RECENZJE I OMÓWIENIA

Marta Skwara

Komparatystyka w teorii i praktyce: uwagi o pierwszym polskim podręczniku dyscypliny

(Olgi Płaszczewskiej *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*)

Wielkie książki budzą podziw i zazdrość, wszechstronna monografia Olgi Płaszczewskiej[1] jest wielką książką co najmniej w paru znaczeniach tego słowa, budzi więc wspomniane uczucia.

Po pierwsze, jest to monumentalna próba opisu monumentalnej dziedziny badań: komparatystyki – i to zarówno w jej diachronicznym, jak i synchronicznym skomplikowaniu; dyscypliny[2] niedającej się łatwo usystematyzować, mającej swą długą tradycję światową i nieco krótszą, za to obarczoną nie mniejszą ilością powikłań, nieporozumień i animozji, tradycję polską. Autorka nie tylko stawia czoło temu skomplikowaniu, proponując własny opis i podział badań komparatystycznych (i własne, po części, nazewnictwo, takie jak „obszary szerokie" i „obszary specyficzne" komparatystyki), lecz także ilustruje rzecz całą diagramami i bogato dokumentuje w 1324 przypisach do części pierwszej (już sama ta liczba budzi należyty respekt, przyjrzenie się z bliska np. przypisowi 583 na s. 144–145 czy 1155 na s. 250–251 tylko ów respekt potęguje).

Po drugie, historyczno-teoretyczno-systematyzującej części pierwszej towarzyszy komplementarna część praktyczna, ilustrująca wiele poruszanych w części pierwszej zagadnień wnikliwymi analizami, i to takimi, które jasno wskazują swobodę autorki w poruszaniu się po co najmniej trzech obszarach językowych (włoskim, francuskim, angielskim), paru wiekach i kilku dzie-

[1] O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010.

[2] Bądź „zjawiska", już w spisie treści zaczynają się niełatwe do przezwyciężenia problemy; gdyby jednak konsekwentnie uważać komparatystykę za „zjawisko", wywód trzeba by zacząć od starożytności.

dzinach sztuki. Jakby tego było mało, Płaszczewska dołącza do swych analiz fotografie, często własnoręcznie wykonane, co udowadnia, że opisywane teoretycznie jako dziedzina komparatystyki podróżopisarstwo nie jest jej obce. Wspomnieć też koniecznie trzeba dwie obszerne bibliografie, jedną wieńczącą część teoretyczną, drugą zamykającą część praktyczną. Z pewnością będą one, wraz z wnikliwym opisem niektórych pozycji zawartych w przypisach, nieocenioną pomocą dla kolejnych adeptów komparatystyki różnych szczebli. Za tym podziwem musi jednak kryć się i zazdrość podpowiadająca pytania, na które tak naprawdę nie ma dobrej odpowiedzi, stąd odpowiedzi udzielone (bądź nie) przez autorkę także mogą być dyskusyjne.

Odpowiedź pierwsza dotyczy pytania: czym jest komparatystyka literacka? Autorka deklaruje we wstępie, że jej odpowiedź jest „subiektywna" i „wynika z potrzeby uporządkowania własnej świadomości badawczej" (s. 11) – co budzi szacunek, szczególnie w czasach, gdy dominuje nieuporządkowana świadomość badawcza, a wszelkie uporządkowania coraz częściej bywają przedmiotem (auto)ironicznych gier, także w komparatystyce[3]. Płaszczewska narzuca jednocześnie swoim inicjalnym teoretycznym rozważaniom porządek niejako wtórny, wynikają one bowiem z praktyki badawczej, która stawiana jest na pierwszym miejscu. We wstępie – kierowanym *Do czytelnika*, co stanowi znaczący gest budowania porozumienia – autorka deklaruje, iż komparatystyka „nie jest dyscypliną teoretyczną, lecz realizuje się w konkretnych przedsięwzięciach poznawczych" (s. 11). Skoro jednak tak jest[4], to pytanie o potrzebę poświęcenia połowy książki (300 stron) systematyzującemu opisowi „historii, zadań, metod i kierunków rozwoju komparatystyki literackiej" jest pytaniem o równowagę między (auto)świadomością dyscypliny a sposobem jej uprawiania. W oczywisty sposób autorka skrupulatnie i z dużą znajomością rzeczy zapełnia swoiste „miejsce puste" w refleksji nad komparatystyką w kraju, gdzie do niedawna mieliśmy jeden historyczny podręcznik „dziejów dyscypliny", jedną antologię „współczesnej komparatystyki"[5], parę dyskusji i rozdziałów w rozmaitych podręcznikach i nieco większą liczbę pomysłów autorskich (z nich wszystkich znajdziemy solidną relację w obszernym rozdziale 4: *Kom-*

[3] Rozczarowanie sposobem rozumowania i nadmierną metaforyzacją języka wielu komparatystów wypowiadających się w tomie *Comparative Literature in an Age of Globalisation* (Baltimore, The John Hopkins UP, 2006), który jest przecież kolejnym amerykańskim raportem o stanie dyscypliny, wyraża w swej recenzji Hans Bertens (*Recherche Littéraire. Literary Reserach* 2008, nr 47–48, s. 30–35).

[4] Z czym się można zgodzić, choć to także subiektywne spojrzenie, przywoływane przez Płaszczewską prace Stevena Tötösy'ego de Zepetnek najlepiej wskazują, że można traktować komparatystykę ściśle teoretycznie, domagając się przede wszystkim i do znudzenia „zasad" i „metody". Mam na myśli szczególnie rozdziały: *From Comparative Literature Today Toward Comparative Culture Studies* i *Ten Principles Toward a Framework of Comparative Culture Studies* z wydanego przez Tötösy'ego de Zepetnek podręcznika *Comparative Literature and Comparative Culture Studies*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2003.

[5] H. Janaszek-Ivaničková, *O współczesnej komparatystyce literackiej*, Warszawa 1980; *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa, Instytut Kultury, 1997. Sytuacja ta, na szczęście, zaczyna się diametralnie zmieniać w ostatnich latach.

paratystyka w Polsce, szeroko przypominającym początki polskiej komparatystyki i jej bujny rozwój w dwudziestoleciu, mniej lub bardziej zaprzepaszczony w PRL-u). W pewnym sensie wydaje się więc, że obszerność refleksji metodologicznej, szczególnie w jej wymiarze historycznym, podyktowana była bardziej polskim stanem opracowania dyscypliny niż konkretną potrzebą wypracowania narzędzi dla ujęcia „obszaru specyficznego" badań Płaszczewskiej, czyli: italianizmu. Wykonana, zaiste imponująca, praca wydawać się może z tego punktu widzenia częścią osobną i odpowiadającą na pytanie „czym jest komparatystyka" bardzo szeroko i kompetentnie. Sprawiać jednak też może wrażenie, mimo rozmaitych systematyzacji i diagramów, całości niedokończonej, czy raczej niemożliwej-do-ukończenia, zamknięcia, a wrażenie to potęguje zakończenie, charakterystycznie zatytułowane: *Komparatystyka – uwagi na marginesie*, zamiast spodziewanych zwyczajowo w takim miejscu konkluzji. Znajdziemy w tych uwagach charakterystycznie powtórzoną deklarację o komparatystyce jako „praktycznej metodzie badania literatury", o niewłaściwych – z punktu widzenia autorki – współczesnych próbach zastąpienia „praktyki badawczej refleksją metakrytyczną", o bezzasadnym wynajdowaniu nowych terminów i pojęć, podczas gdy „podstawowy sens literaturoznawstwa porównawczego" to:

> [...] świadome czytanie, czyli poznawanie uniwersum tekstów w ich korelacjach i interakcjach z innymi tekstami, z uwzględnieniem kontekstu kulturowego, w jakim funkcjonują dzieła literackie. Porównanie wskazuje sposób zadawania pytań, sposób postrzegania tekstu w jego odmienności i tożsamości (s. 299).

I tu jest miejsce na wspomnianą wyżej zazdrość: prezentując taki sposób widzenia komparatystyki (a traktowałabym to jako „wąską", choć w zupełności wystarczającą odpowiedź), autorka podjęła trud niemal syzyfowy omówienia tego, czym komparatystyka od połowy XIX wieku do dziś była i jakie towarzyszyły temu zawirowania. Narażając się na zarzuty niekompletności (w części historyczno-systematyzującej nie znajdziemy np. takiego działu komparatystyki, który zajmuje się związkiem literatury z innymi naukami: filozofią, socjologią, historią, a nawet fizyką czy matematyką), nieuchronnie – z powodu objętości prezentowanego materiału – popełniając drobne błędy (Dionýz Ďurišin nie był Czechem, jak wynika z zapisu na s. 70, tylko Słowakiem[6]), podejmując arbitralne decyzje (np. o problematycznym rozdzieleniu historii idei i komparatystyki[7]), doraźnie wdając się w polemiki (np. s. 133–134; a wyjąt-

[6] Często się go Czechem nazywa w opracowaniach, szczególnie zachodnich, co jest uproszczeniem związanym z pochodzeniem z Czechosłowacji. Trzeba jednak pamiętać, że badania Ďurišina, a zwłaszcza mająca do dziś zagorzałych zwolenników koncepcja związków międzyliterackich, nie przez przypadek skupione były wokół literatury słowackiej. Por. *The Horizons of Contemporary Slavic Comparative Literature Studies*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa, Elipsa, 2007, s. 16.

[7] A rozwiązanie to może szczególnie dziwić, gdyż ze spisu treści wynika, że „historia idei" mieści się w „obszarach szerokich komparatystyki", w pierwszym zdaniu omówienia staje się już problemem pogranicznym (s. 194), w zakończeniu zaś – swoistym partnerem komparaty-

kowo to emocjonalny *passus*, jak na spokojny, deskryptywny i systematyzujący ton całości; nawet gdy Płaszczewska omawia, nieco wbrew sobie, ściśle teoretyczny wywód Edwarda Kasperskiego [s. 130–131], zachowuje daleko idącą wstrzemięźliwość), wreszcie opisując nawet te działy, których następnie nie jest w stanie już praktycznie przebadać (np. literatura a muzyka), i dokumentując wszystko materiałami źródłowymi czytanymi bezpośrednio i często tłumaczonymi samodzielnie – autorka budzi zazdrość. Taki bowiem stosunek do nauki i do własnego w niej miejsca, który nie pozwala prześlizgnąć się po powierzchni i spokojnie analizować „swoje", zmusza każdego do naukowego rachunku sumienia. Jestem przekonana, że pierwsza część pracy Płaszczewskiej stanie się przedmiotem odwołania każdego, kto będzie kiedykolwiek w Polsce chciał się zmierzyć z komparatystyką jako samodzielną i obszerną dziedziną nauki, taką, która jest w stanie uniwersum tekstu literackiego – bo ten jest dla autorki najważniejszy – wynieść na poziom ponadnarodowy i osadzić w innych kulturach, innych sposobach mówienia i wśród innych sztuk. W tym sensie pierwsza część książki Płaszczewskiej pełni, co mocno podkreślam, funkcję podstawową i niezbędną, z punktu widzenia całości książki wygląda to już jednak nieco inaczej. Można by sobie bowiem wyobrazić, że całą swoją wiedzę i trud systematyzacyjny autorka wykorzystuje bardziej funkcjonalnie i zamiast nieco sztucznie dzielić książkę na część teoretyczną i ilustracyjną – a szczególnie dziwi to wobec jasnej deklaracji praktycznego przede wszystkim wymiaru dyscypliny – wywód prowadzi równolegle. Wtedy okazałoby się może, że więcej miejsca pozostałoby na dopowiedzenia interpretacyjne, czasami tylko zamarkowane w zakończeniach poszczególnych rozdziałów, inne zaś rozdziały zyskałyby lepsze uzasadnienie.

Rozważmy najpierw owe „niedokończenia". Przykładowo, analizując porównawczo *Fontamarę* Ignazia Silonego *i Bieg do Fragalà* Juliana Stryjkowskiego, Płaszczewska zauważa, że warto byłoby pójść za „sugestią Starowieyskiej-Morstinowej i zastanowić się nad ewentualnymi relacjami: między powieścią Stryjkowskiego a filmem *Złodzieje rowerów* Vittoria de Sica (1948) czy innymi obrazami włoskiego kina neorealistycznego":

> W ten sposób dokonałoby się przejście z przestrzeni komparatystyki literackiej w sferę porównawczych badań interdyscyplinarnych (s. 399).

I właśnie taką sferę komparatystyki wydzieliła wcześniej Płaszczewska zarówno w „obszarach szerokich" komparatystyki (*Korespondencja sztuk*, a w niej *Literatura, muzyka, spektakl, film*) jak i w obszarach „specyficznych" (*Italianizm*, a w nim *Korespondencja sztuk*), dlaczego więc nie przekroczyła tego progu w praktycznych analizach? Podobnie wygląda sytuacja w paru

styki, dziedziną nauki „utożsamianą raczej z filozofią, historią niż z krytyką literacką" (s. 204). Z zamieszczonego obok diagramu wynika, że historia idei i komparatystyka mieszczą się na dwóch biegunach, dzieląc swe zainteresowanie na polach: historii literatury, tematologii, europejskiej [czemu nie światowej?] starożytności, imagologii, korespondencji sztuk; jednocześnie tylko komparatystyce właściwe jest badanie przekładu i genologii.

innych zakończeniach rozdziałów analitycznych (zob. np. s. 391, 416, 504; najwięcej zaś wskazanych, ale niepodjętych problemów, zawiera zakończenie, np. istotnie frapujące usytuowanie „italianizmu" wobec zagadnienia „amerykanizmu"). Musi to budzić niedosyt i (podszytą zazdrością) refleksję, że systematyzująca i deskryptywna część pierwsza pochłonęła tak wiele energii i czasu autorki, że na doprowadzenie do końca operacji analitycznych po prostu czasami sił i czasu nie starczyło. I wydaje się, że to strata większa niż pominięcie opisu paru pomysłów komparatystycznych, wszystkich przecież i tak opisać nie sposób.

W rozdziałach analitycznych, bardzo szczegółowych i dociekliwych, pojawiają się też uwagi – zważywszy na obecność części pierwszej – redundantne. Jaki jest bowiem cel przywołania nadto oczywistej definicji Stevena Tötösy'ego de Zepetnek (komparatystyka „obejmuje poszukiwania dotyczące *więcej niż jednego języka i literatury jednego narodu*", s. 391) w samym środku rozważań analitycznych poprzedzonych już częścią teoretyczną, z perspektywy której Tötösy de Zepetnek pojawia się na końcu długiej linii badaczy, nie mówiąc nic odkrywczego? Da się też w wielu miejscach analiz komparatystycznych dostrzec pewną sztywność metodologiczną, czytelnik często spotyka sformułowania pouczające, jak coś „powinno" lub „nie powinno" być interpretowane, jakie procedury wszcząć „należy", jakie zaś powinny być porzucone. I wydaje się, że są to wskazówki podyktowane przede wszystkim potrzebą pewnej, nie do końca jasnej – wobec rozdzielenia w książce części teoretycznej i praktycznej – poprawności. Docieramy tu do trudności związanych z odpowiedzią na drugie pytanie: jak uprawiać komparatystykę? Na s. 406 z pewnym zdziwieniem czytam: „Punktem wyjścia refleksji komparatystycznej musi być bowiem impuls «płynący» od dzieła (sztuki czy literatury), nie zaś potrzeba generowania porównań". Muszę przyznać, że brzmi to dla mnie zbyt impresjonistycznie i nie do końca zrozumiale. Po pierwsze: jak niby impuls płynący od dzieła uzasadnić, a jeśli nawet przyjmiemy go na wiarę, to dlaczego kierować nas **musi** w tym, a nie innym kierunku? Ponieważ refleksja ta wieńczy paralelne czytanie wspomnianych już tekstów Silonego i Stryjkowskiego (które sumuje podrozdział, trochę paradoksalnie zważywszy na całość wywodu, zatytułowany *„Bieg do Fragalà" i „Fontamara" w kontekście komparatystyki*), a jednocześnie jest ona reprezentatywna dla wspomnianych już wykluczeń i zastrzeżeń, poświęcę jej więcej uwagi. Już na początku dowiadujemy się, iż czytając oba teksty w perspektywie porównawczej, „nie należy brać pod uwagę ich zależności genetycznej, lecz skupić się na pokrewieństwach typologicznych" (s. 404). Moja przekora czytelnicza każe postawić pytanie: dlaczego. Odpowiedź udzielona przez autorkę brzmi:

> Podobne badania, których punktem wyjścia jest intuicja interpretatora, nie sprowadzają się do mechanicznego wynajdowania zbieżności między jednym tekstem a drugim, jedną a drugą literaturą, lecz polegają na kojarzeniu faktów historycznych i konstrukcyjnych, rozpoznawaniu manier stylistycznych poszczególnych twórców. Ich celem nie jest przeprowadzenie erudycyjnego eksperymentu,

lecz umożliwienie szerzej zakrojonej refleksji nad literaturą danej epoki lub nurtu (s. 405–406).

Refleksja ta wsparta jest często w całej pracy wykorzystywanym argumentem: „współczesny komparatysta nie szuka w wymienionych utworach śladów zapożyczeń czy oddziaływania potencjalnego pierwowzoru na tekst późniejszy" (s. 393). Brzmi to dla mnie trochę jak argument przyjęty *a priori* na podstawie dość schematycznie klasyfikowanych wszelkich operacji wpływologicznych jako „przestarzałych" – z jednym wyjątkiem zrobionym dla marginalnie przywoływanej w części pierwszej koncepcji wpływu Harolda Blooma (s. 153), jako prowadzącej do „twórczej reinterpretacji dzieł asymilowanych przez ulegających ich sile artystycznego przekonywania odbiorców", a w rezultacie pozwalającej spojrzeć na dzieje piśmiennictwa jako na dzieje relacji wewnątrzliterackich. Bloom pojawia się marginalnie i w części praktycznej pracy: jego koncepcje pozwalałyby popatrzeć na podróż włoską jako na gatunek, którym rządzi zasada *tessery* (s. 552). Refleksja ta jednak należy do wspomnianego już szeregu postulatów na przyszłość. Powróćmy więc do tego, co w pracy jest, czyli podszytego historią dyscypliny inkryminowania „wpływologii". W przeciwieństwie do autorki nie sądzę, by istniały jakieś istotne ograniczenia w badaniu wpływów poza podstawowymi: ich dowodliwością i pożytkiem z ich przeprowadzenia. W kwestii wymienionych utworów, nie raz już przecież zestawianych, naprawdę ciekawie byłoby się dowiedzieć od kompetentnego filologa, czy dostrzega wpływ tekstu włoskiego na polski (czy np. widzi kryptocytaty, parafrazy, ślady obecności pośrednictwa innego języka, tłumacza itp.) i jak go ocenia, niż jedynie dowiedzieć się, o czym powszechnie wiadomo, że badanie wpływu może być jałowe. Poza tym wskazaną niemożliwość – w świetle istniejących dokumentów jednak, a nie w świetle przeprowadzonych analiz filologicznych – rozstrzygnięcia, czy oba teksty łączy powinowactwo, czy też może drugi jest plagiatem pierwszego, można by także dyskutować na płaszczyźnie porównawczej. W końcu historia literatury światowej zna parę takich przypadków (z których związek anglojęzycznej powieści Jerzego Kosińskiego *Being There* z *Karierą Nikodema Dyzmy* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza tworzy swego rodzaju odwrotną do opisywanego przypadku analogię: tekst własnego kręgu językowego został(?), w mniej lub bardziej dyskusyjny sposób, „wprowadzony" do kręgu obcego). Sama autorka także wskazuje przykład powieści indyjskiej wzorowanej na *Fontamarze*, nie dowiadujemy się jednak, czym ten przykład różni się od „naszego" i co mówi o mechanizmach rozmaitych zapożyczeń i powinowactw – we współczesnej *Weltliteratur*, poprzetykanej siecią wzajemnych lektur i chwytów marketingowych – coraz bardziej przecież problematycznych; unik nie wydaje mi się jedynym możliwym wyjściem. Jednym słowem, nie kwestionując przeprowadzonych badań i w sposób oczywisty doceniając wnikliwą lekturę porównawczą obu tekstów, przeprowadzoną zarówno na płaszczyźnie analogii, jak i różnic, upominałabym się o niewykluczanie pewnych obszarów działań komparatystycznych tylko na podstawie

odwołań do historii dyscypliny. Tym bardziej, że historia zna różne przypadki, a wpływ ma różne definicje.

Wśród wielu znakomitych odpowiedzi praktycznych na to, czym komparatystyka jest i jak ją uprawiać – szczególnie sobie cenię rozdział trzeci *Korespondencja sztuk*, zawierający m.in. znakomitą analizę intersemiotyczną sceny z *Orlanda Szalonego* Ludovica Ariosta (*Uwolnienie Angeliki*) w plastycznym opracowaniu Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a i Eugène'a Delacroix, ze wskazaniem istotnej roli przekładu literackiego w przekładzie intersemiotycznym, czy precyzyjną analizę postaci Torquata Tassa, wykreowanej przez Delacroix, Baudelaire'a i Norwida[8] – znajdziemy i takie, która prowokują do dyskusji. Symetrycznie do teoretycznego zagadnienia otwierającego „obszary szerokie" komparatystyki: „porównawcza historia literatury", w części drugiej *W kalejdoskopie italianizmu* znajdziemy – umieszczony jako pierwszy – tak samo zatytułowany rozdział, zawierający analizy *Operette morali* Giacoma Leopardiego oraz interpretację wybranych aspektów twórczości Gabriela d'Annunzia. Podtytuł tego rozdziału jest dla mnie nie do końca jasny, brzmi bowiem: *Literatura polska z perspektywy włoskiej*, albo mamy tu do czynienia z wyrafinowaną grą znaczeń (dla mnie nieuchwytną), albo po prostu z pomyłką[9]. Gdyby przywrócić logiczny porządek rozważań, podtytuł powinien brzmieć: *Literatura włoska z perspektywy polskiej*, co wyjaśniałoby także – zarysowaną w szkicu wstępnym do całego rozdziału – perspektywę badawczą: uprawianie historii literatury „obcej" stanowi jedno z podstawowych działań komparatystycznych, spojrzenie z perspektywy „Innego" „może wpłynąć na sposób odczytania utworu w kontekście rodzimym, odsłonić aspekty pomijane lub niedostrzegane" (s. 329). Czyli, logicznie wnioskując: polska interpretatorka czytająca włoski tekst z własnej narodowej perspektywy dostrzega w nim coś innego niż badacze włoscy. Można sobie oczywiście wyobrazić sytuację, że obcy tekst w jakiś sposób oświetla literaturę polską, ale ta perspektywa jest naprawdę w obu przedstawionych analizach nieuchwytna.

Pozostańmy więc przy koncepcji czytania literatury włoskiej z polskiej perspektywy i przedyskutujmy jej – uznane przez autorkę za oczywiste – wartości komparatystyczne. W przypadku pierwszej analizy mamy do czynienia

[8] W dystrybucji poszczególnych analiz części praktycznej książki (pomiędzy wcześniej wyodrębnione zagadnienia teoretyczne) dostrzec można istotne problemy z przenikaniem się zagadnień komparatystycznych, niepoddających się łatwo usystematyzowaniu. Dlaczego bowiem esej *Rzym, rzeźba i Ameryka, czyli wspólne szlaki Norwida i Hawthorne'a* znalazł się w dziale „tematologia", a nie w „korespondencji sztuk" czy w „imagologii"? Nie wydaje mi się, żeby dzielenie komparatystyki na poszczególne działy – dające się przeprowadzić na poziomie teoretycznym – rzeczywiście sprawdzało się w heterogenicznych z natury analizach.

[9] Parę innych pomyłek w tekście można by tu wskazać, np. wieńczący książkę akapit z ewidentnie nieusuniętym fragmentem słowa, czy powtarzanie tych samych przypisów (i kiepska dystrybucja ich numeracji w części pierwszej), jest dowodem na to, iż opracowanie redakcyjne tekstu pozostawia wiele do życzenia. Wydaje się, że jest to przede wszystkim ślad zepchnięcia zbyt dużej pracy na barki autorki, a nadmierne odciążenie korektorek, których książka miała w końcu dwie. Trudno uznać, że nie odpowiadają one za pozostawienie fragmentów słów czy powtarzanie pełnego zapisu bibliograficznego wielokrotnie cytowanych w książce prac.

bardziej z wnikliwą analizą tekstu niż z działaniem komparatystycznym, elementy perspektywy polskiej (opinie innych polskich badaczy) umieszczone zostały w przypisach (często imponujących, jak np. przypis 62 zawierający reinterpretacje historii Tassa i ich polskie odczytania), całość zaś wieńczy refleksja o dialogiczności tekstu, odwołująca się do koncepcji Bachtina. W jakim stopniu jest to nowa („polska"?) koncepcja czytania *Operette morali* – nie bardzo wiadomo, bo czytelnik został pozbawiony perspektywy porównawczej. Wieńczący całość przypis 77 dotyczący włoskich badań intertekstualnych dzieła Leopardiego takiej roli pełnić nie może (raczej, jak i w wyżej wymienionych przypadkach, otwiera perspektywy badawcze do zrealizowania w przyszłości). W drugim szkicu dzieje się podobnie: otrzymujemy bardzo ciekawą i wnikliwą analizę autokreacyjnych zabiegów d'Annunzia (z elementami intersemiotycznymi, do których należą np. analizy fotografii) z polskimi kontekstami umieszczonymi w przypisach (np. w przypisie 159 Płaszczewska ciekawie i z dogłębną znajomością rzeczy omawia wybrane elementy polskiej recepcji tekstów i postaci d'Annunzia), ciągle nie wiadomo jednak, dlaczego perspektywa przedstawiona przez autorkę ma być ilustracją podstawowego działu komparatystyki. Powrót do części teoretycznej książki wcale tej odpowiedzi nie ułatwia, mówi się w nim – przywołując z godną podziwu solidnością długą historię badań – o porównawczej historii literatury jako podstawowym kierunku poszukiwań komparatystycznych, którego przedmiot badań stanowi „sieć interakcji zachodzących między różnymi literaturami, postrzegana z perspektywy diachronicznej lub synchronicznej" (s. 151–152). Niezależnie jednak od tego, czy ujmiemy takie badania tak jak Yves Chevrel, umieszczający je w ramach studiów nad recepcją dzieła, czy tak jak Peter Zima, jako składnik refleksji nad periodyzacją literatury i historią gatunków (obaj cytowani przez autorkę, s. 152), czy skoncentrujemy się, bardziej współcześnie, na problemach semiotycznych lub narratologicznych, zawsze szczególnie podkreślana jest – i czyni to także Płaszczewska – analiza zależności „między odrębnymi literaturami narodowymi" (s. 157). Czy wymienione stronę dalej „interpretacje i analizy krytyczne dzieł należących do innych niż ojczysty systemów językowo-cywilizacyjnych" dokonywane przez neofilologów wpisują się w taką tradycję *ex definitione*? Wydaje mi się, że zależy to jednak od sposobu ich wykonania, inaczej bowiem każdy np. podręcznik literatury obcej napisany przez autora spoza danego kręgu językowego byłby dziełem komparatystycznym, a tak chyba nie sądzi nawet autorka. Wśród rozmaitych starych i nowych projektów historii literatur nie omawia *Dziejów literatur europejskich* pod redakcją Władysława Floryana[10], składających się z poszczególnych rozdziałów poświęconych różnym literaturom, pisanych „osobno" przez różnych autorów, stosujących różne metodologie, rozmaite perspektywy, a nawet różne nazewnictwo gatunków. Zamknięcie tak pomyślanej historii literatur europejskich esejem *Literatura polska w kontekście europejskim* z pozoru przypomina o po-

[10] Odwołanie do tego kompendium znajdziemy na s. 284, ale jedynie jako do zawierającego rozdział poświęcony literaturze włoskiej, autorstwa Józefa Heisteina i Krzysztofa Żaboklickiego.

tencjalnych wartościach komparatystycznych „dziejów literatur", ale w istocie jest wyjątkowo słabo metodologicznie uzasadnionym zbiorem rozmaitej rangi faktów i wiadomości. Jednym słowem: nie zgodziłabym się z tezą, iż każde dokonanie neofilologa jest pracą komparatystyczną, albo może łagodniej: jest nią na pewnej skali, rozpiętej między biegunami opisu historycznoliterackiego opartego na źródłach obcych (a i takie prace przecież się zdarzają) a zdolnością samodzielnego wnioskowania, tłumaczenia, porównywania, wskazywania kontekstów międzykulturowych, prowadzącą do wypracowania stanowiska komparatystycznego, zmieniającego istotnie spojrzenie na daną literaturę czy jakieś wybrane w niej zjawisko. Nie sposób też nie dostrzec, że coraz częściej oprócz działań zespołowych mających na celu właśnie „ukomparatystycznienie" historii literatur światowych / literatury światowej wyrwanie jej z kręgu oderwanych, paralelnych refleksji o różnych literaturach świata – rzetelnie wskazanych i dokładnie omówionych przez Płaszczewską (s. 158–163) – pojawiają się i projekty autorskie, ujmujące świat literatury niewątpliwie komparatystycznie, w których jednak refleksja porównawcza osadzona jest zupełnie inaczej niż to dotychczas bywało. W przypadku *La Republic Mondiale des Letters* Pascal Casanovy (wspomnianej marginalnie na s. 321) tym, co umożliwia porównywanie literatur świata, jest wspólny wszystkim uczestnikom republiki literatury mechanizm „rywalizacji, której się zawsze zaprzecza, i zmagań, które są zawsze międzynarodowe"[11]. Przyjrzenie się w tym kontekście italianizmowi, być może podważyłoby tezę Casanovy o niekwestionowanej stolicy światowej literatury, którą, według niej, jest od czasu renesansu Paryż. Ku bardziej istotnemu przewartościowaniu zdaje się zmierzać Płaszczewska w zakończeniu swej książki, nieco kokieteryjnie puszczając oko do odbiorcy:

> Statystyki dowodzą, że w Italii znajdują się dwie trzecie światowego dziedzictwa sztuki. Być może oznacza to również, że w italianizmie mieszczą się dwie trzecie dziedzictwa tematów literackich (s. 610).

Z niecierpliwością czekam na analizy komparatystyczne, które zmierzą się z tak postawionym problemem. Wtedy w istocie można będzie mówić o wpisaniu się komparatysty w dyskusję o historii literatur(y) świata.

Jeszcze jedno zagadnienie (nie sposób je wszystkie wyczerpać w formule recenzji), które prowokuje do dyskusji o tym, czym komparatystyka jest i jak ją uprawiać, stanowi translatologia. W części teoretycznej autorka umieszcza przekład w „obszarach specyficznych" komparatystyki – jest to jednak obszar pierwszy, a jego znaczenie podkreśla silny kwantyfikator: „problematyka przekładu to jedno z podstawowych pól badawczych komparatystyki literac-

[11] P. Casanova, *The World Republic of Letters*, transl. M.B. DeBevoise, Cambridge, Mass., London, England. Harvard UP, 2004, s. 36. Fragment pierwszego rozdziału *Literature, Nation, and Politics* został też przedrukowany w prestiżowej amerykańskiej antologii komparatystyki: *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightement to the Global Present*, red. D. Damrosch, N. Melas, M. Buthelezi, Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2009, s. 330–340.

kiej" (s. 237) i, jak zwykle u tej autorki, szerokie i kompetentne wskazanie rozmaitych tradycji oraz sposobów komparatystycznego wykorzystania przekładu. Znajdziemy wśród nich wskazanie możliwości konfrontacji przekładu z oryginałem (łącznie z refleksją o dziełach „źle przełożonych"), badania świadectw odbioru przekładu, jego pojedynczości bądź seryjności, zjawiska nieprzekładalności, rozmaitych przypadków wchodzenia przekładu w relacje z nowym systemem literackim. Nie pada jednak rozpalająca do białości niektórych badaczy kwestia, czy translatologia stanowi już odrębną dziedzinę, czy ciągle jeszcze mieści się w komparatystyce, a może, jak chce Emily Apter, tworzy „nową komparatystykę" (czemu sprzeciwiłaby się Susan Basnett, od lat dziewięćdziesiątych wieszcząca sromotny upadek komparatystyki, co w nieco innym świetle każe widzieć optymistyczną konkluzję Płaszczewskiej o zachowaniu przez komparatystykę „zespołu cech dystynktywnych" pozwalających ją nadal identyfikować u progu trzeciego milenium jako „tę samą dziedzinę nauki", s. 299). Temperatury tych sporów nie widać i w konkluzji rozdziału teoretycznego Płaszczewskiej, gdzie przekład spokojnie należy do jednego z pól badawczych literaturoznawstwa porównawczego i kierunku poszukiwań komparatystów, przez niektórych badaczy postrzegany jest jako nie do końca zbadany (tu przywołana opinia Stevena Ungara z cytowanego ostatniego amerykańskiego raportu o stanie dyscypliny)[12]. W części praktycznej wydaje mi się, że Płaszczewska sytuuje się bliżej tradycji translatologicznej niż komparatystycznej, analizując włoskie przekłady *Sonetów krymskich* Mickiewicza, przekład sztuki *Córka Joria* Gabriela d'Annunzia autorstwa Marii Konopnickiej, czy wypowiadając „parę uwag" na temat przekładów poezji Tadeusza Micińskiego we Włoszech. Znajdziemy w tych szkicach więcej analiz strategii tłumaczy, ich wyborów lingwistycznych, poszczególnych zagadnień specjalistycznych (takich jak problemy tłumaczenia stylizacji ludowej czy poszukiwanie ekwiwalentów obyczajowych), podczas gdy szerzej pojęte badanie komparatystyczne, szczególnie w przypadku szkicu o przekładzie Konopnickiej, odsuwane jest znowu na przyszłość (np. jako przyczynek do dziejów teatru czy też badań twórczości polskiej pisarki, s. 555). W przypadku sonetów Mickiewicza istotnie ciekawe byłoby postulowane (s. 555) osadzenie przekładów w szerszym kontekście kulturowym, na przykład wobec przekładów i recepcji literatury rosyjskiej we Włoszech, a także próba odpowiedzi na pytanie: jak wielokrotnie (choć z wątpliwymi nieraz skutkami) przekładane na włoski *Sonety krymskie* funkcjonowały w literaturze włoskiej, czy np. uczestniczyły w dialogu intertekstualnym. W przypadku Micińskiego zaś prześledzenie, w jaki sposób przekłady stymulować mogą „analizy i interpretacje dzieł rodzimych" – ale i innych, w szerszej perspektywie porównawczej – „opatrzonych etykietą trudnych i niezrozumiałych" (s. 556), byłoby niezmiernie ciekawe.

[12] Dokładniejszą relację z targanych rozmaitymi namiętnościami związków komparatystyki i translatologii przedstawiam w artykule *Translatologia a komparatystyka. Serie przekładowe jako problem komparatystyczny*, „Rocznik Komparatystyczny" 2010, nr 1, s. 7–30.

W dużej mierze oczywiście takie dalej idące propozycje uznać można za nieuczciwe, autorka nie ma żadnego obowiązku spełniać wszystkich oczekiwań czytelnika. Wydaje mi się jednak, że nie tylko chciałaby i wie, jak takie rozbudzone oczekiwania spełniać, ale naprawdę uznaje je za najistotniejsze w swej pracy. To, że nie mogła ich pomieścić w jednej książce, zarazem teoretycznej i ilustracyjnej, nie stanowi jej ostatecznej odpowiedzi na pytania: czym jest komparatystyka i jak ją uprawiać. Jestem przekonana, że raz dokonawszy podręcznikowego opisu, z którego czerpać będą i studenci, i badacze, powracać będzie – zgodnie ze swoją definicją dyscypliny – przede wszystkim do zagadnień analitycznych oraz interpretacyjnych, weryfikując rozmaite ujęcia i poglądy, ze swobodą doświadczonej badaczki i erudytki, doprowadzając swe własne pomysły do końca. Olga Płaszczewska – powtórzę z całą mocą w zakończeniu – napisała książkę wielką, książkę, która dostarcza solidnej porcji wiedzy i prezentuje godny podziwu warsztat i wnikliwość analityczną, wreszcie książkę, która pobudza do dyskusji i rozbudza różnorodne apetyty komparatystyczne. Tym lepiej dla autorki: już może zacząć pisać dzieło następne.