnych, które wypada przypomnieć [1], aby lepiej

[1] Po szczegółowe analizy wypadnie sięgnąć do: Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* (1979), *Palipsests* (1982) i oczywiście *Seuils* (wszystkie wydane w Les Editions du Seuil, Paris). Zob. także: G.-D. Farcy, *Lexique de la critique*, 1991.

usytuować problematykę *Seuils*: 1. *intertekstualność* to relacja współobecności [coprésence] między dwoma (lub więcej) tekstami: najczęściej to obecność jednego tekstu w drugim (np. cytat, plagiat, aluzja); 2. *paratekstualność* to relacja między tekstem a jego paratekstem (obwolutą, tytułem, przedmową, mottem, posłowiem itp.); jest to przedmiot omawianej książki, którą Genette zapowiada w *Palimpsestes*, dodając, że paratekstualność jest prawdziwą kopalnią pytań bez odpowiedzi; 3. *metatekstualność* to relacja (komentowania lub krytyki), która łączy dany tekst z innym, o którym ten pierwszy mówi, nawet nie koniecznie go cytując albo naśladując; status relacji metatekstualnej pozostaje wciąż do opracowania; 4. *hipertekstualność* to wszelka relacja łącząca tekst B (hipertekst) z tekstem wcześniejszym A (hipotekst), oparta już nie na komentarzu, ale na transformacji czy imitacji: to relacja, jaka wiąże *Eneidę* Wergiliego i *Ulissesa* J. Joyce'a z *Odyseją* Homera; 5. *architekstualność* to relacja (najbardziej abstrakcyjna i domyślna) między danym tekstem a całością kategorii ogólnych i transcendentnych (typy dyskursu, reguły gatunku literackiego itp.), które go "przenikają", określając w przypadku wskazówek paratekstualnych (powieść, bajki, tragedia) oczekiwania czytelnika.

Dodajmy, że wywody G. Genette'a, mimo iż koncentrują się na dziełach literackich, odnoszą się nie tylko do literatury pięknej, ale do wszelkich tekstów, także tych, które nie mają żadnej orientacji estetycznej, byle tylko prezentowały się czytelnikowi w postaci książki. Zawartość problemowa rozprawy Genette'a sięga od teorii literatury poprzez socjoliteracką problematykę odbioru czytelniczego do tekstologii, bibliologii czy - by tak powiedzieć - edytologii.

Paratekst - mówi Genette - jest tym, poprzez co tekst staje się książką, i w tej postaci - jako książka właśnie - dociera do czytelnika. Paratekst to "próg", albo - wedle określenia J. L. Borgesa - "przedsionek", do którego można wejść i w którym można zawrócić. To "pogranicze" między strefą wnętrza (tekstem) i strefą zewnętrzności (wypowiedzeniami o tekście), jak każde pogranicze, ma kontury niewyraźne i jakby zamglone. A jest ono niezwykle ważne, bo jest to - jak mówi Ph. Lejeune - "rąbek (*frange*) drukowanego tekstu, który w istocie kieruje wszelką lekturą".

Paratekst przekazuje zawsze jakiś komentarz auktorialny lub co najmniej uprawomocniony przez autora. Genette kładzie tutaj nacisk na bezpośrednie lub pośrednie zaangażowanie autora, na jego "intencje i odpowiedzialność". Dlatego nie są paratekstem np. recenzje dziennikarskie, obiegowe opinie czy oceny znajomych odnoszące się do jakiejś książki: jest to strefa wypowiedzi o tekście, która znajduje się poza kompetencją, a więc i poza odpowiedzialnością autora.

Obecność "przekazów" paratekstualnych, towarzyszących tekstowi, nie jest ani stała, ani systematyczna. Są epoki, w których tak oczywiste dla nas elementy paratekstu, jak nazwisko autora czy tytuł, były nieobecne, lub niekiedy włączone w sam tekst: średniowieczne manuskrypty nie miały dla nich miejsca, dlatego nazwisko Chrétien de Troyes pojawia się na początku *Percevala*, a Dante wspomina o sobie w pieśni XXX *Il Purgetario*. Dzisiaj przekazy paratekstualne są niezwykle liczne. Tym bardziej paradoksalna wydać się może teza, zwłaszcza w odniesieniu do Starożytności i Średniowiecza, że nie ma i nigdy nie było tekstu bez paratekstu: sam fakt transkrypcji albo przekazu słownego stanowi wobec idealności tekstu swego rodzaju materializację - graficzną lub foniczną - która może wytworzyć - jak mówi Genette - "efekty paratekstualne". Natomiast tylko w pierwszej chwili paradoksalne jest stwierdzenie, że istnieją parateksty bez tekstu: dzieła zaginione znamy przecież

często z tytułu.

Przed przystąpieniem do omówienia poszczególnych elementów paratekstu Genette podejmuje kwestię statusu przekazu paratekstualnego i wyróżnia pięć jego aspektów: przestrzenny, czasowy, substacjalny, pragmatyczny i funkcjonalny. Ich wyróżnienie dokonuje się ze względu na to, gdzie umieszczony jest dany element paratekstu, kiedy pojawia się (i ewentualnie znika), w jaki sposób przejawia się, przez kogo i do kogo jest przesyłany - i wreszcie: czemu służy.

Każdy element paratekstu, jako przekaz zmaterializowany, siłą rzeczy musi mieć swoje miejsce, które można usytuować w stosunku do tekstu właściwego. W tym punkcie Genette dokonuje jednego z zasadniczych rozróżnień: paratekst może znajdować się *wewnątrz* książki i *wokół* tesktu, albo na *zewnątrz* książki. Pierwszy nazywa *perytekstem* (péritexte), a na niego składają się takie elementy jak nazwisko autora, tytuł, przedmowa, dedykacja, tytuły rozdziałów itd,; drugi to *epitekst* (épitexte), który może być publiczny (np. wywiady i rozmowy z autorem) lub prywatny (np. korespondencja, dziennik intymny). Bardzo często poznawanie książki może zaczynać się od epitestu, tzn. od elementów wobec niej zewnętrznych, które tym niemniej nie są wcale neutralne dla ewentualnej przyszłej lektury. Tak więc, *perytekst* i *epiketst* zajmują cały obszar tego, co Genette nazywa *paratekstem*.

Najbardziej zewnętrzną (materialną i przestrzenną) postacią paratekstu jest perytekst edytorski, który zajmuje się głównie (choć nie wyłącznie) w kompe tencji edytora. Chodzi tu o okładkę, stronę tytułową i inne, gdzie pojawiają się informacje odedytorskie, oraz o materialną realizację książki, której szczegóły zależą od wydawcy [2], ewentualnie po porozumieniu z autorem dzieła. Sprawy te należą do bibiologii, a Genette'a interesuje ich aspekt i oddziaływanie w tej mierze, w jakiej mogą one nabierać znaczenia paratestualnego.

Następnie Genette omawia poszczególne elementy paratestu edytorskiego: format, skład typograficzny, nakłady, serie wydawnicze, okładkę i stronę tytułową. Pierwsza strona okładki jest miejscem na tyle ważnym, że stanowi naturalnie uprzywilejowaną przestrzeń "działań paratekstualnych". O ile strona druga i trzecia okładki są na ogół "nieme", to strona czwarta staje się dziś przestrzenią o szczególnym znaczeniu "strategicznym". Tak więc, "przestrzeń biologiczna" (określenie J. Trzynadlowskiego) [3] lub przestrzeń o względnie stałych, prawie obowiązkowych, elementach paratekstualnych (wedle intencji terminologicznej G. Genette'a) otacza dzieło (tekst) ze wszystkich stron.

Umieszczenie nazwiska autora w obrębie paratekstu nie było kiedyś sprawą oczywistą; przed wynalezieniem druku i pojawieniem się książki - takiej, jaką znamy dzisiaj - nie było po prostu dla niego miejsca. W wielu tekstach starożytnych i średniowiecznych spotykamy nazwisko autora w samym tekście (dziele): uprzywilejowaną przestrzenią były początkowe lub końcowe partie tekstu - *incipit* albo *explicit*. Dzisiaj - mówi Genette - usytuowanie paratekstualne nazwiska (autentycznego bądź fikcyjnego) autora jest zarazem erratyczne i ograniczone. Ograniczone, bo w sposób szczególny i oficjalny pojawia się ono tylko na okładce i stronie tytułowej, ewentualnie powtórzone na grzbiecie książki i na czwartej stronie okładki. Erratyczne, bo nazwisko autora wraz z tytułem książki rozproszone jest w wielości przekazów epitekstual-

[2] Język francuski - konstatuje Genette - nie zna rozróżnienia, jakie istnieje w angielskim: *editor - publisher*.

[3] J. Trzynadlowski, *Autor, dzieło, wydawca*. Ossolineum, Wrocław, 1988, wyd.II, s. 99-100. Zob. też: D. Danek, *Dzieło literackie jako książka*. Warszawa, 1980.

nych: w zapowiedziach, katalogach, artykułach, wywiadach - i w plotkach. Wypełnienie tego miejsca w perytekście, zarezerwowanego dla autora dzieła, może - jak wiadomo - dokonywać się na trzy sposoby (nie licząc przypadków pośrednich, może najbardziej interesujących): bądź autor opatruje dzieło swoim nazwiskiem (co wydaje się dzisiaj praktyką najczęstszą), bądź nazwiskiem zapożyczonym lub wymyślonym (*pseudonymat*), bądź wreszcie - to miejsce perytekstu jest "puste" (*anonymat*). W zgodzie z bezustannie manifestowaną potrzebą "porządkowania terminologicznego", Genette proponuje dla pierwszego przypadku (nazwiska prawdziwego) nazwę onymat. Następnie omawia on poszczególne przypadki i ich skomplikowane warianty (które stawiają w nowym świetle pozorną prostotę i oczywistość owych trzech sytuacji modelowych) oraz sposób ich oddziaływania na percepcję książki przez czytelnika. Przypadek umieszczenia nazwiska, które nie jest prawdziwym, pozwoli zilustrować metodę Genette'a. W interesującej nas tu kwestii chodzić może o: 1, przypisanie danego utworu znanemu autorowi: to apokryf (*apocryphe*); 2. jeśli dzieje się to za zgodą owego autora - to apokryf "przyzwolony" (*consenti*); 3. podpisanie własnym nazwiskiem czyjegoś utworu - to plagiat (odwrotność 1-go przypadku); 4. wariant poprzedniego przypadku i odwrotność 2-go: chodzi o plagiat "przyzwolony", czyli o dzieło "murzyna" (po angielsku "ghost-writing"); 5. wariant 1-go przypadku, to przypisanie własnego utworu przez prawdziwego autora pisarzowi wyimaginowanemu, z uprawdopodobnieniem tej sytuacji (przypuszczenie autorstwa): np. przypisanie przez Mérimée'go jego utworów dramatycznych fikcyjnemu autorowi o nazwisku Clara Gazul; 6. wariant 5-go to opatrzenie utworu przez prawdziwego autora jakimś innym nazwiskiem, bez jakiejkolwiek sugestii czy uprawdopodobnienia dotyczącego tego wyimaginowanego autora - oto właściwy pseudonim.

Kolejny rozdział poświęca Genette jednemu z podstawowych elementów paratekstu - tytułowi. Przykłdowy tytuł, wystarczająco zwięzły, a jednocześnie kompletny, bierze z dzieła Voltaire'a *Zadig ou la Destinée, historie orientale*. Poszczególne człony to tytuł (*Zadig*), podtytuł (*la Destinée*) oraz kwalifikacja gatunkowa [*indication générique*] (*historie orientale*). Oczywiście, nie zawsze ten schemat występuje w całości, niekiedy tytuł jest jednocześnie kwalifikącją gatunkową (*Satires, Sonnets*). Zasadniczą funkcją tytułu jest identyfikacja dzieła; w przypadku homonimii lub tytułu będącego zarazem kwalifikacją gatunkową realizacja tej funkcji wymaga dodatkowych danych. Drugą funkcją tytułu jest wskazanie bądź na "zawartość" tekstu, bądź na jego "formę"; wychodząc od lingwistycznej opozycji tematu i rematu wyróżnia więc Genette tytuły *tematyczne* i *rematyczne*. Precyzyjność tego rozróżnienia pozostawia wiele do życzenia. Genette przyznaje, że niezbędna jest często szczegółowa analiza semantyczna, odwołująca się do interpretacji tekstu.

Kwalifikacja gatunkowa, z natury rzeczy rematyczna, jest elementem towarzyszącym tutułowi, ale w sposób mniej lub bardziej niezależny i fakultatywny. Jej zadaniem jest wskazanie na status gatunkowy, jaki autor czy edytor chcą nadać tekstowi (dziełu). W epoce klasycznej kwalifikacje gatunkowe występowały przy tytułach dzieł należących do "wielkich" gatunków (*tragédie, comédie*, a także: *le Lutrin, poème héroi-comique*), inne zadowalały się tytułami "gatunkowymi", czysto rematycznymi (Epitres, Fables). Jeśli chodzi o powieść, która w owej epoce nie miała oficjalnego uznania gatunkowego, to określana jest jako *histoire, vie, aventures, voyages*. Pierwsza wzmianka gatunkowa w powieści francuskiej pochodzi zapewne od Charlesa Nodiera: *Moi-même, roman*

qui n'en est pas un; nie zawiera natomiast kwalifikacji gatunkowej żadna z powieści Balzaka, Stendhala, Zoli, Dostojewskiego, Tołstoja i Jamesa. Nie znaczy to, że przynajmniej niektórzy nie zdawali sobie sprawy z gatunkowego statusu powieści: mówią o tym w innych partiach paratekstu - w przedmowie (Gautier, Zola), albo jak Stendhal w sławnym epigrafie XIII rozdziału *le Rouge et le Noir*: "Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route".

Co do funkcji tytułu, to Genette ogranicza je do dwóch: funkcji identyfikacyjnej oraz funkcji opisowej (tematycznej, rematycznej, mieszanej czy wręcz niejednoznacznej). Natomiast wyróżnianą przez niektórych badaczy funkcję konotacyjną, która z tytułem nie zawsze związana jest *intencjonalnie*. Genette woli nazywać raczej *wartością konotacyjną* tytułu.

W następnym rozdziale Genette omawia ten element paratekstu, który nosi nazwę *"pière d'insérer"*, zrozumiałą jedynie ze stanowiska historycznego. Genette używa tego określenia w rodzaju męskim i najczęściej w skrócie: Pl, gdyż jego znaczenie dosłowne jest już dzisiaj nieczytelne. Ta "prośba o umieszczenie" towarzyszyła w XIX wieku krótkiemu tekstowi, który miał pojawić się na łamach prasy i zapowiedzieć ukazanie się książki. Tekst ten mógł być napisany przez edytora lub przez samego autora. W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku zmienia się odbiorca owego Pl oraz jego forma: od biorcą nie jest już szeroko - i komer cjalnie - traktowana publiczność, tzn. czytelnicy prasy, natomiast nazwa przechodzi na wkładkę drukowaną w ograniczonym nakładzie i dołączaną do egzemplarzy przeznaczonych dla krytki literackiej. Niebawem wkładka ta staje się dostępna dla wszystkich nabywców książki. Zwyczaj ten zanika w ciągu lat 60-tych (np. u Gallimarda w 1969 roku), przypuszczalnie ze względów ekono micznych. Test informujący o książce odnajdujemy gdzie indziej: na 4-tej stronie okładki. I tak - mówiąc językiem Genette'a - ten element paratekstu przekształca się z epitekstu ekstratekstualnego (komunikat dla prasy) poprzez fazę nietrwałego perytekstu (wkładka przeznaczona najpierw dla krytyków, potem dla czytelników) w perytekst trwały (część okładki). Odbiorcą jego jest dziś tylko ta część publiczności, która zagląda do księgarni, a więc mniej lub bardziej potencjalni czytelnicy.

Dedykacja może być dwojaka: może dotyczyć dzieła, albo książki. Ta druga, dedykacja książki, czyli konkretnego, materialnego egzemplarza, ma wąski adres, ale istnieje tak długo jak egzemplarz, jest faktem praktycznie nieodwracalnym. Ta pierwsza natomiast dotyczy "idealnej realności samego dzieła", ma charakter symboliczny, ale w kolejnych wydaniach może być modyfikowana lub usunięta (np. kolejne wydania *le Génie du Christianisme* Chateaubrianda). Istnieją też utwory (jak *épîtres, hymnes élégies* itp. mające konkretnego adresata, ale w nich dedykacja i tekst są - jak mówi Genette - "konsubstancjalne".

Epigraf, albo motto, to cytat umieszczony na początku dzieła, jak najbliżej tekstu, w każdym razie po dedykacji, a przed przedmową. Jest to element paratekstu raczej późny, najstarszym bowiem epigrafem, jaki wymienia Genette, jest epigraf poprzedzający *Réflexions morales* Fr. de La Rochefoucauld (w wydaniu z 1678 roku): "Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés". Ale czy jest to cytat z jakiegoś autora, czy też raczej jeszcze jedna maksyma La Rochefoucauld, stanowiąca "emblemat" całego zbioru? Pierwszy epigraf w sensie ogólnie przyjętym, to cytat (łaciński) z Erazma poprzedzający *les Caractères* La Bruyère'a (1688).

Pierwszą funkcją epigrafu jest skomentowanie, wyjaśnienie czy uzasadnienie nie tekstu, lecz tytułu dzieła

(efekt rzadszy: to tytuł modyfikuje sens epigrafu). Drugą - to komentarz do tekstu, sprecyzowanie i podkreślenie jego zawartości znaczeniowej. Jest to jasne u La Rochefoucauld, natomiast w romantyzmie stosunek epigrafiu do tekstu jest bardzo często enigmatyczny, co pozwala mówić o jego funkcji *ewazyjnej*. Dalsza funkcja wynika bardziej z ważności i prestiżu ujawnionego autora niż z jego treści: w romantyzmie sięgano najczęściej do autorytetów: Scotta, Byrona i zwłaszcza Szekspira. Wydaje się, że w początkach XX wieku autorzy pragnęli włączyć powieść, szczególnie historyczną i "filozoficzną", do tradycji kulturalnej, a epigraf był "dowodem" czy "świadectwem" przynależności powieści do uznanego kręgu wartości literackich.

Wiele miejsca, bo aż trzy rozdziały, poświęca Genette przedmowie (*préface*). Przez przedmowę rozumie wszelki tekst graficzny [*liminaire*] (re- i postliminarny), auktorialny lub allograficzny, będący wypowiedzią na temat tekstu, który po nim następuje lub go poprzedza; z tego punktu widzenia posłowie jest jedynie wariantem przedmowy, Właściwa przedmowa pojawia się wraz z książką, tekstem drukowanym. W tekstach dawnych rolę przedmowy pełniła inwokacja, zapowiedź tematu czy punktu wyjściowego narracji (początek *Iliady* czy *Odysei*, proemium otwierające *Historię* Herodota); bardzo rzadko pojawia się "odpowiednik" posłowia (np. explicit kończący *la Chanson de Roland*). Owe "przedmowy" ery przed gutembergowskiej nie stwarzają trudności, jeśli chodzi o ustalenie nadawcy (autor rzeczywisty lub domniemany), ich miejsca (w samym tekście), daty ukazania się (była to zawsze pierwsza "publikacja" tekstu), albo ich odbiorcy (niekiedy pierwszeństwo przed czytelnikiem mają Muzy). Te kwestie pojawią się, gdy tekst przyjmie formę książki, a przedmowa osiągnie pewien stopień autonomii.

Dużo uwagi poświęca Genette instancji nadawczej, czyli kwestii: kto jest autorem przedmowy. W pierwszym planie, tzn. ze względu na stosunek przedmówcy do tekstu, wyróżnia przedmowy *auktorialne* (kiedy autor dzieła jest niewątpliwie autorem przedmowy), *allograficzne* (jeśli jest to osoba realna, ale nie autor dzieła) i *auktorialne* (gdy "autorem" przedmowy jest postać należąca do dzieła). Z tym podziałem krzyżuje się drugi - ze względu na "realność" czy "fikcyjność" tak czy owak wskazanengo autora przedmowy: autentyczna jest więc przdmowa przypisana osobie rzeczywistej, co powinny potwierdzać wszelkie oznaki paratekstualne; *fikcyjna*, gdy chodzi o osobę fikcyjną; *apokryficzna* jest przedmowa przypisana osobie realnej. Otrzymujemy w rezultacie tabelę o 9 polach: jedne odsyłają nas do konstatacji oczywistych, a dla niektórych brak przykładów w historii literatury. Jest to cecha znamienna dla Genette'a: z kilku obserwacji empirycznych wysnuć - i nazwać - wszelkie teoretyczne możliwości.

Ważną rolę w przedmowie odgrywała retoryka waloryzacji (dlaczego należy tę książkę przeczytać); ustępuje ona w XIX wieku zabiegom informacyjnym i interpretacyjnym (jak czytać), ktore zakładają milcząco wartość proponowanego do lektury dzieła. Inną funkcją przedmowy jest skomentowanie i wyjaśnienie tytułu; dzisiaj te funkcje przejmuje 4-ta strona okładki. W utworach opartych na fikcji przedmowa określa najodpowiedniejszy - zdaniem autora - sposób jego odczytania. Często przedmowy zawierają rozważania i ustalenia gatunkowe, zwłaszcza w epokach przejściowych (Genette mówi tu o baroku i początkach romantyzmu). Starano się wówczas wyjaśniać odejście od normy poprzedniej, ponieważ była ona jeszcze odczuwana właśnie jako norma (np. Saint-Amant usprawiedliwia kwalifikację gatunkową swego *Moyse sauvé* jako "idylli heroicznej"). Świadomość nowości gatunkowej jest często silnie podkreślana (przedmowa Fieldinga do *Josepha Andrews* i określenie po-

wieści jako "epopei komicznej prozą", czy sławna przedmowa Victora Hugo do *Cromwella*, będąca manifestem dramatu romantycznego). Czasem przedmiot refleksji wykracza poza ramy gatunku, jak to się dzieje w przedmowie T. Gautiera do *Mademosielle de Maupin*.

Przedmowa auktorialna spełnia często funkcję autobiograficzną, przedstawia okoliczności powstania dzieła, genezę utworu i jego źródła oraz komentuje metodę pisarską. Ciekawym przykładem jest 18 przedmów napisanych przez Henry Jamesa do zbiorowego wydania jego powieści i opowiadań; zebrane po śmierci pisarza nabrały one charakteru całościowej poetyki powieści, co podkreśla ich zbiorczy tytuł: *The Art of the Novel*.

Funkcje przedmowy allograficznej są z natury rzeczy nieco odmienne: waloryzacja ustępuje raczej rekomendacji. Na ogół im późniejsza jest przedmowa allograficzna, tym bardziej zmierza do ujawnienia źródeł biograficznych i do usytuowania dzieła w jakimś szerszym kontekście.

Zasięg krtyczno- i teoretycznoliteracki przedmowy allograficznej zbliża ją ku płynnej granicy, która oddziela (albo - jak podaje Genette - nie od dziela, bo tak jest wyraźna) paratekst od metatekstu, w tym przypadku przedmowę od szkicu krytycznego. Szczególnie wyraźne jest to w edycjach pośmiertnych, wówczas bowiem przedmówca nie ma już obowiązku waloryzowania dzieła. Często też wykracza poza właściwy przedmiot swej wypowiedzi - dzieło omawiane, które staje się pretekstem np. do sformuowania teorii języka poetyckiego (Mallarmé i *Traité du verbe* René Ghila) czy do ogólnych rozważań na temat powieści (J. P. Sartre i *Portrait d'un inconnu* Nathalie Sarraute).

Jako przykład (jeden z nielicznych) przedmowy auktorialnej może posłużyć przedmowa Paula Valéry'ego do książki Alaina *Charmes*, będącej komentarzem do *Charmes* tegoż Valéry'ego: jest to przypadek, gdy pisarz opatruje przedmową książkę (innego autora), której jest poniekąd bohaterem.

Dalsze rozważania Genette'a dotyczą innych typów przedmowy, które są raczej marginalne w stosunku do przedmów: auktorialnej i allograficznej. Są dla nich miejsca we wspomnianym 9-polowym wykresie, ale historia literatury pozostawiła niektóre z nich otwartą możliwością teoretyczną.

Rozdział poświęcony śródtytułom (*intertitres, titres interieurs*) podejmuje naturalnie wiele pojęć i rozróżnień, które pojawiły się już w rozważaniach nad tytułem dzieła. Dodać wypada dwie uwagi: śródtytuły są trudniej dostępne (trzeba książkę otworzyć) i nie zawsze zrozumiałe (trzeba ją czytać); następnie, w przeciwieństwie do tytułu dzieła, który jest niezbędny dla społecznego obiegu książki, pojawienie się śródtytułów nie podlega żadnej konieczności.

Przypisy (*notes*) wprowadzją nas w najbardziej "płynny" obszar paratekstu. W zasadzie przypisy auktorialne, zwłaszcza w kolejnych wydaniach, pełnią jasno swe funkcje paratekstualne. Z drugiej strony, przypisy oryginalne, już z I-go wydania, do tekstów o charakterze dyskursywnym (tu Genette decyduje się na wyodrębnienie ich od tekstów fikcjonalnych) stanowią pewnego rodzaju modulację tekstu zasadniczego i z powodzeniem mogłyby znaleźć się w nawiasie lub między średnikami: można je więc uznać za części składowe tekstu. Inaczej dzieje się w tekstach fikcjonalnych, gdzie przypis odautorski (*note auctoriale*) oznacza brutalne rozbicie porządku opowiadania - stanowi więc manufestacyjnie element paratekstu. Przypisy, które mogą być manifestacyjnie paratekstualne albo wtapiają się w tekst, odsłaniają najgłębiej niepewny status paratekstu.

Drugą częścią paratekstu jest wyróżniony już epitekst; jego odmianom: publicznej i prywatnej, poświęcone są dwa ostatnie rozdziały książki. O ile

perytekst rzadko znajdował się w polu uwagi krytyki literackiej i publiczności, to epitekst stanowił zawsze uprzywilejowany obszar poszukiwań dla komentarzy i interpretacji dzieła literackiego. Rozważania o przypisach dały nam odczuć brak wewnętrznych granic paratekstu, natomiast epitekst, którego przedmiotem może być dane dzieło, biografia pisarza i w ogóle jego postawa estetyczna, prowadzi nas do zewnętrznych granic paratekstu, wpisując się w całość wypowiedzi odautorskich.

Wychodząc od charakterystyki czasowej i pragmatycznej epitekstu, Genette wyróżnia jego cztery zasadnicze rodzaje: epitekst edytorski (mający na celu reklamę i promocję książki), allograficzny "kurtuazyjny" [*allogrophe officieux*] ("autoryzowany" albo "inspirowany" przez samego autora), auktorialny publiczny i auktorialny prywatny. Te dwa pierwsze, raczej marginalne, wykraczają niejako poza bezpośrednią odpowiedzialność pisarza, epitekst auktorialny implikuje natomiast jego aktywny udział. Epitekst publiczny dzieli Genette na autonomiczny i zmediatyzowany: do pierwszego należy autorecenzja, odpowiedź na krytykę i autokomentarz, do drugiego: wywiady, rozmowy, kolokwia i konferencje. Na prywatny składają się korespondencja, dzienniki, szkice, noty, korekty itp. Rozważania autora idą tu - jak sam sygnalizuje - raczej utartymi ścieżkami, ale ich ważność wynika z próby włączenia tej problematyki w jakąś większą, nadrzędną całość.

Seuils Gérarda Genette'a kontynując swą systematyczną eksplorację już nie tylko samego tekstu literackiego (jak to było w *Figures I, II* i *III*), lecz całej "przestrzeni" literackiej (rozpoczętą w *Introduction à l'architekste* i w *Palimpsestes*). Zasadniczym zamysłem autora jest uporządkowanie - i nazwanie - wszystkiego, co się w niej pojawia: refleksja teoretyczna przenika całą książkę, systematyczność którą niektórzy uznają niesłusznie za pedantyzm), jasność wywodów oraz ogromna erudycja autora, wyrażająca się w doborze celnych przykładów, zawsze subtelnie analizowanych, sprawiają, że praca poświęcona problemom - zdawłoby się - marginalnym, staje się lekturą pasjonującą.

Janusz Barczyński, Lille

Ivo Pospišil, *ROZPÉTI ŽANRU*,
Brno 1992, ss. 170.
Nakładem autora, nakład 200 egz.

Gdyby na karcie tytułowej omawianej tu książki w jej adresie wydawniczym zamiast roku 1992 pojawiła się data o kilka lat wcześniejsza, można by niechybnie na pierwszy rzut oka sądzić, że ma się do czynienia z jakąś bezdebitową, a zatem i niecenzuralną w sensie politycznym, publikacją, wydaną w tzw. drugim obiegu: skromnie, na powielaczu (nie zawsze odbijającym równo druk), w małej ilości egzemplarzy, podawanych potem konspiracyjnie przez czytelników z rąk do rąk. Książka Ivo Pospišila, heroicznie wydana nakładem własnym autora jest przecież jednak wydawnictwem najzupełniej legalnym, niczego też oczywiście w niej niecenzuralnego nie ma. Fakt zaś, że w takiej skromnej (jak to i w Czechach mawiano, "samizdatowej") formie została wydana w jednym z najważniejszych czeskich ośrodków naukowych, co trzeba podkreślić: nakładem autora, jest po prostu znamiennym przejawem materialnej sytuacji nauk o literaturze. By praca teoretycznoliteracka, będąca książką, jak to się mówi, "deficytową", mogła zaistnieć i wejść w naukowy obieg, niejeden z autorów nie tylko w Czechach czy na Słowacji, bo i w Polsce także, sam musi sfinansować jej wydanie. Tłumaczy to ową nieledwie siermiężną, nieledwie prymitywną szatę graficzną pracy Pospišila. Z nią jednak, na szczęście, bardzo silnie kontrastuje zarówno ranga problemu podjętego przez autora, jak i sposób, w jaki roz-