

dr Agnieszka WŁOCZEWSKA  
Zakład Języka Francuskiego  
Instytut Neofilologii  
Uniwersytet w Białymstoku

## AUTOREFERAT W JĘZYKU POLSKIM

**1. Imię i nazwisko:** Agnieszka WŁOCZEWSKA

**2. Posiadane dyplomy i stopnie naukowe:**

- Magisterium na podstawie pracy „Le structuralisme génétique de Lucien Goldmann dans le *Dieu caché* (1965)” („Strukturalizm genetyczny Luciena Goldmanna w *Dieu caché* (1965)”) napisanej pod kierunkiem profesora Henryka Chudaka, Instytut Romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 1999;
- doktorat na podstawie pracy „Pour une lecture sémiologique du théâtre de Jean-Paul Sartre (1943-1946)”, przygotowanej pod kierunkiem profesora Henryka Chudaka, Instytut Romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2005.

**3. Dotychczasowe zatrudnienie w jednostkach naukowych:**

2000-2005: wykładowca w Instytucie Romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego

2001 do chwili obecnej: wykładowca na Magisterskich Uzupełniających Studiach Zaocznych w Instytucie Romanistyki, Uniwersytet Warszawski

2005-2006: wykładowca w Uniwersyteckim Kolegium Kształcenia Nauczycieli Języka Francuskiego, Uniwersytet Warszawski

2006 do chwili obecnej: adiunkt w Zakładzie Języka Francuskiego, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku

**4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art.16 ust.2 ustawy z dnia 14 marca 2003r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. nr 65 poz. 595 ze zm.)**

**a) tytuł osiągnięcia naukowego:**

Agnieszka Włoczewska, *Teatr Apollinaire'a. Dramat esprit nouveau w świetle estetyki Apollinaire'a* (wraz z cz. II. Guillaume Apollinaire (Wilhelm Kostrowitzky), *Dramaty w przekładzie i z komentarzem Agnieszki Włoczewskiej*)

**b) (autor/autorzy, tytuł/tytuły publikacji, rok wydania, nazwa wydawnictwa)**

Agnieszka Włoczewska, *Teatr Apollinaire'a*; 2015, wyd. Collegium Columbinum; ISBN 978-83-7624-176-0

**c) omówienie celu naukowego ww. pracy/prac i osiągniętych wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania:**

Guillaume Apollinaire jest powszechnie znany jako poeta. Według francuskiego dziennika *Le Monde*, *Alkohole* zajmują 17 miejsce wśród 100 najważniejszych książek XX stulecia. Wiersze uwolnione od znaków interpunkcyjnych, nasycone jednocześnie symbolizmem, modernizmem i mitologią otworzyły szeroko drzwi przemianom na polu liryki. *Kaligrama* wyzwoliły utwór od linearnej lektury realizując w pełni poszukiwaną od dawna syntezę malarstwa i poezji. Ów dorobek doczekał się licznych analiz i komentarzy, najwięksi krytycy, wśród nich Michel Décaudin, Jean-Claude Chevalier, Claude Debon pochylali się nad jego głębią i złożonością. Twórcy muzyki, wśród nich Francis Poulenc, Yves Montand, Georges Brassens, inspirowali się utworami poety.

Dużym uznaniem cieszy się także krytyka sztuki, którą pisarz uprawiał z powodzeniem od 1902 roku do śmierci. Przyjaźnił się z nieznanymi wówczas szerzej malarzami – Picasse, Matissem, Derainem, Vlaminckiem, Braquiem, małżeństwem Delauneyów. Podziwiał Celnika Rousseau i kochał Marie Laurencin. Ich nowatorskie koncepcje estetyczne bliskie były jego własnym poglądom na sztukę i na sam proces twórczy. W licznych artykułach, utrzymanych w konwencji krytyki antydogmatycznej, śledził ich rozwój i ujmował założenia, krystalizując jednocześnie swoją własną teorię piękna.

Status wielkiego awangardowego poety oraz krytyka i mentora nowoczesnego malarstwa przyćmił inne oblicza bogatej osobowości twórczej. Jego sztuki teatralne pozostawały przez całe dziesięciolecia na uboczu zainteresowań badaczy na świecie. Do tej pory nie zebrano całego odkrytego dorobku scenicznego w odrębny tom w serii *Plejady*, poszczególne sztuki rozproszone są po różnych częściach *Dzieł zebranych*. W skali światowej nie powstała również żadna monografia przedstawiająca i analizująca cały dorobek sceniczny pisarza; ukazało się zaledwie kilka opracowań pojedynczych sztuk, zaś artykuły poświęcone teatrowi Apollinaire'a stanowią promień w całości badań nad jego twórczością. Biała plama na mapie Apollinariów wydaje się niesprawiedliwa. Parafrazując słowa Adama Ważyka i przenosząc je z kontekstu prozy na teatr można powiedzieć, że powierzchowne traktowanie dramatów wyrządza krzywdę autorowi. Jego utwory zasługują na większą uwagę i uznanie, powinny być zaliczone do kanonu tym bardziej, że pisarz zilustrował w nich nowo stworzony przez siebie gatunek literacki – *dramat esprit nouveau*. Stąd podstawowym celem niniejszej

rozprawy jest uzupełnienie luki w badaniach historycznoliterackich oraz otwarcie drogi do dalszych analiz w tym zakresie. Kolejnym zamierzeniem było przełożenie utworów scenicznych na język polski i tym samym przybliżenie czytelnikom słabo znanej gałęzi twórczości wielkiego pisarza. Przypadające wkrótce setne rocznice z nim związane czy jego polskie korzenie nie były jedyną motywacją do podjęcia wysiłków. Chodziło przede wszystkim o wprowadzenie do świadomości odbiorców informacji o dramatach ze względu na ich nowatorski charakter oraz istotne znaczenie dla rozwoju teatru - i ogólniej sztuki – w XX wieku.

We Wstępie rozprawy przyjmuję założenie, że Apollinaire wypracował własną koncepcję sztuki, którą określam jako estetykę *esprit nouveau*. Następnie wysuwam twierdzenie, że najlepiej realizuje się ona w teatrze, który był zarazem *spiritus movens* i laboratorium nowej wizji sztuki. Dalej przedstawiam dorobek teatralny pisarza w perspektywie historycznoliterackiej i genologicznej. Podejmuję niełatwą próbę gatunkowego sklasyfikowania zachowanych i odnalezionych do dziś utworów. Jednak klasyczne wzorce okazują się być zbyt ciasne, by pomieścić nowatorskie dzieła sceniczne, stąd określam je szerzej i ogólnie jako spektakl. Pisarz dążył do tego, by w utworach połączyć teatr rozumiany klasycznie z pantomimą, cyrkiem, wesołym miasteczkiem, kabaretem, a nawet kinem. Sam nadał określenia jedynie dwóm z nich – *Cycki Tyrezjasza* uznał za dramat surrealistyczny, a *Casanovę* za komedię parodystyczną. Tym bardziej uzasadniona wydaje się potrzeba znalezienia wspólnego mianownika spinającego jego twórczość sceniczną. Wreszcie na koniec tej części przedstawiam recepcję dwóch inscenizowanych utworów – *Cycków Tyrezjasza* (1917) i *Koloru czasu* (1918), oraz ich miejsce na tle historii teatru francuskiego pięknej epoki. W drugiej dekadzie XX wieku dzieła te wzbudziły konsternację wśród krytyków rozumiejących sztukę na sposób klasyczny. Nieprzychylnie komentowali dzieła, których istoty ani założeń nie rozumieli. Jedynie młodzi promotorzy sztuki nowej, wyzwolonej z tradycyjnych więzów, dostrzegali potencjał drzemiący w utworach scenicznych. Co ciekawe jednak, późniejsza krytyka nie zajęła się ani tą debatą zwolenników i przeciwników dramatu nowego, ani szerzej sztukami pisarza.

Teatr Apollinaire'a zadziwia odbiorcę różnorodnością tematyczną, formalną, językową i retoryczną. Jego opis i zdefiniowanie wymagają znajomości myśli estetycznej pisarza. W pierwszej części rozprawy przedstawiam zatem kształtowanie się w latach 1902-1918 estetyki ducha nowego, którą autor rozwijał w pracach historycznoliterackich, wykładach i odczytach, artykułach prasowych, wstępach do wystaw. Istotne okazują tu inspiracje pisarza. Apollinaire, wkrótce po tym, jak zaczął pisać dla sceny, zajął się historią

teatru, zwłaszcza włoskiego. Zachwycał się dziełami Pietra Aretina i *commedia dell'arte*. W pamięci zostały mu z okresu rzymskiego dzieciństwa żywe obrazy włoskiego karnawału, spektakle cyrkowe, przedstawienia uliczne. Jako młodzieniec podziwiał lyoński teatr lalek. W jego twórczym umyśle te formy sztuki, gatunki dramatu i ich techniki syntetyzowały się przynosząc z czasem oryginalne i coraz bardziej dojrzałe dzieła. Konsekwentnie wypracowywana oryginalna koncepcja sztuki zrywała definitywnie z wąsko rozumianym mimetyzmem, czerpiąc inspiracje zarazem z teatru włoskiego, sztuki ludowej i miejskiej, techniki i natury. A przede wszystkim pisarz chciał zatrzeć sztuczną granicę między sztuką i życiem, przemieszać i połączyć te dwie fundamentalne dla niego sfery egzystencji. Podstawowymi wartościami stały się dla niego wolność, prawda, kreatywność, zaskoczenie, zdziwienie i śmiech. Nie pojmował ich jednak w sensie konwencjonalnym. Wolności nie definiował jako frywolnej i dyletanckiej anarchii. Uważał, że tylko wytężona praca, wysiłek poszukiwacza i odkrywcy mogą dać artyście wyzwolenie. Wiedza prowadzi do zrozumienia mechanizmów ewolucji sztuki; tym samym wyswobadza umysł z utartych schematów, kieruje estetykę na dziewicze obszary i kreuje nowe kanony piękna. Odnośnie prawdy, pisarz przeniósł pojęcie ze sfery etycznej na estetyczną. Prawdą staje się zgodność zamysłu twórczego i formy. Tylko wielcy artyści, jak Matisse, Picasso czy Delaunay, potrafią nadać kształt swym fantazjom, ich prace wiernie odbijają idee. Idąc dalej – kreatywność była dla Apollinaire'a przejawem boskości w człowieku, żywiołem rodzącym nowe żywioły. Twórczość rozumiał jako nieustanne pobudzenie i eksplorację świata zmierzającą do wydobywania poznawalnych zmysłowo elementów, abstrahowania ich ze znanego otoczenia, a następnie łączenia w oryginalne całości. Tak rodzi się nowa rzeczywistość sztuki, nie mniej prawdziwa i realna, niż poznawalne zmysłowo otoczenie. Reakcją widza na nie znany wcześniej świat, na odważne zestawienia powszednich elementów, jest zaskoczenie i śmiech.

Sam pisarz, by nazwać stworzone przez artystę światy, posługiwał się określeniami „orficki”, a potem „nadrealistyczny”. Wprowadził też epitet „duch nowy” i to on, naszym zdaniem, najtrafniej odnosi się do jego własnej twórczości. Przymiotnik „nadrealistyczny” / „surrealistyczny” został później zawłaszczony przez grupę André Bretona i zasadniczo zmieniony w stosunku do wyjściowej koncepcji Apollinaire'a. Z kolei termin „orficki” został odrzucony przez grupę malarzy, których nim określał. Dlatego „duch nowy” – *esprit nouveau*, którego reguły wyłożył w odczycie *L'esprit nouveau et les poètes* (1917), jako nie wykorzystany wcześniej ani później do określenia żadnego credo artystycznego, trafnie pasuje do nazwania Apollinairowskiej koncepcji sztuki i twórczości.

A ta znalazła najpełniejszy oddźwięk w dramacie, określanym w rozprawie jako dramat ducha nowego (*esprit nouveau*). Jego specyfika polega nie tylko na oryginalnym założeniu teoretycznym, zmierzającym do stworzenia nowej rzeczywistości, ale również na zastosowaniu wielu różnorodnych technik teatralnych. Raz jeszcze trzeba podkreślić, że pisarz żywo interesował się sztuką włoską, która wywarła na niego duży wpływ. W latach 1909-1910 przygotowywał i wydał historię z antologią pt. *Teatr włoski* i sam też przejął wiele zasad italskich autorów. Podobnie jak oni, uważał literaturę za skarbnicę, z której można i należy wyciągać przeróżne składniki, inspirować się nimi i dowolnie je wykorzystywać. Kanwa i adaptacja tekstu dla potrzeb danego przedsięwzięcia artystycznego stały się podstawową metodą w jego pracy. Przyglądając się warsztatowi pisarza, badacz z ciekawością i mozołem śledzi wielość źródeł inspiracji. Dla przykładu, w dramacie historycznym *Jan Jakub* pisarz wykorzystał, według swego zwyczaju, wiadomości zaczerpnięte od samego Rousseau, Woltera, Coranzesa, Goldoniego, a także liczne anegdoty z gazet z epoki (m.in. *Journal de Paris*, roku VIII). Z kolei jedna z ulubionych lektur, *Pamiętniki Casanovy*, dała bodziec do napisania dwóch dzieł: dramatu surrealistycznego *Cycki Tyrezjasza* i komedii parodystycznej *Casanova*.

Rozdziały II-IV przedstawiają bliżej różnorodne techniki, których pisarz użył, by stworzyć nadrealistyczną rzeczywistość sceniczną. Składają się one, obok teorii, na istotę dramatu ducha nowego ilustrującego słynną zasadę koła: „Gdy człowiek chciał naśladować chód, stworzył koło, które w niczym nie przypomina nogi”. Na początku każdego podrozdziału określam merytoryczne i historyczne aspekty każdej z technik, a następnie przedstawiam ich wykorzystanie w poszczególnych sztukach. Znowu nasuwa się tu spostrzeżenie, że pisarz już u progu swej kariery miał jasno określoną wizję tego, czym dramat powinien być. Skecz *O pijącym absynt, który czytał Wiktora Hugo* (koniec XIX wieku), sztuki *Przy drewnianym dzwonie* (przełom XIX i XX wieku) czy *Handlarz anchois* (ok. 1906) pełne są nowatorskich chwytów, które rozwiną się później dając dojrzałe formy dramatów ducha nowego.

Z teatru włoskiego dell'arte Apollinaire zaczerpnął takie elementy jak maskę i przesadny makijaż, charakterystyczny kostium, lazzi, qui pro quo. Maski i makijaż, skupiające uwagę na kwestii tożsamości, są szczególnie istotne w kontekście życia samego pisarza, który nie znał ojca i przez to czuł się człowiekiem bez korzeni i rodowodu. W liryce identyfikował się z nadrealnymi postaciami, jak Orfeusz czy Merlin, gdyż skrywanie się za innymi rozmywało wstyd bękarta skazanego na usprawiedliwianie swego życia. Także w teatrze gra z tożsamością wydaje się echem bolesnego osobistego doświadczenia.

Przebranie nie polega na zwykłej zmianie stroju, lecz dokonuje się w różnych wymiarach: społecznym, tożsamościowym, seksualnym. Uwagę zwraca zwłaszcza przebranie jako zmiana płci. Pisarz uważał, że jest to jeden z najbardziej ludycznych zabiegów literackich, dlatego z upodobaniem wykorzystywał go w swych utworach. *Handlarz anchois*, *Cycki Tyrezjasza* i *Casanova* są najlepszymi przykładami komizmu sytuacji wynikającego ze zmiany płci i omyłkowego określenia tożsamości danej postaci. Ten rubaszny humor ma swe korzenie w sztuce ludowej, zwłaszcza jarmarcznej, ale też i w twórczości bliskiego przyjaciela, Alfreda Jarry'ego. Apollinaire połączył je z innymi technikami dell'arte i komedii: lazzi oraz qui pro quo. Zdarcie kamuflażu dokonujące się w wyniku fizycznej nieporadności bohatera, prowadzi do rozwikłania zagadki tożsamości, uchylenia tajemnicy i wyjaśnienia nieporozumienia, na którym zbudowana była akcja dramatu. Rozwiązania takie pojawiają się w *Temperaturze*, *Janie Jakubie*, *Cyckach Tyrezjasza* oraz *Casanovie*. Niosąc ze sobą rozładowanie napięcia i śmiech, spokrewniają dramaty esprit nouveau z gatunkiem komedii.

Sztuka ludowa stanowiła drugie ważne źródło inspiracji. Ze spektaklu ulicznego wzięto korowód, marionetę i stereotyp, z kabaretu, kawiarni koncertowej i music-hallu – proste i melodyjne przyśpiewki. Uważał bowiem, że sztuka i życie powinny nieustannie przenikać się i inspirować wzajemnie. Nic nie służy temu lepiej, jak przemieszanie publiczności z aktorami, przenikanie się sfery codzienności i scenicznego spektaklu. Jednym ze stałych chwytów dramatu ducha nowego stało się więc korowodowe zejście aktorów ze sceny, kierujących się ze śpiewem na ustach w przestrzeń miasta, by nieść tam radosną atmosferę zabawy i święta. Apollinaire często wykorzystywał znane melodie i piosenki, by widzowie, zachęteni muzyką, przyłączyli się tym chętniej do aktorów i razem z nimi opuścili salę. Już w sztuce *Przy drewnianym dzwonie*, z początku XX wieku, aktorzy schodzą z desek śpiewając piosenkę, którą wcześniej kilkakrotnie wykonywali. Żywy udział publiczności w przedstawieniu pisarz osiągnął również dzięki wykorzystaniu marionety oraz sugerowaniu publiczności, jak ma reagować. W pierwszym skeczu dla teatru kukielkowego autor zaznaczył momenty, w których publiczność ma klaskać i wołać „Brawo!”. Wreszcie stereotyp dawał widzom możliwość łatwiejszego utożsamienia się z postaciami i sytuacjami ukazanymi na deskach. Jednak zgodnie z zasadami dramatu *esprit nouveau* typowemu ujęciu towarzyszy zasada zaskoczenia. Autor osiągnął w ten sposób kontrast, zaś celem tej techniki było rozbawienie publiczności, gdyż śmiech uważał za jeden z podstawowych elementów widowiska.

Pasjonowała go również literatura baroku, pełna światłocieni rodzących iluzję, pomieszania perspektyw, gry realizmu i fantazji. Stąd wprowadził technikę teatru w teatrze,

prologu czy *theatrum mundis*. Osiągał dzięki temu zwielokrotnienie rzeczywistości dające wrażenie, że sztuka i życie splatają się nierozzerwalnie, dopełniają i stymulują. Istotny jest fakt, że techniki te znalazły zastosowanie już w pierwszych dziełach pisarza, co świadczy o tym, że od początku miał wyraźny zamysł tego, jak sztuka powinna być skonstruowana i jakich technik użyć, by osiągnąć zamierzony efekt. Skecz *O pijącym absynt, który czytał Wiktora Hugo* został pomyślany jako teatr w teatrze. Autor wykorzystał salę rozpraw sądowych jako przestrzeń widowiskową, na której występują z monologiem kolejno Sędzia, Oskarżony lub Publiczność, pozostali zaś zamieniają się w oglądającą publiczność. Podobnie w *Janie Jakubie* czy *Handlarzu anchois* pisanych wspólnie z André Salmonem, w *Cyckach Tyrezjasza* czy *Casanovie* bohaterowie grają przed sobą i przed publicznością, obalają tym samym rampę i zacierają granicę między sceną i widownią.

Wypada zwrócić osobno uwagę na *Prolog* w *Cyckach Tyrezjasza* wygłoszony przez Dyrektora Trupy. Staje się on porte-parole pisarza, gdy przedstawia techniczną wizję teatru nowego, o jakim marzył Apollinaire, a którego nie udało mu się nigdy zrealizować: „okrągłego z dwiema scenami / Jedną w środku uformowaną niczym pierścień / Wokół widzów i która pozwoli / Rozwinąć naszą sztukę nowoczesną / Łącząc często bez związku jak to bywa w życiu / Dźwięki gesty kolory krzyki hałasy / Muzykę taniec akrobację malarstwo / Chóry wydarzenia i złożone dekoracje” (Apollinaire, *Cycki Tyrezjasza*, str. 250). Ten odważny eksperyment techniczno-formalny byłby próbą zsyntetyzowania ulubionych form spektakli ludowych, w której pobrzmiewają echa zamierzeń XIX-wiecznych reformatorów teatru: Paula Forta z Théâtre d'Art, Auréliena Lugné-Poe'go z Théâtre de l'Oeuvre czy zamierzenia Alfreda Jarry'ego.

Dramaty ducha nowego noszą znamiona komedii, jednak ze względu na nawiązania i zapożyczenia z szeroko pojętej sztuki ludowej wykraczają poza ciasne ramy klasycznych gatunków. Plasują się na antypodach *pièce bien faite* i łamią zasady konwencjonalnego teatru. Próżno w nich szukać jedności czasu i miejsca, reguły prawdopodobieństwa czy stosowności. Język poddany jest takim samym zabiegom odnowy, wypełniony kalamburami, a nawet neologizmami, choć autor przekornie twierdził, że z dystansem zapatrywał się na te dwa chwyt literackie. Istotnym jest jednak fakt, że Apollinairowskie przekształcenia w obrębie gatunków, stylów czy tonów przekazu nie były destrukcyjne w zamierzeniach. Inaczej pojmował on sztukę niż dadaści czy futuryści tworzący w okresie Belle époque i otwarcie dążący do zniszczenia starych form oraz do swoistej anarchii artystycznej. Apollinaire pragnął tworzyć *nowe*, które nie byłoby całkowitą negacją dawnych form, lecz kreatywnym nawiązaniem do historii, zawsze też podkreślał, że nie zrywa z tradycją. Na oczyszczonym z

realizmu i mimetyzmu polu teatru przedstawiał śmiało wizje światów wyobraźni, sam też szukał adekwatnych określeń dla swych utworów. *Cycki* nazwał dramatem surrealistycznym, *Casanovę* komedią parodystyczną. Wypada żałować, że autor nie określił wszystkich swoich sztuk. Stąd pomysł, by zdefiniować je jako dramaty gatunku *esprit nouveau*, które wyznaczają nowe horyzonty i są zacznem głębokiej przemiany, jaka dokonała się w teatrze i w sztuce XX wieku.

Pierre Albert-Birot i Yvan Goll byli pierwszymi spadkobiercami i kontynuatorami Apollinaire'owskiego teatru. Jego echa pobrzmiwają wyraźnie także w teatrze absurdu czy we współczesnych formach spektaklu miejskiego, zwłaszcza w happeningu. Z kolei sama koncepcja surrealizmu została przejęta przez grupę André Bretona i rozwinięta w nurt, który okazał się fundamentalny dla estetyki ubiegłego stulecia. Dialogiczność, zmieniająca radykalnie relacje łączące autora, dzieło i odbiorcę, została szeroko rozwinięta przez Bachtina oraz grupę *Tel Quel*. Apollinaire'a należy zatem traktować jako prekursora nie tylko nowoczesnej poezji, ale też głębokiej odnowy teatru i literatury.

Część II książki zawiera tłumaczenia sztuk i szkiców. Jest to pierwszy przekład całego dorobku scenicznego Apollinaire'a na język polski. Obejmuje utwory pisane wspólnie z przyjacielem André Salmonem (*Temperatura, Handlarz anchois, Jan Jakub*) oraz samodzielne dzieła (*O pijącym absynt, który czytał Wiktora Hugo, Przy drewnianym dzwonie, Cycki Tyrezjasza, Casanova, Kolor czasu*) i szkice. Ponieważ są to teksty nie znane szerzej czytelnikom, stąd każdemu towarzyszą informacje historycznoliterackie zaczerpnięte z tomów Plejady. Niniejszej pracy przyświecała nadzieja, że oryginalność i piękno dramatów *esprit nouveau*, ważnego ogniwa modernistycznej sztuki, poruszy polskich odbiorców oraz trafi na deski teatrów.

## **5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych**

W kontekście zawodowym określam siebie jako filologa romanistę. Nie jest to jednak zawód sensu stricto, lecz misja polegająca na rozpowszechnianiu szeroko pojętej kultury francuskiej w Polsce. Wiele jej cennych elementów jest wciąż nie odkrytych, co pozostawia badaczowi szeroki wybór. Interesuję się szczególnie literaturą francuską XIX i XX wieku, literaturą frankofońską oraz metodami badań literackich. Podejmowane przeze mnie wysiłki i działania zmierzają do popularyzacji wybranych tematów z tych trzech obszarów zainteresowań. Ogłosiłam dotąd dwie monografie – pierwszą poświęconą frankofonii, drugą poświęconą teatrowi ducha nowego Apollinaire'a. Opublikowałam 26 artykułów



(współpracuję regularnie z dwoma czasopismami naukowymi: *Studia Gdańskie*, *Tekstualia*) oraz uczestniczyłam aktywnie w konferencjach w Polsce i za granicą.

Pierwsza monografia to „Mały leksykon pojęć i terminów frankofońskich” (Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2012). Jego podstawowym celem było przybliżenie polskim czytelnikom zjawiska, jakim jest Frankofonia. Do momentu publikacji nie powstała u nas syntetyczna praca na ten temat, dlatego podstawowym celem leksykonu było wypełnienie choć w drobnym stopniu luki oraz zachęcenie badaczy, by kontynuowali prace w tym zakresie i naświetlali różnorodne problemy związane z paradygmatem frankofońskim. Tym bardziej, że Polska należy jako obserwator do OIF - Międzynarodowej Organizacji Frankofonii. Książka składa się z czterech części: *Czym jest frankofonia?* (1) przedstawia ogólnie jej historię wynikającą bezpośrednio z kolonizacji; *Czym jest literatura frankofońska?* (2) skupia się na twórczości literackiej pisarzy francuskojęzycznych oraz na ciekawych i istotnych zjawiskach zachodzących w tym obrębie. W części *Hasła* (3) zebrałam i opisałam pokrótce najważniejsze pojęcia i terminy, wśród nich literaturę diasporyczną, duduizm, griota i griotykę, kreolskość, marronage, spiralizm haitański. Ostatni rozdział: *Państwa-obszary-regiony* (4) przybliży historię literatury francuskojęzycznej w państwach i na obszarach tzw. „starej frankofonii” (Belgia, Szwajcaria, Dolina Aosty, Kanada) oraz w państwach powstałych na terenach dawnych kolonii francuskich (w Afryce, Azji, Amerykach). *Leksykon* spotkał się z przychylnym przyjęciem ze strony specjalistów w dziedzinie. Uzyskał pozytywne recenzje prof. dr hab. Józefa Kwaterki, księdza dr Adama Romejki, dr Agnieszki Wnuk. Został też przychylnie przyjęty przez odbiorców. Na zaproszenie władz Instytutu Francuskiego w Warszawie oraz dziennikarzy z Radia Dla Ciebie wzięłam udział w audycji na antenie RDC z okazji Dnia Frankofonii (2013r.), gdzie prezentowałam główne idee zawarte w książce.

Część artykułów, które ukazały się w czasopismach specjalistycznych, poświęciłam również przedstawieniu i analizie zjawiska frankofonii oraz twórczości literackiej jej wybitnych przedstawicieli (Albert Camus, Aimé Césaire). Część tekstów dostępna jest w wersji elektronicznej, tak aby mogło z nich skorzystać szerokie grono młodych odbiorców.

Innym obszarem badawczym, któremu poświęciłam artykuły, odczyty konferencyjne i cykle wykładów, jest literatura francuska XIX i XX wieku. Interesuje mnie szczególnie kwestia „ewolucja czy rewolucja?” w kontekście następujących po sobie epok literackich. Zajmowałam się bliżej problemami teatru romantycznego (Wiktor Hugo, Mikołaj Gogol), teatru egzystencjalnego (Jean-Paul Sartre, Karol Wojtyła), przemian na polu genologii (Pascal Quignard, Apollinaire, Cendrars).

## 6. Osiągnięcia na gruncie popularyzacji nauki, dydaktyczne i organizacyjne

Uważam, że jednym z najskuteczniejszych narzędzi upowszechniania literatury francuskiej w Polsce jest przekład. Spośród moich przekładów do dziś ukazały się drukiem *Dzieje cywilizacji. Absolutyzm i rewolucje* (Arkady, Warszawa 2000); Juliusz Verne, *Piętnastoletni kapitan* (Zielona Sowa, Kraków 2010); Juliusz Verne, *20 000 mil podmorskiej żeglugi*, tom I i II (Zielona Sowa, Kraków); Blaise Cendrars, *Antologia murzyńska* (Collegium Columbinum, Kraków 2011), Guillaume Apollinaire, *Dramaty* (Collegium Columbinum, Kraków 2015).

W ramach promowania literatury francuskiej i francuskojęzycznej zaczęłam prowadzić w Białymstoku spotkania literacko-plastyczne dla dzieci i młodzieży, uczniów szkół podstawowych i gimnazjalnych. Moja idea *Godziny z bajką francuską i frankofońską* wzorowana jest na podobnej imprezie prowadzonej w Warszawie w Instytucie Francuskim oraz nawiązuje bezpośrednio do tradycji po I wojnie światowej, nastawionej na niesienie ulgi i radości dzieciom dotkniętym powojenną traumą. *Godzina z bajką* promuje jednocześnie czytelnictwo i język francuski. Roczny cykl spotkań opracowuję przed rozpoczęciem roku szkolnego i akademickiego. Wybieram obszar geograficzny, zbieram i tłumaczę bajki. Kieruję zaproszenie do szkół z językiem francuskim, z Białegostoku i okolicznych miejscowości. Przy pomocy studentów II i III roku prowadzę raz w miesiącu spotkania. Na każdym z nich czytamy dwie lub trzy bajki w języku polskim i francuskim (fragmenty), po czym dzieci, przy muzyce francuskiej i cukierkach, rysują wybrane motywy z treści utworów. Wszystkie ich prace są fotografowane i umieszczane w wirtualnej galerii. Na zakończenie rocznego cyklu organizuję quiz: ekipy ze szkół uczestniczących w spotkaniach odpowiadają na pytania dotyczące treści utworów prezentowanych w czasie cyklu oraz na pytania dotyczące obszaru geograficznego, z którego teksty pochodzą. Spotkania organizuję od 2007 roku. W dotychczas zrealizowanych edycjach prezentowaliśmy bajki francuskie, martynikańskie, wietnamskie, malgaskie i afrykańskie. Ostatnia edycja poświęcona bajkom z obszaru Kongo Belgijskiego, obejmująca tłumaczenie dzieł wraz z komentarzem historycznym i literackim, ukaze się w formie monografii w 2016r.

W ramach opisanego przedsięwzięcia nawiązałam współpracę z dwoma podmiotami: Biblioteką Uniwersytecką im. Jerzego Giedroycia, gdzie spotkania odbywają się oraz z PKP Polskie Linie Kolejowe, który jest głównym sponsorem nagród. Współpraca z tym ostatnim wykracza poza sferę materialną. Z okazji Dni Techniki Kolejowej (odbywającymi się rokrocznie w maju) przygotowuję spotkania literacko-plastyczne „Kolej na bajkę francuską” i

realizuję je przy pomocy studentów z Koła Interkulturowego, którego jestem koordynatorem. Spotkania utrzymane są w konwencji podobnej do tej z *Godziny z bajką francuską i frankofońską*. Oba wydarzenia cieszą się dużą popularnością, również media - lokalne radio i prasa – zwróciły na nie uwagę

Od 2007r. jestem koordynatorem wydarzeń kulturowych w ramach Wiosny Francuskiej – wydarzenia organizowanego przez Zakład Języka Francuskiego, którego pomysłodawcą jest dr Barbara Głowacka, dawna kierownik ZJF. Jestem odpowiedzialna za przygotowanie i koordynowanie *Francophonie poétique* – konkursu recytatorskiego dla młodzieży szkół gimnazjalnych i ponadgimnazjalnych, o zasięgu wojewódzkim. Do moich działań należy dobór repertuaru, tłumaczenie wierszy, opracowanie informacji historyczno-literackich (o autorach, epokach), a także uaktualnianie regulaminu Wiosny i pozyskiwanie sponsorów.

Spośród innych wydarzeń Wiosny Francuskiej, zajmowałam się organizacją i koordynowaniem prac nad wystawą „Caricatures d’Europe” (2008r., plakaty i ryciny udostępnione przez Fundację Roberta Schumana), „Terre vue du ciel – Ziemia widziana z nieba” (2009r., fotografie przyrody Yanna Arthus-Bertranda, udostępnione przez Ambasadę Francuską). W obu wydarzeniach odpowiadałam za prace studentów nad tłumaczeniami opisów towarzyszących fotografiom, opracowywałam „Słowo wstępne” oraz biografie artystów.

Od 2008r. koordynuję organizacją Dnia Frankofonii, do moich zadań należy wybranie tematyki Dnia, zaproszenie gości z wykładami i zorganizowanie wydarzeń towarzyszących (prezentacje multimedialne, debaty). Dotychczas DF poświęcone były: literaturze Czarnej Afryki (2007r. wykład prof. Krzywickiego z UW pt. „Bardzo krótkie wprowadzenie do literatury francuskiej w Afryce”; 2008 i 2009r. wykłady i prezentacje Pani Jolanty Koziorowskiej, etnolog z Muzeum Etnologicznego w Warszawie; 2010 r. wykład prof. Józefa Kwaterki, UW); literaturze belgijskiej (wykłady dr Judyty Zbierskiej-Mościckiej z UW; 2013r. - wykład Pana Franka Pezzy, Delegata Przedstawicielstwa Walonia Bruksela z Warszawy).

Od 2008r. jestem koordynatorem Studenckiego Koła Interkulturowego. Jego członkowie biorą udział we wspomnianych wyżej spotkaniach literackich dla dzieci i młodzieży. Część z nich utworzyła „podkoło” teatralne, również pod moją opieką merytoryczno-organizacyjną. Przygotowaliśmy dotąd trzy wystąpienia: inscenizację jednoaktówek Henri Michaux (*Drame des Constructeurs, Chaînes*) prezentowanych w Białymstoku z okazji Dnia Frankofonii i Wiosny Francuskiej, przez studentów III roku Zakładu Języka Francuskiego, w języku francuskim; oraz dramatu Krzysztofa Choińskiego *Wieczór wspomnień* (w formie spektaklu-

słuchowiska, przedstawionego przez studentów III roku, w języku polskim). Inscenizacje odbyły się w drezynowni PKP zaadaptowanej przez nas na potrzeby występów.

Przywiązuję dużą wagę do programów wymiany studenckiej. Jako koordynator programu Erasmus nawiązałam współpracę z Université de Liège. Od 2009 roku kilkunastu studentów z Białegostoku skorzystało ze stypendiów. Nawiązałam też współpracę z Université Paris XIII w ramach Erasmusa; kilkoro najlepszych studentów skorzystało z wymiany.

Działalności organizacyjna i naukowa spotkały się z uznaniem władz Uniwersytetu w Białymstoku. W latach 2006-2013 otrzymałam cztery Nagrody Rektora Uniwersytetu w Białymstoku.

podpis Wnioskodawcy:

