

mar and to rely more and more on his own general convictions of a modern critic. His statement on page 6 is indicative of this: "Like the literature of most periods in our culture, medieval vernacular poetry tends both to fictionalize the process of its own begetting and to celebrate in its heroes cognitive processes that reflect the author's own". This opinion may be quite correct, and yet one wonders to what extent its author may see medieval literature as a replica of his own critical tools and convictions. This is of course a perennial problem of literary study, but Vance's book, in its levelling of modern and medieval categories, does not help to solve it.

In sum, the book seems to me strongest on logic and narrativity, and it succeeds in illuminating their mutual interaction. Its all too general discussion of the textual dimension of medieval culture, however, despite the many fascinating ideas which it contains, does not contribute to the clarity of the main issue and might perhaps be put aside as material for another study. Finally, the methodological eclecticism of the book prevents its author from giving us more fully persuasive insights into the status of medieval fiction.

Barbara Kowalik, Lublin

„Roman”. N° 8. Debats sur le roman aujourd'hui. Revue trimestrielle. Presse de la Renaissance. Paris 1984, ss. 183 + 11nb.

Paryski kwartalnik „Roman” to pismo oddane sprawom powieści. Zamieszcza prozę, artykuły o powieściopisarstwie, przeglądy, wywiady, materiały niepublikowane, np. listy. Poszczególne zeszyty są na ogół poświęcone konkretnym tematom. Na przykład kreacji postaci powieściowej, problemom zawodu pisarza, zagadnieniom pokolenia, „słowom i obrazom” (język i film). Autorami znacznej części tekstów są uczestnicy dyskusji. Pismo redaguje zespół zło-

żony z sześciu osób: François Coupéry — redaktor naczelny oraz pisarzy: Claude Delarue, Jean-Pierre Enard, Erik Orsenna, Rafael Pividal i Catherine Rihoit (pracownik naukowy uniwersytetu). Wszyscy — z wyjątkiem Orseny — uczestniczyli w dyskusji zamieszczonej w omawianym numerze pisma. Dyskusja ta odbywała się jednak w szerszym gronie uczestników; oprócz wymienionych wzięli udział w niej również Alain Absire, Georges-Olivier Châteaureynaud, Alain Nadaud, Alexis Salatko, Alain Demouzon, Serge Koster, François Rivière, Jacques Bens, Michel Chaillou, Jacques Teboul, Frederik Tristan, Jean-Joseph Goux (pracownik naukowy uniwersytetu), Jean-Didier Wagneur, Pierre-Robert Leclercq, Jean-Luc Moreau; J. D. Wagneur i J. L. Moreau to pracownicy „Radio-Gilda”.

Zeszyt ósmy¹ jest publikacją specjalną, omawiającą współczesne powieściopisarstwo. Zarejestrowane niemal w całości głosy dyskusji okrągłego stołu nie były autoryzowane (s. 4). Dyskusja toczyła się na przełomie czerwca i lipca 1984 roku w lokalu stowarzyszenia pisarzy. W publikacji poszczególne jej etapy zostały poprzedzone efektywnym opisem miejsca i czasu oraz bliskotliwą charakterystyką uczestników przez R. Pividala. Wśród komplementujących epitetów pod adresem osób nie zabrakło trafnych, nieraz i cierpkich, ocen sensu rezultatu polemik. Pośród głównych zagadnień znalazły się różne kwestie dotyczące powieści jako gatunku, traktowanego równorzędnie z innymi dziedzinami kultury jak film czy teatr oraz dotyczące zadań, pozycji i specyfiki powieści.

*
*
*

A oto przegląd ważniejszych czy raczej charakterystycznych punktów dyskusji.

¹ Nie dysponując innymi numerami „Roman” trudno ocenić, czy recenzowany zeszyt i w jakiej mierze jest reprezentatywny dla tego pisma. Chyba, że to powieść?...

Temat pierwszy — powieść „pownownie powołana”, zaangażowana (ré-engagé) — wywołał refleksje co do znaczenia terminu. Czy idzie o podejmowanie problemów społecznych? politycznych? rodzinnych? W mniemaniu dyskutujących żaden z nich nie odpowiada znaczeniu „roman réengagé”. Nie znaleziono też właściwych wzorów w literaturze powieściowej, w utworach Mirabeau czy Zoli dotyczących życia najuboższych sfer społeczeństwa, ani Sartre’a czy Brechta nastawionych na problemy instytucjonalizacji i polityki. W tych i wielu innych przykładach (Sade’a, Vaillanda, Bataille’a) sens globalny utworu — ograniczony do fragmentu rzeczywistości — przesądzał w opinii dyskutantów o nieodpowiedniości nazwy wobec jej przedmiotu. Inne przykłady funkcje zaangażowania ujmują lokalnie (np. kraje Ameryki łacińskiej) bądź doraznie (ruch oporu), a więc także wycinkowo i akcydentalnie. Niektórzy z dyskutantów sądzili, że zaangażowanie to kwestia działań społecznych czy politycznych, ale nie powieściopisarstwa. Ostatecznie — mówiono — można by upatrywać ten rodzaj powieści wśród takich, które ogarniają rzeczywistość w całej jej różnorodności ogólnoludzkiej, uniwersalnej, byłaby to zatem powieść „absolutna”, jaką po prostu nazywa się powieścią i jakiej autorami byli np. V. Hugo, Flaubert, G. Grass, H. Böll. Wniosek tej części debaty to: „powieść zaangażowana” jest pojęciem niejasnym, absurdalnym, więc niedefiniowalnym.

Tak wyrażony pogląd posłużył za punkt wyjścia tezie o analogii między powieścią i naukami humanistycznymi, w postaci: „La science se fait fiction et la fiction science” (s. 3, 31). Taką tożsamość autor tezy (Pividal) uzasadniał znamienym dla obu (powieści i wiedzy) sposobem używania języka, co prowadzi do podobnych wyników. W argumentacji posłużył się obserwacją Freuda twierdzącego, że to literaci przed nim odkryli psychoanalizę, a mającego prawdopodobnie na myśli Sofoklesowego Edypa. Wśród dalszych argumentów

znalazło się zdanie Marksa o Balzaku; dodatkowym przykładem był *Lucjan Leuven Stendhala*, którego ukazanie się wyprzedziło *La démocratie en Amérique* Tocqueville’a. Zdaniem innych (C. Rihoit) pomiędzy powieścią i naukami społecznymi nie zachodzi rywalizacja, stanowią one paralelne sektory zmierzające do celu różnymi metodami. Ten motyw dyskusji sprowokował uwagę (Coupury) o jakoby nakładaniu przez pisarza masek na obserwowaną rzeczywistość, które to maski są fikcjami powtarzającymi (odtworzającymi) realność. Stwierdzono, iż rzeczywistość istnieje o tyle, o ile jest postrzegana poprzez klucz mowy czy obrazów (literatura, teatr): „Il n’y a pas de réel s’il n’est pas perçu a travers une grille du langage, de la combinaison des mots” (Pividal, s. 53). W związku z ową analogią powieści i nauk humanistycznych wspomniano o powieści SF, która we Francji prawie nie istnieje, a otwiera pisarzowi rozległe możliwości (Châteaureynaud). Za szczególnie cenny model związku powieści z nauką uznano twórczość Borgesa, zwłaszcza opowiadania z ich symptomatycznym tytułem *Fikcje*. Podobnie oceniono twórczość Nabokova (A. Nadaud).

Kolejnym punktem dyskusji była tematyka („Où allez-vous chercher tout ça?” s. 63), źródła pomysłów znajduwane w autobiografiach ich autorów, ich kompleksach i kompensacji tego, czego nie dała rzeczywistość. Najistotniejszym przedmiotem powieści miałyby być „écriture” (w sensie barthes’owskim?); wśród innych zagadnień dyskusji były: pozycja pisarza, poczytność i kryzys powieści, który w przekonaniu dyskutującego gremium nie istnieje, istnieją natomiast przemiany powieści.

Szczególnie dużo uwagi pochłonęła kwestia kreowania postaci powieściowej i wiążące się z nią zagadnienie tożsamości postaci, (jedności, jednoznaczności, identyczności — „identité”) i utożsamiania (identyfikacji — „identification”) autora lub czytelnika oraz różnorodne wersje znaczenia tych pojęć („L’identi-

fication, la représentation", s. 91). Przypomniano, że w początkach drugiej połowy XX wieku problem identyfikacji (tyczący czytelnika) pociągnął za sobą przełom w powieściopisarstwie, „l'ère de soupçon”, uchodzącej w teorii powieści za przewrót niemal kopernikański (Coupéry). W polemice nad konstrukcją postaci krzyżowały się rozmaite podejścia, postać bowiem, zdaniem pisarzy, warunkuje możliwość utożsamiania się z nią. Na przykład w *Voyeur* Robbe-Grilleta nie ma centralnej, jednoznacznej, tożsamej postaci. W utworach tego typu na główny plan wysuwa się np. problem filozoficzny, w stosunku do którego postać znajduje się niejako w stanie grawitacji. Jako utwór charakterystyczny wskazano *L'archéologie du zéro* A. Nadaud, w której miejsce protagonisty wypełnia koncepcja matematyczna skupiająca pozostałe składniki opowiadania. Utożsamianie z postacią, rozpatrywane dwojako: w odbiorze czytelniczym i w procesie pisania, pociągnęło za sobą wynurzenia rozmówców m.in. na temat autosugestii współlobowania pisarza ze stwarzaną postacią. Świadomość taka uniemożliwia niektórym twórcom kreowanie pewnych typów postaci, np. mordercy lub policjanta: „[...] parce qu'il couche dans mon lit, il bouffe dans mon assiette [...]” (s. 102 J. Bens). Utożsamienie się z postacią uniemożliwia również taki rodzaj powieści, w której rolę postaci pełni przedmiot, np. musztardówka. Podobnie dzieje się w przypadku rozpadu postaci, jej migracji czy przemian w inne: są to różne warianty zakłócające jej „identité” (Châteaureynaud). Zdaniem części dyskutantów brakiem postaci centralnej charakteryzowały się już powieści Prousta, Kafki, Musila, Joyce'a. Identyfikację z postacią można jednak traktować naśladowczo — albo jako utożsamianie kogoś ze sobą, albo jako tożsamość („identité”) czyli konstruowanie siebie w powieści za pomocą języka, historii (fabuły, anegdoty), różnorodności punktów widzenia, sytuacji (Pividal). Gra utożsamiania po-

legać też może na dostarczaniu czytelnikowi tego, o czym on sam myśli, lecz nie potrafi wyrazić i dopiero w lekturze odnajduje ważną dla siebie i jasno sformułowaną ideę (Leclercq). Kształtowanie postaci pozostaje w ścisłym związku z przedstawieniem, „représentation”, i umiejętnością stwarzania iluzji, choćby i nieświadomie ze strony pisarza (Tristan, Coupéry). Odrzucenie „représentation” — jak to ma miejsce w *Nouveau Roman* — jest niszczeniem sensu, a przecież celem literatury jest jego tworzenie (Wagneur). Wrażenie braku postaci sprawia też inny sposób jej tworzenia dzięki odkryciu sfery podświadomości, z jej niespójnością i wewnętrznymi sprzecznościami. Związek tradycji ze współczesnością w tym wypadku ujawnia się w powieści *La vie mode d'emploi*, a także Pereca *Un homme qui dort* (J. Bens).

Niemало miejsca w polemice zajęły sprawy języka: *Quelle langue?* (s. 127). Mówiono o języku mówionym, pisanym, potocznym, literackim, o jego właściwościach i jakości, o tym z czego jest ukształtowany — ze słów czy z sytuacji. Niektórzy (Koster) termin „język” zastępowali słowem „styl” mówiąc o jego odmianach, zwłaszcza o stylu osobniczym jako o symptomie wyrażającym sposób myślenia pisarza. Następnie miejsce stylu zajęło określenie „voix” rozumiane jako swoisty ślad w nazewnictwie rzeczy, autorskie piętno (Pividal). W dyskusji o języku szczególnie ostro uwidocznił się stosunek dyskutantów do krytyków. W związku z relacją autor-czytelnik zarysowały się skrajne postawy: od nastawienia na dostarczanie rozrywki i przyjemności z lektury, poprzez obojętność, ku takiej konstrukcji powieści a szczególnie jej języka, która utrudniłaby czytelnikowi jej interpretację lub uniemożliwiła lekturę (Chaillou). Tę ostatnią wersję zakwestionowano jako skrajną łatwiznę a przykład niekomunikatywności językowej (patois) wskazano w *Le livre* P. Guyotat (Enard). Postanowiono zwalczać zaobserwowaną rozbieżność krytyki w ocenie

tęgo samego pisarza (np. Balzaca). Zasada „pięknego mówienia” obowiązująca od Gide’a po Lacretelle’a — jak stwierdzono — minęła, a język powieści zubożał i stał się banalny. Pisarz wychowany przez szkołę, instytucje, zwyczaje, konwencje musi wypracować własny język, który określono jako „rytm” powstający w procesie formowania wizji twórczej. Tworzy się język ze wspólnych rytmów słownych, sytuacyjnych, idei, postaci i powinien on być szczególnie przystawalny do tego, co najbardziej osobiste i intymne. Nie brakło nawet i takich opinii, że to nie język jest narzędziem pisarza, lecz pisarz narzędziem języka.

Ostatnim, kluczowym zagadnieniem dyskusji, była teza o perwersyjnej powieści: „Le roman peut-il encore pervertir? Est-il indispensable?” (s. 161). Pytano też, czy to jeszcze możliwe i co należy przez to rozumieć. Zdaniem jednego z dyskutantów „pervertir” oznacza przekraczanie obowiązujących praw, co w społeczeństwie francuskim jest sprawą zdezaktualizowaną za przyczyną choćby np. ateizmu, pornografii, psychoanalizy itp. Na przykład Bataille sądzi, że obszarem literatury jest zło. Czy to ma oznaczać, że nie istnieje dobra literatura jak tylko satanicka? Dyskutant przytoczył marksistowską wersję rozwoju powieści od jej narodzin, związanych z burżuazją (powieść dydaktyczna. Rousseau, Goethe) poprzez fazę utraty złudzeń (Balzac, Flaubert z jej bohaterem — reprezentantem klasy społecznej), aż po kres jej rozwoju w *Mdłościach* Sartre’a. Skoro jej konstruktywną cechą jest zindywidualizowana postać bohatera i tej zabrakło, nie ma więc powieści. Współprzyczyną stał się też kryzys religii i mitów, który ograniczył pole pisarskiej wynalazczości (Goux). Takie ujęcie problemu wywołało ostrą ripostę zarzucającą jego autorowi zapożyczenie heglowskiej idei osiągnięcia wiedzy absolutnej, która wykluczy potrzebę tworzenia fikcji, a jednocześnie — łączenie koncepcji Hegla, Lucaśa i Goldmana z poglądami Levy-

-Straussa lub „psychoanalitycznych dysydentów”. W rezultacie sztuka została potraktowana jako przeżytek, a przecież dowodzi ona swojego istnienia prostym faktem swej obecności. Zarazem uległa przekreśleniu specyfika powieściowego gatunku. Co zaś tyczy perwersji, to nie polega ona na szokowaniu seksem, ale na godzeniu w to, co zastane i zeskalone, na zakłócaniu ustalonego porządku, na działaniu wywrotowym. Zdaniu, iż z chwilą publikacji powieści Sartre’a *Mdłości* w 1938 roku nastąpił schyłek powieści, zaprzeczyła historia — wybuch II wojny światowej (Pividal). Powieść ma nieograniczoną pojemność, pozwala na mówienie wszystkiego, „tout dire”, a to oznacza dążność ku tworzeniu powieści „absolutnej” (Coupry, Pividal). Transgresja istniejącego stanu rzeczy jest zawsze możliwa, zależy tylko w jakiej dziedzinie — prawnej, społecznej, moralnej, politycznej. Przykładem może być rasizm, skatologia itp. (Pividal, Enard, Bens, A. Nadaud). Funkcja powieści polega na walce z konformizmem, a francuska społeczność jest szczególnie konformistyczna. Chodzi więc o to, by powieść nie była szkolnym dyktandem (Pividal). Tu wskazano nazwiska pisarzy szczególnie perwersyjnych w sensie kompromitowania konformizmu: Gombrowicza i Nabokova. Scharakteryzowany w dyskusji cel powieści miałby więc polegać na dokonywaniu przemian w społecznej świadomości. W procesie społecznej komunikacji dotyczyć ma to dokonywanie wszystkiego, co niejawne, ukryte, przemilczane, dlatego najsukcesowniejszą metodą jest podkopywanie (A. Nadaud). A zatem „tout dire” jest podstawową właściwością powieści, umożliwia bowiem pisanie tego, co niepokoi, wzburza i burzy, tego co nie tylko zewnętrzne lecz i wewnętrzne a bezpośrednio werbalnie nieuchwytnie, czego nie można dojrzeć, usłyszeć, odczuć; „tout dire” pozwala na ujmowanie tego w sposób zrelatywizowany, w sprzecznościach i z różnych perspektyw (Coupry). Jest to kwestia rozwoju powieści, formowania nowej optyki rzeczywistości

Postać najbardziej przewrotną w powieści dostrzegł Deleuze (*La logique du sens*) w *Alicji* L. Carrolla. Zasadzie „tout dire” winno jednak towarzyszyć to, co Pividal nazwał „metodą Marsenne’a”: „maksimum ekspresji przy minimum słów. Zwięzłość w „mówieniu wszystkiego” jest możliwa tylko dzięki językowi, który daje szansę jednoczesnego wiązania całej różnorodności czasów i przestrzeni, co nie jest osiągalne, np. w filmie (Coupry, Bens) jakkolwiek film nieporównywalnie lepiej niż powieść ukazuje ruch, np. pościg samochodów (Enard). Powieść daje nieograniczone możliwości, większe od innych sztuk, ponieważ nie posiada ścisłej formy literackiej, nie ma określonych granic — technicznych, językowych, moralnych (Leclercq, Coupry). Rozważano sposób rodzenia się świata wyobrażeń — za przyczyną języka czy obrazów. W związku z tym zwrócono uwagę na dwa rodzaje pisarskiej działalności, przeciwstawne i dopełniające się: powieściopisarstwo, w którym liczy się tylko „écriture” i pisanie scenariuszy, a więc konstruowanie dialogu dla teatru lub filmu (Coupry, Leclercq, Nadaud, Enard i in.). Powieść nie będąc jedyną dziedziną sztuki może okazać się niezbędna (Riviere). Jest to dogodniejsza forma wypowiadania się, a niewykluczająca innych sztuk. Dowodzą tego choćby filmy i powieści Pasoliniego (Enard). Przewijające się w dyskusji zestawianie powieściopisarstwa z teatrem i filmem zakończono dość oczywistym wnioskiem o niezastępowalności wzajemnej tych sztuk.

*

* *

Omówiona dyskusja nasuwa nieco spostrzeżeń. Wymiana poglądów pisarzy na literaturę, jej rodzaje i gatunki, nie należy do rzadkości, a konferencje takie miewają różny zasięg i cele. Z terenu Francji przykładem dyskusji „table ronde” (lipiec 1971) może być wydana przez Union Générale d’Éditions (Paris 1972)

w serii „Dix-Dix-Huit” publikacja *Nouveau Roman hier, aujourd’hui*, T. 1 *Problèmes généraux*, T. 2 *Pratiques*. Da się ona zestawić z omawianą ze względu na charakter dyskusji. Obie odbywały się w kręgu profesjonalistów-pisarzy i obie dotyczyły — relatywnie — powieści współczesnych: poprzednia tych z 1971 i wcześniejszych, recenzowana — powieści w 1984. W drugim tomie pierwszego wydawnictwa znalazły się zagadnienia analogiczne do poruszanych w dyskusji z 1984 roku, a więc sposoby tworzenia fikcji, własna twórczość, zawartość i styl powieści, relacje między literaturą i plastyką. Reszta jest odmienna. Przede wszystkim płaszczyzna teoretyczna dyskusji, jej odniesienie do wytworów już istniejących („[...] roman hier, aujourd’hui”) oraz uczestnicy — znani przedstawiciele *Nouveau Roman*. Natomiast dyskusja zawarta w „Roman” odnosiła się do powieści lat osiemdziesiątych, a ściślej do roku 1984, miała sens roboczy, projektujący i półoficjalny. Jej przebieg uderza spontanicznością i subiektywizmem głosów dyskusyjnych. Fakt braku ich autoryzacji niewątpliwie zaważył na ogólnym jej obrazie. Niedwuznacznie informuje o tym redakcyjna notatka na okładce zeszytu. Dyskusja została odtworzona z całą jej szkieletowością, ogólnikowością, powtórzeniami, a nawet bełkotaniem (balbutiement). Należałoby podkreślić truizm wielu uwag. Dlatego też informacja na okładce sugeruje, że publikację tę należy czytać raczej jako powieść, której postaci dokonują autoanalizy, wahają się, maskują, demaskują sukcesywnie w miarę odsłaniania się intrygi. A tą intrygą jest pytanie: „Comment et pourquoi du roman en 1984?”.

Dyskusja ta ma jaśniejszą i mniej jasną stronę. Po stronie zysków należy zapisać sporo interesujących wynurzeń co do odczuć, nastawień do tematów i problemów procesu twórczego oraz powieści jako gatunku — nawet określaną jako sztuka — ze strony zawodowców. Dyskusja nad „roman réengagé” przyniosła wiele zdroworozsądkowych sądów

prowadzących do wniosku unieważniającego tę pseudo-odmianę gatunku. Podobnie cenne jest spostrzeżenie, że na temat mitu powiedziano sporo głupstw, np. w *Mitologiques* Barthes'a, gdzie do mitów zaliczono zarówno Brigitte Bardot jak i frytki, a przecież — jak zaznaczono — mit to ani bohater, ani przedmiot, lecz system, który przywracany stanowi w literaturze część reguły. Również wartościowa jest polemika nad postacią powieściową, ukazuje bowiem sposób jej traktowania przez twórców. Natomiast poglądy na perwersyjność powieści informują o różnych sposobach rozumienia funkcji powieści w jej dziejach, lecz nie stanowią żadnego odkrycia.

Po stronie cienia trudno nie odnotować banalności wielu wypowiedzeń, niedostatków teoretyczno-językoznawczej podbudowy, arbitralności niektórych uwag i braku precyzji wyrażen, np. zaskakujący, bo sprzeczny z teorią de Saussure'a, sposób pojmowania *langue* i *langage*: *langage* jako język — słownik i gramatyka, a *langue* jako mowa (s. 131). Tak samo kształtowanie się świata fikcji, powstawanie wyobrażeń — w języku czy obrazach — stanowiło pasjonujący dylemat dla dyskutantów, podczas gdy został on dość dokładnie zbadany we współczesnej psycholingwistyce². Wreszcie mniemania o językowej nośności powieści i strukturalnych ograniczeniach sztuk obrazowych były nadto jednostronne i kategoryczne, ponieważ pozbawione niezbędnych zastrzeżeń lub dopowiedzeń. Niejednokrotnie trafne obserwacje zostały zniweczone przez arbitralność ich formy. Zapewne jedną z przyczyn tego faktu był roboczy i swobodny typ dyskusji pociągający za sobą brak dbałości o precyzję wypowie-

dzi. Ich dookreślenie pozwoliłoby uniknąć oświadczeń niezbyt ostrożnych. Nota Redakcji, podpowiadająca czytanie tej dyskusji jako powieści, nasuwa pomysł, iż gdyby rzeczywiście była ona fikcją powieściową, to otrzymalibyśmy wariant powieści autotematycznej: o powieści w powieści wypowiadają się jej postacie. Na tle twórczości choćby T. Parnickiego byłaby to wersja rzeczywiście o tyle nowa, o ile wieloautorska i zarazem wielopostaciowa.

Teresa Cieślukowska, Łódź

Grzegorz Gazda, AWANGARDA — NOWOCZESNOŚĆ I TRADYCJA. W KRĘGU EUROPEJSKICH KIERUNKÓW LITERACKICH PIERWSZYCH DZIESIĘCIOLECI XX WIEKU (THE AVANT-GARDE — MODERNITY AND TRADITION. IN THE CIRCLE OF EUROPEAN LITERARY TRENDS OF THE FIRST DECADES OF THE 20TH CENTURY), Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987, 290 pages.

In order to evade the dangers of ambiguity the author in the very beginning clearly defines the term "avant-garde" as it is understood in his work — it is defined as a universal name given to all modern artistic currents which appeared at the beginning of the 20th century and went on developing and transforming up until the thirties. In this sense the avant-garde is also sometimes called the historical avant-garde, the classic avant-garde or the great avant-garde of the present century. The main task of this book is to interpret, analyse and describe the genesis and development of modern art with special stress on literature which is perfectly understandable if one takes into account the interests, competence and knowledge of the author. Although the work in question contains basic and fundamental problems concerning the avant-garde (not restricted to the Continent only, but also including other spheres of influence of European langu-

² Por. I. Kurcz, *Psycholingwistyka*, Warszawa 1976; I. Kurcz, *Język a reprezentacja świata w umyśle*, Warszawa 1987. Autorka była na podoktorskim stażu w USA, prowadziła później wykłady na uniwersytetach europejskich, japońskich, amerykańskich i australijskich. Jest też członkiem redakcji wydawnictw psychologicznych, m.in. i francuskiego „L'Année Psychologique”.