



HISTORIA LITERATURY WEDŁUG MARIANA PANKOWSKIEGO

Marian Pankowski, *Lekcje mistrzowskie. Artykuły brukselskie o literaturze*, wyb., przekł. i oprac. T. Chomiszcza, Sanok: Miejska Biblioteka Publiczna im. Grzegorza z Sanoka, 2014, 148 s.

Związki literatury i teorii od dłuższego już czasu wzbudzają szczególne zainteresowanie literaturoznawców. Nic w tym dziwnego. Z perspektywy metodologicznej są to prawdziwie „niebezpieczne związki”, bo rozpoznanie podobieństw pomiędzy dyskursem literatury a dyskursem naukowego komentarza musi oznaczać podważenie wszystkich fundamentów nowoczesnej teorii: obiektywności, neutralności i uniwersalności¹. Zależności te bywają omawiane w różny sposób, najczęściej w postaci analizy dyskursu teoretycznego lub badania metaliterackiego wymiaru dzieł literackich. Wyjątkowo interesującym przypadkiem są sytuacje, w których pisarz jest równocześnie literaturoznawcą czy krytykiem, albo na odwrót — kiedy teoretyk zaczyna pisać. Pokusa konfrontowania praktyki i teorii, pisania i teoretycznej samoświadomości jest wówczas szczególnie duża. John Barth, Julia Kristeva, Umberto Eco, Michał Głowiński — wszyscy oni pisali teorię i literaturę. W tym szeregu, który można by oczywiście długo ciągnąć, swoje miejsce na pewno znalazłby Marian Pankowski, który — jak wiadomo — był i pisarzem, i profesorem Université Libre w Brukseli. Zestawianie jego tekstów literackich i historycznoliterackich jest teraz łatwiejsze po opublikowaniu jego uniwersyteckich wykładów².

Tom *Lekcje mistrzowskie. Artykuły brukselskie o literaturze* to przygotowany i przetłumaczony przez Tomasza Chomiszcza wybór francuskojęzycznych prac Pankowskiego — poza jednym wyjątkiem opublikowanym w innej jednak wersji w „Tekstach” — dotąd ani nie drukowanych ani nie tłumaczonych w Polsce, a będących pierwotnie wykładami na Université Libre. Są to teksty bardzo różne: od takich, które mają

¹ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 195.

² M. Pankowski, *Lekcje mistrzowskie. Artykuły brukselskie o literaturze*, wyboru dokonał, przełożył i opracował T. Chomiszcza, Sanok 2014 (dalej jako: LM). Redaktor tomu, Tomasz Chomiszcza, pisał w przedmowie: „niektóre artykuły świetnie korespondują z twórczością literacką sanocko-brukselskiego pisarza, stanowiąc rodzaj jej krytycznego, acz zawołowanego dopełnienia, a ich pojawienie się w określonym czasie nie było dziełem przypadku. [...] Nie ulega wątpliwości, że Pankowski pozostaje niezmiennie wierny określonym wartościom estetycznym; ba — owa stałość ideologiczna obejmuje nawet sferę poglądów społeczno-politycznych” (LM, 7). W tym samym momencie i w tym samym miejscu Chomiszcza opublikował książkę poświęconą obu rodzajom pisarstwa Pankowskiego i tam stwierdzał: „Dobór tematów i obsesyjne powracanie do nich w kolejnych latach, analiza i interpretacja pisarstwa konkretnych — tych, a nie innych — artystów w ujęciu biograficznym i na szerszym tle społeczno-historycznym, podobne diagnozy stawiane na zakończenie wywodów — to wszystko może upoważnić do potraktowania tekstów akademickich Mariana Pankowskiego jako zawołowanego autokomentarza do własnej sytuacji życiowej i do własnej drogi twórczej”; T. Chomiszcza, *Mistrz ceremonii. Marian Pankowski — od filologii do rytuału*, Sanok 2014, s. 12.

ambicje historycznoliterackiej syntezy, poprzez poświęcone konkretnym autorom, po rozprawie o charakterze językoznawczym związane jednak z problematyką literaturoznawczą.

Ambicje syntetyzujące zaznaczają się w poetyce bodaj wszystkich tekstów. Nawet jeśli zasadniczym tematem jest konkretny autor czy poszczególny tekst, to i tak rozważania zaczynają się od nakreślenia szerokiego kontekstu kulturowego czy historycznoliterackiego.

Bez wątpienia Pankowski traktuje literaturę w kategoriach modernistycznych, tzn. jako dyskurs wyróżniony i uprzywilejowany sposób mówienia o pozaliterackiej rzeczywistości, z dyskretnie zaznaczaną świadomością, że stopniowo traci ona swój prestiż i prerogatywy, a najlepiej ma się w krajach peryferyjnych (LM, 13). Tak czy owak, dwa zobowiązania literatury byłyby najważniejsze: poszerzanie zakresu dostępnej wiedzy i zrozumienie twórczej jednostki³. „Twórcza jednostka” z kolei na dwa sposoby może układać swoje relacje ze zbiorowością: „Kiedy pisarstwo solidaryzuje się ze wspólnotą, która je zrodziła, albo — przeciwnie — kiedy wykrzykuje swój bunt, to przedkłada nam, świadomie lub nie, pewne wzorce życia, bohaterów, rozumowanie lub dialektykę” (LM, 13). Co istotne, taki dychotomiczny sposób myślenia o literaturze czy sztuce — nawiasem mówiąc, stanowiący *differentia specifica* modernizmu — jest niezmiernie charakterystyczny dla historycznoliterackiego dyskursu Mariana Pankowskiego. Literatura nowoczesna miałaby — wedle argumentacji przedstawionej w wykładzie *W stronę literatury polskiej* — dwie dominanty: „Pierwsza obejmuje pełną skalę możliwości zaangażowania się pisarza w rzeczywistość swojej epoki. [...] Drugi nurt różni się od poprzedniego tyleż postawą wobec społeczeństwa, co i znaczeniem, jakie przypisuje językowi” (LM, 15-16). Nietrudno stwierdzić, że brukselski profesor formułuje w ten sposób jedną z podstawowych opozycji modernistycznego dyskursu metaliterackiego, mianowicie przeciwstawienie literatury zaangażowanej i autonomicznej⁴. Pankowski nie absolutyzuje nigdy takich rozróżnień i dobrze wie, że trudno marzyć o zupełnej klarowności w tego rodzaju klasyfikacjach. Powiada więc, że np. Balzac, Martin du Gard czy Sartre myślą o opisanu współczesności, ale nie rezygnują z dbałości o język i styl; tak samo Gide, Céline czy Char, próbujący stworzyć nowy język, nie chcą pozostać obojętni wobec świata i jego problemów. Innym wariantem tej opozycji jest przeciwstawienie symbolizmu i awangardy. Ten pierwszy nurt ma genealogię postromantyczną i młodopolską, byłby reprezentowany przez Leśmiana, Kasprowicza, Staffa i skamandrytów, a charakteryzowałby się ofensywą potoczności, terażniejszości, realnej zdarzeniowości, idiomów konwersacyjnych i miejskich, nie tracąc bynajmniej wiele „ze swojej postromantycznej tęsknoty” (LM, 29). Nurt drugi, którego przedstawicielami byłiby Brzękowski, Czuchnowski, Kurek, Peiper, Piętań, Piwowar, Przyboś, Ważyk, Bujnicki, Miłosz, Putrament, Rymkiewicz, Zagórski, Czechowicz, Łobodowski, byłby antagonistyczny, antytradycjonalistyczny, innowacyjny, zrywający z konwencjonalną składnią oraz metaforą, zainteresowany nowoczesnością i postrzegający pisanie jako profesjonalną praktykę.

Oryginalnym osiągnięciem Mariana Pankowskiego jest pewien szczególny typ analizy społecznego statusu pisarza oraz jego relacji z dziełem i społeczeństwem, trochę przypominający socjologiczne badania pisarskiego *habitusu*, jakie uprawiał Pierre

³ W innym miejscu powie w bardzo modernistycznym stylu, że zadaniem pisarza jest „**wy-myślić na nowo**” rzeczywistość (LM, 127).

⁴ S. Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako „system oznaczania” (regime of signification)*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 471–506; R. Nycz, *Język modernizmu*, s. 9–42.

Bourdieu⁵. W jeszcze jednym wykładzie wprowadzającym, zatytułowanym *Przed lekturą poezji polskiej*, Pankowski przedstawia następującą społeczną genealogię literatury. Pierwotnie w Polsce pod wpływem Humanizmu i Odrodzenia poezję uprawiali wybrańcy z duchowieństwa, szlachty i mieszczaństwa, i pisali najpierw po łacinie, potem w języku polskim, imitując gesty poetów antyku i renesansu. Tę historycznoliteracką charakterystykę Pankowski uzupełnił w eseju *Polska poezja nieokrzesana*: „Dla poety Renesansu jego utwory, jego język były czystym impulsem. Kształtował on swoje pieśni podług tego, kim był — obywatelem, małżonkiem, dworzaninem — i ofiarowywał jego Bogu, swojemu mecenasowi lub tym, którzy byli mu drodzy. Poeta był rzemieślnikiem, ale rzemieślnikiem nierzadko błyskotliwym” (LM, 83). Wiersz natomiast był — powiadał w eseju *Przed lekturą poezji polskiej* — „**przedmiotem estetycznym** w służbie wykształconego człowieka” (LM, 24), zapewniającym przyjemności i emocje. Tak było do początku XIX wieku. Zmiana następuje w wyniku utraty przez Polskę niepodległości i romantyzm zrywa „z długą tradycją **neutralnego wiersza lirycznego** na rzecz **wiersza ideologicznego**” (LM, 24). Jak dowodzi Pankowski w eseju *W stronę literatury polskiej* — „Utwór nie jest już tylko szlachetną rozrywką, zaproszeniem dla wyobraźni i myśli wysłanym za pośrednictwem specyficznie komponowanego języka; staje się orężem” (LM, 18). Zaczyna też być faktem kulturowym i narodowym, przygotowującym militarne powstania i będącym „pożywką dla historycznych wspomnień” (LM, 18). W takim wierszu „autor, a raczej jego syntagmatyczna obecność, wypełnia wiersz swoim ‘ja’, które prowadzi monolog i spór” (LM, 25). Jednocześnie zyskuje on wyróżniony status wieszczka, poręczony przez sakralną koncepcję sztuki pisania wierszy.

Na płaszczyźnie metodologicznej Pankowski nie jest jakoś szczególnie radykalny czy zainteresowany teoretycznoliterackimi awangardami. Trochę jednak w duchu poststrukturalistycznego sceptycyzmu zapytuje retorycznie: „Zresztą, czy można dostarczyć dowód w takiej dziedzinie, w której samo pojęcie obiektywności musi być stosowane z najwyższą ostrożnością?...” (LM, 14-15). W taki natomiast sposób tłumaczy się ze swojej atencji dla *Trans-Atlantyku* Gombrowicza: „jesteśmy w pełni świadomi subiektywności naszego uznania, co, jak wiemy, nie spełnia kryterium oceny” (LM, 117). Tak czy owak, w absolutną obiektywność nie wierzy, konsekwentnie przedstawia własną i oryginalną formułę historii literatury, którą jednocześnie w pewnej przynajmniej mierze wolno uznać za niewyzbytą aspektu teoretycznoliterackiego. „Własną i oryginalną”, bo wierną jego zwyczajowym metaliterackim zaciekawieniom i estetycznym gustom. Uwyrażnia się ten aspekt nawet w rozprawach podejmujących problematykę językoznawczą. Kiedy więc pisze o literackiej polszczyźnie po roku 1945, wspomina „wsiąkanie słownictwa i gwarowej czy proletariackiej intonacji w inteligentcki język” (LM, 58) oraz „defeudalizację” środków wyrazu (LM, 58). Jednym z przykładów języka okupacyjnego jest „rozwałka” (LM, 60), znana, oczywiście, z refleksji nad stosownością języka Zagłady pomieszczonej w powieściach *Matuga idzie* i *Z Auszwicu do Belsen*⁶. To, co pisze o neologizmie, jest bez wątpienia zgodne z ogólnym założeniem „wiecznej w polszczyźnie rozróby” ogłoszonej w tej samej powieści: „Neologizmy uderzają w nasze przywiązanie do wyobrażenia, jakie utrwalił sobie o języku jako

⁵ Por.: P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

⁶ Pisze tam tak: „Rozłupali ich, rozwalili. Tak, ‘rozwałka’. A rym? ‘Załka’. Najlepiej byłoby trzynastozgłoskowcem i pełnymi rymami. Patetycznie. Ale w takim razie, jak użyć takich słów jak «rozwałka»?”; M. Pankowski, *Matuga idzie. Przygody*, Lublin 1983, s. 55. Por.: M. Pankowski, *Z Auszwicu do Belsen. Przygody*, Warszawa 2000, s. 20, 23.

doskonałym narzędziu komunikacyjnym. W ten sposób nasze zakłopotanie potęguje się jeszcze z powodu odrzucenia przez nas postawy społecznej, odrzucenia kroków podjętych przez jednostkę, która przeciwstawia się społeczeństwu i temu, co ma ono najcenniejszego — językowi” (LM, 72)⁷. Ten środek stylistyczny, „jak jakakolwiek antyuniformistyczna wypowiedź, uderza w nasze poczucie przywiązania do normy [...]. Niezgodą na uznanie indywidualnego wkładu w język ma związek z psychologią i socjologią, gdyż, tłumacząc przywiązanie do odziedziczonego, zaakceptowanego przez wszystkich języka, wyraża ona jednocześnie obawę przed wszelkim przejawem buntu” (LM, 72). Powie też Pankowski, że neologizm „zawiera również bękartą treść” (LM, 73). Ciekawe są egzemplifikacje, bo stanowią je symbolistyczne poetyki Laforgue’a i Leśmiana, a którym byłyby właściwe: długie, dźwięczne przysłówki, śmiałe czasowniki, gwara czy łatwość przechodzenia od wzniosłości do burleski. Neologizm to „wyraz agresji jednostki skierowanej przeciwko społeczeństwu, irytuje i prowadzi do wroгих reakcji” (LM, 78), podobnych do tych, które wywoływały dzieła Gaudiego, Picasa, Dalego i surrealistów. Podobnie jest w sztuce niefiguralnej, karykaturze czy dysonansowej muzyce.

Wykład *Polska poezja nieokrzęsana* to, oczywiście, oryginalny projekt badawczy Pankowskiego, ale jednocześnie glosa do pisanej przez siebie literatury transgresyjnej czy marginesowej⁸. „Poezja nieokrzęsana” to znane z przekazów ustnych przyśpiewki weselne, obelgi, przysłowia, wyliczanki, formułki magiczne i zaklęcia, kpiny, a także graffiti, napisy na drzewach, murach i w szaletach miejskich. Tworzona jest ona przez „marginesowców”, czyli tych, którzy są „zmarginalizowani chwilowo lub na zawsze, faktycznie lub pozornie” (LM, 84) i którzy „nie akceptują uznanych społecznie wartości” (LM, 87). To osoby niespełnione, wykluczone i nosiciele piętna: biedacy, kalecy, starcy, kobiety, cudzoziemcy. Tkanką tej twórczości jest język codzienności i jest to praktyka anonimowa, nieprofesjonalna, kontestująca wzorce oficjalnej wypowiedzi, uprawiana poza „kategoriami literatury narodowej”, a także — jako przekaz ustny — poza regułami konserwatywnej formy pisemnej. Oparta na obscenicznosci i skatologicznosci uruchamia ta praktyka twórcza karnawałowe odwrócenie porządków i wartości, i sytuuje się pomiędzy erotycznością a sublimacją, emocjonalnością a estetyką, zmysłowością a konceptualnością, idiomatycznością a konwencjonalnością. Równie chętnie jednak wykorzystuje zwięzłość, melodyjność, humor i ironię. Jako osobliwe połączenie agresywności, familiarności i wywrotowości, wymyka się prawu ogólnemu i zasadzie stosowności, kontestuje powszechnie przyjęte wzorce wypowiedzi, „odcina się od ustalonego porządku, rezygnuje z rzeczowego sposobu komunikowania — tego, co zapewnia spokój zdecydowanej większości ludzi, a od okresu szkolnego zarezerwowane jest dla szlachetnej poezji i klasycznego piękna” (LM, 87). W odróżnieniu od literatury oficjalnej „poezja nieokrzęsana” jest „w jakimś stopniu wybrykiem, wykroczeniem” (LM, 84), ponieważ „gwałci zakazy społeczności, w łonie której się rodzi. Odrzuca zarówno stereotypowe relacje ludzkie, oceniane pozytywnie przez większość obywateli, jak i język, który w kontaktach społecznych przyjęto uważać za «odpowiedni»” (LM, 84). Ponadto poezja nieokrzęsana „jest mową spontaniczną, w niewielkim stopniu — o ile w ogóle — zniekształconą przez konwenans; wyraża wypierany zwykle niepokój myśli i zmysłów. Jej sposoby ekspresji zagnieżdżają się w ludowej pamięci, oblekając się w kostium brutalności, szoku, rozwiązłości” (LM, 84). Jest też mową

⁷ M. Pankowski, *Matuga idzie. Przygody*, s. 8.

⁸ Tu warto wspomnieć jeszcze jeden artykuł Pankowskiego podejmujący podobne kwestie: *Agresywne słowo marginesowców*, *Oficyna Poetów* (Londyn) 1974 nr 4.

familiarną, a dla porządku kulturowego język poufały jest niebezpieczny, ponieważ dostarcza „niewysterylizowanych emocji” (LM, 87). Godzi zaś najchętniej w ponurą powagę, obyczajową cenzurę, purytanizm, sentymentalizm, stereotypy i przemoc władzy oraz opresję tego, co oficjalne.

W słowniku Pankowskiego kategoria *marginalité* jest pojęciem wyróżnionym. Najczęściej obsługuje dyskurs metaliteracki, aczkolwiek funkcjonuje i w twórczości literackiej. Za jej pomocą Pankowski objaśniał zachodnim czytelnikom Gombrowicza w eseju „*Trans-Atlantyk*” *Witolda Gombrowicza. Zwycięstwo retoryki*. Przynosi on mieszaninę radykalnych ideologicznie opinii i metodologicznych anachronizmów, komunałów krytycznoliterackich i prekursorskich rozstrzygnięć historycznoliterackich. Wychodząc z personalistycznego punktu wyjścia właściwego „pokoleniu 1910”, Pankowski chce ustalić, „kim Gombrowicz, ten zagorzały i świadomy nonkonformista, był jako człowiek” (LM, 108). Prowadził życie „**marginesowe**” (LM, 108) i składa to Pankowski na karb homoseksualizmu, „z którym trudno sobie radzono w katolickiej i prowincjonalnej Polsce” (LM, 108). Tożsamościowe rozterki pozwoliły na dystans wobec tradycyjnej rodziny, a podróże do Francji na zakwestionowanie dogmatu wszechwładzy literatury romantycznej. Po wpisaniu w konteksty filozoficzne (egzystencjalizm) i historycznoliterackie (parodia, pastisz), pobieżnym omówieniu *Ferdynandurki* (obnażania sztuczności kultury narodowej i pochwały niezdeformowanej niedojrzałości) oraz *Dziennika* (heterogeniczności poetyki, komentarza do politycznej i historycznej aktualności, niedojrzałości i dojrzałości wpisanych w konteksty związane z instytucjonalnością, seksualnością i sztuką), przechodzi do *Trans-Atlantyku* i traktuje go jako opowieść outsidera kulturowego i polemikę z absolutyzacją polskości oraz literatury narodowej.

Bywa i tak, że swoich ulubionych kategorii metaliterackich Pankowski używa do krytycznej oceny omawianych zjawisk literackich. Tak jest np. w eseju poświęconym Wacława Rolicza-Liedera. Poeta ten — zdaniem brukselskiego profesora — „jest poetą **nieautentycznym**, ponieważ nie dysponuje indywidualnym językiem poetyckim, ani własnym uniwersum” (LM, 125). Idiom, który ma na myśli Pankowski, to „zestaw słów i wyrażenń zaczerpniętych z różnych pokładów mowy i z literatury narodowej, który pisarz przyswaja i **komponuje na nowo według właściwego sobie rytmu**, by wypowiedzieć własne uniwersum” (LM, 125). Tymczasem Rolicz-Lieder bardzo chętnie sięga do zastanego archiwum literackiego, robi to jednak nietwórczo i nieudolnie. Po przywołaniu co bardziej nieporadnych neologizmów Pankowski zapytuje bezlitośnie: „Czy zresztą można byłoby spodziewać się czegoś innego po poecie pozbawionym osobowości?” (LM, 125). A jednak dalsze uwagi na temat właściwego poecie „mimetyzmu” są ciekawie zniuansowane. Pankowski nie ma uprzedzeń do pisania o literackich wpływach, wie, że są one nieuchronnością, a w gruncie rzeczy chodzi jedynie o to, żeby poeta „był w stanie wykorzystać to techniczne bogactwo, aby lepiej wyrazić **własną poezję**” (LM, 125) i „**wymyślić na nowo**” rzeczywistość (LM, 127). Co jednak najciekawsze, Rolicz-Lieder był marnym naśladowcą Kochanowskiego i Baudelaire’a, ale niektóre jego pomysły zaczerpnięte od francuskich modernistów — „wybór tematów, figur stylistycznych i obrazów” (LM, 131) — okazały się inspirujące dla Wyspiańskiego, Leśmiana i Tuwima.

Jak czytał literaturę i jak pisał o niej Marian Pankowski? Od razu wypada docenić jego warsztat filologiczny, skrupulatność bibliograficzną, kompetencję historycznoliteracką i teoretycznoliteracką. Nie ma racji Tomasz Chomiszczak, twierdzący, że „brukselskiego filologa nie interesuje też modne od lat 60. zjawisko intertekstualności, nie rozpatruje on utworu literackiego jako przemyślanej strategii gry z czytelnikiem

i z innymi tekstami”⁹. Pankowski nie operuje może jakimś szczególnie wyrafinowanym instrumentarium intertekstualnym i komunikacjonistycznym, ale jeśli trzeba by wskazać znak firmowy jego warsztatu interpretacyjnego, to byłyby to dwie skłonności. Po pierwsze, konsekwentne porównywanie zjawisk literackich, najczęściej polskiej literatury z literaturami obcymi: Słowackiego i Ghelderode’a, Leśmiana i Laforgue’a, ale nie tylko, bo — o czym wspominałem — często zestawiał on teksty polskich autorów we „wpływologicznym” trybie. Zdarzały się też zestawienia tekstów jednego autora (a autointekstualność to — jak wiadomo — jeden z aspektów intertekstualności), tu egzemplifikacją może być konfrontacja utworów Gombrowicza. Po drugie, uwzględnianie perspektywy odbioru. W tej sprawie jedna tylko metodologiczna deklaracja: „Współczesna tendencja w badaniach nad dziełem literackim nakazuje rozpatrywać je jako wiadomość skierowaną do z góry założonego odbiorcy. Z tego też punktu widzenia przyglądnijmy się poezji nieokrzesanej” (LM, 84).

Godne podkreślenia są interdyscyplinarne inklinacje Pankowskiego, nader chętnie zapożyczającego narzędzia od antropologów kultury, socjologów, etnografów czy mitografów. Bez żadnej przesady wolno powiedzieć, że jego podejście zastosowane w projekcie badań nad „poezją nieokrzesaną”, chociaż nie tylko w nim, przypomina uprawianą przez Stephena Greenblatta „poetykę kulturową”¹⁰. Odnajdujemy u Pankowskiego to samo zainteresowanie kulturowymi i ideologicznymi uwikłaniami tekstu nie tylko literackiego. Natomiast ze *stricte* literaturoznawczej perspektywy trzeba by zauważyć, że zaletą podejścia Pankowskiego jest konsekwentne poszukiwanie historycznoliterackich ciągłości między tekstami oraz epokami: romantyzmem, Młodą Polską, dwudziestolecie i okresem powojennym. Ponadto decydujące znaczenie ma ogólny kontekst i geneza tych wykładów, mianowicie zamierzenie uprzystępnienia literatury polskiej czytelnikowi zachodnioeuropejskiemu z kręgu kultury romańskiej, co — jako można by przypuszczać — mogłoby skazywać je na doraźność i nieaktualność. A jeśli się tak nie dzieje, to nie tylko z uwagi na interpretacyjną wnikliwość, erudycyjne zaplecze czy metodologiczną świadomość autora, ale z racji szczególnej konsekwencji oraz wierności swojemu sposobowi myślenia o literaturze, w praktyce realizowanemu w powieściach, dramatach i — w mniejszej już mierze — poezji.

Marian Bielecki (Uniwersytet Wrocławski)

⁹ T. Chomiszczak, *Mistrz ceremonii*, s. 47.

¹⁰ Por.: S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, przeł. W. Ostrowski, K. Kwapisz Williams, M. Lorek, Ł. Romanowski, A. Szwach, A. Wilson, A. Rajca-Salata, K. Karpinowicz, M. Łukowska, O. Mastela, Kraków 2006.