

Książka *Ljubity i navčaty...* Portnowej jest pozycją porządkującą stan wiedzy na temat ważnego nurtu w historii ukraińskiej kultury. Autorka oparła się mało już dzisiaj produktywnej pokusie dekonstrukcji kolejnych mitów generowanych na przestrzeni dziesięcioleci przez myśl narodnicką. Mity te pokazuje raczej jako do pewnego stopnia konieczne i naturalne strategie rozwoju, charakterystyczne dla większości ruchów narodowych Europy Środkowej i Wschodniej. Konserwatyzm, odrzucenie kapitalizmu oraz antyurbanizm były filarami, które miały nie tyle uchronić przed utratą tożsamości narodowej, co stworzyć odpowiednie środowisko dla jej krystalizacji. Praca Portnowej nie tylko tłumaczy źródła obecnych do dzisiaj aksjomatów kultury ukraińskiej, ale wyjaśnia wraz z tym wiele zjawisk i problemów współczesnego życia społecznego i politycznego na Ukrainie. Badaczka nie ucieka się wprawdzie do publicystyki i nie przeprowadza prostej paraleli pomiędzy dziewiętnastowieczną rzeczywistością a bieżącą polityką, jednak podczas lektury *Ljubity i navčaty...* jako żywo stają przed oczami dzisiejsze dylematy naszych wschodnich sąsiadów.

BIBLIOGRAFIA

- Bakuła, Bogusław. "Rosyjska wewnętrzna kolonizacja". *Porównania* 15 (2014). S. 341–356.
Hundorova, Tamara. *Tranzytna kultura. Symptomy postkolonialnoji travmy*. Kyjiv: Grani-T, 2013.

NOŻYCZKI NORWIDA

ELIZA KAČKA⁴
(Uniwersytet Warszawski)

- BOROWIEC, ANNA. „*Album Orbis*” Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2016. 418 S.

W opowiadaniu *Fama* Jarosław Iwaszkiewicz pisał:

Prof. Stanisław Wolski, zasłużony historyk sztuki, lat 76 [...], znajdował się w sali gothic, pochylony nad ołtarzem z Nawiedzeniem; pisał on pracę o wpływie polskiej rzeźby dolnopomorskiej i szczecińskiej na sztukę Leonarda da Vinci, i właśnie ten ołtarz, co prawda pochodzący z Gór Świętokrzyskich, ale zawierający w sobie wpływy mistrza Jana, nadwornego rzeźbiarza księcia Kačka szczecińskiego, wnuka Kazimie-

4 E-mail: eliza.kacka@gmail.com

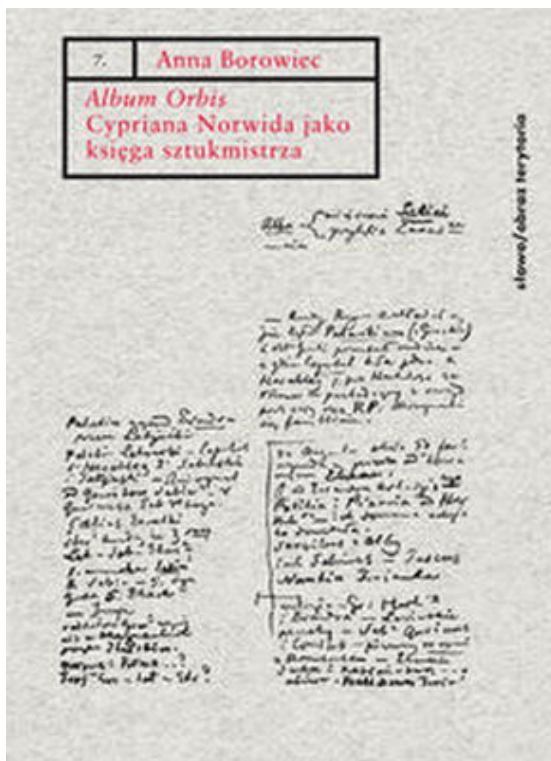
rze Wielkiego, był jedną z zasadniczych podstaw jego tezy. Profesor, mimo że pogrążony bez reszty w kontemplacji dolnego fałdu szaty świętej Elżbiety, który był podstawą wszystkich jego dowodzeń, usłyszał jednak dziwny, ostry choć dźwięczny odgłos trąby... (Iwaszkiewicz 8).

Figura profesora Wolskiego nie byłaby aż tak godna uwagi, gdyby nie rola, w jakiej został w tym fragmencie obsadzony. Otóż jest to rola uważnego tropiciela detalu, który w wyobraźni dziewiętnastowiecznych odgrywał niebagatelną rolę – fragment szaty w ruchu. Detal ten zresztą zaważył nie tylko na percepcji rzeźby. Trudno zlekceważyć jego rolę w opisie obrazu, któremu nałogowo przyglądał się jeden z najdziwniejszych historyków sztuki, autor *Mnemosyne*, Aby Warburg:

Postać kobieca [...] rozpościera przed zbliżającą się Wenus płaszcz, który rozwiewa wiatr [...]. Jej wierzchnie okrycie, poprzątkowane bławatkami, przylega ściśle do ciała [...]. Jeden z fałdów szat układa się spłaszczonym łukiem biegnącym w prawo od lewego kolana, poniżej rozciągając się płasko wymyślnymi załamaniem i wachlarzowatym kształcie [...] Od skroni w tył włosy rozwiewają się długimi falistymi splotami [...] (Warburg 48).

Od opisu zakłętej w szatach dynamiki Warburg przechodzi w swoim eseju o malarstwie Sandra Botticellego do traktatów i „archeologicznej powieści wczesnorennesansowej”, a jest to o tyle ważne, że spacer między sztukami jest jednym z konstytutywnych elementów takiego warsztatu pisarsko-badawczego. Nie mniej ważnym jego elementem pozostaje jednak fundujące go założenie, które tak streścił piszący o autorze *Mnemosyne* Krzysztof Rutkowski:

Artyści Renesansu odkryli w Antyku ruch tkwiący w sztuce od zarania dziejów. Sztuki plastyczne nie są ilustracją idei, a figury mitologiczne jej inkarnacją. Wprawione w ruch



stają się ośrodkiem dziwnych napięć: jawią się nie jako rezultat pojedynczej woli, lecz jako skutek działania sił sprzecznych (Rutkowski 17).

Nie tylko alegorie, upostaciowione idee, lecz także obserwowanie układów wybrzuszeń i pofałdowań interesowało patrzących. Układy takie są bowiem nieprzypadkowe, co więcej – to właśnie w zgięciach fałd, rysunku fryzur, odchyleniu postaci odbija się pochod ducha czasu. By świadkować temu pochodowi, trzeba (paradoksalnie) mieć wrażliwość, rzecz można, materialną – i posiadać umiejętność wyławiania znaczących detali. Dynamika zaklęta w rzeźbie, rysunek szaty na obrazie, podpięcie włosów na monecie – kolekcję tropów, jakie zostawia *Zeitgeist*, można by rozbudowywać o kolejne egzemplarze. A wiele z nich da się wypisać z tekstów Norwida. Zauważmy, że wiersz *W pracowni Gujskiego*, którego fragment przytaczam:

...Tam – czyjś profil?... Ona!
 Z tajemnicą na ustach, pogodą na czole
 I uczesaniem włosów, co zdradza epokę.
 Inaczej wziąłbyś medal za złomki mityczne
 Z Kartaginy lub Cypru...
 ...O, jakie głębokie
 Są w trefieniu warkoczy sprawy historyczne! (Norwid 194)

kończy się sentencją o lekkości bibelotu, ale pudowej wadze antropologicznej. Dodajmy: sentencją, która w dorobku Norwida nie była incydentem, lecz poglądem. „Sprawy historyczne” w „trefieniu warkoczy” prowadzą ku rozumiejącej historii rzeczy, różnej od historii idei, choć przecinającej się z nią w wielu punktach, mniej czy bardziej zaskakujących. Dlaczego o tym wszystkim opowiadam? Otóż dlatego, że problematyka ta odżywa w monografii poświęconej Norwidowskiemu dziełu-hybrydzie, integrującemu wiele sztuk, a ściślej: zestawiającemu je na sposób w równej mierze tajemniczy, co logiczny i deszyfrowalny. Mam na myśli, oczywiście, *Album Orbis* – trzytomowe dzieło autora *Quidama*.

Monografia Anny Borowiec – historyczki sztuki i literaturoznawczyni – to praca wymagająca wysokich kompetencji źródłowych i metodologicznych. Autorka szuka bowiem tak zasadniczego zamysłu dzieła, jak znaczenia i pochodzenia użytych w charakterze jego budulca wycinków ilustracyjnych. „Większość materiału zgromadzonego przez Norwida stanowią wycinki z książek i czasopism francuskich pochodzących z drugiej połowy XIX wieku, składające się na ogromny zbiór wyobrażeń kulturowych powstałych od zarania cywilizacji świata do lat siedemdziesiątych XIX stulecia” (Borowiec 5) – stwierdza Borowiec, by następnie zwierzyć się nam z kwerendy tropem nożyczek Norwida. Okazuje się bowiem, że dokładny przegląd wydawnictw francuskich pozwala nie tylko wskazać wiele miejsc cięcia, lecz także uświadamia powszechność wizerunków i motywów ikonograficznych, które dla

nas są już – przynajmniej na pierwszy rzut oka – nieidentyfikowalne. Nie znaczy to bynajmniej, że przyłapanie autora *Assunty* nad konkretną książką czy gazetą jest jedyną ambicją Borowiec. Badaczka zdaje sobie sprawę, że deszyfracja tego, skąd się bierze i co przedstawia wycinek, jest tylko jednym z manewrów do wykonania. Drugim, nie mniej istotnym, pozostaje dociekanie całościowego sensu tej dziwnej kolekcji – opowieści, która urywa się w 1871 roku. Ów drugi manewr – w przeciwieństwie do pierwszego – wymaga od czytelnika Norwidowskiego dzieła wysokiej kompetencji interpretacyjnej i niebłażej wyobraźni. Rekonstrukcja jest w takim wypadku bowiem zawsze konstrukcją, hipotezą czytelnika, który musi jakoś scalić to, co wcale w scaleniu nie pomaga. Oczywiście, konkretyzacja czytelnicza uzyskuje pewne wsporniki w innych tekstach Norwida, o czym zresztą pisze Borowiec, odtworzając jego poglądy estetyczne i pomysły historiozoficzne. Zagadkowy kształt *Album Orbis* nie staje się jednak przez to całkiem jasny – i nie jest to zarzut pod adresem badaczki. Pisząc to, konstatuje (a nie jestem w tej konstatacji odkrywca), że mamy tu do czynienia z książką równie zagadkową, co hybrydyczna *Mnemosyne Warburga*.

Wielokompetencyjna i – co wynika z natury przedmiotu – interdyscyplinarna książka Borowiec składa się zasadniczo z trzech części. W pierwszej, zwanej *Prezentacje*, autorka referuje zawartość kolejnych tomów, opisuje strukturę albumu – swoistego ilustracyjnego pasażu rozciągającego się od antyku po wiek XIX. Część pierwszą poprzedza zresztą krótkim, ale treściwym rozdziałem „*Album Orbis*” jako opowieść o dziejach, w którym sprawozdaje proces powstawania tomów, opisuje w skrócie ich charakter i podejmuje się syntetycznego nakreślenia Norwidowskiej historiozofii. Co warte uwagi: przyglądanie się spuściznie autora *Album Orbis* z perspektywy tego właśnie dzieła pozwala badaczce nie tylko na korekty interpretacyjne, lecz także na złożenie nowych propozycji w sprawie datowania tekstów. Weźmy taki fragment wywodu:

Wspomniana już przeze mnie wątpliwość związana z określeniem dokładnych ram czasowych, w których można by ująć czas powstania albumu, dotyczy także *Milczenia*. Hipoteza o ich równoczesnym powstawaniu może podawać w wątpliwość późne datowanie rozprawy. [...] Być może [...] warto byłoby zaryzykować tezę, że oba dzieła tworzone były od lat siedemdziesiątych, kiedy to poeta wspomina o albumie w listach do Zaleskiego, a rok 1882 należałoby potraktować jako cezurę zamykającą pracę nad oboma dziełami (Borowiec 24).

Te szczegółowe ustalenia uzmysławiają, że w niektórych partiach praca Borowiec ma charakter palimpsestowo-polemiczny. Jej ustalenia nadpisane są bowiem – nie bez polemicznego odchylenia – nad zastanymi osiągnięciami norwidologii. Autorka inaczej widzi miejsce *Album Orbis* i *Milczenia* na mapie rozlicznych prac poety-sztukmistrza, niż to zwykli widzieć Juliusz Wiktor Gomulicki (1973) czy Piotr

Chlebowski (2009). Za jej propozycjami stoi motywacja solidniejsza niż ambicja dopisania swego do ogólnego zasobu ustaleń, który, jak wiadomo, każda poważna praca badawcza powinna modyfikować, składając trybut poprzednikom, ale nie składając broni w walce o prymat, choćby w bardzo wąskim zakresie. Borowiec próbuje objaśnić sobie – i czytelnikom – dynamikę myślenia Norwida w taki sposób, by nie musieć polegać wyłącznie na kalendarium, lecz by wnioskować z myślowych przepływów i podobieństw między tekstami autora, ze stopnia ich dojrzałości. Innymi słowy: śledzi wędrówkę konceptu przez teksty, dostrzegając tym samym związki, których sama korespondencja czy odautorskie datowania nie są w stanie wystarczająco precyzyjnie wskazać.

Zamysł polemiczny pracy Borowiec najbardziej bodaj eksplicytny jest w części wstępnej, którą autorka rozgrywa w dyskusji z książką-poprzedniczką – monografią Chlebowskiego *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym „Albumie Orbis”* (2009). Dyskutowanie z lubelskim badaczem uzmysławia różnicę w obu podejściach i daje Borowiec asumpt do wyrazistych deklaracji warsztatowych. Poprzednikowi wytyka zbyt duże zaufanie do źródeł, choćby do ich postaci materialnej (tu sznyt historyczki sztuki wyraźnie się przydaje), a także braki w wiedzy dotyczącej ikonografii z epoki. Jak nietrudno się domyślić, krytyka Borowiec odsłania, chcąc nie chcąc, ogrom pracy Chlebowskiego, a zarazem uzmysławia, jak wielkiej ostrożności trzeba przy szacowaniu tego, co znajduje się na obrazku, i przy stawianiu skalających hipotez. Skoro i na tym etapie, na jakim – po rozlicznych kwerendach – pracuje Borowiec, brakuje ciągle wielu elementarnych rozstrzygnięć, to taki stan rzeczy daje pojęcie przede wszystkim o trudności samej problematyki badawczej. A ponadto uświadamia, że dziewiętnastowieczność w obrazach to ciągle *terra incognita*.

Na tej ziemi zresztą samej autorce zdarza się potknąć. Potknięcia te nie są spektakularne – chroni przed tym warsztat, wiedza i metoda pracy na źródłach przyjęta w tej konkretnie książce. Przyjrzyjmy się jednak opisowi jednej z kart albumu:

Karta 104 verso:

Notatka Norwida:

Poudre Richelieu – największe pudrowanie za Ludwika XVI.

Napoleon znosi peruki à la Titus.

Dziewczyny ludu – à la Charlotte Corday.

Damy – beret.

À la belle Ferronnière – na czole przepaska.

Bandeaux.

Loki.

Angielskie strzyżenie włosów comme les enfants d'Edouard

(Borowiec 358)

Borowiec sporządza do tego fragmentu kilka przypisów, problem jednak w tym, że są one niezbyt funkcjonalne i nie dają pojęcia, po co Norwidowi takie a nie inne przykłady. O Charlotte Corday pisze badaczka jako o żyrondyście, morderczyni Jeana Paula Marata. To wszystko prawda, ale nie z tego powodu Norwid wprowadził wzmiankę o niej w tej konkretnej notatce. Idzie o znany dziewiętnastowiecznym czytelnikom wizerunek Corday w czepku, bardziej popularny niż jej biografia. W sprawie strzyżenia „comme les enfants d’Edouard” podaje badaczka jedynie polskie tłumaczenie tej formuły, nie odwołuje się jednak do wizerunku synów Edwarda IV, a głowy tych znanych z historii Szekspira chłopców były niezapomniane. Bywa zatem i tak, że w swoich śledztwach Borowiec – zazwyczaj pieczołowita i niezawodna – nie wyczuje potencjału danego materiału lub wzmianki bądź przegra z oczywistością. Nierozpoznanie Kolumba, które na początku książki wytknęła swojemu poprzednikowi (Borowiec 11), może się zdarzyć każdemu.

Nie jest jednak tak, by konfrontacje autorki z norwidologami zdominowane były przez niezgodę. W książce znajdziemy wiele miejsc poświadczających przejmowanie inspiracji, jak choćby krótki fragment poświęcony zbieżnościom w historiozoficznej refleksji Norwida i Giambattisty Vica. Borowiec powołuje się tu na Elżbietę Feliksiak, kreatorkę wątku „wikiańskiego” w rodzimej norwidologii. Z aprobatą przywołuje jej opinię o niechęci Norwida do systemów, które znamionuje „jednostronność aparatu pojęciowego, abstrakcyjność i sztuczność” (Feliksiak 93). To jednak wątki marginalne względem tych poruszanych w częściach drugiej i trzeciej, poświęconych „strukturze albumu, [...] zmieniającej się wizualności, która przekształca się w historię form obrazowych ułożonych przez artystę kreatora dziejów” (Borowiec 5).

Czym jest *Album Orbis*? Jak podejść do tego kolażu wycinków, obrazów, słów, notatek? Na pewno, jak podkreśla autorka, nie da się zbliżyć doń bez „interdyscyplinarnych narzędzi badawczych”, ale ich „użycie nie gwarantuje wyczerpania potencjału interpretacyjnego” (Borowiec 155) dzieła, co zarazem konfunduje i pociesza. Użyłam tu nieprzypadkowo słowa *kolaż*, przy czym w przypadku Norwidowskiego albumu można by mówić o relacji słowo – obraz (Karpowicz 8) z uściśleniem, że autor *Quidama* był w szeregu antycypujących praktyki kolażowe, nie w awangardzie praktyków. Borowiec zauważa:

Pomysł zastosowania techniki polegającej na wklejaniu ilustracji wyciętych z gazet i książek i cytowaniu fragmentów cudzych tekstów, z włączeniem własnych szkiców i notatek, pozwolił Norwidowi połączyć znaki wizualne z fragmentami literackimi. [...] Obrazy nie pełnią tu funkcji ilustracji, ale tworzą wraz z tekstem wspólną całość (Borowiec 104).

Tę całość w układzie serii kart z albumu prezentuje Borowiec w części trzeciej swojej książki na ponad dwustu stronach. Bogaty aparat przypisowy, o którym wy-

biórczo wspomniałam, ułatwia czytelnikom nawigację i służy wielorakim wsparciem – źródłowym, językowym, historycznym, norwidologicznym, kontekstowym, teoretycznym. Jednocześnie żadna precyzyjna mapa albumu nie jest w stanie zapewnić wrażenia, jakie daje tylko zetknięcie z oryginałem i jego materialnością. To nie zarzut, a jedynie konstatacja oczywistości. Jedynie dzieło-hybryda w swej materialnej postaci może mobilizować do wyboru strategii:

Forma albumu otwiera przed odbiorcą [...] dwie możliwe drogi percepcji, które stanowią swoiste powtórzenie aktu twórczego, ale nie są postulowanym przewrotnie przez samego autora uzupełnianiem pozostawionych przez niego pustych kart. [...] Pierwsza z nich pozwala na penetrację linearną, na przechodzenie od strony do strony. Druga nie wymaga linearnego przemierzania „od-do”, ale raczej zmysłu szperacza i grabieżcy, zachwycającego się każdą napotkaną zdobyczą (Borowiec 144).

Na tym etapie dociekań otwiera się pole dla – częściowo podjętych przez badaczkę, a w znacznej mierze jeszcze niewyzyskanych – dociekań z pogranicza narratologii i audiowizualności. I nie tylko: tym, czego w związku z dowolnie percypowanym Norwidowskim albumem nie wolno pominąć, jest dyskretnie się w nim przejawiająca historia rzeczy. Czytelnicy Norwida zdają sobie sprawę z jego wielkiej wrażliwości na detal: drobny gest, upięcie włosów, kameralny urok bibelotów, kolor wstążki. Od tego wątku rozpoczynałam mój tekst o książce Borowiec i nieprzypadkowo teraz do niego wracam. Sztuka patrzenia i historia rzeczy nie są wystarczająco obecne w badaniach nad romantyzmem i wczesnym modernizmem. A szkoda, gdyż nie tylko w przypadku Norwida prowadzą do ciekawych wniosków. Dziewiętnastowieczność zyskuje dzięki nim na widzialności, uwalnia się od panowania „panteizmu druku”, a co więcej – zaczynamy o niej myśleć w kontekście nie linearnych następstw epok literackich, ale koncentracji znaczeń z różnych kręgów kultury i obszarów wiedzy, ich promieniowania. George Kubler w *Kształcie czasu* wspomina o „analizie konfiguracyjnej”. Założenia tej metody nie tylko zdają się dobrze objaśniać strukturę dzieł takich jak *Album Orbis*, lecz także zbliżają nas do rozumienia dynamiki i genezy wyobrażeń o świecie u schyłku XIX wieku. Kubler referuje:

Strukturforschung zakłada, że poeci i artyści tego samego miejsca i czasu są nosicielami wspólnego, centralnego wzoru wrażliwości, z którego promieniście rozchodzą się ekspresje, czyli ich wszystkie różnorodne dzieła. Stanowisko to jest zgodne ze stanowiskiem ikonologa, dla którego literatura i sztuka zdają się być w przybliżeniu wymienne (Kubler 47).

W podobnym duchu pisał w kanonicznej już pracy *Mnemosyne* Mario Praz, odwołując się w cytowanym poniżej fragmencie do tekstu Jamesa Lavera:

[...] w swej treściwej książeczce (*Style in Costume* – E.K.), stosując tak prosty chwyt, jak zestawianie na sąsiadujących stronicach: asyryjskiej mitry z jedną z owych Chaldej-skich świątyń o formie piramidalnej wieży, zwanych *zikkurat*, *Aurigi delfickiego* z jońską kolumną, średniowiecznego hełmu z ostrołukiem, stożkowatego nakrycia głowy dam z XV wieku (*hennin*) z wieżyczką typową dla płomienistego gotyku [...] i tak dalej, Laver zdołał przekonywająco unaocznic ponad wszelką wątpliwość fakt, który mozol-ne rozważania o Duchu Czasu tylko zaciemniają, a mianowicie bliskie pokrewieństwo czy powinowactwo, jakie charakteryzuje przejawy różnych sztuk w każdej epo-ce historycznej (Praz 21).

Zauważmy, że tym, co intryguje Praz i pociąga Kublera, nie jest spekulacja historiozoficzna bądź panorama historycznoideowa, lecz tajemny, choć pełen histo-rycznego konkretnego rytm zbieżności, pokrewieństwa, podobieństw, analogii. Rze-czy, obrazy i wszelkie ekspresje artystyczne nie sytuują się względem siebie dowol-nie, ale układają się w historię. Nie znaczy to bynajmniej, że historii te łatwo byłoby streścić – w żadnym razie. Nieprzypadkowo Borowiec powołuje się w swojej pracy na Waltera Benjamina i jego wizję historii, chociaż niepożądane by było unifikowa-nie światów Norwida i Benjamina, tak bardzo różnych – mimo estetycznych i emocjonalnych skłonności do melancholii. Jasne jest natomiast to, że *Album* – na równi ze *Źródłem dramatu żalobnego w Niemczech* – nie dostarcza łatwych pocieszeń i – podobnie jak *Pasaze* – nie uspołnia świata na siłę. „Niemożność utrwalenia ca-łości, ale też jawne odrzucenie takiego modelu twórczości przez Norwida, skazuje na przypadkowy wybór nieprzypadkowych jej [kultury – E.K.] fragmentów” (Bo-rowiec 145).

Czy *Album Orbis* daje się czytać w kontekście Norwidowskiego toposu ruiny? W poetyce znaczącego fragmentu? I dla kogo jest to lektura? „Nie można habilito-wać ducha” – miał powiedzieć Erich Rothacker na wieść o nieudanych przygodach Benjamina z Akademią (Benjamin 331). A czy można – przez analogię – podobną gnomą wybronić Norwida przed zdziwieniem czytającej publiczności? Norwida z nożyczkami schowanymi w szkicowniku? Na te i podobne pytania monografia Borowiec nie daje definitywnej odpowiedzi, ale stwarza odpowiedni kontekst do ich formułowania. Do tej pracy sięgnąć mogą – i ufam, że tak będzie – nie tylko norwidolodzy, wreszcie: nie tylko filologowie. Może stać się ona przyczynkiem do rozmowy nad wyświechtaną już i męczącą kategorią „korespondencji sztuk”, do rewizji podejścia interdyscyplinarnego, komunikującego literaturę z ikonografią. Dobrze byłoby też, gdyby stała się jednym z głosów w sprawie Norwida, którego nie znamy. Owszem, słyszeliśmy o nim, czytaliśmy o *Album Orbis* – ale ciągle nie potrafimy umieścić go w kręgu wielkich Dziwaków sztuki i literatury, choćby i ta-kich jak wspomniany Warburg. A szkoda.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter. *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. Przeł. Andrzej Kopacki. Pośl. Adam Lipszyc. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2013.
- Borowiec, Anna. „Album Orbis” Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2016.
- Chlebowski, Piotr. *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym „Albumie Orbis”*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2009.
- Feliksiak, Elżbieta. *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2001.
- Gomulicki, Juliusz Wiktor. „Dodatek krytyczny. Metryki i objaśnienia”. Norwid, Cyprian. *Pisma wszystkie*. Tom 7. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- Iwaskiewicz, Jarosław. „Fama”. *Twórczość* 6 (1956). S. 8–17.
- Karpowicz, Agnieszka. *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.
- Kubler, George. *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*. Przeł. Jacek Hołówka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Norwid, Cyprian. *Pisma wszystkie*. Tom 2. Oprac. J.W. Gomulicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Praz, Mario. *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przeł. Wojciech Jekiel. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006.
- Rutkowski, Krzysztof. „Warburg i wąż”. *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa* 2–3 (2011). S. 15–26.
- Warburg, Aby. *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*. Przeł. Ryszard Kasperowicz. Oprac. Katia Mazzucco. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2010.

POSTAWY SPOŁECZNE WOBEC INNEGO. PROCESY ADAPTACYJNE

ELIZA GRZELAK¹

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Edukacja – migracja. Edukacja międzykulturowa w kontekście kryzysu migracyjnego z perspektywy krajów V4. Red. E. Kledzik, M. Praczyk. Poznań: Media Rodzina, 2016. 239 S.

W 1999 roku państwa członkowskie Unii Europejskiej zobowiązały się do stworzenia spójnego systemu azylowego. Mając to na uwadze, Unia przyjęła Konwencję Dublińską (1990) i jej nowelizacje (2003, 2014), które wskazują odpowiedzialnego za prowadzenie postępowania azylowego. Ratyfikowano także dyrektywę, określającą

1 E-mail: kontakt@elizagrzelak.pl