

Pamiętnik Literacki 2009, 3, s. 238-246



**Marek Stanisław, Przedmowy romantyków.
Kreacje autorskie, idee programowe, gry z
czytelnikiem. Kraków 2007. „Studia
Dziewiętnastowieczne”**

Wojciech Hamerski

Marek Stanisław, PRZEDMOWY ROMANTYKÓW. KREACJE AUTORSKIE, IDEE PROGRAMOWE, GRY Z CZYTELNIKIEM. (Recenzja: Alina Kowalczykowska). Kraków 2007. Księgarnia Akademicka, ss. 348. „Studia Dziewiętnastowieczne”. Redakcja naukowa serii: Bogusław Dopart. Rozprawy tom 2.

Wypada, aby publikację poświęconą przedmowom analizować, rozpoczynając od jej przedmowy. To właśnie we *Wprowadzeniu* (autor z rozmysłem używa terminów „przedmowa”, „wprowadzenie”, „wstęp”, „prefacja” jako stylistycznych zamienników) podjętych zostaje kilka ważnych decyzji z punktu widzenia całej książki. Już na początku wywodu autor użycza głosu Ignacemu Chrzanowskiemu, który o przedmowach miał zdanie nieszczerze: według zasłużonego badacza ich historia jest „niezmiernie szara, bardzo jednostajna” (cyt. na s. 9). Oczywiście, nie jest to opinia wiążąca dla Marka Stanisława, który wychodzi z założenia przeciwnego – inicjalna polemika dyskretnie powiadamia o przesunięciu akcentu i tematycznej innowacyjności pracy. W rzeczy samej, wydaje się, że autor odkrył interesującą niszę badawczą, a refleksja – wbrew początkowym zastrzeżeniom – wcale nie pojawia się „nie w porę”.

Ale *Wprowadzenie* ma też do wykonania trudniejsze zadanie. Stanisław konstruuje tu szkielet historycznoliterackiego modelu, wypełnianego w dalszej części rozprawy interpretacjami przedmów pięciu twórców romantycznych: Adama Mickiewicza, Stefana Witwickiego, Antoniego Edwarda Odyńca, Juliusza Słowackiego oraz Cypriana Norwida. Każdemu z nich autor przypisuje określoną funkcję w ramach narracji o ciągłości historycznej zakodowanej w dyskursie prefacyjnym. Mickiewiczowi przypada oczywiście rola „pierwszego poruszyciela”, nakręcającego genetyczny mechanizm. Witwicki i Odyniec, działając w cieniu prekursora, podejmują mniej lub bardziej skuteczną walkę o wyswobodzenie się spod jego wpływu. Dla Słowackiego, co ciekawe, problem Mickiewicza już nie istnieje, a pisane przezeń przedmowy są „przeustrzenia autoekspresji romantycznego podmiotu” (s. 13) w szczytowej formie. Rozdział o Norwidzie, zamykający pracę, opowiada historię swarliwego rewizjonisty „poszukującego nowych dróg ekspresji artystycznej [...]” (s. 14). Stanisław we wstępie mówi zatem jasno: jego książka nie chce być zbiorem luźno powiązanych studiów, lecz spójną opowieścią historycznoliteracką.

Również we *Wprowadzeniu* autor po raz pierwszy sygnalizuje niepewny status przedmowy w obrębie dzieła literackiego: jest ona „Umieszczona na pograniczu dwóch światów, literatury i życia, rozdziela je, ale i łączy. Jest »progiem« tekstu, ale otwiera się też na to, co poza nim” (s. 11). Tę progową sytuację Stanisław opisuje w metodologicznym I rozdziale książki za pomocą czterech „aspektów dyskursu przedmowy” (s. 28): gatunkowego (konwencjonalne zabiegi odróżniające prefację od reszty tekstu), metaliterackiego (przed-

mowa jako forma autokomentarza), referencyjnego (mediacja między fikcją a rzeczywistością pozaliteracką) oraz komunikacyjnego (m.in. przedmowa jako próba „zawładnięcia czytelnikiem”, s. 31).

Stanisz kładzie nacisk na literacki i retoryczny wymiar dyskursu prefacyjnego, ostatecznie jednak opowiada się za „mocną ontologią” przedmowy, która daje odbiorcy prawo do interpretowania sądów przedmówcy w kategoriach prawdy i fałszu (s. 24) oraz czyni prefację „miejszem ujawnienia się autora”: „Osoba autora stanowi [...] podstawową i n s t a n c j ę każdej wypowiedzi wstępnej”. A zatem badacz traktuje przedmowę i tekst główny jako zdarzenia odmienne nie tylko w sensie funkcjonalnym, ale i ontologicznym – „zabiegi fikcjonalizacyjne wtórnie modelują status przedmowy i nie naruszają referencyjnej umowy lektury” (s. 24). Oczywiście, Stanisław zastrzega, że „sprawa obecności autora we wprowadzeniu i w dziele nie jest taka prosta. Autor realny ujawnia się bowiem inaczej w utworze literackim, a inaczej w napisanej do niego przedmowie, odgrywa w tych tekstach d w i e z u p e ł n i e r ó ż n e r o l e” (s. 25–26). Badacz argumentuje później, że o odmienności decyduje „różnica między istnieniem »w« dziele i byciem »poza« dziełem; różnica między »milczącym« wpisaniem się autora w tekst utworu a mówieniem o nim z dystansu w przedmowie, [...] różnica między refleksją autora w wypowiedzi wstępnej i jego ekspresją w utworze” (s. 26). Dialektyka wnętrza i zewnątrz, którą posługuje się literaturoznawca, nie tylko ułatwia podział strategii prefacyjnych (wewnątrz- i zewnątrztekstowe), ale pomaga również dowieść – i to jedna z cenniejszych obserwacji! – że związek przedmowy i tekstu głównego nie jest niewinny, dotyczy dwóch form, których wzajemne ułożenie może znacząco wpłynąć na odczytanie. To właśnie dlatego wolno nam mówić o „mocnym statusie interpretacyjnym przedmowy” (s. 25) i jej mediacyjnej roli, ujętej w prosty schemat: rzeczywistość pozaliteracka ← przedmowa → świat dzieła literackiego (s. 23).

Okazuje się zatem, że przejrzysty wywód Stanisława, który miał dowieść, że sprawa obecności autora „nie jest taka prosta”, osiąga cel przeciwny. Alternatywa bycia „w” i „poza” dziełem ustanawia kluczową różnicę (jej znaczenie autor podkreśla przez typograficzne w y r ó ż n i e n i e), umożliwiającą stworzenie ukazanego przed chwilą modelu. Literaturoznawca proponuje nam specyficzną „prefacjologię obecności”, w której o „ujawnieniu się autora” wnioskuje się przy pomocy jego nie-bycia w dziele, czy też raczej – bycia „poza” nim, co łączy się z paradoksem czasowym przedmowy: poprzedza ona tekst główny, lecz jest od niego późniejsza (dzieło musi już istnieć, przynajmniej jako hipoteza), dzięki czemu wytwarza się temporalne rozsuniecie, nieunikniony dystans.

Opozycja „zupełnie różnych ról” jest sugestywnym, ale jednak ryzykownym projektem, opartym na ufnym odczytaniu niektórych sygnałów zewnątrzności i wewnątrzności oraz ich arbitralnym uprzywilejowaniu. W końcu decyzja o lekturze prawdziwościowej jest wtórna względem pierwotnego manewru różnicowania na podstawie wyznaczników gatunkowych. Zanim odbiorca rozpozna w przedmowie głos autora, musi ją przecież rozpoznać jako przedmowę, czyli oddzielić od reszty tekstu. Przedmowa wyodrębnia się od dzieła przede wszystkim na poziomie konwencjonalnym – rozpoznanie w jej nadawcy rysów autora możliwe jest dzięki typograficznej (miejsce publikacji, osobna paginacja, sygnatura, s. 29) i tropologicznej (tropy autobiograficzności) sygnalizacji tekstu. Widać, że zaufanie, którego wymaga prawdziwościowa umowa lektury, ufundowane zostało na decyzji podjętej w oparciu o bardzo niepewne przesłanki – tropy i pisarskie konwencje.

Model ten jest więc narażony na przewrotność samych autorów, z czego zresztą Marek Stanisław niekiedy zdaje sobie sprawę. Literatura wypracowała liczne sposoby udawania, iż nią nie jest, a wszystkie formalne wyznaczniki prefacyjnej wiarygodności dałoby się sfabrykować na użytek fikcji. Z możliwości tej szczególnie chętnie korzystali romantycy, którzy wiedzieli, że przedmowa potrafiła ironicznie uwypuklić rozdzielenie bytu na „idealne” i „realne”, a równocześnie nadawała się do „sugerowania lub symbolizowania

jedności romantycznego *universum* [...]” (s. 52). *Latarnię czarnoksiężką* Józefa Ignacego Kraszewskiego otwiera tekst, który jest pierwszym rozdziałem i zarazem przedmową – a więc jest z c z e miejscem „ujawniania się autora” czy już fikcyjnym obrazkiem, prezentującym postać pisarza przy pracy? Wydaje się, iż w książce Stanisza potajemnie ściera się dwa głosy, dwie sprzeczne odpowiedzi na tak postawione pytanie, nie uwzględniające subtelnej gry uprawianej przez twórców, którzy celowo „zacierają linię oddzielającą tekst od kontrolowanego marginesu”¹. Jeden głos utrzymuje, że przedmowy są czymś znacznie „prawdziwszym” od literatury, drugi twierdzi, że nie. Wiedza o tej komplikacji nie zawsze przedostaje się do „świadomości” pracy, co obniża sugestywność niektórych wywodów (powrócę do tego w dalszej części recenzji), choć nie uchyla wartości historycznoliterackiej roboty, w wielu miejscach świetnej i decydującej o wyjątkowym charakterze publikacji. Lekturze wstępnych rozdziałów towarzyszy zatem wrażenie, że badacz, z jednej strony, wynalazł atrakcyjny temat, odpowiadający wrażliwości współczesnej humanistyki, chętnie eksplorującej rozmaite „marginesy” literatury, z drugiej jednak, nie wyciągnął wszystkich konsekwencji ze złożonej „logiki marginesu”², która – gdyby została uwzględniona – pożytecznie skomplikowałaby Stanisławowy model przedmowy.

Cykl pięciu rozdziałów historycznoliterackich (rozdziały II–VI) otwiera interesujący tekst poświęcony przedmowom, którymi poprzedzał swoje dzieła Mickiewicz. Wieszczę nieprzypadkowo był mistrzem „przedmawiania” – terminował wszak u klasyków, którzy precyzyjnie zakreślili pole tradycji, do jakiej odnosić musieli się twórcy wstępów w XIX wieku (np. konwencja epickiej inwokacji, prologu dramatycznego i wstępu retorycznego, s. 36–38). Autor *Zimy miejskiej* sprawnie posługiwał się zastanym językiem, choć – jak pokazał Dariusz Seweryn – używał go czasem przekornie, by dowieść, że „leksykalno-składniowo-erudycyjna kombinatoryka klasycyzmu potrafi doskonale rozwijać swój ornament w myślowej próżni”³. Na powierzchni rozdziału kilkakrotnie wydobywa się również temat historii jako zadania dla wyobraźni poety romantycznego, akuszerza nowoczesności, poczętej w procesie „erozji »wspólnego świata« ówczesnej kultury elitarnej, w dezintegracji homogenicznej dotąd przestrzeni symbolicznej, w naruszeniu ciągłości tradycji oraz rozkładzie oświeceniowej antropologii esencjalistycznej” (s. 58).

Ciekawe połączenie klasycystycznej estetyki z romantycznym zmysłem historycznym wyłania się z *Epilogu wydawcy*, następującego po tekście *Grażyny*⁴. Lektura prowadzi do konkluzji o specyficznej polifonii utworu. Badacz zwraca uwagę, że „Ta sama treść została [...] w *Grażynie* opowiedziana aż z pięciu rozmaitych punktów widzenia” (s. 87): narratora opowieści, autora przypisów, postaci, które – dzięki spersonalizowaniu narracji – prezentują niekiedy własny punkt widzenia, oraz relacji wydawcy, opierającego się jednak na niepewnym przekazie giermka Grażyny. Dzieje Litwy ukazane są więc w perspektywicznym zafałszowaniu: „Czyli całkiem prawdziwe, trudno dać porękę, / A kto o fałsz pomówi, nie wyzwę na rękę”⁵. Marian Maciejewski napisał, że w litewskiej powieści „asymilu-

¹ Zob. na ten temat: J. D e r r i d a, *Tympanum*. W: *Marginesy filozofii*. Warszawa 2002, s. 22 n. (przeł. J. M a r g a ń s k i).

² *Ibidem*, s. 22.

³ D. S e w e r y n, *Zimowe gry literackie*. W: „... jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*. Lublin 1997, s. 29.

⁴ Trzeba zaznaczyć, że w *Przedmowach romantyków* omawiane są również posłowania, epilogi (np. do *Grażyny* i *Pana Tadeusza*), teksty, które miały być wstępami, ale się nimi nie stały (np. wiersz *Do Walentego Pomiana Z. [...] pomyślany jako przedmowa do Quidama*), oraz inne marginesy tekstów głównych (np. przypisy historyczne w *Grażynie*). Książka Stanisza jest zatem studium o metakomentarzu ze szczególnym uwzględnieniem przedmów.

⁵ A. M i c k i e w i c z, *Grażyna. Powieść litewska*. W: *Dzieła*. Wyd. Rocznicowe. T. 2: *Poematy*. Oprac. Cz. Z g o r z e l s k i. Warszawa 1998, s. 48.

jące podejmowanie tradycji wyraźnie góruje nad rozstrzygnięciami nowatorskimi⁶ – jest tak na poziomie retorycznego zorganizowania materiału poetyckiego, ale nie „erozyjnej” koncepcji historii, która wyłania się z metakomentarza. Autor *Przedmów romantyków* nie spiera się z Maciejewskim, co jednak nie przeszkadza mu w odkryciu paradoksu *Grażyny*: „im bliżej do materialnej treści wydarzeń, tym pewność (lub wiedza) postaci opowiadających jest coraz mniejsza. [...] prawda historyczna w czystej, materialnej postaci jest po prostu niedostępna [...]” (s. 87).

To, oczywiście, nienowa kwestia, ale oglądana z pozycji przedmowy, ukazuje Mickiewicza w intrygującym, migotliwym świetle paradoksalnej romantycznej nowoczesności. Oto np. w historycznej *Przemowie* do tomu poezji z 1822 r. autor *Grażyny* inaczej rozpisuje role, o czym wspomina Stanisz: „Trudno [...] nie dostrzec, że z za relatywizującej narracji historycznej przebiegał się – typowy dla wielu przedmów doby oświecenia – absolutyzujący dyskurs o charakterze normatywnym” (s. 73). Jest zatem tak, jakby „erozję wspólnego świata” sugerowaną w *Grażynie* Mickiewicz chciał powstrzymać za pomocą apodyktycznego, retorycznie wzmożonego autorytetu prefacji. Ten scalający wysiłek najpełniej widoczny jest w przedmowie do *Dziadów* części III, w której Mickiewicz-świadek, przyjmował na siebie również rolę historyka oraz profetycznego interpretatora dziejów – oczywiście, ten ostatni „już nie zamierzał przekonywać, lecz objawiał powierzoną mu prawdę” (s. 116). Profetyczna i retoryczna energia tego tekstu jest tak wielka, że właściwie nie sposób mu się przeciwstawić. „Kto zna dobrze ówczesne wypadki, da świadectwo autorowi, że sceny historyczne i charaktery osób działających skreślił sumiennie, nic nie dodając i nigdzie nie przesadzając” – pisał Mickiewicz o procesie filomatów⁷. Stanisz, szczegółowo analizując performatywny anturaż prefacji, pokazuje, że przedmówca „zgrabnie przerzucał obowiązek dowodzenia na potencjalnych oponentów” (s. 115). A można nawet powiedzieć, że poeta odbiera prawo do jakiegokolwiek kontrargumentacji! Kto zna „ówczesne wypadki”, „da świadectwo”, a kto dać nie zechce, ten po prostu wypadków dobrze nie zna: lepiej, żeby milczał, niż świadczył fałszywie. Przedmowa okazuje się perswazyjnym majstersztykiem: mesjańskiej koncepcji dziejów gwarantuje prawa wyłączności, status jedynej wiarygodnej wersji Historii.

Stanisz, jakby ulegając migotliwemu czarowi różnych sił działających na zaprezentowane przedmowy lobbuje na rzecz dwóch Mickiewiczów naraz. Z jednej strony, broni silnego podmiotu poety będącego „łącznikiem między odbiorcami a Prawdą [...]” (s. 131), wspiera transcendujący głos Autora, którego „obecność ani na chwilę nie podlegała wątpliwości, tak jak jego tożsamość – nie ulegała rozbiciu czy rozproszeniu”. Z drugiej jednak, kładzie nacisk na „Rozszczepienie perspektywy podmiotowej, dialektykę różnorodnych ról autorskich, tożsamości i dystansu wobec dzieła” (s. 129). Połączenie obu perspektyw jest w obrębie dyskursu nie całkiem jawne, ale dzięki niemu z tekstu wyłania się niejednoznaczny Mickiewicz, próbujący narzucić własną wizję dziejów, ale również świadomy jej nieuchronnego rozszczepienia na rozmaite punkty widzenia. Historiozof, który we wczesnym wierszu *Do Joachima Lelewela* gotów jest przyznać, że „cudze malowidła, własne wzroku skazy, / Omyłką na zewnętrzne przenosim obrazy”, a zarazem utrzymywać, że „słońce Prawdy wschodu nie zna i zachodu”⁸. Na horyzoncie pojawia się zatem – posłużmy się obrazową formułą Odoona Marquarda – Mickiewicz w „czasach przełęczy”, zawieszony między uniwersalną a multiwersalną koncepcją dziejów⁹. Romantyk, który

⁶ M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław 1970, s. 6.

⁷ A. Mickiewicz, *Dziady. Poema*. W: *Dziela*, t. 3: *Dramaty* (Oprac. Z. Stefanowska. 1999), s. 123.

⁸ A. Mickiewicz, *Do Joachima Lelewela*. W: *Dziela*, t. 1: *Wiersze* (Oprac. Cz. Zgorzelski. 1998), s. 143, 144.

⁹ Zob. O. Marquard, *Apologia przypadkowości*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 54–76.

„usiłował powstrzymać proces rozpadu uniwersalności [...], choć zarazem go pogłębiał”¹⁰. Czyżby więc Mickiewicz-przedmówca był koryfeuszem „innej nowoczesności”, tej paradoksalnej formuły duchowości, do jakiej przekonuje Agata Bielik-Robson, poetę, który żyjąc w świecie zdecentralizowanym i pozbywającym się iluzji, wciąż „trwa przy odczarowanych tropach i upiera się przy ich użyciu”¹¹?

Kolejne fragmenty książki, poświęcone Witwickiemu i Odyńcowi, podejmują wątek komplementarny, chociaż częściej chodzi tu o słabość niż o siłę. Obaj poeci stają przed zadaniem odnalezienia własnej tożsamości twórczej, natomiast przedmowy to zapis tych poszukiwań, nierzadko bezowocnych, a prawie zawsze dramatycznych. W walce o autonomię poetycką, powiada Stanisław, „z autorem mogą wygrać jego literaccy mistrzowie lub stosowane przez niego konwencje” (s. 135). Badacz w obszernym rozdziale *W poszukiwaniu własnej tożsamości. Przedmowy Stefana Witwickiego* kreśli sugestywny obraz poety, który najpierw przegrywa tę walkę, później z rozmysłem jej unika, by wreszcie uzyskać upragnioną niepodległość głosu.

Uważna lektura komentarzy, najczęściej pomijanych w interpretacji, rozpoczyna się od *Dialogu* poprzedzającego młodzieńcze *Ballady i romanse* Witwickiego. To właśnie wierszowany spór między Klasykiem a Romantykiem otwiera historię sukcesywnego zaboru poetyckiej wyobraźni. Stanisław dostrzega znaczące (a źle dotąd rozumiane) skojarzenie zwycięskiego adwersarza, Romantyka, z autorem następujących później *Ballad i romanse*. Owo sprytnie utożsamienie z popularnymi wówczas argumentami płynie z chęci zaangażowania autorytetu Mickiewicza oraz całego zainicjowanego przezeń prądu do obrony swojego dzieła, którego wartości poeta nie był pewien. W tym odczytaniu *Dialog* przestaje być mało ciekawym i wtórnym głosem w sporze romantyków z klasykami: staje się wypowiedzią o słabym podmiocie, sygnałem niepewności zdradzającym „chęć ograniczenia własnej odpowiedzialności” (s. 152) za dzieło, przykrej odpowiedzialności, której jednak – pokazuje to historia recepcji – Witwicki i tak nie zdołał uniknąć. Z interpretacji historyka literatury wyłania się rozmyty portret poety niepewnego, który zrzeka się autonomii na rzecz poprzedników (od Mickiewicza pożyczają już sam tytuł tomu) i „ducha czasów”. Aż prosi się w tym miejscu o demaskującą parafrazę kwestii Romantyka z *Dialogu*: „Nie rodzaj, ale talent zalety użycza: / Witwickiego któż czyta? Wszyscy Mickiewicza”¹².

Strategię unikania odpowiedzialności za dzieło Witwicki z powodzeniem kontynuował w późniejszych tekstach, tyle że za pomocą „figur dystansu”, które zastąpiły „figury tożsamości”. Analogiczny efekt osiągał poeta dzięki grze fingowanych tożsamości w *Notatkach Podolanina* albo podkreślając ideologiczny rozdziew między tekstem niescenicznego dramatu *Edmund* a przedmową. Tym samym Witwicki po raz kolejny „mimowolnie ujawnił brak przekonania do samego siebie jako autora dzieła [...]” (s. 164). Z biograficznej opowieści Stanisława wynika jednak, że takiego przekonania poeta w końcu nabral: z prefacej do emigracyjnych *Wieczorów pielgrzyma* (tomu drugiego oraz obu tomów reedycji) wygląda inny, pewniejszy siebie przedmówca, który przyznaje sobie „status nauczyciela narodu” (s. 187) – nauczyciela konserwatywnego i nieprzejednanego.

Ciekawa historia Witwickiego, oparta na biograficznym schemacie fabularnym „poszukiwania własnej tożsamości”, ujawnia przy okazji sygnalizowane już niezdecydowanie Stanisława co do ontologicznego statusu przedmowy. Wypowiedziana z naciskiem oczywistość literaturoznawcza, że „nie sposób wyrokować o rzeczywistych intencjach autora” (s. 195), nie przeszkadza historykowi literatury poddawać się złudzeniu, że jednak w przedmowie „głos autora wydaje się szczególnie dobrze słyszalny” (s. 135). Ta „słyszalność”,

¹⁰ M. Kuziak, *Krytyka romantyczna wobec rozpadu wspólnego świata*. W zb.: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*. Red. M. Strzyżewski. Toruń 2005, s. 35.

¹¹ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 323.

¹² S. Witwicki, *Ballady i romanse*. T. 1. Warszawa 1824, s. 7.

zwodnicze echo referencyjne, kusi Marka Stanisza do stawiania „zasadnych” i „zasadniczych” pytań (w oparciu o postulat kojarzenia prefacji z „przekazami biograficznymi”, s. 136) o to, czy „autor nie minął się z prawdą” (s. 196), „czy rygorystyczna aksjologia i etyczny maksymalizm autora mogły na tak wielką skalę zostać wprowadzone w życie” (s. 197) itp. Oczywiście, przyjęcie zarówno „mocnej”, prawdziwościowej, jak i „słabej”, fikcyjnej koncepcji przedmowy może mieć swoje interpretacyjne uzasadnienie. Dyskusyjne jest jednak – i tu właśnie pojawia się moja wątpliwość – zastosowanie obu koncepcji naraz.

Kolejny rozdział, zatytułowany *Dzieło w kontekście przedmowy autorskiej. Przypadek „Felicyty” Antoniego Edwarda Odyńca*, czytelnik powinien potraktować jako uskok dygresyjny, mający „ukazać zupełnie inną rolę przedmów” oraz „zaprezentować nową możliwość czytania tekstów wprowadzających: w ich ścisłym powiązaniu z utworami” (s. 205). A zatem na przekór początkowemu zamiarowi emancypacji wstępów, jakiemu patronowało wezwanie Stanisława Lema do „wyswobodzenia przedmów z niewoli dzieł, do których je przykuto”¹³. Ale czy postulat ten był rzeczywiście dotąd realizowany? Czy w ogóle da się go w pełni zrealizować? Inicjalne uwolnienie przedmów jest ważnym gestem historyka literatury, podkreślającym istotność pomijanych w interpretacji tekstów, lecz nie ma chyba potrzeby ani nawet możliwości wyjścia poza ten gest – interakcja z dziełem, choćby było ono, tak jak w przypadku *Wielkości urojonej*, tylko hipotezą, okazuje się interesującą koniecznością. Rozdział o Odyńcu tematyzuje relacje w innych partiach książki spychane do warsztatowej podświadomości, ale zawsze ważące na lekturze badacza. Czytając *Grażynę*, autor wskazuje przecież na napięcie między tekstem utworu (jako źródłem) a epilogiem (jako krytyką źródła), omówienie historycznego wstępu do *Dziadów* części III jako fragmentu „klucza do rzeczywistości” (s. 119) milcząco zakłada określoną interpretację dramatu (cóż z tego, że narzucającą się), a unik Witwickiego z przedmowy do *Edmunda* byłby niezrozumiały, gdyby nie dokonana przez Stanisza diagnoza choroby „dziecięcia wieku”, na którą cierpi Edmund. Rola prefacji w rozdziale o Odyńcu z pewnością nie jest „zupełnie inna” – po prostu powiązanie interpretacji z treścią utworu okazuje się bardziej „ściśle” i jawne niż w poprzednich tekstach.

Przedmiotem dociekań Stanisza jest *Felicyta, czyli męczennicy kartagińscy*, 5-aktowy dramat Odyńca z wyraźnym podtekstem XIX-wiecznym. Główny wniosek, płynący z równoległej interpretacji przedmowy i dzieła, brzmi tak: „pisarzowi nie udało się osiągnąć tego, co deklarował w przedmowie” (s. 227). Spostrzeżenie wydaje się celne, ale rozczarowuje – po prostu szkoda, że badacz tępi finezyjne narzędzia interpretacyjne wykute w pierwszym rozdziale książki, na jałowej polemice z miernym dramatem, który nie sprostał aspiracjom sygnalizowanym we wstępie.

Zaskakuje też zmiana optyki: Stanisz, wcześniej z wnikliwością podążający niejednoznaczny tropem Mickiewiczowskiego poznania historycznego, teraz precyzyjnie rozlicza Odyńca z uchybień względem źródłowego przekazu, dramatopisarz dopuścił bowiem do „powstania ostrego napięcia między prawdą historyczną a fikcją literacką” (s. 228). Napięcia, które przecież jest tak intrygujące w przypadku Mickiewicza! Badacz przypomina, że bohaterka dramatu była niewolnicą, brzemienneą w momencie śmierci, podczas gdy Felicyta u Odyńca to dziewczica pochodząca ze szlacheckiego domu. A w przeddzień chrztu nęka ją myśli samobójcze, co jest najbardziej jaskrawym przykładem „niefortunnego fantazjowania” (s. 227) tego autora. Oczywiście, przy nieco lepszej woli można by bronić wyborów Odyńca, który zresztą zastrzega w przedmowie, że nie zgodność ze szczegółami, lecz „świętość przedmiotu” wystawia na czytelniczną próbę. Wszak szlacheckie urodzenie męczenniczki uwypukla konflikt dramatyczny i powiększa trudność jej heroicznego wyboru, a dziewictwo, oznaczające niewinność, doskonale komponuje się ze „świę-

¹³ S. Lem, *Wielkość urojona*. W: *Biblioteka XXI wieku*. Kraków 2003, s. 201.

tością przedmiotu”. Myśl samobójcza, co prawda, nie przystoi chrześcijance, ale przecież w dramacie opisana jest ona wyraźnie jako podszept szatański¹⁴. Warto przypomnieć, że w *Dziadach*, które Stanisław porównuje z *Felicytą*, utworze również podporządkowanym „świętości przedmiotu”, znajduje się o wiele bardziej bulwersująca scena: do samobójstwa faktycznie dochodzi, a „śmierci drogę” wskazuje sam Konrad, który przecież – jak wynika z mesjańskiej logiki dramatu – ma później do wykonania święte zadanie. Ostatecznie, nawet jeśli zgodzimy się, że dramat nie spełnił wygórowanych ambicji przedmowy, to największą niespodzianką dla czytelnika rozdziału dotyczącego Odyńca okaże się odkrycie bezwzględności historii literatury: odstępstwa od „faktów” na rzecz „fantazji” należy wybaczać, ale tylko arcydziełom.

Większą fortunnością w fantazjowaniu wykazywał się za to Słowacki. *Spektakl przed oczyma odbiorcy*, rozdział zawierający dobrze zorganizowany przegląd metakomentarzy, które wyszły spod pióra autora *Balladyny*, prowadzi do konkluzji raczej umacniającej niż burzącej utrwalaony w stanie badań porządek. W przedmowach pisanych w różnych okresach twórczości, mimo fluktuacji form komunikowania się z czytelnikiem, na pierwszy plan wychodzi zawsze jeden element: „Autokomentarze Słowackiego koncentrowały się na autorze. Jego rola – od początku bardzo istotna – z biegiem czasu stawała się coraz ważniejsza” (s. 280). Koncepcja wstępu do dzieła jako „przestrzeni ekspresji podmiotu romantycznego” (s. 13) leży oczywiście na antypodach techniki Witwickiego, który konsekwentnie utrudniał namierzenie „podmiotu prefacyjnego”.

U Słowackiego odkrywamy supremację kameleonowego „ja” przedmówcy, który występuje „przed oczyma odbiorcy” w coraz to nowym przebraniu: wkupuje się w łaski czytelnika poetyką konfesyjną (posłowie do *Poezji* z r. 1832); przyjmuje pozę „kontestatora i buntownika” (s. 256) (przedmowa do *Poezji* z r. 1833); stylizuje się na bohatera własnego utworu (wprowadzenie do *Ojca zadżumionych*); albo romantycznego geniusza (przedmowy do *Balladyny* oraz *Lilli Wenedy*); a nawet wybrańca i pośrednika w kontakcie z Bogiem (projekty przedmów do *Genezis z Duchą*). Można powiedzieć, że z przedmów, podobnie jak z wielu innych tekstów Słowackiego, wysnuwa się steatralizowana „koncepcja życia jako roli i jako zadania”¹⁵. Główny aktor, poeta, komunikując się za pośrednictwem różnych form (masek), dopracowuje swoją rolę będącą „podstawą mechanizmu autokreacji”¹⁶. Mechanizmu, który jednak nie został puszczonej w ruch bezcelowo. Stanisław opisuje jego działanie następująco: „Wszystko, co zostało zaczerpnięte ze świata [...], w świadomości Słowackiego uległo jakościowemu przetworzeniu i zsyntetyzowaniu w porządek dzieła” (s. 271), ponieważ w fabryce wyobraźni autora *Lilli Wenedy* „literatura i życie stapiają się jedno” (s. 281).

Łatwo się domyślić, że „stapianie” i „przetwarzanie”, odbywające się w trzewiach „mechanizmu autokreacji”, nie jest pozbawione skutków ubocznych. Jeden z nich stanowi „proces marginalizowania odbiorców” (s. 281), widoczny zwłaszcza w przedmowach-listach adresowanych do Zygmunta Krasieńskiego, poprzedzających *Balladynę* oraz *Lillę Wenedę*. W tekstach tych poeta, „ignorując zwykłych czytelników”, wprowadzał „indywidualny model komunikacji, komunikacji między obywatelami Wielkiego Państwa Poezji: poetą-twórcą i jego jedynym odbiorcą – poetą-czytelnikiem” (s. 272). Podczas gdy Mickiewicz pochylał się nad odbiorcą, który był adresatem jego wzmożonych wysiłków perswazyjnych, Słowacki mało o niego dbał, jeśli ten nie umiał sprostać warunkom podobocznego porozumienia.

Z tą wyidealizowaną koncepcją superkomunikacji, odbywającej się w najwyższych rejestrach „lektury empatycznej”, polemizował Norwid, bohater ostatniego rozdziału książki. We *Wprowadzeniu*, projektującym historycznoliteracki szkielet pracy, Stanisław sygnalizuje

¹⁴ Zob. A. E. Odyńiec, *Felicycya, czyli męczennicy kartagińscy*. Poznań 1858, s. 59.

¹⁵ M. Masłowski, *Zwierciadło Kordiana. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego*. Izabelin 2001, s. 27.

¹⁶ *Ibidem*.

chęć bloomowskiej (lub pokrewnej) lektury metakomentarzy autora *Vade-mecum*, zapowiada przygody poety borykającego się z „lękiem przed wpływem”, mocującego się z romantyzmem w agonicznym uścisku (s. 14). Niestety, *Przedmowy romantyków* nie wychodzą poza tę obiecującą zapowiedź: ostatni rozdział, pisany jakby w zadyszce, ma charakter ledwie załączkowy. Witwickiemu, reprezentującemu etap poszukiwań nowej tożsamości w historycznoliterackim modelu zaprojektowanym w przedmowie, autor poświęcił pięciokrotnie (!) więcej miejsca niż Norwidowi, który – jako dojrzały polemista – model domyka.

Nie przeszkodziło to jednak Staniszowi w dokonaniu ciekawego spostrzeżenia: Norwid pouczał i wychowywał swoich czytelników, przez co jego przedmowy „są pisane szalenie serio, poważnie, zawierają nierzadko apodyktyczne sądy” (s. 301). Trudno przewidzieć, w jakim kierunku mogłaby pójść bardziej szczegółowa, skupiona na tekście (jak to ma miejsce w rozdziałach o Mickiewiczu i Witwickim) refleksja nad prefacjami poety. Intuicja wszakże podpowiada, że między dziełem a komentarzem, w tej strefie przygranicznej, w której następuje temporalne rozszczepienie podmiotu (na wypowiadający dzieło i komentujący), znajdują się doskonałe warunki dla rozwoju Norwidowskiej ironii. A zatem „szalenie serio”, być może, okazałoby się tylko awersem prefacyjnego dyskursu autora *Vade-mecum*.

Stanisz, czytając tekst poprzedzający *Quidama* (*Do Z. K. Wyjątek z listu*), stwierdza, że jego adresat, czyli autor *Irydiona*, „jako czytelnik nie wyróżniał się niczym szczególnym” (s. 288), a poeta „posłużył się nim jako figurą *pars pro toto* [...]” (s. 289). Nie wyróżniał się niczym poza jednym: to właśnie Krasiński, a nie ktoś inny, był adresatem listu dedykacyjnego do *Balladyny*, jawnego intertekstu przedmowy, na którym wznosi się dość finezyjna analogia. Te same gesty porozumiewawcze (sławna apostrofa, pokłon złożony wielkości poety), służące u Słowackiego zadzierzgnięciu przyjaźni z tym jedynym, który *r o z u m i a ł*, znaczą w tekście autora *Quidama* coś innego: Krasiński jest jednym z wielu, którzy *n i e r o z u m i e j ą*. Norwid w *Wyjątku z listu* używa kodu Słowackiego, ale na wspak, ironicznie, wbrew intencjom przedmowy do *Balladyny*. Ironiczne nie-serio o wielu adresach (pojawia się kontekst biograficzny: Krasiński mógł pokpiwać z niezrozumiałości utworu) staje się rewersem mentorskiego „szalenie serio”. Empatyczne, nieintelektualne porozumienie poety i czytelnika jest fikcją, której u Norwida, jak wiadomo, szukać ze świecą. Autor *Quidama* wymaga od publiczności lekturowego wysiłku, chociaż, z drugiej strony – zauważa Stanisz – mocno angażuje się we wstępne objaśnianie swoich tekstów. Tym samym wikła się w czasowy paradoks dyskursu prefacyjnego: przedmówca chciałby objaśnić dzieło *w c z e ś n i e j*, choć skazany jest na działanie *p ó ź n i e j*, skoro przedmowa, w sensie logicznym, zakłada istnienie dzieła. Poeta demaskuje zatem iluzję zrozumiałości używając nieubłaganej temporalności. Mówi o tym zresztą nieco bardziej wprost w wierszu *Do Walentego Pomiana Z.*, który również miał być przedmową do *Quidama*: „O! tak, o! tak, mój drogi... czas idzie... śmierć goni, / A któż zapłacze po nas – kto? – oprócz Ironii”¹⁷.

Tekst o Norwidzie domyka książkę, której główni bohaterowie dobrani zostali według klucza chronologicznego: „ich pozycja wyznacza przecież symboliczny początek, środek i koniec epoki [...]” (s. 13). W istocie, Stanisz odmierza czas według swoistej, arbitralnej „chronologii symbolicznej” zorganizowanej na kształt wzorcowej, Arystotelesowej całości fabularnej – „całością zaś jest to, co ma początek, środek i koniec”¹⁸. Można więc spojrzeć na *Przedmowy romantyków* jak na historycznoliteracką fabułę, dość arbitralną, ponieważ wybór początku i końca opowieści (tego, „co nie występuje na zasadzie

¹⁷ C. K. Norwid, *Do Walentego Pomiana Z. [...]*. W: *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław 1999, s. 177. BN I 271.

¹⁸ Arystoteles, *Poetyka*. W: *Retoryka. – Poetyka*. Przeł. H. Podbielski. Warszawa 1988, s. 327.

konieczności po czymś innym”, i tego, po czym „nie ma już niczego”¹⁹) oparty został na intuicyjnym, nie będącym przedmiotem refleksji założeniu o istnieniu matrycy historyczno-literackiej, do której nowy jakościowo materiał – przedmowy, powinien się dopasować. Rozprawa nie we wszystkich momentach jest równie wciągająca, lepiej czyta się jej początek niż koniec: obok dobrych tekstów o Mickiewiczu i Witwickim zawiera nie bardzo potrzebny książce wątek Odyńca oraz bardzo potrzebny, ale ledwie szkicowy rozdział o Norwidzie!

Kompozycyjne nierówności nie przesłaniają faktu, że *Przedmowy romantyków* to oryginalny projekt, wpisujący refleksję o romantyzmie w nurt współczesnej humanistyki, przekonanej o doniosłości metakomentarza, śmiało badającej naturę autoreferencyjnych pułapek. Stanisław dowartościował przedmowy jako temat badawczy, następnie zaś podjął go ze świadomością paradoksów oraz z wyczuciem językowych niuansów. A jeśli – zgodnie z sygnalizowaną wcześniej „logiką marginesu” – przyjmujemy, że różnica między literaturą a krytyką jest złudna²⁰, to książka będzie mogła sama rozbroić część moich wątpliwości, które zrodziły się podczas lektury. Przecież już w przedmowie czytamy o przedmowie, że chociaż zwykle zawiera jasne deklaracje, „naiwnością byłoby wierzyć w jej absolutną szczerłość” (s. 11). Tą aluzyjną drogą praca Stanisława dystansuje się od siebie samej, a czytelnikowi wolno jedynie się domyślać, czy konstrukcyjna inwencja historyka literatury, który we *Wprowadzeniu* nieco sztucznie projektuje „symboliczną chronologię”, jest całkiem szczerą. Prefacjalne ostrzeżenie przed nieszczerością przedmów (i znowu: czy szczerze?) sprawia zatem, że tekst szachuje nas nie dającą się wykluczyć możliwością autoironii.

Wojciech Hamerski

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza –
Adam Mickiewicz University, Poznań)

Abstract

The text is a review of Marek Stanisław's book which takes up the subject of ideological and rhetorical aspects of literary prefaces. The author attempts to describe the changes that literary prefaces underwent in the romantic epoch and also teaches about the theoretical problems connected with this issue. A complete effect of often revealing the analyses is the picture of the preface as a balanced research subject. Stanisław's consideration is set into a literary history scheme imposing a widespread view on Polish romanticism being an epoch restricted by Adam Mickiewicz's pioneering appearances on the one hand and Cyprian Norwid's critical revisionism on the other hand.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Parafrazuję tutaj oczywiście sławną tezę P. de Man'a (*Semiologia a retoryka*. W: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Przeł. A. Przybylska-wsk i. Kraków 2004, s. 32 n.).