

WOJCIECH SUCHOCKI

GŁOS Z „PEWNYCH KRĘGÓW”

Swego czasu przeczytałem z pożytkiem książkę Marka Zgórniaka *Matejko w Paryżu*, acz po lekturze nie przyszło mi do głowy, by ogłosić opinię, że tak nie należy uprawiać historii sztuki, choć nie jestem zapewne odosobniony w przekonaniu, że to i owo o sztuce Matejki wiemy dzięki temu, że istnieją na jej temat publikacje o całkiem innym zakresie. Możliwość takiego postępu otworzyła zaś próba uchwycenia celu innego tekstu Marka Zgórniaka, którego kopię był łaskaw mi przesłać, łącząc przypuszczenie, że mnie on zainteresuje¹. Wygląda bowiem na to, że jest on głosem za wyeliminowaniem z polskiej historii sztuki pewnego typu tekstów (a także nawiązań do pewnego autora zagranicznego), a co najmniej odmówienia im charakteru naukowego. Nadto jego lektura pozwala uznać przesłanie mi go za dopowiedzenie czegoś w nim samym nie dopowiedzianego. O decyzji odpowiedzi w druku przesądziło jednak pokonanie wątpliwości przez nadzieję, że dotknięcie niektórych podstawowych, wywoływanych przez ów tekst kwestii, nie będzie pozbawione sensu. Dotknięcie czy ledwie zaznaczenia stanowiska – bowiem możliwość (?) nawiązania kontaktu dyskusyjnego, jak się zdaje, wymagałaby wywodu nie tych rozmiarów i charakteru. Dotyczy to także podstaw krytyki przywoływanych przez Marka Zgórniaka Autorów; nie podejmuję szczegółowych kwestii nie uwzględnienia przez nich niektórych informacji, przywoływanych przezeń, pozostawiając otwartą ocenę ich interpretacyjnej przydatności. Ze względu zaś na szczególny rys krotochwilny wywodów Autora, z satysfakcją stwierdzam obecność w nich także autoironii, bowiem niektóre z „danych kontekstowych” przywołał z pewnością dla ilustracji możliwości doprowadzenia do absurdu postępowania zasadniczo afirmowanego.

Choć Autor odczuwa niedosyt dyskusji, to przychodzi stwierdzić, że sprawy podstawowe ze względu na ocenę zasadności jego krytyki, podno-

¹ M. Zgórniak, „Dziolocentryzm” wobec faktów. O kilku interpretacjach obrazów Rodakowskiego i Mehoffera, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, t. 10, 2005, s. 161-171.

szone były wielokrotnie i wydają się od paru dekad bezsporne. Sam zresztą odnosi się do pewnej dyskusji literaturoznawczej, dotyczącej zwłaszcza statusu interpretacji, jej znajomość pozostawia go wszakże nieskalanym wątpliwościami co do zasadności pojęcia nadinterpretacji, którego następnie szczerze i bez wahania używa. Wszelako poglądy na temat interpretacji znajdują uzasadnienie w szerszym polu problemowym, którego sam próbowałem na piśmie kilkakrotnie dotknąć². Sądzę, że szczególnie dobitną i instruktywną rozprawę z podstawami stanowiska z niewzruszoną pewnością i wyższością okupowanego przez Autora przynosi *Prawda w malarstwie* Jacques'a Derridy, a zwłaszcza jej część zatytułowana *Restytucje*, poświęcona polemice Meyera Schapiry ze sławnym fragmentem tekstu Martina Heideggera, dotyczącym *Butów* Van Gogha. Z pewnością ten tekst Schapiry nie należy do jego najbardziej znaczących osiągnięć, jest jednak znamienny ze względu na ujawniany zespół przeświadczeń, określających wywód, a bez wątpienia bliskich Autorowi, a pośród nich pogląd, który Heidegger przed siedemdziesięciu laty określał, jak się okazuje zbyt pochopnie, jako „na szczęście już przewyciężony”, że sztuka jest naśladowaniem czy też odtwarzaniem rzeczywistości, co pozwala kultywować przekonanie o „obiektywności” interpretacji i znalezieniu jej kryterium. Rozważania Derridy wokół charakterystycznego dla autorów badanych tekstów dążenia do „przywrócenia” dotyczą typowych dla historii sztuki hipotez, których prawomocność ma się brać zwłaszcza z właściwego wyboru kontekstów interpretacyjnych. Ta właściwość postępowania staje się zarazem probierzem profesjonalizmu. Sięga to podstaw dyscypliny, bowiem także sposobu pojmowania historyczności zarówno jej „przedmiotu”, jak „metod”, a także stosunku między przedstawieniem a modelem „rzeczywistym”. Wydaje się, że Autor, referując po części wspomnianą dyskusję literaturoznawczą, przechodzi obok dotykanych w niej, a istotnych także dla historii sztuki dylematów, odnoszących się do relacji tekst-kontekst. Przyjmowany nadal charakter zależności między członami tej relacji nie jest bynajmniej oczywisty: stosunek wyjaśnianego do wyjaśniającego, traktowanie kontekstu jako danego, jako dokumentu. Przeciwwstawienie tekstu kontekstowi prowadzi do odebrania mu, przeoczenia jego charakteru tekstowego, tego, że jest zawsze wykreowany przez strategie interpretacyjne, a nadto zapośredniczony przez inne teksty. Nawykowe wiązanie kontekstualności z określonym momentem w przeszłości, uprzywilejowanie kontekstu „macierzystego” określa też nadal przyjmowany sposób rozumienia hi-

² Np. w książce *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1996, zwł. s. 166-169 lub w odczycie *Mówić dziejowo*, (w:) *Historia a system*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1997, s. 69-86.

staryczności przez historię sztuki. To zaś podawane jest w wątpliwość przez sam charakter „przedmiotów”, którymi historii sztuki przychodzi się zajmować, przez sposób bycia dzieł sztuki. Bezgraniczność i strukturalna otwartość kontekstu podważa więc jedno z najtrwalszych zabezpieczeń wymaganej historyczności przez właściwe odnoszenie dzieła do kontekstu. Inne miałyby polegać na swoistej hierarchizacji tekstów i oparciu podejścia historycznego na narracjach wytwarzanych przez interpretowanie tekstów rzekomo mniej złożonych i dwuznacznych, aby zapanować nad znaczeniem złożonych dzieł tego samego czasu, przez wykluczenie możliwych znaczeń jako historycznie niewłaściwych. Wreszcie kwestia właściwej interpretacji, czy też dopuszczalnych jej granic, jest przez Derridę instruktywnie przeegzaminowana w związku z pytaniem, czym jest „projekcja” w malarstwie, a także, w związku z „profesorskością” Schapiry, sprawa kryterium fachowości, bycia specjalistą czy, u naszego Autora, naukowości i czystości dyscypliny. Tak więc tekst Derridy pozwoli zaspokoić potrzebę dyskusji, dając możliwość konfrontacji z takimi wiodącymi w wywodach Marka Zgórniaka sformułowaniami, jak niesprawdzone teorie i naciągane interpretacje, oderwanie od historyczno-kulturowego kontekstu (161), pomijanie intencji autora badanego dzieła i lekceważenie macierzystego (historycznego) kontekstu utworu (162), a wreszcie i belferskim tonem korektora prac uczniowskich. I jeszcze w rozwinięciu kwestii „intencji autora” polecam powracające kilkakrotnie jej rozważania we wstępie do hemeneutyki historycznoartystycznej Oskara Bätschmanna, a zwłaszcza „wywiad” z Dürerem, który ma pomóc ustalić, czy w *Wielkiej nierządnicy babilońskiej* mnich pada na kolana przed nią czy przed aniołem, a wywołany pytaniem o to właśnie, jak dalece intencja sięga w obraz³.

Po tej propozycji podjęcia problemów dyskusji od dawna się toczącej – kilka uwag szczegółowych do tekstu Marka Zgórniaka. Najpierw do samego tytułu, który znamienne określa stanowisko Autora, przeciwstawiając „dziełocentryzm” faktom. Odcinając się cudzysłowem od pokraccznego terminu, Autor, nazywając faktem, dekretuje twardość gruntu, po którym stąpa, nie dopuszczając przywołanych powyżej ustaleń, określających charakter zebranych weń kontekstów. Ale skoro już fakt – to cóż w polu uwagi badacza sztuki jest nim bardziej niż dzieło? A skoro tak – to wszak nie sposób nie zapytać, jak ono jest, na czym polega swoistość jego sposobu bycia. W historii sztuki obowiązuje to, co zwięźle formułuje literaturoznawca: „dziedzina **wytworów** pisarskich zajmuje po-

³ O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984, s. 66-68.

zycję kluczową w jakkolwiek uprawianej historii literatury”⁴. To zaś, co odpowiednio przyszloby nazwać faktem artystycznym, napotykamy w jego wywodzie tam, gdzie tak właśnie określa właściwą jednostkę procesu historycznoartystycznego, jako „całość powstałą każdorazowo w wyniku zderzenia dzieła ze stereotypem odbioru charakteryzującym daną epokę i środowisko”⁵.

Druga uwaga odnosi się do fragmentu polemiki Marka Zgórniaka z recenzowanymi autorami, tyleż niepozornego, co ujawniającego zasadniczą różnicę stanowisk. Powiada:

Pomysł, by od położenia buta portretowanego względem krawędzi płótna uzależniać przenośne znaczenie obrazu, jest przykładem nadinterpretacji, z którą chyba nie warto dyskutować.

Odpowiadam: gotowość podjęcia dyskusji zamiera po przeczytaniu tego zdania, a także brnięcia dalej:

Gdyby przyjąć ten klucz wyjaśniający, należałoby całą historię malarstwa portretowego napisać na nowo, zwracając uwagę na położenie modelu (a zwłaszcza jego dolnych kończyn) względem kadru. Byłoby to żmudne, choć niezbyt trudne. (167)

Dziwić może nie tylko sprowadzenie całego zagadnienia do tej kwestii (ma być, zdaje się, śmiesznie), ale zwłaszcza to, że wyizolowany aspekt „położenia modelu” może być uznany za nieistotny dla znaczenia portretu. Zaiste, gdyby ten pogląd był powszechny, trzeba by historię pisać na nowo, choć przeświadczenie o łatwości zadania ośmielam się w tym wypadku uznać za pochopne.

Okazji do zjadliwości rzetelne analizy obrazów nie będą Autorowi szczędzić. Przy braku gotowości na przyjęcie podstawowego „faktu”, że obraz to obraz, a nie „rzeczywistość”, usiłowania zdania sprawy ze specyfiki konstytuowania się znaczeń w obrazach będą wydawać się śmieszne – nieuchronnie. Wynika to, najprościej mówiąc, stąd, że znaczenia te współtworzą czynniki przedstawienia i medium, a więc należące do obszarów „naturalnie” czy zgodnie ze zdrowym rozsądkiem rozdzielanych. Spotykając się w analizie, mogą tworzyć językowe konstrukcje w rodzaju takich, na których Autor z lubością skupia uwagę (164), np. dotyczących układu nóg przedstawionej postaci, łączących je w czynnościowym związku z przekątną czy brzegiem pola obrazowego. Z pewnością studia analityczne, usiłujące uchwycić rodzenie się sensu obrazu, mogą razić stylistyczną chropawością. Nie naraża się na nią Autor, proponując w zamian –

⁴ J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, (w:) idem, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 42.

⁵ Ibidem, s. 59.

takie wartości, jak wyważenie mas, efekt światłocieniowy, oddziaływanie plam i linii, czytelność sceny, oryginalność układu – kryteria zakorzenione w estetyce akademickiej, wedle których swoją pracę oceniał młody Mehoffer. W myśl tych zasad model powinien dobrze siedzieć w kadrze, a draperia nie musi pełnić funkcji symbolicznej, z pewnością odgrywa za to rolę w organizacji płaszczyzny: ukośna, miękka forma wzbogaca grę plam barwnych, przełamuje monotonię ortogonalnie biegnących linii i przydaje kompozycji pożądanej dynamiki. (167)

Tylko – po co tu obraz, ten oto, i w jaki sposób realizuje tu Autor formułowany w polemice postulat nie oddalania, a przybliżania do „rozumienia skomplikowanej materii sztuki” (171).

Nie znajdując, póki co, lepszego określenia, naprowadzającego w toku analizy na istotny czynnik osobliwości znaczenia *Somosierry* niż niegdyś użyte „jak bilardowa kula odbija się szarża od brzegu”, pozostawiam Autorowi jego „weryfikację” w perspektywie tego, co można ustalić na temat stosunku Piotra Michałowskiego do tej gry.

Weźmy teraz kilka stwierdzeń Autora, układających się w znamienny blok.

Również w polskich badaniach nad sztuką strategia nadinterpretacji przynosi czasami środowiskowy sukces, o czym świadczą np. niektóre przyznane w ostatnich latach nagrody im. Dettloffa. Brak naukowej dyskusji sytuację tę utrwala. (...) Przykładem naukowej mody sprzyjającej nadinterpretacjom są (...) koncepcje niemieckiego autora, Michaela Brötje. Popularność Brötjego w Polsce jest lokalną osobliwością, trudną zresztą do wyjaśnienia. (...) założenia Michaela Brötjego są mocno arbitralne: niemożliwe do udowodnienia i niepodatne na falsyfikację (w sensie Popperowskim). (163)

(Niarbitralne założenia? dowodzenie założeń? – nie mieszałbym do tego Poppera.)

Wnoszą (...) niewiele do wiedzy o obrazach, więcej natomiast mówią o psychice i poglądach badacza. (...) wysilone analizy oderwane od historycznego kontekstu, w których perspektywa widza miesza się z perspektywą artysty. (164) Status klasyka, jakim cieszy się w pewnych kręgach Michael Brötje, powoduje, że młodzi autorzy zapewne czują się zobowiązani do korzystania z jego pism. (165)

Nie śmiem snuć domysłów, na jakim to doświadczeniu opiera Autor domniemanie na temat sposobu funkcjonowania „pewnych kręgów” i zobowiązań młodych autorów; nie uczestniczę w przyznawaniu środowiskowych nagród. Wygląda na to, że po odcięciu „młodych”, przy Brötjem ostaliśmy się bodaj samowtór z Wojciechem Bałusem (którego obok publikowany tekst pokazuje, że wśród nawiązujących do Brötjego toczy się istotna dyskusja). Nieco zaskoczony tą nie najlepiej kojarzącą się elipsą przyznającą: jam to, nie chwając się, sprawił. Do dziś pamiętam wrażenie, jakie zrobił na mnie przed trzydziestu laty pierwszy przeczytany tekst

Michaela Brötjega, który wnet stał się przedmiotem dyskusji na zajęciach, a w ślad za nim kolejne. Był to tekst na temat obrazów Caspara Davida Friedricha, który więcej niż wszelkie inne powiedział o jego koncepcji obrazu, o podstawie strukturalnej najbardziej ulotnych, nieuchwytnych jakości, a zwłaszcza o symbolice „przyrodzonej”, wyszukującej swoistość medium, a nie erudycyjno-skojarzeniowo-konwencjonalnej⁶. Przeto pośród przytoczonych stwierdzeń Marka Zgórniaka to, że teksty Brötjega „wnoszą niewiele do wiedzy o obrazach”, przychodzi uznać za szczególnie zdumiewające, aż po wątpliwość, czy zechciał się z nimi zapoznać.

Przewijający się w tekście wątek młodości egzaminowanych badaczy, przypomniał mi własną młodość i teksty, które mnie wtedy inspirowały. Ważne miejsce zajmowały pośród nich teksty Janusza Sławińskiego; warto byłoby sięgnąć do nich nie tylko po przywołane stwierdzenie kluczowej pozycji dzieła w jakkolwiek rozumianej historii sztuki, ale też po roztaczane w poszerzanym kolejnymi wypowiedziami, podejmującymi z niezrównaną trafnością kluczowe zagadnienia literaturoznawstwa, horyzoncie – możliwości podjęcia namysłu nad nimi. Napotkalibyśmy tam także powracającą wskazówkę potrzeby przewycięzania kilku utrwalonych, „naturalnych” przeświadczeń, dotyczących niekwestionowanych rozróżnień, która mogłaby wywołać zawahanie przed denuncjowaniem „mieszania perspektywy widza z perspektywą artysty” czy też postępowania polegającego na „uchwyceniu genezy dzieła w świetle jego struktury” (165), nb. owego sita, odcedzającego to, co z najbardziej rozległego „stanu badań” godne jest znaleźć się w tekście. Myślę jednak nie tylko o teoretycznych tekstach Sławińskiego, zamieszczanych głównie w iblowskich tomach problemowych, ale też o „wstępniakach” do „Tekstów”, punktujących newralgiczne miejsca „psychosocjologii” społeczności uczonych, czy też – parafrazując incipit jednego z nich – rzadko dziś bywającego dobrym samopoczucia humanistów. Zakończę przeto obszernymi przytoczeniami z nich właśnie, komentującymi niektóre z podstawowych przekonań Marka Zgórniaka. Po komentarz do znaczenia poglądów twórcy dla interpretatorów, ogarniania przez twórcę znaczenia dzieła oraz podkreślenie wagi zarówno badawczego sięgania do poglądów twórcy jak ich przekraczania w interpretacji sięgnijmy do tekstu poświęconego gombrowiczologom:

Czy wiedza o literaturze ma się troszczyć o dobry humor zmarłych? Nie należy to z pewnością do jej obowiązków. Tak samo zresztą z całkowitą obojętnością powinna się odnosić do wahań samopoczucia żyjących pisarzy – gdy znaleźli się

⁶ M. Brötje, *Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen“ 19 (1974), s.

w przedmiotowym polu jej zainteresowań. Żeby postawić kropkę nad i: jeśli już w ogóle samopoczucie twórców ma ją cokolwiek obchodzić, to niewątpliwie lepiej o niej świadczy, gdy zdoła u nich wywołać objawy złego humoru. Irytacja lub sprzeciw pisarza dowodzą bowiem nader często, że rozpoznanie krytyczne przyniosło informacje istotnie nowe, wychodzące poza obszar jego samowiedzy, że powiadomiło o czymś, czego nie wiedział, nie chciał wiedzieć, czy nawet nie był w stanie wiedzieć.

Główna słabość gombrowiczoologii: jej język jest prawie bez reszty językiem Gombrowicza. Utożsamiła się jakby z częścią własnego przedmiotu – w nadziei, że w ten sposób zawładnie jego całością. W rezultacie sama się w nim zatrzaśnęła. Do pewnego czasu nie wyglądało to groźnie: taka faza osławiania się z punktem widzenia twórcy jest przecież nieodzowna w pracy badawczej. Nie może jednak rozciągać się ponad miarę. Przychodzi moment, w którym ów punkt widzenia sam domaga się wyjaśnień. I wtedy dalsza uległość hermeneuty nie miałaby już sensu. To, z czym się oswoił, powinien teraz odepchnąć, uczynić obcym – czyli interpretowalnym⁷.

Kolejne przytoczenie niech będzie komentarzem do zjawiska oczywistości wewnętrznego różnicowania dyscyplin ze względu na sposoby ich uprawiania czy hierarchizowania ich problematyki i nieoczywistości postępowania wobec tego zjawiska; do tej nierzadkiej strategii obrony, jaką jest powoływanie się na zdrowy rozum, troska o nie mącenie w głowach niefachowców, wywoływanie widma „szarego człowieka”. Podejmuje ją i nasz Autor, zatroskany o czystość dyscypliny, ale i o nieoświeconych, gdy w końcu stwierdza, że

poszukiwanie w obrazach ukrytych znaczeń (...) działa (...) szkodliwie głównie na amatorów, bo wyrobiony czytelnik, świadomy pozanaukowego charakteru tej czynności, sam – na podstawie wiedzy ogólnej – szacuje prawdopodobieństwo poszczególnych pomysłów. (167)

A Sławiński:

Przyrost problematyki i postępujące różnicowanie się i rozwarstwianie języka literaturoznawczego przebiegają – przynajmniej w ciągu ostatniego piętnastolecia – w tempie na tyle szybkim, że coraz częstszym zjawiskiem staje się dezorientacja samych „zawodowców”, którzy nie potrafią już ze zrozumieniem zapanować nad rezultatami dociekań swoich kolegów. Profesor przestaje pojmować innego profesora (mimo że obaj są w nomenklaturze zawodowej – historykami literatury), docent – docenta, a już nieomal regułą jest, że największe trudności sprawia profesorowi zrozumienie prac awangardowych asystentów. Cóż może być przykrejszego dla badacza od uświadomienia sobie własnej niekompetencji w materiach, które jeszcze niedawno znajdowały się – przynajmniej potencjalnie – w obszarze jego możliwości poznawczych? Chyba tylko podanie tego smutnego

⁷ J. Sławiński, *Sprawa Gombrowicza*, (w:) idem, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 164-165.

faktu do wiadomości publicznej. Ale to jedynie możliwość teoretyczna: nikt wprost nie przyzna się do niekompetencji. Będzie raczej usilnie dążył do stworzenia sobie całego systemu przemysłnych zabezpieczeń: tak rodzą się formy świadomości zmistyfikowanej – najrozmaitsze mitologizacje, zrazu prywatne, potem środowiskowe. Otóż wolno sądzić, że figura „szarego człowieka”, nie mogącego dziś nawiązać porozumienia z twórcami myśli naukowo-humanistycznej, sfrustrowanego i rozpamiętującego ze wzruszeniem minione czasy, gdy humaniści przemawiali pięknie, prosto i popularnie – stanowi symboliczny ekwiwalent własnej sytuacji takich fachowców od literatury, którzy poczuli się zagrożeni faktem pojawienia się i rozpowszechnienia w macierzystej dyscyplinie metod i technik badawczych pozostających poza obrębem ich umiejętności i zdolności przyswajania⁸.

Wreszcie co do autentycznej gotowości do dyskusji, której nasz Autor z Michaeliem Brötjem nie podejmuje, wypychając go kilkoma ogólnikami poza nawias, posłuchajmy fragmentu rad, udzielanych doktorantowi w sytuacji jaką popadł, deklarując podczas sympozjum gotowość do dyskusji z referentem wobec szacownego grona: swego promotora, nauczyciela promotora – profesora starej daty, badacza nowego typu i szefa ekipy badaczy nowego typu:

Bo zważ. Tamci czterej mieli za złe jakiemuś pogładowi, że jest dyskusyjny. Stwierdzenie, że taki właśnie jest, było dla nich równoznaczne z jego dyskwalifikacją. Już na tej podstawie potrafisz sobie wydedukować, jaki mianowicie pogląd zyskałby ich aprobatę. Oczywiście taki, o którym mogliby stwierdzić, że jest bezdyskusyjny (niekontrowersyjny). Pierwszy, ten zdyskwalifikowany, nie zasługuje na dyskusję; drugi natomiast dyskusji nie potrzebuje, ponieważ nie budzi – lub nie powinien budzić – niczyich wątpliwości. Słowem: twoi rozmówcy okazali się wyznawcami utopii komunikacyjnej, w której żywiołami najbardziej niepożądanymi są: różnorodność mniemań, wielosłuszność, sporność. W utopii takiej najwyższe pozycje w hierarchii przekazów zajmują koncentraty słuszności – komunał i dogmat. Ty zaś zupełnie spontanicznie opowiedziałeś się za dokładnie przeciwnym ideałem komunikacji naukowej. Jest to ideał, który nakazuje najwyżej cenić to właśnie, co z tamtej utopii zostało wygnane. Jego zwolennicy skłonni byliby sądzić, że dyskusyjność stanowi cechę poglądu przysługującą mu *ex definitione*. Pozbawiony tej cechy po prostu nie zasługiwałby na własną nazwę. Powiedzieć zatem, że jest „dyskusyjny” lub „kontrowersyjny” to tyle, co uznać jego prawo do poważnego traktowania. Nie rozstrzyga się, oczywiście, w ten sposób sprawy wartości (doniosłości, istotności) owego poglądu. To, że skłania do dyskusji, nie jest wystarczającym warunkiem jego znaczenia, z pewnością jednak stanowi warunek konieczny. Teza, która nie ma szans wzbudzić kontrowersji, jest najprawdopodobniej całkiem zbyteczna. Jeśli w jakimś okresie obserwujemy w danej dyscyplinie znaczny przyrost tego rodzaju tez, to możemy być pewni, że jej zdrowie zostało poważnie nadszarpnięte⁹.

⁸ J. Sławiński, *I cóż dalej, szary człowieku?* op. cit., s. 20-21.

⁹ *Z poradnika dla doktorantów*, op. cit., s. 79-80.