



M C M X X I I

VYTAUTAS MAGNUS
UNIVERSITY

TOŻSAMOŚĆ NA STYKU KULTUR⁴

TOŻSAMOŚĆ NA STYKU KULTUR

Tom 4

Uniwersytet Witolda Wielkiego
Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej

TOŻSAMOŚĆ NA STYKU KULTUR

Tom 4

Redakcja naukowa
Irena Masojć i Henryka Sokołowska



Kraków 2021

dr Irena Masojć
Vytautas Magnus University
ID <https://orcid.org/0000-0001-7492-946X>
✉ irena.masoit@vdu.lt

dr Henryka Sokołowska
Vytautas Magnus University
ID <https://orcid.org/0000-0001-5346-988X>
✉ henrika.sokolovska@vdu.lt

© Copyright by Irena Masojć and Henryka Sokołowska, 2021

Recenzenci: dr hab. Ewa Golachowska, prof. IS PAN
dr hab. Dorota Michułka, prof. UWŕ

Opracowanie redakcyjne: Justyna Ostafin

Projekt okładki: Paweł Sepielak wg pomysłu Dalii Raicevičiūtė

ISBN 978-83-8138-622-7 (druk)
ISBN 978-83-8138-623-4 (PDF)
<https://doi.org/10.12797/9788381386234>

Wydanie publikacji dofinansował Uniwersytet Witolda Wielkiego (Litwa)

Publikacja została wydana przy wsparciu Ambasady RP w Wilnie



Ambasada
Rzeczypospolitej Polskiej
w Wilnie

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43
e-mail: publishing@akademicka.pl

Księgarnia internetowa: <https://akademicka.com.pl>

*Na 60-lecie Polonistyki
o ukierunkowaniu pedagogicznym
w Wilnie*

Spis treści

Wstęp	9
I. REGION JAKO PRZESTRZEŃ STANOWIENIA TOŻSAMOŚCI	13
ZOFIA SAWANIEWSKA-MOCHOWA	
Tożsamość regionalna w dobie globalizacji (na przykładzie Kujaw)	15
MARIA KWIATKOWSKA-RATAJCZAK	
„Zakryte – odkryte”. O związkach akademickich praktyk badawczych i szkolnych doświadczeniach poznawania nie tylko lokalności	27
MARIA SIENKO	
Doświadczenia zmysłowe w formowaniu tożsamości regionalnej	43
KATARZYNA MARIA PŁAWECKA	
Pogranicze jako miejsce kulturalnego wrzenia, dialogu oraz dyskursów tożsamościowych – rozpoznanie polonisty	63
JIŘÍ MURYC	
Dwujęzyczność na Zaolziu w Republice Czeskiej – sytuacja językowa i uwarunkowania prawne	79
II. POTRZEBY EDUKACYJNE UCZNIA W OTOCZENIU WIELOKULTUROWYM	91
PAWEŁ SPOREK	
Uczniowie obcojęzyczni i dwujęzyczni na lekcjach języka polskiego – okiem nauczyciela i dydaktyka	93
HENRYKA SOKOŁOWSKA	
Zadania edukacji w kontekście refleksji nad tożsamością narodową uczniów szkół polskich w Wilnie	105
IRENA MASOJC	
Zróznicowanie współczesnej polszczyzny na Litwie w świadomości językowej uczniów szkół polskich	117

III. DIALOG MIĘDZYKULTUROWY W SZKOLNYCH PROPOZYCJACH
LEKTUROWYCH I INNYCH TEKSTACH KULTURY135

ANITA GIS

- Jeden język – wiele kultur. Kilka słów o wielokulturowości
i międzykulturowości na lekcjach języka polskiego
(rozpoznania i refleksje)137

DANUTA ŁAZARSKA

- Spotkania z literaturą. O dialogu międzykulturowym i kształtowaniu
tożsamości nie tylko na godzinach polskiego (na przykładzie *Eli-Saneli*
Katarzyny Pranić)151

PIOTR KOŁODZIEJ

- Filologia Brunona Schulza. O tożsamości „na styku kultur”163

HANNA BURKHARDT

- Dialog międzykulturowy na przykładzie internetowych komentarzy
językowych185

IV. JĘZYK ZWIERCIADŁEM STYKU KULTUR.....197

WŁODZIMIERZ MOCH

- Przeobrażenia w języku polskiej młodzieży w świetle powieści
Anny Cieplak *Ma być czysto i Lata powyżej zera*199

AŁŁA KRAWCZUK

- „Życzę zdrowia i cierpienia...” Pragmatyka życzeń i gratulacji
w polszczyźnie młodzieży polskiego pochodzenia na Ukrainie211

LESIA KOROL

- Związki zgody w polszczyźnie na Ukrainie (na materiale zebranych
wśród młodzieży szkół polskich)231

MARIA ZIELIŃSKA

- Odstępstwa od normy w tłumaczeniach z języka ukraińskiego
i rosyjskiego na polski autorstwa młodzieży wielojęzycznej na Ukrainie239

BARBARA DWILEWICZ

- O polszczyźnie gości audycji *Znamy się ze słyszenia* w polskiej rozgłośni
radiowej na Litwie253

Noty o autorach263

PIOTR KOŁODZIEJ 

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska

<https://doi.org/10.12797/9788381386234.11>

Filologia Brunona Schulza

O tożsamości „na styku kultur”

Kobieta w błękitnej sukni

W słynnym holenderskim Rijksmuseum w Amsterdamie obejrzeć można trzy wybitne dzieła Johanneesa Vermeera: *Mleczarkę* (lub inaczej *Kobietę nalewającą mleko*), *Uliczkę* oraz *Kobietę w błękitnej sukni czytającą list*. Gdyby znajdowały się tam jeszcze dwa inne obrazy, to znaczy *Dziewczyna z perłowym kolczykiem* oraz *Widok Delft*, dzieła na co dzień do obejrzenia w niedalekiej Hadze, można by właściwie sformułować śmiałą tezę, że oto zgromadzono w jednym miejscu niemal wszystkie najważniejsze płótna holenderskiego mistrza. Te pięć obrazów stanowi aż jedną siódmą całego dorobku, który ocalał po Vermeerze. Choć część jego dzieł się nie zachowała, wiemy jednak, że malowideł wcale nie było dużo więcej niż 35, ponieważ „Sfinks z Delft”, jak czasem nazywano zapomnianego przez dwa wieki malarza, pracował bardzo wolno¹. Mimo że jego obrazy miały niewielki format (np. *Mleczarka* to zaledwie 45,5 na 41 cm), artysta przez długie miesiące cyzelował swoje prace, dbając o precyzję szczegółów, a zwłaszcza o światło. Był bowiem „malarzem ciszy i światła” – jak pisał o nim jego znawca i miłośnik Zbigniew Herbert. „Światło zostało w jego obrazach. Reszta jest milczeniem” – dopowiadał poeta (Herbert 2008, s. 71). Milczeniem – dodajmy – po mistrzowsku namalowanym, milczeniem oglądanym na obrazie, ale także często milczeniem bezradnego odbiorcy. Omawianie tych obrazów bowiem zdaniem twórcy *Pana Cogito* to „zajęcie beznadziejne”. Podobnie sytuację widza oceniała także inna mistrzyni słowa –

¹ Zob. Peccatori, Zuffi (red. 2006); Mittelstädt (red. 1970); Blankert (1991); Herling-Grudziński (1997, s. 254-263); Herbert (2008, s. 60-73); Balicki, Bogucka (1989, s. 157-224); Zumthor (1965); <http://www.essentialvermeer.com> – 30 I 2020; Kołodziej (2018, s. 21-27).

Wisława Szymborska: opisywanie dzieł mistrza z Delft to „trud marny” (Szymborska 2015, s. 149). Już lepiej byłoby, stwierdza noblistka, coś zagrać „na kwartet z dwójgiem skrzypiec, fagotem i harfą” (Szymborska 2015, s. 149). Kłopot w tym jednak, że niewielu ludzi w takich kwartetach na co dzień występuje. Zatem pozostaje milczenie.

Kobieta w błękitnej sukni to ze wspomnianej piątki obrazów wybitnych dzieło chyba najmniej wybitne, jeśli w ogóle wypada coś takiego o dokonaniach Vermeera powiedzieć. Na tym małym płótnie (zaledwie 46,5 na 39 cm) widzimy przede wszystkim młodą kobietę czytającą list. Stąd zresztą oczywisty tytuł, pochodzący nie od malarza, ale nadany później przez historyków sztuki. Dziewczyna znajduje się w jakimś pokoju i stoi twarzą do okna.

Takie ułożenie postaci we wnętrzu, przy oknie usytuowanym po naszej lewej stronie, było zarówno dla Vermeera, jak i dla ówczesnych holenderskich twórców typowe. Typowe również było przedstawianie osób czytających list, zwłaszcza kobiet, a ponadto w tle na ścianie często można było zobaczyć mapę. Zatem jesteśmy o krok od stwierdzenia, że oto omawiane arcydzieło Vermeera nie ma w sobie nic szczególnego. Nic, gdyby nie cisza i światło, czego tak jak Vermeer nie umiał namalować nikt. Ale o oglądanej scenie można próbować powiedzieć nieco więcej, i to mimo braku dwójga skrzypiec, fagotu i harfy... Spróbujmy zatem szerzej otworzyć oczy i tę ciszę jakoś wy-sławić.

Górna część stroju dziewczyny identyfikowana jest jako tzw. *beddejak*, czyli rodzaj satynowej koszulki nocnej, wiązanej z przodu na kokardy. Jakość materiału wskazuje, że kobieta należy do bogatszego mieszczaństwa. Dodajmy od razu, że dziewczyna raczej nie jest w ciąży, co dowiedziono w studiach ikonograficznych², choć dzisiejszy nieuprzedzony odbiorca dzieła mógłby odnieść inne wrażenie. Nocny strój tytułowej postaci zapewne sugeruje, że list przyszedł rano i kobieta natychmiast, gdy tylko została sama, zabrała się do lektury. Nie wraca do rozpoczętej już toalety (na stole widzimy duże pudełko z biżuterią oraz perły). Dzięki malarzowi możemy ją podglądać w tej dość intymnej scenie. Dziewczyna nawet nie usiadła. Czyta w świetle poranka, w skupieniu, chyba szybko, bo na stół zdążyła już odłożyć pierwszą kartkę. Kim jest nadawca listu? Można się tylko domyślać. Raczej ktoś kobiecie nieobojętny. Skoro malarz przedstawił dziewczynę na tle mapy, to możliwe, że owym nadawcą jest ktoś, kto wyjechał gdzieś daleko. Ktoś, za kim kobieta prawdopodobnie tęskni. Wiadomości chyba nie są najlepsze. Melancholijny wyraz twarzy czytającej, choć widzimy postać z profilu, wiele mówi. Może to wszystko już nie ma sensu? Może takie życie już nie ma sensu? Może to już koniec, może tego związku nie da się już utrzymać albo trzeba się pogodzić, że tak już będzie zawsze – to znaczy osobno, na dystans, nawet

² http://www.essentialvermeer.com/catalogue/woman_in_blue_reading_a_letter.html – 30 I 2020.



Fot. 1. Johannes Vermeer, *Kobieta w błękitnej sukni czytająca list*, ok. 1622-1655, 46,5 × 39 cm, olej na płótnie, Rijksmuseum, Amsterdam, Holandia

Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Kobieta_w_b%C5%82%C4%99kitnej_sukni#/media/Plik:Vermeer,_Johannes_-_Woman_reading_a_letter_-_ca._1662-1663.jpg – 30 I 2020.

jeśli ten ktoś wreszcie powróci. Może problemem nie jest więc tylko obcość fizyczna, ale też obcość mentalna bohaterów...

Tę obcość właśnie mogłyby sugerować kolory dobrane przez Vermeera: połączenie niebiesko-granatowo-błękitnych z żółto-brązowo-brunatnymi. Cały świat przedstawiony na obrazie dzieli się zatem na dwie tonacje barw, ale też poprzez nie scala.

Wszak są to barwy kontrastowe ze względu na temperaturę (zimne błękity i ciepłe żółcie i brązy), a jednocześnie dopełniające. Błękitna górna część stroju, głębsze niebieskie obicia krzeseł i jeszcze ciemniejszy granat obrusu zestawione zostały z żółto-beżowo-brązową dolną częścią stroju, ciemniejszym płótnem, chyba jakimś szalem po lewej na pierwszym planie, mapą w nieco jaśniejszej tonacji w tle oraz kartkami – jedną trzymaną w ręce i drugą leżącą na stole, na płaszczyźnie tak jasnej jak mapa. Nawet niebiesko-granatowe krzesła mają ciepłozłote ćwieki i ciemnobrązową, prawie jak tkanina na stole, drewnianą konstrukcję. Oba rodzaje barw znajdują swoje refleksy również na ścianie – „zniebieszczonej” lekko przed kobietą i przechodzącą w żółć z tyłu. Innymi słowy, świat na obrazie może być odczytywany, przy całym subtelnym i drobiazgowym realizmie Vermeera, jako symboliczny – w sensie: dualistyczny. Jest ambiwalentną jednością, doskonałą harmonią barw, złożoną z komponentów kontrastowych, ale przez to również kolorystycznie zgodnych i uzupełniających się. Tak jak kobieta i niewidoczny na obrazie mężczyzna, jak zamknięty świat pokoju i otwarty świat widziany na mapie, jak sprzeczny świat uczuć dziewczyny czytającej list wreszcie. Inaczej mówiąc, jest w tym statycznym obrazie wbrew pozorom duże napięcie, ale wyrażone za pomocą subtelnej gry światła. Spowija ono scenę utrwaloną w absolutnym bezruchu i w absolutnym milczeniu. Wszystkie barwy – co potem „odkryli” i na swój sposób wykorzystali impresjoniści – to tylko i aż funkcja światła właśnie. Barwy w naturze przecież nie istnieją. Istnieją jedynie fale elektromagnetyczne o określonych długościach i częstotliwościach, rejestrowane przez nasze oko, którym to falom potem mózg przypisuje określone barwy. Nazw tych kolorów oraz ich znaczeń, podobnie jak wszystkich nazw i wszystkich znaczeń, uczymy się wtedy, gdy uczymy się mówić³.

Gdy kobieta w błękitnej sukni znika

Blisko 300 lat później Vermeerowska kobieta czytająca list pojawiła się znów jako bohaterka dzieła malarskiego, tym razem jednak na płótnie Salvadora Dalego, najbardziej znanego surrealisty, twórcy metody – jak ją sam nazywał – „paranoiczno-krytycznej”. Dzieło, o którym mowa, nosi tytuł *La imagen desaparece*, czyli „obraz znika”⁴. Patrząc na płótno, moglibyśmy jednak równie dobrze powiedzieć, że obraz pojawia się. A dokładniej: pojawia się i znika. A właściwie nawet – obrazy. Dalego chyba rzeczywiście maluje „paranoiczno-krytyczną” kopię dzieła Vermeera: gra z oryginałem, gra ze swoją wyobraźnią oraz z wyobraźnią widza, balansuje między rzeczywistością a złudzeniem, przy czym wcale nie wiadomo, co jest rzeczywistością,

³ Zob. Młodkowski (1998); Milner, Goodale (2008); Strzemiński (1974); Spitzer (2008); Kołodziej (2018, s. 66-69).

⁴ <https://www.salvador-dali.org/es/obra/coleccion/140/la-imagen-desaparece> – 30 I 2020.

a co złudzeniem. Raz widzimy czytającą dziewczynę, raz ogromną twarz mężczyzny z profilu – może autoportret Dalego, może portret innego hiszpańskiego mistrza, Diego Velázqueza, innym razem zaś jedno i drugie. Obie postaci są raczej zamyślane i raczej smutne. Obraz jest realistyczny i surrealistyczny jednocześnie, podważa pewność naszej percepcji i realność świata, którego jesteśmy naocznymi świadkami i który na co dzień wydaje się taki oczywisty.



Fot. 2. Salvador Dalí, *Obraz znika*, 1938, 55,9 × 50,8 cm, olej na płótnie, Dalí Theatre-Museum, Figueres, Hiszpania

Źródło: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/coleccion/140/la-imagen-desaparece> – 30 I 2020.

Artysta każe nam godzić się na koegzystencję rzeczy, które normalnie koegzystować nie mogą. Tym razem na mapie nie widzimy już Niderlandów Vermeera, lecz Półwysep Iberyjski Dalego. Co istotniejsze jednak, mapa znalazła się teraz całkowicie po drugiej stronie kobiety, za nią, tak jak i malarz każe nam przekroczyć widzialną rzeczywistość i spojrzeć na świat z odwrotnej perspektywy, od podszewki. Na tym jednak gra uwolniona od realizmu wyobraźni się nie kończy.

Zwróćmy jeszcze uwagę na posadzkę. Na obrazie oryginalnym podłoga w ogóle nie była widoczna. Tutaj natomiast mamy szachownicę. Może to tylko przypadkowy wzór, a może jednak Dalí świadomie posługuje się symbolem znanym od najdawniejszych czasów, popularnym w wielu kulturach i mocno nacechowanym semantycznie. Regularny układ czarnych i białych pól bywa kojarzony z polaryzacją sił dobra i zła, wskazuje na immanentny w naszym życiu i w świecie w ogóle dualizm, ujawniający się ponadto w takich zestawieniach jak dzień i noc, światło i ciemność, altruizm i egoizm, siła i słabość, odwaga i tchórzostwo, ekstrawertyczność i introwertyczność czy wreszcie pierwiastek męski i żeński. A więc dzieło Dalego być może jest również i o tym wszystkim – bo przecież na obrazie obserwujemy wizualny pojedynek pierwiastka żeńskiego i męskiego właśnie, walkę widzialnego i niewidzialnego o dostęp do naszej świadomości, także poprzez grę z podświadomością. Ostateczne zwycięstwo którejkolwiek ze stron nie jest możliwe. Siły te znoszą się, ale i uzupełniają, tworzą ambiwalentną jedność, która objawia się dzięki podważeniu praw fizycznych i optycznych, zrównaniu jawy i snu, przejściu z realizmu w nadrealizm, ze świadomości do podświadomości. I odwrotnie.

„Paranoiczno-krytyczna” strategia Dalego nie była wytworem chorej wyobraźni artysty, ale stanowiła oryginalny wyraz całościowej koncepcji estetycznej, której założenia najlepiej chyba wyartykułował André Breton, autor słynnego *Manifestu surrealizmu*⁵. Ten francuski teoretyk kierunku protestował przeciwko moralnemu i intelektualnemu ubóstwu, które to ubóstwo, jak twierdził, było efektem przede wszystkim podporządkowania twórczej wyobraźni pragmatyce i realizmowi. Surrealizm oznacza niezachwianą wiarę „w nadrzędną realność pewnego – zaniedbanego dotychczas – typu skojarzeń, we wszechpotęgę marzenia, w bezinteresowną grę myśli”. W związku z tym Breton, pozostając pod silnym wpływem psychoanalityków, podkreślał zwłaszcza znaczenie marzeń sennych. To podczas snu właśnie wyobrażenia uwalnia się od ograniczeń, a dzięki temu możemy dotknąć – jak pisał – wielkiej

⁵ Pierwszy *Manifest surrealizmu* został opublikowany przez André Bretona w 1924 roku (*Drugi manifest surrealizmu* – kontynuacja i uzupełnienie pierwszego – ukazał się w roku 1929). Wszystkie cytaty poniżej podaję według wydania: A. Breton, *Manifest surrealizmu*, przeł. A. Sandauer, [on-line] <https://www.sandauer.pl/obrazki/file/biblioteka/Andre-Breton-Manifest-surrealizmu.pdf> – 30 I 2020.

Tajemnicy. Autor *Manifestu* uważał, „że dwa te – tak na pozór sprzeczne – stany, jak sen i jawa, stopią się kiedyś w rzeczywistość absolutną, czy – jeśli kto woli – w nad-rzeczywistość”. Uwolniona wyobraźnia zaś jest „kluczem do zasadniczych problemów bytu”, to znaczy umożliwia ona rozwiązywanie najważniejszych problemów naszej egzystencji (zob. Breton b.r.).

Głosząc pochwałę tak rozumianej nadrealności, Breton odwoływał się również do innego surrealisty, poety Pierre’a Reverdy, który twierdził z kolei – co istotne w naszym kontekście – że obraz jest „czystym tworem myśli”. Nie powstaje on „z porównania, lecz z zestawienia dwu rzeczywistości – mniej lub bardziej odległych. Im odleglejszy i trafniejszy ich związek, tym obraz silniejszy, tym większy ma dar wzruszania, tym więcej rzeczywistości poetyckiej...”. Z tego powodu, dowodził Breton, należy w ogóle „wyrzec się dotychczasowego sposobu widzenia”.

Coś takiego, jak się wydaje, stało się właśnie na płótnie Dalego. Dzieło jest czystym tworem myśli, powstaje z zaskakującego zestawienia dwóch odległych rzeczywistości, sprzecznych stanów, dzięki uwolnieniu skojarzeń i bezinteresownej grze wyobraźni. A wszystko po to – przyjmijmy choć na chwilę punkt widzenia Bretona – by szukać „klucza do zasadniczych problemów bytu”. Być może więc za tą – na pierwszy rzut oka – niewinną optyczno-zmysłową zabawą kryje się jakiś głębszy sens, którego poszukiwanie wymaga od poszukującego uwolnienia wyobraźni i co za tym idzie – zupełnie nowego języka do opisu rzeczywistości, języka wyzwolonego z dotychczasowych rygorów. Jeśli się to „wyzwolenie” uda, będziemy mogli doświadczać czegoś – przekonuje Breton – co w naszym życiu najwartościowsze i co wydawało się już bezpowrotnie stracone:

Umysł, który daje nura w surrealizm, przeżywa z egzaltacją najlepszą część swego dzieciństwa. Mięwa chwile takiej pewności, jak tonący, który obejmuje jednym spojrzeniem to wszystko, co było nie do przezwyciężenia w jego życiu. „To mało zachęcające” – powie kto. Ale też nie chcę go zachęcać. Wspomnienia dziecięce i niektóre inne dają wrażenie niepochwytności i jakby *wykolejenia*, które uważam za najcenniejsze w życiu. Dzieciństwo zbliża nas, być może, najbardziej do „życia prawdziwego”, dokąd – prócz prawa wstępu – mamy zaledwie parę biletów protekcyjnych; dzieciństwo, kiedy to najskuteczniej i z najmniejszym ryzykiem było się panem własnych możliwości. Szansa ta dzięki surrealizmowi pojawia się, śmiem rzec, na nowo.

Korzystając z dotychczasowych ustaleń, „znikający obraz” dziewczyny czytającej list moglibyśmy więc opisać zupełnie nowym językiem i w ten sposób, za radą surrealistów, otworzyć go na zupełnie nowe znaczenia. Salvador Dalí zatem, reinterpretując dzieło Johanna Vermeera, uwalnia wyobraźnię i myśl, a poprzez to zbliża się do rzeczywistości poetyckiej, łączy światy odrębne i odległe, z pozoru nieprzystawalne, realizm i oniryzm, albo łączy dwa elementy realistyczne, aby uzyskać efekt oniryczny. Malarz podaje w wątpliwość pewność percepcji i pewność rozumu, posługuje

się ponadto symbolami głęboko zanurzonymi w kulturze, poetyką marzeń sennych i dziecięcych fantazji, przez co niejako wraca do najbliższego „prawdziwemu życiu” okresu, to znaczy do okresu dzieciństwa. Wszystko to zaś nie jest pozbawioną logiki zabawą, ale ma sprzyjać rozwiązywaniu „najważniejszych problemów bytu”, a także ma pozwolić człowiekowi poczuć się „panem własnych możliwości”.

„Każdy z nas jest opowiadaniem”

Podążając od realistycznej i „zwykłej” sceny Vermeera, poprzez niezwykłą transformację Dalego, aż do objaśniającego jej sens manifestu surrealizmu, zanurzonego w psychoanalizie, uzyskujemy narzędzia do opisu artystycznej strategii jeszcze innego twórcy. Bruno Schulz, bo o nim mowa, zmierzał podobną drogą, także dokonywał transformacji świata realnego w odrealniony i zwykłego w niezwykły, także zestawiał sprzeczne komponenty – a wszystko po to również, by „rozwiązywać najważniejsze problemy” życia. W przeciwieństwie do Dalego jednak autor *Sklepów cynamonowych* tworzył swe niezwykłe poetyckie obrazy głównie za pomocą słów, choć często „dopowiadał” je „paranoiczno-krytycznymi” rysunkami⁶. Jerzy Ficowski objaśnia rzecz w sposób następujący:

ilustracja Schulzowska miała w zamierzeniu twórcy być dopełnieniem tekstu, równoległą do pisanego słowa twórczością towarzyszącą. Zasięgiem i siłą swego kreatorstwa nie usiłowała konkurować z pisarską wizją i ekspresją, ustępując jej jakby i nie wchodząc jej w drogę. Tylko bowiem proza Schulza jest w stanie dozować rzeczywistość, rozrzedzać i zagęszczać jej tkankę, interpretować jej konkret tak, by skutecznie wszczepiać weń nowe cechy i możliwości – jak gdyby wydedukowane z jego własnej natury – skłaniać rzeczywistość do nowego sposobu bycia. Taką przekształcającą mocą rysunek nie rozporządza. Pisząc kiedyś o swoim rysowaniu, Schulz zapewniał: „Na pytanie, czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie, odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji. Rysunek zakreśla ciałniej granice swym materiałem niż proza. Dlatego sędzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej” (Ficowski 2012, s. 492).

Skoro tak, to Schulzowskiej prozie właśnie przyjrzymy się nieco bliżej. Zanim przejdziemy jednak do analizy krótkiego jej fragmentu, wspomnijmy najpierw o „materiale wyjściowym”, z którego twórca budował świat poddany nieustannym procesom panmetamorfozy (Ficowski 2012, s. 493). Wspomnijmy zatem o wielonarodowym Drohobyczu, w którym Żydzi osiedlili się już na początku XV stulecia, o mieście „na styku kultur”, niegdyś polskim, dziś na terenie Ukrainy, wcześniej ZSRR, a wtedy od

⁶ Chodzi o *Xięgę bałwochwalczą* i inne rysunki zebrane w jednym tomie, opracowane i opatrzone komentarzami przez Jerzego Ficowskiego (Schulz 2012).

ponad wieku już w obrębie imperium Habsburgów. Wspomnijmy o rodzinnym żydowskim domu przy rynku i o ulicy Stryjskiej, o ojcu Jakubie, jego pasji do kupiectwa oraz o sklepie bławatnym, stopniowo podupadającym, wraz ze zdrowiem właściciela. Wspomnijmy też o starszym rodzeństwie pisarza, służącej Adeli i subiektach mieszkających w tej samej kamienicy, o niepełnosprawnym kuzynie Dawidzie, o obłąkanej Tłuji, z której wszyscy w miasteczku się śmiali, i o ukochanym piesku Nemrodzie. Wspomnijmy wreszcie o krytycznoliterackim oraz plastycznym talencie autora *Xięgi bałwochwalczej*, o lekcjach rysunków u profesora Arendta, o rozpoczętych studiach we Lwowie i próbach ich kontynuacji w Wiedniu czy o pracy nauczycielskiej w miejscowych szkołach⁷. Cały ten w sumie zwyczajny, prywatny i prowincjonalny świat mocą słowa został bowiem przeniesiony wprost do kulturowego uniwersum.

Znany współczesny neurolog Oliver Sacks w książce pt. *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem* dowodzi, że każdy człowiek

ma swoją historię życia, wewnętrzne opowiadanie – którego ciągłość, sens, jest naszym życiem. Można powiedzieć, że każdy z nas konstruuje i żyje swoje „opowiadanie”, a to opowiadanie jest naszą tożsamością. Jeśli chcemy poznać jakiegoś człowieka, pytamy o jego „historię – jego prawdziwą, najintymniejszą historię” – ponieważ każdy z nas jest historią. Każdy z nas jest opowiadaniem, które wciąż nieświadomie piszemy – piszemy naszym postrzeganiem, uczuciami, myślami, działaniem; i, co nie jest bynajmniej błahe, naszymi rozmowami, przekazywaniem innym tego opowiadania. Biologicznie, fizjologicznie nie różnimy się tak bardzo jeden od drugiego. Jako „opowiadanie”, historia – każdy z nas jest wyjątkowy, niepowtarzalny.

Aby być sobą, musimy mieć siebie – posiadać historię swojego życia, a jeśli trzeba, osiąść ją od nowa. Musimy „pamiętać” siebie, pamiętać swoje wewnętrzne przedstawienie, opowiadanie. Człowiek musi mieć takie opowiadanie, bezustannie opowiadaną samemu sobie historię, by być sobą, by posiadać tożsamość (Sacks 1996, s. 44).

Bez wątpienia Bruno Schulz, „by być sobą, by posiadać tożsamość”, opowiada nam swą „prawdziwą, najintymniejszą historię”, ale nie tyle ją odtwarza, ile stwarza według własnego konceptu. Inaczej zresztą się nie da: każda nasza opowieść o nas samych podlega kreacji, re-kreacji, transformacji – zgodnie z naszymi intencjami albo wbrew nim. Niekiedy jeden szczegół zmienia wszystko, i to nawet po naszej śmierci, gdy do swej historii nie możemy już dodać ani jednego słowa. Nawet wtedy bowiem człowiek nadal istnieje jako opowieść, tyle że opowiadana przez innych. Na ten paradoks zwraca uwagę psycholog Daniel Kahneman w książce *Pułapki myślenia*:

Słyszac o śmierci kobiety od lat skłóconej z córką, chcemy wiedzieć, czy przed śmiercią zdążyła się z nią pogodzić. W takiej sytuacji nie chodzi nam tylko o uczucia córki – chcemy poprawić opowieść o życiu matki. Kiedy zależy nam na kimś, nasze

⁷ Zob. np. Ficowski (1975, 1986); Jarzębski (1998); Kaszuba-Dębska (2020).

przywiązanie często przybiera formę troski o jakość jego życiowej opowieści, a nie o stan jego uczuć. Bywa nawet, że poruszają nas zdarzenia, które zmieniają życiową opowieść osoby już nieżyjącej. Odczuwamy litość, gdy dowiadujemy się, że mężczyzna, który umarł, wierząc, że żona go kocha, w rzeczywistości był przez wiele lat zdradzany, a żona żyła z nim tylko dla pieniędzy. Szkoda nam męża, choć jego życie było szczęśliwe. Kiedy po śmierci naukowca i odkrywcy wychodzi na jaw, że jego ważne odkrycie było zwykłym fałszerstwem, czujemy upokorzenie, choć on sam upokorzenia nie doznał. I co oczywiście najważniejsze, wszyscy bardzo dbamy o to, jak układa się opowieść naszego własnego życia, i bardzo chcemy, żeby była dobra, a jej bohater przyzwoity (Kahneman 2012, s. 513).

Uporczywość słowa

Analizę wybranego fragmentu prozy Schulza warto rozpocząć od rzutu oka na całość, a więc na tytuły poszczególnych opowiadań⁸. Dzięki temu już na wstępie możemy w sposób ogólny określić, na czym polega Schulzowska strategia.

Pierwsze wrażenie chaosu szybko ustępuje. Zawarte w tytułach motywy powtarzają się i raczej nie są przypadkowe: pory roku (wiosna, jesień), miesiące (lipiec, sierpień) oraz noce: „lipcowa” i „wielkiego sezonu”, który w innym czasie jest „martwy”; ludzie bliscy i znajomi („mój ojciec”, Edzio), obcy (Pan) i pochodzący z mitu (Nemrod), a także różne zwierzęta i owady (ptaki, krokodyle, karakony); wydarzenia zwyczajne (*Ojciec wstępuje do strażaków*) oraz tajemnicze i niezwykle (*Nawiedzenie*, *Ostatnia ucieczka ojca*); sprawy raczej przygnębiające (*Samotność*) i zachwycające (*Genialna epoka*); zjawiska przyrodnicze występujące na Ziemi (*Wichura*) i w Kosmosie (*Kometa*); materialne wytwory człowieka (manekiny) oraz kreacje jego wyobraźni (*Republika marzeń*); poważne pisma dotyczące spraw ziemskich (traktaty o manekinach) oraz metafizycznych i mitycznych (*Księga Rodzaju*). Słowem, jest to jakiś oryginalny, całościowy obraz świata, łączący w sobie „odrębne rzeczywistości”, to, co prywatne i uniwersalne, codzienne i niezwykle, realne i wyimaginowane, racjonalne i irracjonalne, naukowe i amatorskie, błahe i ważne, ziemskie i kosmiczne, przemijające i mityczne, ludzkie i boskie.

Zajrzyjmy teraz do utworu *Sierpień*, otwierającego tom zatytułowany *Sklepy cynamonowe*. Pojawia się w nim kilka postaci: ojciec wyjeżdżający „do wód”, starszy brat, służąca Adela, matka, „kupka obdartusów”, niepełnosprawna umysłowo Tłuja, ciotka Agata z rodziną. Rzecz dzieje się w jakimś miasteczku całkiem jak Drohobycz, dom bohatera znajduje się przy rynku, trasa spacerów z matką przebiega m.in. wzdłuż

⁸ Tu według wydania w serii *Biblioteka Narodowa* (Schulz 1998). W omówieniu tytułów opowiadania *Sierpień* oraz obrazu Salvadora Dalego *Uporczywość pamięci* korzystam z fragmentu mojego tekstu opublikowanego w czasopiśmie „Nowa Poliszczyna” (Kołodziej 2001). Wszystkie cytaty poniżej z opowiadania *Sierpień* podaję według wydania BN.

ulicy Stryjskiej. Wszystko by się więc zgadzało, gdyby nie sposób prowadzenia narracji. Łatwo ustalić, że narrator-bohater opowiada o sobie z czasów dzieciństwa (jak w większości utworów), gdy jako chłopiec wprawdzie spacerował jeszcze regularnie z matką po mieście, ale zdążył już w pokoju Emila przeżyć seksualną inicjację. Mowa więc o szczególnie dynamicznym, niespokojnym, pulsującym okresie życia, kiedy to optyka patrzenia na rzeczywistość jest jedyna w swoim rodzaju.

Świat widzimy oczyma dziecka zdolnego w swej wyobraźni przekształcać np. „płaty mięsa” w „klawiaturę zeber”, pęki jarzyn w „wodorosty”, w „niby zabite głowonogi i meduzy”, a ogrodowe zielsko w „babska szeroko rozsiadłe, na wpół pożarte przez własne oszalałe spódnice”. Pisarz piętrzy w tekście obrazy, które najczęściej nie wchodzą z sobą w związki przyczynowo-skutkowe. W efekcie zwyczajna rzeczywistość w sposób jakby nieokiełznany rozrasta się, rozgałęzia, różne jej sfery łączą się i mieszają: „nabrzmiące siłą i pożywnością płaty mięsa” oraz inne obfite zakupy z koszyka Adeli przechodzą w „słonecznej kąpeli” sennego sierpniowego dnia „za marginesem czasu” w „babską bujność” „mięsistej zieleni” „jakby obróconego we śnie” ogrodu, spowitą „zdziaczałym od żaru” powietrzem, następnie znajdują swą kontynuację w „uderzającej mięsistym łonem z wściekłą zapalczywością w pień bzu dzikiego” Tłuji, by przeistoczyć się w „samoródczą”, „chorobliwie wybujałą” kobiecość „białego i płodnego mięsa”, czyli ciotkę Agatę, mieć swą realizację w „płodach nieudanych, w efemerycznej generacji fantomów bez krwi i twarzy”, np. w postaci Łucji „o mięsie białym i delikatnym”, oraz dojść do „dreszczu” i „fali nagłego zrozumienia” przy oglądaniu „wizerunków nagich kobiet i chłopców”. W tej rzeczywistości granice między snem i jawą pozostają nieuchwytnie, ludzie tracą swe ludzkie cechy, poddani są procesowi animalizacji i reifikacji, a rozmaite przedmioty podlegają ożywieniu, antropomorfizacji i personifikacji. Słowem, trwa szalona panmetamorfoza. Fascynacji opisywanymi-kreowanymi obrazami (często bardzo erotycznymi, pokazującymi walkę elementu żeńskiego i męskiego) towarzyszy obrzydzenie. Niezwykła metaforyka oraz biologiczna żywiołowość łączą się z naukową terminologią (np. „teluryczne ingredিয়েncje”) i rozbudowaną, intelektualną składnią o wielokrotnie złożonych zdaniach. Mieszanie sfer ma więc rozmaity charakter.

Tajemniczy, podniosły, ponadczasowy wymiar rzeczywistości przedstawionej osiągniany jest jeszcze w inny sposób. Uwagę zwraca nie tylko nacechowane emocjonalnie słownictwo, lecz także fakt, że w tekście roi się od odwołań do różnych kultur, tradycji, mitów. Na przykład zwykła i ospała gra w guziki prowadzona przez „ocalałych” przed „płomienną miotłą upału” – niczym przed starotestamentowym słupem ognistym – „obdartusów”, „oblegających kawałek muru”, urasta do rangi odczytywania „prawdziwej tajemnicy” – ukrytej w „horoskopie” (tradycja bliskowschodnia i azjatycka) oraz zapisanej „hieroglifami” (starożytny Egipt). Rynek to „biblijna pustynia”, w cieniu

oczekuje się „osiółka Samarytanina” (Ewangelia), piętro pachnie żydowskim „szabaszem”, maski na ludzkich twarzach mają „grymas bakchiczny”, Adela wraca z targu jak rzymska bogini sadów Pomona, a Tłuja podobna jest do „pogańskiego bożka”.

To jasne, że do tego typu wielokulturowych odwołań i metamorfoz, które znalazły się tutaj z pewnością nie przez przypadek, żadne dziecko nie jest oczywiście zdolne. Żadne dziecko nie może również dysponować tak dojrzałym, artystycznym językiem. Wszystko to więc jest rodzajem specyficznego wspomnienia będącego jednocześnie halucynacją, snem, grą wyobraźni oraz oniryczną, intelektualną językową kreacją. Wydarzenia rzeczywiste łączą się z wytworami języka – metaforami. Uporczywie „pracujące” słowo ujawnia swą niezwykle kreacyjną moc, godzi w jednym całościowym konstrukcie rozmaite elementy, które normalnie wydają się nie do pogodzenia. Ów konstrukt nie oznacza jakiegoś stanu skończonego, ostatecznego. Do znajdujących się w opowiadaniu obrazów z łatwością można dołączać kolejne z tego i innych utworów – tak jak to się dzieje podczas snu czy w dziecięcej wyobraźni. Całość przyjmuje formę odrealnionego, „wielokulturowego” i wielokomponentowego wspomnienia z dawnych czasów, ciągle trwającego w pamięci, zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej, wspomnienia uporczywie powracającego w coraz to nowych kształtach i konfiguracjach. Inny, również nierealistyczny rządzi tym wspomnieniem czas. Czas mityczny – powiedziała by Mircea Eliade (1974). Przyjrzyjmy się więc i czasowi bliżej.

Uporczywość pamięci

Wszystko zaczyna się od czasu przeszłego niedokonanego: ojciec „wyjeżdżał do wód”, a Adela „wracała w świetliste poranki”. To czas dominujący w opowiadaniu, świadczący o wielokrotności i magiczności („świetliste”) prezentowanych wizji, ale nie jedyny, gdyż Tłuja „siedzi przykucnięta” w czasie teraźniejszym, natomiast spacerujący ludzie „weszli” w cień apteki w czasie przeszłym dokonanym. Czasy te wymieniają się i przenikają. Ponadto poszczególne obrazy, co już ustaliliśmy, nie łączą się z sobą w ciąg przyczynowo-skutkowy, a wiele fragmentów rzeczywistości przedstawionej jest jakby odbiciem fragmentów odwiecznych mitów. Schulz więc okazał się pisarzem bardzo konsekwentnym: czas opowiadań także funkcjonuje na jakichś sennych, surrealistycznych zasadach. Zwykle czasomierze na nic się tu nie przydadzą. Jak zatem musiałyby wyglądać zegary zdolne odmierzyć czas tak uporczywej i trwałej pamięci? Oczywiście jak „miękkie zegary” Salvadora Dalego.

Obraz jest znany pod trzema tytułami i wszystkie świetnie korespondują z wizjami Schulza: *Trwałość wspomnienia*, *Miękkie zegarki* i *Uporczywość pamięci*⁹. Dodajmy, że chyba ten ostatni tytuł jest właściwy. Co zaskakujące, zegarki Dalego po-

⁹ <https://www.dalipaintings.com/persistence-of-memory.jsp> – 30 I 2020.



Fot. 3. Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, 1931, 24,1 × 33 cm, olej na płótnie, Museum of Modern Art, Nowy York, USA

Źródło: <https://www.dalipaintings.com/persistence-of-memory.jsp> – 30 I 2020.

zbawione są immanentnej, zdawać by się mogło, cechy: sztywnych mechanizmów. Oblewają one albo opływają poszczególne fragmenty rzeczywistości, dopasowują się do niej nawet pod względem kolorystycznym. Mimo wszystko jednak zdają się bez przerwy działać, choć każdy inaczej, i to, co w realnym świecie byłoby wadą, tu staje się raczej czymś naturalnym i zrozumiałym. Przeszłość, teraźniejszość, przyszłość – ten system tutaj już nie obowiązuje. Czas jest miękki, ale trwały, jest płynny, więc płynie swym odwiecznym, tajemnym rytmem. Funkcjonuje jak w miecie albo we śnie. W centrum widzimy zresztą jakąś śpiącą, dziwną i „rozpłyniętą” postać (być może autoportret malarza). Tylko jeden zegarek zachował zwykły, „ziemski” kształt i charakter. Pozostał twardy. Odróżnia się on od pozostałych nawet kolorem, a w swej sztywności odpowiada raczej widocznym w przeciwnym rogu płótna, skąpanym w popołudniowym słońcu dnia, „niezmiekczone”, twardym skałom. W tym natomiast wymiarze, którego większą część ogarnął już zmierzch, na nic się nie przydaje, jest bezużyteczny: jego tarcza pozostaje zakryta, a jego obudowę opanowały mrówki, wyglądające zresztą trochę jak małe klepsydry, służące zwykle do odmierzania, jak wiadomo, jakichś krótkich wycinków czasu „sztywnego”, który w przeciwieństwie do czasu mitycznego jest skończony, ulega rozkładowi.

Zupełnie niespodziewanie więc Salvador Dalí dostarcza kolejnego klucza do Schulzowskich labiryntów, tym bardziej że tę surrealistyczną wizję zdeformowanej – z punktu widzenia tradycyjnej logiki – rzeczywistości, rządzącej się zaziemskimi prawami, można traktować jako specyficzne połączenie wspomnień, wyobraźni i snu. To, co miało się rozsypać, trwa w głębi odwiecznego czasu i w zakamarkach uporczywej pamięci. Dodajmy, że Dalí nazywał swoje obrazy po prostu „ręcznie malowanymi fotografiami snów” (Beckett 1997, s. 364), a kilkadziesiąt lat po stworzeniu omawianej właśnie „fotografii” stwierdził: „Trzeba będzie pewnego dnia nakręcić moje miękkie zegarki, aby pokazały godzinę absolutnej pamięci, która jest godziną prawdziwą i profetyczną” (*Wielcy Malarze. Salvador Dalí* 2000, s. 13). Okazuje się więc, że zdaniem malarza te zegarki pokazują czas absolutny, prawdziwy i profetyczny i że da się je wprowadzić w ruch tutaj, w doczesnym wymiarze, niezależnie od tego, ile ziemskich lat liczy zegarmistrz. Może więc i Schulz jest jakimś zegarmistrzem próbującym zgłębić i uruchomić odwieczne mechanizmy? Fakt, że słynący z ekscentryczności Dalí posługuje się nieco ekscentryczną techniką, nawet jeśli stoi za nią filozoficzna podbudowa surrealizmu, to chyba jednak jeszcze za mało na uzasadnienie charakteru Schulzowskiej kreacji. Ostatecznie obu twórców można by uznać za wariatów. Ale nic z tych rzeczy. Psychologiczny i filozoficzny fundament tego rodzaju konstrukcji świata i tego rodzaju strategii docierania do sensu egzystencji po prostu wymaga dodatkowego wzmocnienia.

Uporczywość mitu

Holenderski malarz Piet Mondrian stwierdził kiedyś, że gdy „patrzymy na rzeczy jako na poszczególne, wyizolowane obiekty, błądzimy w niepewności, oddalamy się w sferę rojeń i domysłów. Jakakolwiek rzecz może być poznana tylko przez rzecz inną” (Hofmann 1976, s. 530). Jak bardzo Mondrian ma rację, widać zwłaszcza w odniesieniu do dzieł Schulza. Choć autorowi *Sklepów cynamonowych* nigdy nie udało się ukończyć studiów i choć w swym życiu po świecie specjalnie nie podróżował, w jego tekstach wyraźnie widać ślady bogatej lektury. Jerzy Jarzębski dowodzi, że było to możliwe, ponieważ Schulz świetnie znał niemiecki, i przez to „miał dostęp do fascynujących naówczas obszarów literatury kręgu wiedeńsko-praskiego, do niemieckiego ekspresjonizmu”, a także „klasyków psychoanalizy” (Jarzębski 1998, s. X).

O ileż lepiej rozumie się oniryczną „najintymniejszą historię” młodego bohatera Schulzowskich opowiadań, przemierzającego poetycki świat dzieciństwa i przeżywającego rozmaite inicjacje, gdy zajrzy się do pism Zygmunta Freuda na przykład. A były to inicjacje, dodajmy, o bardzo różnym charakterze, a więc „w erotyczne namiętności i symbolikę, w demiurgiczne eksperymenty Ojca, w tajemnicę życia i rozrodu – ale też rozpadu i śmierci, w ezoteryczne dziedziny metafizyki, a także w życie

społeczne czy rodzinne, w tajniki działalności kupieckiej, w artystyczną twórczość, politykę, etc., etc.” (Jarzębski 1998, s. XXII).

Autor *Psychopatologii życia codziennego* szczególne znaczenie przypisywał oczywiście marzeniom sennym. Uważał, że są one swoistą „fasadą”, za którą kryją się głębsze, nieuświadomiane treści. To w nich odnaleźć można – by przywołać znów André Bretona – „klucz do problemów bytu”. Sny, co także znajduje swe odbicie w prozie Schulza, posługują się specyficzną poetyką:

Myśli marzenia sennego, które rozwijamy w toku analizy, zwracają uwagę swoją niezwykłą postacią; nie dają się one ująć w zwykłe formy językowe, którymi najchętniej posługujemy się w naszym myśleniu, lecz są wyrażane symbolicznie przez porównania, metafory, jak w obrazowej mowie poetów. Nietrudno znaleźć uzasadnienie użycia mowy związanej dla wyrażenia myśli w marzeniu sennym. Treść jego składa się przeważnie z obrazowych sytuacji; jego myśli muszą być odpowiednio przykrojone do tego rodzaju przedstawiania (Freud 1987, s. 377).

W marzeniach sennych, kontynuuje Freud, kryją się bardzo często wspomnienia z dzieciństwa, głębokie doświadczenia emocjonalne z tego okresu, decydujące o całym naszym późniejszym życiu: „marzenie senne sprowadza nas noc w noc z powrotem do tego stanu dziecięcego” (Freud 1982, s. 213). W snach spełniają się ponadto nasze życzenia, często w formie przeżyć halucynacyjnych i zabarwionych erotycznie (Freud 1982, s. 151). Nie jest nam łatwo dotrzeć do ich sensu, ponieważ na granicy obu światów znajduje się cenzura, która wszystko zniekształca. Treści marzeń sennych nie są zrozumiałe bezpośrednio również i z tego powodu, że wyrażają się one w języku symbolicznym. Jak zauważa Freud, tymi samymi symbolami posługują się ludzie w obrębie konkretnej grupy językowej, ale niektóre symbole funkcjonują także ponad tego typu wspólnotami. Co więcej, symbolika marzeń sennych

przekracza granice marzenia i występuje nie tylko we śnie, ale opanowuje w równej mierze baśnie, mity, legendy, dowcipy i folklor. Pozwala nam też śledzić związek między marzeniem sennym a tymi tworam; przyznać musimy, że symbolika nie jest owocem pracy marzenia sennego, lecz właściwością naszego nieświadomego myślenia (Freud 1987, s. 406).

Zrozumienie symbolicznego języka marzeń sennych ma więc dla człowieka znaczenie kapitalne. Erich Fromm dowodzi, że język ten jest uniwersalny dla wszystkich epok i wszystkich kultur. „Pod stołem” przecież, jak napisał Schulz w opowiadaniu *Księga*, „trzymamy się wszyscy tajnie za rękę” (Schulz 1998, s. 113).

Jest to język, który trzeba zrozumieć, jeśli ma się pojąć znaczenie mitów, baśni oraz snów. [...] Zrozumienie go pozwala nam zetknąć się z najistotniejszym źródłem mądrości: mitem, a także z głębszymi warstwami naszej własnej osobowości. W sposób

istotny pomaga to nam w zrozumieniu podstaw swoście ludzkiego doświadczenia, wspólnego całej ludzkości tak pod względem treści, jak i stylu (Fromm 1972, s. 30-31).

Mit, owo „najistotniejsze źródło mądrości”, jest pokrewny językowi – objaśnia z kolei jakiś czas później Ernst Cassirer. Język i mit są „dwoma różnymi pędami strzelającymi z tego samego korzenia” (Cassirer 1998, s. 191). Wynika to z istoty języka jako takiego, który zdaniem filozofa ze swej natury jest metaforyczny. Ponieważ nie może on

opisać rzeczy wprost, ucieka się do okólnych sposobów opisu, do terminów dwuznacznych i wymijających. Zdaniem Marksa Müllera mit zawdzięcza swe powstanie właśnie tej tkwiącej w języku dwuznaczności, w której zawsze znajdował duchową pożywkę. „Problem mitologii – pisze Müller – stał się w istocie problemem psychologii i problemem nauki o języku [...]. Język ludzki nie potrafi wyrażać pojęć abstrakcyjnych inaczej jak pod postacią metafory i nie jest przesadą twierdzenie, że cały słownik religii starożytnej składa się z metafor [...]” (Cassirer 1998, s. 191-192).

Zdaniem Cassirera mitem rządzi ponadto „prawo metamorfozy”. Nie ma w nim rzeczy i kształtów określonych raz na zawsze, więc w każdej chwili „wszystko może się zmienić we wszystko” (Cassirer 1998, s. 151). Między innymi dlatego właśnie mit jest bardzo podobny do poezji, na co zwracał uwagę już przywoływany przez Cassirera Frederick Clarke Prescott w książce *Poetry and Myth*: „Mit starożytny [...] jest masą, z której stopniowo wyrosła nowożytna poezja dzięki procesom zwanym przez ewolucjonistów rozróżnieniem i specjalizacją. Umysł mitotwórcy jest prototypem, umysł zaś poety... jest wciąż w istocie swej mitotwórczy” (Cassirer 1998, s. 141).

Związkom mitu i poezji, źródłom twórczości artystycznej, a także sytuacji twórcy wiele miejsca w swych pismach poświęcił również Carl Gustav Jung. Znów można odnieść wrażenie, że Bruno Schulz prace te znał i doskonale rozumiał, może najlepiej spośród wszystkich swoich lektur. W tym miejscu odnotujmy tylko, że zdaniem Junga w twórczości poetyckiej za pomocą symboli ujawnia się sens „prasłowa”, które jest prapoczątkiem wszystkiego. Główne źródło twórczości to nie tyle „podświadomość osobowa” (Freud), ile „nieświadomość zbiorowa”, w której zawiera się „wspólne dobro ludzkości”: doświadczenia przodków, archetypy, czyli mitologiczne „praobrazy” składające się z „fragmentów ludzkiej psychologii i ludzkiego losu”. Mówienie takimi „praobrazami”, które można odtwarzać na podstawie dzieł sztuki, pozwala człowiekowi usłyszeć wspólny „głos”, „przenosi” go „z dziedziny przemijalności w sferę wiecznego bytu, los osobisty podnosi do rangi losu ludzkości” (Jung 1981, s. 395-398). „Okruchy świata duchowego” rozpoznaje przede wszystkim poeta. Posługuje się on „mitologicznymi figurami”, symbolami pochodzącymi z „pierwotnego doświadczenia” i z Absolutu, który zresztą inaczej niż poprzez takie formy właśnie wypowiadać

się nie może. Z „nieświadomością zbiorową”, twierdzi Jung, kontaktuje się również człowiek śniący. To istotne, ponieważ między snem a dziełem sztuki istnieje podobieństwo – są one niejednoznaczne i wymagają interpretacji. Poprzez sztukę zatem, ale również poprzez sen, możemy doznać „praprzężycia”, wspólnego dla całej ludzkości (Jung 1981, s. 419-426; 1967, s. 34-35). Niezwykle ożywczym „źródłem” sensu, co raczej nie zaskakuje, jest także dzieciństwo:

„Kraina dzieciństwa” definitywnie pozostaje infantylna i jest nieustannym źródłem dziecinnych skłonności i impulsów. Oczywiście świadomość nader niechętnie przyjmuje te wtęty i wypiera je. Jednakże to wypieranie zwiększa oddalenie od źródła, wskutek czego zanik instynktów pogłębia się i wreszcie przeradza się w zanik duszy. [...] Dziecinny jest jednak nie tylko ten, kto zbyt długo pozostaje dzieckiem, ale także ten, kto odrywa się od dzieciństwa i sądzi, że wskutek tego przestało ono istnieć. Nie wie bowiem, że psychika ma podwójne oblicze. Jedno spogląda w przód, drugie wstecz. Jest dwuznaczna i przez to symboliczna, jak każda rzeczywistość. [...] W świadomości stoimy na szczycie i po dziecinnemu mniemamy, że dalsza droga prowadzi jeszcze wyżej, ponad szczyty. [...] Jednakże aby osiągnąć następny szczyt, trzeba zejść na dół, do krainy, gdzie drogi zaczynają się rozgałęziać (Jacobi 1993, s. 114).

Mityzacja rzeczywistości

Mit, sen, dzieciństwo, język, symbol, twórczość, poezja, „praobrazy” i „prasłowo” – oto zatem zestaw pojęć kluczowych, bez których otwieranie prozy Schulza nie jest możliwe. Każdy z jego utworów nabiera w takim kontekście nowych i głębszych znaczeń, tak jak nowych i głębszych znaczeń nabiera „znikający obraz” Dalego w kontekście rozważań André Bretona. Całość swej strategii autor *Sklepów cynamonowych* nazwał „mityzacją rzeczywistości”. W eseju programowym, wydanym pod takim właśnie tytułem, ślady przywoływanej przez nas lektury „psychoanalitycznej” z łatwością daje się „odpознаwać”. Eseju tego nie warto parafrazować. Trzeba go przeczytać w całości:

Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym. Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo. Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny. Izolowane, mozaikowe słowo jest wytworem późnym, jest już rezultatem techniki. Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymentem jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności. Ten tysiąckrotnie

a integralny organizm słowa rozerwany został na poszczególne wyrazy, na głoski, na potoczną mowę i w tej nowej formie, zastosowany do potrzeb praktyki, przeszedł on już do nas jako organ porozumienia. Życie słowa, jego rozwój sprowadzony został na nowe tory, na tory praktyki, życiowej, poddany nowym prawidłowościom. Ale gdy jakimś sposobem nakazy praktyki zwalniają swe rygory, gdy słowo, wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w sens – i tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją. Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów. Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historii, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów. Najtrzeźwiesze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historii. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią. Najpierwotniejszą funkcją ducha jest bajanie, jest tworzenie „historii”. Siłą motoryczną wiedzy ludzkiej jest przeświadczenie, że znajdzie ona na końcu swych badań ostateczny sens świata. Szuka go ona na szczycie swych sztucznych spiętrzeń i rusztowań. Ale elementy, których używa do budowy, już były raz użyte, już pochodzą z zapomnianych i rozbitych „historii”. Poezja odpoznaje te sensory stracone, przywraca słowom ich miejsce, łączy je według dawnych znaczeń. U poety słowo opamiętuje się niejako na swój sens istotny, rozkwita i rozwija się spontanicznie według praw własnych, odzyskuje swą integralność. Dlatego wszelka poezja jest mitologizowaniem, dąży do odtworzenia mitów o świecie. Umitycznienie świata nie jest zakończone. Proces ten został tylko zahamowany przez rozwój wiedzy, zepchnięty w boczne koryto, gdzie żyje, nie rozumiejąc swego istotnego sensu. Ale i wiedza nie jest niczym innym, jak budowaniem mitu o świecie, gdyż mit leży już w samych elementach i poza mit nie możemy w ogóle wyjść. Poezja dochodzi do sensu świata anticipando, dedukcyjnie, na podstawie wielkich i śmiałych skrótów i przybliżeń. Wiedza dąży do tego samego indukcyjnie, metodycznie, uwzględniając cały materiał doświadczenia. W gruncie rzeczy i jedna, i druga zdążają do tego samego. Duch ludzki niestrudzony jest w głosowaniu życia przy pomocy mitów, w „usensowianiu” rzeczywistości. Słowo samo, pozostawione sobie, grawituje, ciąży ku sensowi. Sens jest pierwiastkiem, który unosi ludzkość w proces rzeczywistości. Jest on daną absolutną. Nie można wyprowadzić go z innych danych. Dlaczego coś wydaje nam się sensownym – niepodobna określić. Proces usensowiania świata jest ściśle związany ze słowem. Mowa jest metafizycznym organem człowieka. Jednakowoż słowo z biegiem czasu sztywnieje, ustala się, przestaje być przewodnikiem nowych sensów. Poeta przywraca słowom przewodnictwo przez nowe spięcia, które z kumulacji powstają. Symbole matematyki są rozszerzeniem słowa na nowe zakresy. Także obraz jest pochodną słowa pierwotnego, słowa, które jeszcze nie było znakiem, ale mitem, historią, sensem. Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa. Filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa (Schulz 1998, s. 383-386).

Lektura programowego eseju Schulza, tej swoistej wykładni filozofii, która w swej istocie, jak widać, jest filologią, a zatem „głębokim, twórczym badaniem słowa”, to znaczy sensu, pozwala wysnuć wniosek, że dla autora *Sklepów cynamonowych* akt twórczy – pisanie niezwykłych „wspomnień z dzieciństwa” – był właściwie najważniejszym zadaniem życia. W rzeczywistości odmierzanej przez twarde zegary nie mamy zbyt wiele czasu na własną „filologię”, a chodzi o to, żeby przedostać się do wymiaru, w którym rytm wyznaczają miękkie zegary Dalego. Ów mityczny czas Schulz nazywa „trzynastym miesiącem” – nieco zdziwaczałam, na naszą miarę, niczym szósty palec u ręki – albo apokryfem „wsuniętym potajemnie do wielkiej księgi roku”. Ale przecież nie może być inaczej – powrotu do sensu „kanonicznego” i absolutnego oraz do absolutnego czasu nie ma. Jest jednak uporczywe do niego dążenie, właściwe dla bytów skończonych. Sensu trzeba szukać poprzez myśl, to znaczy poprzez słowo, które ma w sobie uporczywą pamięć i które uporczywie dąży do swego początku, do „prasensu”, do uporczywie trwającego mitu. Każdy człowiek ma do dyspozycji trochę czasu „ziemskiego” oraz kilkanaście pustych kart do zapisania w „księdze”, by w ten sposób opowiedzieć siebie, wyodrębnić z „bezpostaciowego tłumu, gawiedzi bez twarzy i indywidualności”, stworzyć własną tożsamość:

Ach, ten stary, pożółkły romans roku – czytamy w *Nocy Wielkiego Sezonu* – ta wielka, rozpadająca się księga kalendarza! Leży ona sobie zapomniana gdzieś w archiwach czasu, a treść jej rośnie dalej między okładkami, pęcznieje bez ustanku od gadulstwa miesięcy, od szybkiego samoródtwa i blagi, od bajania i majaczeń, które się w niej mnożą. Ach, i spisując te nasze opowiadania, szeregując te historie o moim ojcu na zużytych marginesie jej tekstu, czy nie oddaję się tajnej nadziei, że wrosną one kiedyś niepostrzeżenie między żółtkę kartki tej najwspanialszej, rozsypującej się księgi, że wejdą w wielki szelest jej stronic, który je pochłonie?

To, o czym tu mówić będziemy, działo się tedy w owym trzynastym, nadliczbowym i niejako fałszywym miesiącu tego roku na tych kilkunastu pustych kartkach wielkiej kroniki kalendarza (Schulz 1998, s. 98).

Schulz, jak widać, doskonale zdaje sobie sprawę z ograniczeń. Za wszelką cenę pragnie jednak ująć w słowa swe osobiste historie, stworzyć swój prywatny mit i włączyć go do mitycznej księgi, wspólnej dla całej ludzkości. Pisarz wie, że musi w tym celu dokonać „mityzacji rzeczywistości” dwoma pozornie wykluczającymi się metodami jednocześnie: wstecz, re-kreując sens z dostępnych mu „ułamków rozbitych historyj”, „ułamków rzeźb i posągów bogów”, oraz w przód, poprzez „nowe spięcia słów” w poezji. W ten sposób dzięki uporczywości pamięci, prywatnej i zbiorowej, oraz uporczywości słowa powstaje swoista autobiografia: unikatowa opowieść o unikatowej tożsamości mieszkańca prowincji, który wkłada się do kulturowego uniwersum. Powstaje opowieść o tożsamości na styku kultur, „ponad głowami wieków

i pokoleń” (Poletur 1926, s. 290), w najgłębszym znaczeniu tej pięknej metaforycznej formuły. Czytając tę opowieść, wchodzimy w wymiar, w którym zarówno Żyd podążający do Ziemi Obiecanej, jak i biedny Samarytanin odwiązujący swego osiołka na rynku małego miasta, Egipcjanin żmudnie ryjący hieroglify na murze w Kom Ombo, starożytny Grek lub Rzymianin odprawiający bachanalia, wyznawca hinduizmu pochylony nad *Bhagawadgitą*, także skupiony nad sztalugą Vermeer, Dalí zatopiony w uporczywej pamięci czy Breton tęskniący za wielką Tajemnicą, Jung zgłębiający wspólne dla całej ludzkości „praprzężycia”, Schulz wytrwale poszukujący cynamonowych sklepów, piszący te słowa wreszcie oraz ich czytelnik – wszyscy, czy tego chcemy, czy nie, trzymamy się za ręce.

Każdy w swoim życiu jednak „żyje siebie” – wymyśla siebie, to znaczy w sposób unikatowy i niepowtarzalny siebie opowiada, „bo tylko poprzez język los się opowiada” (Myśliwski 2020, s. 47). Każdy wypełnia własnym opowiadaniem swoje kilkanaście kartek w „wielkiej kronice kalendarza”. Każdy robi to tak, jak potrafi, i na tyle, na ile zdąży, korzystając ze swojej pamięci i ze swoich słów. Reszta, jak mówią, jest milczeniem.

Bibliografia

- Balicki J., Bogucka M., 1989, *Historia Holandii*, Wrocław: Ossolineum.
- Beckett W., 1997, *Historia malarstwa. Wędrowki po historii sztuki Zachodu*, przeł. H. Andrzejewska, I. Zych, Warszawa: Arkady.
- Blankert A., 1991, *Vermeer van Delft*, przeł. A. Ziemia, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Breton A., b.r., *Manifest surrealizmu*, przeł. A. Sandauer, [on-line] <https://www.sandauer.pl/obrazki/file/biblioteka/Andre-Breton-Manifest-surrealizmu.pdf> – 30 I 2020.
- Cassirer E., 1998, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa: Czytelnik.
- Eliade M., 1974, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybór i wstęp M. Czerwiński, przeł. A. Tatariewicz, Warszawa: PIW, *Biblioteka Myśli Współczesnej. Plus Minus Nieskończoność*.
- Ficowski J., 1975, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ficowski J., 1986, *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ficowski J., 2012, *Ilustracje do własnych utworów*, [w:] B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, oprac. i koment. J. Ficowski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 491-501.
- Freud Z., 1982, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa: PWN.
- Freud Z., 1987, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przeł. W. Szewczuk, Warszawa: PWN.
- Fromm E., 1972, *Zapomniany język*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa: PIW, *Biblioteka Klasyków Psychologii*.
- Herbert Z., 2008, „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, oprac., układ i koment. B. Toruńczyk, współpr. H. Citko, Warszawa: Fundacja „Zeszytów Literackich”.

- Herling-Grudziński G., 1997, *Dziennik pisany nocą. 1989-1992*, Warszawa: Czytelnik.
- Hofmann W., 1976, *Zagadnienia analizy strukturalnej*, przeł. S. Michalski, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, wybór i wstęp J. Białostocki, Warszawa: PWN.
- Jacobi J., 1993, *Psychoanaliza C.G. Junga. Wprowadzenie do całości dzieła*, przeł. S. Łypacewicz, Warszawa: Wydawnictwo Wodnika.
- Jarzębski J., 1998, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania; Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, Biblioteka Narodowa. Seria 1, nr 264.
- Jung C.G., 1967, *Psychologia i poezja*, przeł. A. Kijowski, „Poezja”, nr 3, s. 36.
- Jung C.G., 1981, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, wstęp i przeł. J. Prokopiuk, Warszawa: Czytelnik.
- Kahneman D., 2012, *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, przeł. P. Szymczak, Poznań: Media Rodzina.
- Kaszuba-Dębska A., 2020, *Bruno. Epoka genialna*, Kraków: Znak.
- Kołodziej P., 2001, *Jak uczyć czytania literatury w liceum (na przykładzie opowiadań Brunona Schulza)*, cz. 1, „Nowa Poliszczyzna”, nr 3, s. 3-14.
- Kołodziej P., 2018, *Dwadzieścia pięć twarzy dziewczyny z perłą. Praktyka czytania dzieł malarskich w procesie kształcenia kulturowo-literackiego*, Kraków: Impuls.
- Milner A.D., Goodale M.A., 2008, *Mózg wzrokowy w działaniu*, przeł. G. Króliczak, Warszawa: PWN, Biblioteka Psychologii Współczesnej.
- Mittelstädt K. (red.), 1970, *Jan Vermeer van Delft*, przeł. A.M. Linke, Warszawa: Arkady, W Kręgu Sztuki.
- Młodkowski J., 1998, *Aktywność wizualna człowieka*, Warszawa-Łódź: PWN.
- Myśliwski W., 2020, *Przemówienie wygłoszone 10 marca 2009 roku na Uniwersytecie Opolskim z okazji otrzymania tytułu doctora honoris causa*, [w:] *Nadzieja. Autorzy zebrani*, pomysły R. Kijak, Warszawa: Wydawnictwo Agora.
- Peccatori S., Zuffi S. (red.), 2006, *Vermeer*, przeł. M. Rostkowska, Warszawa: HPS, *Klasyki Sztuki*, 20.
- Poletur B., 1926, *Nauka o literaturze w oświeceniu metody porównawczej*, „Muzeum”, z. 4.
- Sacks O., 1996, *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*, przeł. B. Lindenberg, Poznań: Zysk i S-ka.
- Schulz B., 1998, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, Biblioteka Narodowa. Seria 1, nr 264.
- Schulz B., 2012, *Księga obrazów*, zebrał, oprac. i koment. J. Ficowski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Spitzer M., 2008, *Jak uczy się mózg*, przeł. M. Guzowska-Dąbrowska, Warszawa: PWN.
- Strzeżmiński W., 1974, *Teoria widzenia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szyborska W., 2015, *Wszystkie lektury nadobowięzskowe*, Kraków: Znak.
- Wielcy Malarze. Salvador Dalí*, 2000, nr 99.
- Zumthor P., 1965, *Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa: PIW, *Życie Codzienne...* (Warszawa).

Adresy internetowe reprodukcji

- https://pl.wikipedia.org/wiki/Kobieta_w_b%C5%82%C4%99kitnej_sukni#/media/Plik:Vermeer,_Johannes_-_Woman_reading_a_letter_-_ca._1662-1663.jpg – 30 I 2020.
- <https://www.salvador-dali.org/es/obra/coleccion/140/la-imagen-desaparece> – 30 I 2020.
- <https://www.dalipaintings.com/persistence-of-memory.jsp> – 30 I 2020.

Abstract

PHILOLOGY OF BRUNO SCHULZ. IDENTITY AT THE INTERSECTION OF CULTURES

This text concerns “philology” of Bruno Schulz. The author of *The Cinnamon Shops* regards philology as “a deep, creative research of the word” and as the equivalent of the term “philosophy.” The philosophy/philology, which Schulz discussed in his essay *The Mythologization of Reality*, was put into practice by the writer through creating oneiric narrations deeply rooted in mythological and symbolical structures with the aim of “mythologization,” that is, “giving sense” and making one’s own individual fate universal. Schulz moves across various cultural registers, penetrates and, at the same time, creates his own identity “at the intersection of times” and “at the intersection of cultures.” The attitude of the writer as well as the legitimacy of his artistic actions are analyzed in terms of various contexts (e.g. parts of texts by S. Freud, C.G. Jung, M. Eliade, E. Cassirer, E. Fromm, and O. Sacks; works of art by J. Vermeer, and S. Dalí). The author also explains why he chose these contexts and how they could be implemented into the area of reading.

Keywords: myth, mythologization, identity, memory, language, psychoanalysis

Recenzowana książka stanowi niezwykle aktualną i ważną pozycję w dziedzinie badań nad problematyką pogranicza i współistniejących tam tożsamości. Pokazuje, jak wiele zagadnień jest jeszcze do odkrycia i jak wiele pojawia się nowych problemów oraz tematów wymagających opisu i opracowania. Tom podejmuje ważne wątki dotyczące tożsamości regionalnej, nauki języków i wychowania młodzieży w środowisku wielojęzycznym i wielokulturowym. Jest to dziś niezwykle istotne, ponieważ międzykulturowość powstająca na styku różnych kultur staje się doświadczeniem coraz bardziej powszechnym, zachodzącym nie tylko na „starych” pograniczach, ale ze względu na migracje i uchodźstwo pojawia się w wielu środowiskach niezależnie od położenia geograficznego.

Z recenzji dr hab. Ewy Golachowskiej, prof. IS PAN

W swych rozważaniach Autorzy tekstów umiejętnie i w sposób przekonujący łączą szczegółowe analizy materiału z szerszą perspektywą ujęć naukowych eksploracji literaturoznawcy, językoznawcy, kulturoznawcy, historyka i dydaktyka, kompetentnie i profesjonalnie „integrują” swe interpretacje materiału literackiego (lub językowego) z obszarem badań kulturoznawczych, wspierając je historią, dydaktyką polonistyczną, filozofią, aksjologią, etnolingwistyką, ukazując wieloaspektowy i wielopoziomowy, ale jednocześnie – pełny, spójny i syntetyczny obraz problemu postawionego w temacie opracowania.

Z recenzji dr hab. Doroty Michulki, prof. UW

<https://akademicka.pl>

