

## AUTOREFERAT

w procedurze wszczęcia postępowania habilitacyjnego w dziedzinie nauk humanistycznych,  
w dyscyplinie kulturoznawstwo

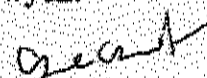
**1. Imię i nazwisko: Katarzyna Czeczot**

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

a) Stopień naukowy doktora nauk humanistycznych w zakresie filologii polskiej nadany uchwałą Rady Naukowej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk z dnia 04.12.2012 r. Dyplom z wyróżnieniem. Uzyskany na podstawie pracy *Figury szaleństwa w polskiej literaturze romantycznej*. Promotorka: prof. dr hab. Maria Janion; recenzenci: dr hab. Mark Bieńczyk, dr hab. Stanisław Rosiek.

b) Stopień naukowy magistra w zakresie filologii polskiej uzyskany w 2003 r. na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Uzyskany na podstawie pracy *Lustro i żywy trup. O niedoistnieniu w dramacie XX wieku*. Promotorka: prof. dr hab. Maria Janion; recenzent: dr hab. Tomasz Wójcik.

**3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych:**



2012 – teraz na stanowisku adiunkt Instytut Badań Literackich, Polska Akademia Nauk, Pracownia Literatury Romantyzmu oraz Zespół do Badań nad Literaturą i Kulturą Późnej Nowoczesności

2005 – 2012 na stanowisku asystent w Instytut Badań Literackich w Polska Akademia Nauk

2004 – 2006 jako wykładowczyni na Wydziale Polonistyki Uniwersytet Warszawski

**4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. 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:**

**Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje**

Katarzyna Czeczot (2016), *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, (książka, seria: Lupa Obscura) Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, ISBN 9788364703980 (s. 332, bibliografia, indeks nazwisk, streszczenie w j. angielskim).

**b) omówienie celu naukowego ww. pracy i osiągniętych wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania.**

Przedmiotem książki *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje* jest kulturowy kod mający swe źródło w szekspirowskim dramacie, lecz utrwalony przez teatralne i malarskie przedstawienia Ofelii. Kod ten w kulturze nowoczesnej zaczyna funkcjonować autonomicznie jako wizualny sposób konceptualizowania kobiecości.

Temat pośmiertnego życia Ofelii pojawił się w mojej pracy badawczej po raz pierwszy podczas pracy nad rozprawą doktorską *Figury szaleństwa w literaturze polskiego romantyzmu*. Reminiscencje z szekspirowskiego dramatu uznałam za niezmiernie ważne w kształtowaniu się toposu niewinnej dziewczyny, oszalałej po odejściu kochanka. Wskazując na narracje odsyłające do Ofelii na poziomie fabularnym, takie jak *Halka* Stanisława Moniuszki czy *Branka* Teofila Lenartowicza, gdzie następstwem obłędu staje się samobójcza śmierć dziewczyny w wodzie, nie mogłam zarazem pominąć bogatego kontekstu kultury wizualnej. Na przełomie XVIII i XIX wieku w jej obrębie zachodzi znamienne przemieszczenie – następuje – jak to zwykli określać badaczki i badacze – feminizacja obłędu. Z bramy szpitala

Bedlam, najslynniejszego zakładu dla obłąkanych znikają dwie rzeźby Caiusa Gabriela Cibbera (*Raving Madness* i *Melancholy Madness*) przedstawiające nagich mężczyzn zakutych w łańcuchy. Sylwetki zdziczałych, niebezpiecznych osiłków ustępują miejsca wizerunkom niepozytatywnej kobiety, której szaleństwo nie budzi odrazy i strachu, lecz wywołuje współczucie pomieszane z zachwytem, tak jak obłąkana Kate z obrazu Johanna Heinricha Füssli'ego, będącego ilustracją do poematu Williama Cowpera. Innym przejawem owej feminizacji szaleństwa byłyby niezliczone przedstawienia Ofelii, których liczba zaczyna w XIX wieku gwałtownie rosnąć. Zwraca w nich uwagę wyraźna tendencja do ujmowania kobiecego szaleństwa w ścisłym związku ze sferą seksualności. Ten sygnał odejścia od tradycji sentymentalnej uznałam za ważny aspekt kreowania w literaturze polskiego romantyzmu obłąkanych bohaterek z ludu, które – co omówiłam na przykładzie *Ulany* Kraszewskiego i *Rodziny w salonie* Józefa Dzierzkowskiego – cechuje charakterystyczna dwoistość – połączenie dziewiczej niewinności i dzika popędliwość. Choć miejsce, jakie w literaturze romantycznej zajmują bohaterki ofeliczne, już wtedy wydało się kwestią niezwykle obszerną i złożoną, to jednak w doktoracie – będącym w założeniu historycznoliteracką syntezą, przeglądem najważniejszych dla epoki wątków – mogłam ją jedynie zasygnalizować. Po napisaniu pracy kontynuowałam swoje poszukiwania w tym obszarze. Cechowała je już jednak nieco inna perspektywa.

Przede wszystkim postaci wiejskich wariatek ustrojonych w kwiaty, wyczekujących na powrót kochanka albo w rozpaczach skaczących do rzeki zaczęły mnie interesować już nie ze względu na wątek szaleństwa, lecz z punktu widzenia przynależności do pewnego imaginarium, rozciągającego się poza obszarem moich dotychczasowych poszukiwań i obejmującym te przedstawienia kobiecego ciała, w których otoczenie wody i/lub kwiatów odsyła do – zakorzenionego w zachodniej metafizyce – dyskursu płci. Byłyby więc częścią tego imaginarium i obrazy przycupniętych na brzegu rzeki rusalek, usadowionych na nadmorskich skałach syren, i wyestetyzowane wizerunki modelek pozujących w kwiecistych sukienkach z kwiatami wpiętymi we włosy. Ale także – dokumentujące performanse Any Mendiety – fotografie kobiet porośniętych kwiatami, ujęcia z filmu *Stokrotki* Very Chytilovej, instalacje Izabeli Gustowskiej, czy podwodne opery Juliany Snapper.

Jeśli spojrzeć przede wszystkim na obrazy, a nie – tak jak dotychczas – tekst, to łatwiej zobaczyć pokrewieństwo współczesnej sztuki feministycznej z XIX-wiecznymi obrazami nieszczęśliwie zakochanych chłopek szykujących się do samobójczego skoku w wodę (obrazami chłopek nierzadko ustrojonych w kwiaty). Choć przedstawienia te (współczesne i

XIX-wieczne) dzieli je niemal wszystko – począwszy od czasu powstania, poprzez medium, aż do ewokowanych sensów, to jednak z całą pewnością należą one do tego samego imaginarium. To właśnie z namysłu nad związkiem, jaki może łączyć romantyczne przedstawienia pięknej topielicy i – sięgającą po jej topos – sztukę feministyczną zrodziło się moje studium *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*.

Tytułowe pojęcie – w przeciwieństwie do terminu „hamletyzm” – nie ma słownikowej definicji i nie figuruje w leksykonach czy encyklopediach. W znanych mi pracach poświęconych kulturowym nawiązaniom do Ofelii pojawia się wprawdzie niekiedy określenie przymiotnikowe (Showalter np. w książce *Female Malady* pisze o ofelicznych bohaterkach), jego znaczenie jednak w większym stopniu wpisuje się w porządek fabularny. Ja zaś swoje badania chciałam poświęcić sferze obrazów. Dlatego proponuję rozumieć ofelizm jako kod wizualny, którego źródłem są sceniczne, malarskie, reprezentacje Ofelii, lecz który obecny bywa w przedstawieniach zupełnie niezwiązanych z dramatem Szekspira. Kod ów – w moim ujęciu – tworzą wizerunki ciała młodej, pięknej kobiety w otoczeniu kwiatów i/lub wody, odsyłające do wypracowanych w kulturze Zachodu sposobów konceptualizowania kobiecości. Tak szeroko zdefiniowane pojęcie ofelizmu miało mi umożliwić wyjście poza wąskie ramy – rozwijanych czy to na gruncie literaturoznawstwa, historii sztuki czy studiów komparatystycznych – badań nad toposem. Obszarem moich poszukiwań nie miała być ani historia reprezentacji Ofelii, ani historia nawiązań do jej postaci. (W tym sensie ich cel odbiega od tego, jaki przyświecał redaktorkom – znakomitego skądinąd – zbioru tekstów *Afterlife of Ophelia*). Rozpoczynając pracę nad książką *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia feministyczne interwencje*, chciałam prześledzić ewolucję imaginarium nie po to, by przedstawić długie trwanie motywu, ale by ułożyć z ofelicznych obrazów rodzaj Benjaminowskiej konstelacji, w której sens wyłaniałby się w zderzeniu, napięciach, relacjach między poszczególnymi przykładami.

Książka składa się z ośmiu części. We wstępie wyjaśniam przede wszystkim, jak rozumiem tytułowe pojęcie i do czego będzie mi ono służyć. Jest to zarazem – jedyny w całej książce – moment, kiedy na dłużej zatrzymuję się nad dramatem Szekspira, pokazując, że sam tekst – czytany bez uprzedzeń – nie zawiera wcale zestawu tradycyjnych wyobrażeń na temat kobiecości, jak sugerować by mogły późniejsze przedstawienia Ofelii. Źródła tej rozbieżności wyjaśniam zaś, przywołując ustalenia Magdy Romanskiej, która pojawienie się Ofelii w XIX-wiecznych sztukach wizualnych łączy z jej zniknięciem z teatralnej sceny w decydującym momencie dramatu. Badaczka przypomina, że choć monolog *Być albo nie być* kończy się

bezpośrednim zwrotem Hamleta do Ofelii, to jednak tradycja inscenizacyjna zmuszała ją do opuszczenia sceny podczas jego wygłaszania. Tak oto „upiększone zwłoki i upiększona śmierć zastąpiły wyjaśnienie samej śmierci”. Umierająca dziewczyna w XIX wieku jest już przede wszystkim obiektem sztuki, przeznaczonym do kontemplacji; jej obrazy „tworzą archetypiczny model zachodniej nekroestetyki”. Ofelie z płócien romantycznych, prerafaeliickich i symbolicznych Romańska określa jako drugie ciało Ofelii. Jego rola jest analogiczna do tej, którą pełni drugie ciało króla w koncepcji Ernsta Kantorowicza – stoi ono na straży społecznego ładu; tak jak drugie ciało króla sprawia, że wraz z jego śmiercią państwo nie pogrąża się w chaosie, tak drugie ciało Ofelii zapewnia trwałość społecznych hierarchii, odstawiając ich metafizyczne źródła. Otoczenie wody bądź/i kwiatów stanowi wiązanie między opozycją męskie/kobiece, natura/kultura, ludzkie/nieludzkie, rozumne/cielesne. Roli takiej nie pełni z pewnością sztuka feministyczna, w której odwołania do szekspirowskiej bohaterki stanowią element przewrotnej gry z tradycyjnymi wyobrażeniami na temat kobiecości. Pozwoliło mi to przyjąć założenie, że istnieje coś takiego jak trzecie ciało Ofelii, które rozsadza ciąg wymienionych opozycji. To jemu właśnie postanowiłam poświęcić swoją książkę.

Narracja książki rozpoczyna się na marginesie kanonu literatury europejskiej. Analizując *Ciepienia młodego Wertera* Goethego, koncentruję się na postaci chłopskiej dziewczyny, która porzucona przez kochanka, topi się w rzece i na lustrzanym związku pomiędzy nią i Werterem. Stosując freudowską koncepcję historycznej identyfikacji, czytam powieść Goethego wraz z czwartą częścią *Dziadów* Adama Mickiewicza, w której bohater naśladuje poznaną pewnego razu szaloną kobietę. Romantyczna identyfikacja kochanka z chłopską dziewczyną pozwala na reinterpretację romantycznej filozofii miłości. Jej rewolucyjny potencjał – dotychczas kojarzony przez badaczy z tradycją indywidualizmu – może być odkryty w gotowości do tego, by stać się częścią przygodnej, warunkowej wspólnoty.

Uwiedziona i porzucona kobieta, która popełnia samobójstwo zostaje przeze mnie omówiona w rozdziale drugim. Punktem wyjścia argumentacji jest jedna z ballad Adama Mickiewicza zatytułowana *Rybka*, realistyczna fabuła chłopskiej dziewczyny uwiedzionej i porzuconej przez jej pana znajduje kontynuację w fantastycznej opowieści o jej metamorfozie w Rusałkę, która dokonuje zemsty na niewiernym kochanku. To nietypowe połączenie omawiam w różnych kontekstach, które uwzględniają literaturę, operę, jak i źródła historyczne dotyczące buntu chłopskiego w Galicji w 1846 roku. Próbuję pokazać, że bunt uciskanych seksualnie chłopów, który nie mógł wyrazić się w realistyczny sposób, rozgrywa się w fantastycznych opowieściach o Rusałce.

Podobne napięcie pomiędzy męską narracją a jej kobiecym źródłem można znaleźć w *L'Histoire d'Adèle H.*, filmie François Truffauta, który opiera się na pamiętnikach młodszej córki Victora Hugo. W rozdziale trzecim omawiam biografię Adèle jako tekst, który jest nawiedzony przez ofeliczne widmo siostry, której tragiczna śmierć w wodzie, opisana szczegółowo w ówczesnej prasie, miała charakter doświadczenia formacyjnego dla Adèle. Tę widmową obecność analizuję w powiązaniu z rolą podwójnej ekspozycji w filmie Truffauta. Pozwala to na reinterpretację filmu Truffauta jako narracji o autorstwie.

Rozdział czwarty, poświęcony przede wszystkim *Szklanemu kloszowi* Sylvii Plath, wprowadza na nowo problem autorstwa. Rozdział rozpoczynam od analizy fragmentu, w którym narratorka planując samobójstwo, porównuje otwarcie żył w wannie i śmierć w wodzie czerwonej od krwi do zasypiania „w odmętach jaskrawych jak maki”. Ten motyw jest porównywany z wcześniej wspomnianym opisem kąpieli, będącym parodią rubryki o pięknie w kobiecych czasopismach. Opis ten może to być postrzegane jako przykład ironii, typowy zarówno dla *Szklanego klosza*, jak i poezji Plath. Odnosząc się do koncepcji ironii Lyndy Hutcheon, próbuję pokazać, że pojawiające się w powieści przykłady dotyczące dziewictwa i defloracji zabarwione są u Plath ironią, która powinna być traktowana jako strategia oporu i walki.

Punktem wyjścia do rozdziału piątego jest film *Valentino* Kena Russella. Film zaczyna się od przedstawienia głowy martwego idola otoczoną sztucznymi białymi kameliami. Obraz ten umieszczam w dwóch kontekstach. Pierwszym jest biografia Valentino, który był przykładem niehegemonicznej męskości, co umożliwia mi refleksję nad sposobami naturalizacji płci. Drugi kontekst dotyczący przedstawiania kwiatów wprowadza problem naturalizacji samej natury. Konfrontując porządki biografii, botaniki i poezji, próbuję zakwestionować iluzję granicy między naturą i kulturą.

Ostatni rozdział poświęcam podwodnym performansom Juliany Snapper, które interpretuję w kontekście sound studies oraz filozofii posthumanistycznej (Donna Harraway, Elisabeth Grosz). Próbuję pokazać związek między jednym z librett operowych opowiadających historię przyszłej metamorfozy człowieka wymuszonej przez zmiany klimatyczne z radykalną redefinicją głosu. Wyeksponowanie roli, która umożliwia transmisję dźwięków i posiada decydujący wpływ na ich jakość, powoduje rozmycie granicy między podmiotem a jego otoczeniem. Artystyczna strategia może być postrzegana jako alternatywny projekt polityczny.

Książka *Ofelizm. Romantyczne przywłaszczenia, interwencje feministyczne* nie jest zatem próbą zbudowania mostu pomiędzy wiek XIX i współczesną kulturą, jest to raczej projekt ponownego odczytania jednego paradygmatu w świetle drugiego i odwrotnie.

Praca od jej ukazania do teraz doczekała się 7 recenzji (w tym 6 w czasopiśmie naukowych): Grażyna Borkowska (2017), *Ofelia nie idzie do klasztoru*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”; Marta Tomczok (2017), *Trzecie ciało*, „Teksty Drugie”; Joanna Bednarek (2017), *Rewolta rusalki*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”; Ewa Wojciechowska (2018), *Jak urodzić samą siebie?*, „Praktyka Teoretyczna”; Ewelina Włodzyńska (2018), *Trzecie oblicze Ofelii*, „Śląskie Studia Polonistyczne”; Sabina Strózik (2018), *Ofelia nie(po)czyta(l)na*, „Art Papier”; Joanna Szewczyk (2018), *Trzecie ciało Ofelii*, „Ruch Literacki”.

#### **5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych (artystycznych):**

1. XIX-wieczna kultura medyczna
2. Literatura i dyskurs naukowy
3. Romantyzm w perspektywie krytyki feministycznej i społecznej

Stanowiąca przedmiot mojego doktoratu kwestia szaleństwa oprócz rozwinięcia w postaci badań nad obrazami ofelicznymi stała się już całkiem bezpośrednio przedmiotem analizy w przygotowanej przez mnie antologii *Praktyki psychiatrii* (seria: Nowa Biblioteka Romantyczna, Wyd. IBL Warszawa 2017). Choć praca dotyczy narodzin psychiatrii, które mają miejsce w epoce romantycznej, to interesują mnie tutaj nie tyle figury szaleństwa, co historia nauki oraz nowych instytucji społecznych. W obszernym wstępie poprzedzającym wybór tekstów źródłowych proponuję przede wszystkim krytyczną lekturę historycznych źródeł dotyczących psychiatrii, wskazując na przemocowe źródła nowej dyscypliny, skoncentrowanej tyleż na leczeniu, co na zamykaniu, izolacji niewygodnych jednostek (nie raz, jak w wypadku słynnej francuskiej rewolucjonistki Théroigne de Méricourt zamkniętej w szpitalu w 1800 r., hospitalizowanych z wyraźnym podtekstem politycznym). Książka *Praktyki psychiatrii* od jej wydania do teraz doczekała się jednej recenzji Krzysztof Lubczyński (2018), *Szaleństwo jako*

*choroba romantyczna*, „Dziennik Trybuna”. W ramach badań nad historią XIX-wiecznej psychiatrii mieszczą się także moje teksty o *Szpitalu Bonifratrów* oraz *Odrzykoniu* ((2015), *Odrzykoń* w: *Atlas Polskiego Romantyzmu. Świat – Europa – Polska*, Warszawa [w druku]; (2015), *Warszawski szpital Bonifratrów* w: *Atlas Polskiego Romantyzmu. Świat – Europa – Polska*, Warszawa [w druku]).

Kwestia kontrhistorii medycyny zajmuje mnie także w książce *Magnetyzm* (seria: Nowa Biblioteka Romantyczna, Wyd. IBL Warszawa 2016) a więc drugiej opublikowanej przeze mnie antologii w seria Nowa Biblioteka Romantyczna. Książka stanowi zbiór tekstów związanych z teorią Franza Antona Mesmera przedstawia z jednej strony szerokie spektrum możliwych postaw wobec kontrowersyjnej doktryny i tworzy katalog figur, które można łatwo rozpoznać jako najważniejsze dla dziewiętnastowiecznej kultury europejskiej. Zawiera ona fragmenty dzieł Mesmera i Puységura (autorów nieprzetłumaczonych wcześniej na język polski), dokumentuje wypowiedzi na temat magnetyzmu z pierwszej połowy XIX wieku, z kilkoma podrózami w następne dziesięciolecia. Zestawianie fragmentów tekstów literackich, pism medycznych, rozpraw filozoficznych, artykułów prasowych, prywatnych listów i wspomnień pokazują niezwykłą pozycję, jaką posiadał magnetyzm zwierzęcy: który z metody terapii przekształcił się w wielką sieć obrazów, tropów i tekstów. We wstępie do antologii przedstawiam historię narodzin magnetyzmu zwierzęcego oraz jego recepcji i stawiam pytanie, czy możliwe jest napisanie historii magnetyzmu, która przekształciłaby nasze myślenie na temat historii nauki i kultury w XIX w. W tym kontekście mieści się również nieoczekiwane wykorzystanie magnetyzmu przez XIX wieczne ruchy emancypacyjne czemu przyglądałam się na przykładzie amerykańskiego spirytyzmu i jego związków z feminizmem w artykule: (2016) *Nieswoim głosem. Widmo spirytyzmu krąży nad feminizmem*, „Teksty Drugie”, a także (2016), *Kiks* w: W. Bojda, A. Nawarecki (red.), *Pileczka. Studia o ruchu i melancholii*, Katowice. Książka *Magnetyzm* od jej wydania została zrecenzowana przez Krzysztofa Grudnika (2018), *Fascynująca historia błędu*, „Art Papier”.

W kontekście moich badań nad związkami kultury XIX wieku i feminizmu mieszczą się także moje teksty o *Halce Maniuszki* (2015), *A Peasant Woman and the Vengeance* w: C.T. Jasper, Joanna Malinowska, *Halka/Haiti. 18°48'05"N 72°23'01"W*, New York; (2014), *Halka* w: K. Czeczot, A. Mrozik, K. Nadana-Sokołowska, A. Nasiłowska, M. Rudaś-Grodzka, E. Serafin, B. Smoleń, K. Szczuka, A. Wróbel (red.), *...czterdzieści i cztery: figury literackie: nowy kanon*, Warszawa; oraz *Karusi z ballady Mickiewicza*: (2014), *Karusia* w: K. Czeczot, A. Mrozik, K. Nadana-Sokołowska, A. Nasiłowska, M. Rudaś-Grodzka, E. Serafin, B. Smoleń, K. Szczuka,



A. Wróbel (red.), *...czterdzieści i cztery: figury literackie: nowy kanon*, Warszawa a także (2015) *Magnetyzm ślubów* w: A. Adamiecka-Sitek, *Nikt mnie nie zna, czyli Fredro niekanoniczny*, Warszawa; (2011), Grać Konrada. Inscenizacje płci w Aktorach prowincjonalnych Agnieszki Holland w: A. Adamieckiej-Sitek, D. Buchwald (red.), *Inna scena: koniec męskości?: konstrukcje męskiej tożsamości w polskim dramacie i teatrze w perspektywie gender i queer*, Warszawa. Metodologiczną ramę dla tych badań wyznaczyły prace nad *Encyklopedia Gender. Płeć w kulturze*, Warszawa: Czarna Owca [red. Katarzyna Czebot, Agnieszka Mroziak, Katarzyna Nadana-Sokołowska, Anna Nasilowska, Monika Rudaś-Grodzka, Ewa Serafin, Barbara Smoleń, Kazimiera Szczuka, Agnieszka Wróbel (red.) (2014)].

Efektom badań nad alterantycznym ujęciem historii kultury XIX wieku jest trzecia z przygotowanych przez mnie książek w ramach serii Nowa Biblioteka Romantycznej, a więc praca *Romantyczny antykapitalizm* (seria: Nowa Biblioteka Romantyczna, Wyd. IBL Warszawa 2018). Celem pracy (przygotowanej wspólnie z Michałem Pospiszylem) było wypracowanie innej perspektywy do czytania polskiego i światowego romantyzmu. W książce tej wbrew dominującej w polskiej humanistyce dyskusji na temat romantyzmu (toczonej głównie wokół problemów mesjanizmu i martyrologii) próbujemy spojrzeć na romantyzm przede wszystkim w świetle krytyki społecznych skutków rewolucji przemysłowej. Romantyzm w tym kontekście jest nie tylko nurtem krytycznym wobec niektórych elementów nowoczesności, ale okazuje się także nośnikiem myślenia o ekonomicznych alternatywach do kapitalistycznej, a więc takich, które nie byłyby oparte na własności prywatnej i nieograniczonej akumulacji kapitału. Próbie odzyskania elementów myślenia utopijnego z historii XIX wieku podporządkowany był także współredagowany przeze mnie numer „Praktyki Teoretycznej” nt. „Wypartych historii XIX wieku” (wspólnie z Wiktorem Marcem i Michałem Pospiszylem). Książka *Romantyczny antykapitalizm* została omówiona jak do tej pory dwa razy: Rafał Woś (2019), *Gdy pisarze byli ekonomistami*, „Dziennik Gazeta Prawna”; *Nieprzyjemny łoskot maszyn*, „Dziennik Trybuna”.

*Czarny*