

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Aleksandry Więcek „Projekt rewolucja. Literatura proletariacka w opracowaniu graficznym Mieczysława Szczuki” napisanej pod kierunkiem dr hab. Macieja Tramera, prof. UŚ

Tytuł rozprawy doktorskiej wskazuje jednoznacznie, że mgr Aleksandra Więcek jest literaturoznawczynią, choć mamy do czynienia z pracą interdyscyplinarną, łączącą literaturoznawstwo z wiedzą o grafice użytkowej Dwudziestolecia. Autorka korzysta z hermeneutyki interdyscyplinarnej (to główna metodologia). Podstawowym założeniem rozprawy jest przekonanie, że projekt graficzny książki to czynnik równie ważny jak materiał literacki. Silnie oddziałując na odbiorcę, współtworzy on znaczenia dzieła i wprowadza dodatkowe konteksty. Głównym bohaterem pracy jest przecież Mieczysław Szczuka, przedwcześnie zmarły międzywojenny grafik, związany z awangardą i ruchem komunistycznym, teoretyk nowej sztuki współpracujący z pisarzami międzywojnia. Doktorantka upomina się o tego twórcę pozostającego nieco w cieniu Władysława Strzemińskiego, ujawniając znaki jego obecności w kulturze.

Literaturę proletariacką reprezentuje w rozprawie kilka tomików poezji. Analizy Autorki koncentrują się wokół ich materialności: okładek i projektów graficznych, czyli formatu, typografii, rodzaju i gramatury papieru, ale także śladów poprzednich czytelników. W ten sposób książka, rozumiana jako konkretny egzemplarz, staje się nośnikiem pamięci nie tylko o autorach i producentach, ale także o odbiorcach, ich sposobach definiowania i traktowania książki, statusie społecznym oraz swego tropach pozostawianych w czasie lektury, np. zakreśleniach czy zagnieceniami. Aleksandra Więcek określa się zresztą „literaturoznawczynią i badaczką materialnego tekstu” (s. 99). Z tego powodu można uznać, że głównym bohaterem rozprawy jest książka definiowana przez Szczukę co najmniej na kilka sposobów, o czym świadczą także jego realizacje.

Doktorantka jest świadomą badaczką Dwudziestolecia. Opisuje pułapki i trudności, które napotkała w czasie swoich badań, czyhające także na podążających zaproponowaną przez Nią ścieżką. Wskazuje pomyłki i uproszczenia poprzedników, wygłasza bezkompromisowe sądy, ujawnia nadużycia interpretacyjne, domagając się od krytyków i badaczy wiedzy, obiektywizmu i uważności. Jednocześnie Autorka, literaturoznawczyni i odbiorczyni dzieła, opowiada o swoich nastrojach i uczuciach. Mówi o tym, co przeszkadzało jej w badaniach i analizach (także fakt, że była właścicielką reprintów, co stało się w sprzeczności z przekonaniami twórców proletariackich).

Praca została dobrze skonstruowana. Składa się z pięciu rozdziałów (podzielonych na podrozdziały), wstępu i zakończenia. Zamieszczone ilustracje mają potwierdzać stawiane tezy oraz obiektywizm opisu. Pochodzą one z różnych okresów twórczości Mieczysława Szczuki i pokazują odmienne obszary jego aktywności, co pozwala zapoznać się z warsztatem grafika, oraz dowodzą rozwoju jego techniki artystycznej. Pierwsze rozdziały zostały poprzedzone mottami, by mocniej wyeksponować ideologię propagowaną przez Szczukę. Pochodzą one z dzieł Karola Marksa, Róży Luksemburg i George'a Grosza (na pewno warto podać źródła cytatów).

Aleksandra Więcek zrekonstruowała biografię artysty i przedstawiła jego rozmaite aktywności. Poznajemy Szczukę jako grafika, projektującego książki oraz afisze w kampanii amnestyjnej, a także pomniki ważnych postaci, m.in. Maxa Stirnera, uczestnika wystaw indywidualnych i zbiorowych, m.in. w berlińskiej galerii „Der Sturm” (1923), a także autora prac religijnych zaprezentowanych w tym samym roku pod tytułem *Droga do Damaszku*, a podpisanych nazwiskiem Józef Rekuć. Doktorantka zanalizowała wypowiedzi teoretyków, historyków, krytyków oraz przyjaciół, by odtworzyć pozycję Szczuki jako artysty, ale również by scharakteryzować jego osobowość i pasje, w tym zamiłowanie do tatarnictwa. W tym celu Autorka poddała lekturze również wypowiedzi teoretyczne Szczuki publikowane na łamach czasopism („Zwrotnicy”, „Bloku”, „Nowej Kultury”) oraz przedstawiła dyskusje prowadzone m.in. z Władysławem Strzemińskim.

W rozprawie artysta został pokazany przede wszystkim jako eksperymentator. Pochodzący z podupadłej rodziny ziemiańskiej Szczuka zapoznał się z nowymi nurtami podczas studiów w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Wypowiedzi programowe pokazują go jako przeciwnika sztuki elitarnej oraz mieszczańskiej funkcjonującej jako bibelot czy ozdoba salonu. Twórca marzył o sztuce wyzwolonej spod estetyki mieszczańskiej, o sztuce zaangażowanej,

która staje się niemal przezroczystym medium upowszechniającym określoną ideę. Na tym polegać miał właśnie skrajny utylitaryzm, gdy indywidualność zniknie w zrealizowanym projekcie. Taki sposób myślenia bliski był hasłu radzieckiego konstrukttywizmu „śmierć sztuki!”, definiowanej jako przedmiot elitarny czy dobro luksusowe. Szczuka marzył o twórczości kolektywnej oraz o walce o reformę świata, co wpisywało się w lewicowe nastroje europejskiej awangardy. Doktorantka podkreśliła także zainteresowanie artysty książką. Ujawniały to eksponaty zaprezentowane na wystawie grupy „Nowa Sztuka” w Wilnie w 1923 roku: *Książka nie nowa* oraz *Nie wiadomo po co – bajka*, oraz w berlińskiej galerii „Der Sturm”. Pokazane projekty zaprzeczały mieszczańskiej kategorii piękna.

Najważniejszym tematem rozprawy jest analiza wybranych tomów poetyckich oraz ich reprintów. Zostały one opracowane w następującej kolejności: *Trzy salwy* (1925) Władysława Broniewskiego, Stanisława Ryszarda Standego oraz Witolda Wandurskiego, *Dymy nad miastem* (1926) Władysława Broniewskiego oraz *Ziemia na lewo* (1924) Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna. Naruszenie zasady chronologii prezentowania zbiorów wierszy zostało dokładnie uargumentowane. Powodem była odmienność tomu, który nie respektował w pełni zasad literatury proletariackiej. Jest to więc swego rodzaju uzupełnienie pokazujące nieco inny typ książki.

Autorka zrezygnowała z omówienia tomiku *Europa* (1929) Anatola Sterna, do którego okładkę ostatecznie zaprojektowała Teresa Żarnower, ponieważ został on już wnikliwie opracowany przez badaczy. Dość dużo miejsca poświęciła natomiast towarzysze życia Szczuki, wspomnianej powyżej Żarnowerównie. Pokazała jej zaangażowanie polityczne oraz przeanalizowała projekty sztuki użytkowej, przede wszystkim plakaty wyborcze, skupiając się na ich formie oraz ideologii.

Warto zaznaczyć, że Aleksandra Więcek w analizach tomików nie ograniczyła się do projektów graficznych, w tym okładek, ale przedstawiła również recepcję poszczególnych zbiorów. Przytoczyła najważniejsze ustalenia badaczy oraz recenzentów, wskazała pomyłki i nieporozumienia. Uważnie i dokładnie zanalizowała układy graficzne, poszukując właściwych kontekstów, a także rolę grafik w książce (zdobienia czy przenikanie w semantyczną tkanę). Interesował ją format książki (typowy albo ekstrawagancki), który decydował o sposobie ustawienia na półce i istnieniu w bibliotece. I nawet jeśli czasami chcielibyśmy dodać coś jeszcze do przedstawionych analiz, doceniamy drogę, którą przeszliśmy wraz z Autorką oraz jej inspirującą opowieść. To ona zachęciła nas przecież do współposzukiwania i

współodczytywania. W swoich badaniach Aleksandra Więcek wykorzystwała także program do obróbki zdjęć, by stwierdzić na przykład, że fragmenty wykorzystane w fotomontażu *Szczuki* pochodzą z jednej pracy. To ciekawostka podana w przypisie, świadcząca jednak o ogromnym zaangażowaniu badaczki i Jej dociekliwości. Poza tym Doktorantka zanalizowała decyzje wydawnicze, zrekonstruowała proces powstawania fotomontaży wybranych na okładkę, próbując ustalić kolejność odbijania wykorzystanych elementów, unieważniając jakby sposób istnienia dzieła.

Omawianie graficznego opracowania poszczególnych tomików pozwoliło Aleksandrze Więcek zapoznać czytelnika z techniką fotomontażu oraz prowadzoną na ten temat dyskusją, w tym teorią Władysława Strzemińskiego. Autorka zastanowiła się również nad prawnym statusem faktomontażu, który bazuje na wcześniejszych obrazach, w tym fotografiach cudzego autorstwa. To niezwykle ważne zagadnienie, ze względu na rozwijającą się na początku XX wieku dyskusję na temat praw autorskich rozmaitych tekstów kultury. Montaż staje się jedną z technik ówczesnej sztuki, wykorzystywanej zarówno przez kinematografię oraz grafikę właśnie, eksploatując łatwość reprodukcji oraz wzmacniając proces odpodmiotowienia tworzenia, przy jednoczesnym potęgowaniu dramatyzmu przekazu.

Każdy tomik poetycki został omówiony w osobnym rozdziale, począwszy od *Trzech salw*, uznawanych za początek poezji proletariackiej. Przezroczystość okładki *Szczuki*, która nie została omówiona w recenzjach tego zbioru, a nawet jej brak w egzemplarzu dostępnym w Bibliotece Śląskiej, świadczący być może o jej zużyciu w ponawianym procesie lektury, mają świadczyć o tym, że książka nie została zakwalifikowana do pięknych czy wytwornych. To z kolei przekonało Autorkę, że zamierzony cel twórców został osiągnięty. Najwięcej uwagi Doktorantka poświęciła wierszom Broniewskiego, pokazując, jak mocno korespondują z okładkami *Szczuki*, i wydobywając znaczenia z tej relacji oraz opracowania graficznego książki.

Przedstawione analizy są wnikliwe i uwzględniają najdrobniejsze elementy. I nawet jeśli niektóre odczytania budzą wątpliwości, to i tak dominuje podziw dla pomysłowości i odwagi Doktorantki. Dość przywołać przykład okładki *Dymy nad miastem*. Tu zaimek „My”, eksponujący kolektyw, powstaje wskutek rozerwaniu słowa „Dymy”. W tym przypadku Autorka uwzględniła nie tylko makietę przechowywaną w Muzeum Sztuki w Łodzi, ale także autodeskrypcję dla osób z niepełnosprawnościami, wykorzystując zawarty w niej opis oraz interpretację tego obiektu. Jeśli naprawdę jest to lalkarz trzymający marionetkę, to warto zastanowić się, czy nie mamy tu do czynienia z jednym z praw teatralności: żołnierz idący w

nasze lewo może kierować się w „swoje prawo”. W tym przypadku Autorka stawia znak równości między „wykrokiem” a „wykroczeniem”.

Aleksandra Więcek pokazała również możliwość zmiany znaczeń wierszy wskutek umieszczenia ich w nowym tomie albo ponownej publikacji w odmienionej sytuacji polityczno-społecznej (*Dymy nad miastem* zawierały znane już wcześniej utwory). Autorka postawiła nawet tezę, że takie działania przypominają fotomontaże Szczuki, gdy istniejące zdjęcia zostają odpowiednio wypreparowane, by stworzyć nową całość (s. 115). W podobny sposób wyjaśnia obecność w poezji Broniewskiego znanych wcześniej motywów literackich czy fragmentów pieśni. Analiza wierszy skłoniła ją również do zastanowienia się nad miejscem twórcy w grupie proletariackiej, m.in. nad potrzebą „wpasowania się w kolektyw”.

Rekonstrukcja biografii współzałożyciela grupy i czasopisma „Blok”, czasopisma „Dźwignia” oraz analiza jego prac związanych z kształtowaniem się polskiej poezji proletariackiej została przeprowadzona w szerokim kontekście ówczesnej sztuki typograficznej i plastycznej (zwłaszcza futuryzmu, formizmu czy konstruktywizmu) oraz przemian proletariatu po rewolucji 1905 roku. Autorka uwzględniła także udział sztuki w projekcie emancypacyjnym proletariatu, pokazując jej obecność w programach partii socjalistycznych oraz teorię sztuki zaangażowanej aż do Dwudziestolecia. W swoich rozważaniach Aleksandra Więcek odwołała się m.in. do tradycji Proletkultu, gdy głównym odbiorcą miał być robotnik, ale także idei Bauhausu, gdy rzemieślnik stawał się równoprawnym artystą.

W rozprawie znajdują się rozbudowane uwagi na temat fotomontażu i jego historii, europejskich nurtów awangardowych, konstruktywizmu i abstrakcjonizmu. Autorka podkreśliła niemożność ustalenia chronologii rozwoju techniki montażu. Jedną z przyczyn jest brak datowania projektów, co może być skutkiem przekonania o użytkowym przeznaczeniu tych prac. Postawa „nie wiem” stosowana jest przez Doktorantkę bardzo rozważnie. Nie stara się rozstrzygać niejasności tam, gdzie jest to ryzykowne, ale pozostawia czytelnika z wielością hipotez czy skrupulatnym zestawieniem faktów.

Aleksandra Więcek zastanowiła się również nad relacją oryginałów oraz reprintów, ujawniając na przykładzie wybranych tomików rozbieżności i różnice w układzie tekstu oraz projekcie graficznym. To niezwykle interesujący aspekt badań tekstologicznych, będący rekonstrukcją „historii książek”. Na stronie 89 pojawia się także ważne nawiasowe wtrącenie:

„Dopiero po porównaniu z wydaniem oryginalnym mogłam dostrzec, że naruszony skos jest niedokładnością reprintu”.

Korzystanie z reprintów w pracy na temat materialności książki budzi wątpliwości Doktorantki. Z tego powodu opowiada o poszukiwaniu oryginału, sukcesach oraz rozczarowaniach wynikających m.in. z przyjętego milcząco przekonania bibliotekarzy, że dzieło to wyłącznie tekst (zawartość książki). To kolejny ważny temat, znajdujący się na marginesach pracy – sposób postrzegania i definiowania literatury. Tu zaliczyć można opowieści o konsekwencjach wynikających z opisów katalogowych, głównie w Bibliotece Śląskiej. Autorka wyeksponowała różnicę między pojęciem „zniszczona” i „zdekompletowana”, gdy egzemplarz pozbawiony okładki został oprawiony przez introligatora. Przy tej okazji opowiedziała historię Biblioteki Śląskiej oraz historię wcześniejszego właściciela tomiku *Trzech salwy*, okoliczności pozyskania egzemplarza oraz możliwości uratowania okładki, by ocalić kompletność omawianego tomu. Usunięcie okładki z egzemplarza w Bibliotece Śląskiej jest dla Niej równoznaczne z wyeliminowaniem Szczuki z grona autorów. Należy jednak zaznaczyć, że okładka funkcjonuje jak skóra książki i jest pierwszą płaszczyzną fizycznego spotkania z czytelnikiem. Powinna być więc najtrwalsza, gdyż to właśnie ona narażona jest na niebezpieczeństwa świata zewnętrznego. Z kolei przy okazji makiety okładki do tomiku *Dymy nad miastem* Autorka zastanawia się nad drogą od pomysłu do finalizacji oraz nad okolicznościami pozyskania obiektu przez Muzeum Sztuki w Łodzi.

Autorka omawia także rynek wtórny książki, podaź i popyt publikacji międzywojennych, analizuje ich ceny na portalach internetowych. Rekonstruuje w ten sposób zarówno pierwotny, jak i wtórny obieg książki, co jest szczególnie istotne, gdy książka z założenia „tania i odstępna” staje się nagle towarem niemal ekskluzywnym (kiedy stanie się towarem luksusowym). Jednocześnie pokazuje różnice intencji czytelników obu obiegów, będące często w sprzeczności z założeniami autorów. Jeśli twórcy poezji proletariackiej chcieli, aby ich książki zostały „zacytane”, współcześnie kolekcjonerzy poszukują książek, które pozostały w stanie idealnym, by czytać je jak „bibliofilski bibelot albo jak historycznoliteracki pomnik” (s. 96).

Przedstawione powyżej powody zadecydowały, że rozprawa stanowi oryginalne i interesujące opracowanie tematu.

W pracy pojawiają się drobne usterki i literówki, które nie wpływają na jej ocenę. Zdarzają się także nie zawsze potrzebne publicystyczne odniesienia do współczesności. Może warto również nieco przeredagować niektóre fragmenty, by osłabić ich zależność od sposobu wystawienia np. Janusza Sowińskiego czy Anatola Sterna. Jest to tym ważniejsze, że Autorka

opanowała przecież język mówienia o sztuce i literaturze, nawet jeśli posługuje się przejętymi zwrotami. Oto jeden z przykładów:

„Walka z relikwiami przeszłości była jednocześnie walką z „Bogiem” dzieciństwa – którego trzeba było pokonać, od którego trzeba było się uwolnić i którego trzeba było odrzucić, by podążać własną drogą” (s. 16)

U Sterna brzmi to następująco:

„I dlatego właśnie powinno się szczególną wagę przykładac do uświadomienia sobie tej najwcześniejszej drogi Szczuki: jego rozterek, jego niepokojów, jego żarliwych, nawet fantastycznych walk z relikwiami tradycji, której przyświecał blask łaski Najwyższej< Ten artysta walczył z Bogiem swojego dzieciństwa”¹.

Również niektóre tezy zdają się nieco kontrowersyjne. Trudno uznać (choć może trudno też zaprzeczyć), że powodem popularności fotomontażu była dynamiczna sytuacja geopolityczna Europy na początku XX wieku, będąca swego rodzaju odzwierciedleniem techniki – zniszczenie istniejącego porządku i powstanie nowych republik (Wielka Wojna oraz rewolucja październikowa), co zostało zestawione z „okaleczaniem” fotografii. Czasami z kolei trudno uznać, że zaproponowany wniosek jest jedyną możliwością interpretacyjną, np. czy czerwona cyfra trzy na okładce *Trzy salwy* może zostać sprowadzona do stwierdzenia „całość na dostateczny” lub „czerwona trójca w zeszycie [...] To ocena byle jaka” (s. 122). Co więcej, w przypadku *Trzech salw* rewers okładki może przywoływać na myśl nie tylko skoroszyt, ale także lecące kule, o czym przekonywać ma strzałka (będąca zaznaczeniem wektora ruchu). To tytułowe salwy.

W kilku miejscach mgr Aleksandra Więcek zdaje się czytać źródła, zwłaszcza wspomnienia trochę wbrew ich intencjom, jakby zapominając, że wspomnienia ulegają rozmaitego rodzaju zniekształceniom. Może nie trzeba być wówczas tak kategorycznym w sądach. Taka sytuacja występuje m.in. w przypadku uwag Anatola Sterna na temat szkicu w pierwszym numerze „Bloku”, niepodpisanego i może pisanego zbiorowo, więc określającego zarówno ówczesne poglądy Szczuki, Żarnowerówny, jak i Strzemińskiego. Tymczasem Autorka zarzuca Sternowi pomyłkę, podkreślając, że fragment *Budowa* nie jest autorstwa Szczuki, ale Ludwiga Mies von der Rohe. Zresztą, w przypadku tekstów Sterna „oczywistych pomyłek jest więcej (choćby przypis 120). Trzeba chyba założyć, że Stern miał tę wiedzę, ponieważ tę część

¹A. Stern, *Głód jednoznaczności*, [w:] tegoż, *Głód jednoznaczności i inne szkice*, Warszawa 1972, s. 321.

artykułu zakończył nawiasem zawierającym nazwisko architekta. W międzywojennym czasopiśmie informacja bibliograficzna jest bardziej rozbudowana. Nie tylko znamy nazwisko autora, ale wiemy też, że to tłumaczenie z czasopisma „G. Materialien zu der elementaren Gestaltung” (1923, nr 2). Trudno powiedzieć, kto dokonał przekładu i w jakim celu cytat został wkomponowany w tekst programowy. Być może miał zwracać uwagę na pokrewieństwo ze sztuką Zachodu, być może istniał trochę jak fotomontaż – gotowy tekst stał się elementem czegoś nowego. W tym przypadku znacznie ciekawsze wydaje się przytaczanie przez Sterna słów międzywojennego artykułu pozbawionego pierwotnego układu. Tekst został zapisany w sposób tradycyjny, co znacznie osłabia jego oddziaływanie, ale i porządkuje i narzuca nową strukturę, pochodzącą od Sterna-czytelnika. Przypis Autorki jest niejasny; może sugerować, że Szczuka był autorem lub tłumaczem.

Kolejną sprawą do przemyślenia jest uwspółcześnianie pisowni w cytatach pochodzących z źródeł międzywojennych. W przypisie 79 mamy informację, że została zachowana oryginalna pisownia i wersyfikacja, podczas gdy chodzi przede wszystkim o wielkość czcionek (wersaliki), jak w przypadku cytatu oznaczonego odsyłaczem 96. Z kolei w cytacie oznaczonym przypisem 92 uwspółcześniono formy gramatyczne. Te przykłady pokazują konieczność podjęcia decyzji w odniesieniu dla całej rozprawy i wyartykułowania jej odbiorcy – co zostało zmienione i dlaczego, a co zachowano. Podobnie warto zastanowić się, czy sformułowanie, że przedstawiciele awangardy europejskiej „publikowali” w „Blok” nie powinno oznaczać, że ich teksty „były przedrukowywane” czy „udostępniane”.

Niektóre fragmenty, co już zaznaczałam, można zinterpretować lub zanalizować nieco inaczej. Jako przykład może posłużyć analiza tekstu *Co to jest konstruktywizm* Mieczysława Szczuki, opublikowanego w czasopiśmie „Blok” (1924, nr 6/7). Manifest zaczyna się od negacji (dwukrotne nagłosowe „nie”) oraz od stwierdzenia, że jest to projekt zmiany definiowania sztuki w ogóle, a nie wyłącznie jednego z jej przejawów, oraz że celem sztuki nie jest już ekspresja uczuć czy przeżyć artysty, ale wyeksponowanie jej związku z życiem i ustanowienie jej jedną z podstawowych aktywności człowieka. Człowiek-wytwórca staje się więc budowniczym, korzystającym z materiałów i tworzyw, potrafiącym jednocześnie racjonalnie wykorzystywać to, co dostępne oraz wdrażać zasady techniczne i produkcję maszynową. Równie ważny jest podział strony na dwie części. Po lewej zostaje przedstawiony program w 14 punktach o różnym stopniu rozwinięcia, po prawej natomiast jedno zdanie będące próbą zdefiniowania konstruktywizmu. To proces, którego nie wyczerpują przedstawione po lewej

stronie postulaty, a może jedynie wskazówki, jak rozumieć i stosować nową filozofię sztuki. Niektóre zagadnienia można zrozumieć opacznie. Drukarstwo nie zostało wyniesione na plan pierwszy (s. 55), choć kształt tekstu wskazuje, jak ważne jest to zagadnienie. Omawiany punkt brzmi przecież następująco:

„Skierowanie wysiłku twórczego w pierwszym rzędzie na **budownictwo – kino – drukarstwo** i tzw. **świat mody**”.

Co ciekawe, mamy wrażenie, że redakcja celowo zastępuje „architektów” – „budowniczymi”. To przecież „budowa” staje się jednym z częściej używanych słów, co jest widoczne także w artykułach teoretycznych Tadeusza Peipera.

W przypadku fragmentów wierszy Broniewskiego, zapisujących proces chodzenia, z *Wiatraków*, *Trzech salw* oraz *Dymów nad miastem* warto może jeszcze zastanowić się nad formą gramatyczną w każdym z tych cytatów: „one”, „ty” i wreszcie „my”. Poza tym istotny jest kontekst wypowiedzianych słów. Tekst Tadeusza Peipera z szóstego numeru „Zwrotnicy” jest przecież reakcją na artykuł zamieszczony w „Grafice Polskiej”, w której zasugerowano możliwości odnowienia polskiego druku.

Czasami warto również wprowadzić jakąś dodatkową informację na temat przywoływanych osób, by np. określić aktywność Rudolfa Świerczyńskiego i Karola Jankowskiego, oraz zamieścić daty wygłaszania poszczególnych opinii na temat fotomontaży. Warto też przemyśleć łączenie nazwisk twórców w szeregi. Wydaje się bowiem, że może to prowadzi do nadużyć lub nieporozumień, choć być może przyczyną takiego wrażenia jest brak przecinka. Tak dzieje się np. przy okazji omawiania wpływu zagranicznej typografii na polską awangardę. Jan Tschihold zostaje przypisany do niemieckiego Bauhausu. Czeski typograf na pewno inspirował się tymi osiągnięciami, trudno jednak chyba stawiać go w jednym szeregu z László Moholyem-Nagyem.

Niektóre formy gramatyczne lub typograficzne zastanawiają swoją niezwykłością, więc chyba docelowo warto z nich zrezygnować, np. „pierwszowojenny”. Należy też zastanowić się nad pisownią przymiotnika „szczukowska”, „szczukowskie” (od nazwiska artysty). Bibliografię można ustrukturyzować, stosując podział: podmiotowa i przedmiotowa. W przypadku fragmentów cytowanych za źródłem pośredniczącym należy przemyśleć sposób postępowania, by uniknąć nieporozumień; może dobrym rozwiązaniem jest podawanie autora słów z ewentualną uwagą: „cyt. za:”. W przypisie 64 nie mamy pewności, czy to słowa Andrzeja Wata

czy Anatola Sterna, a w przypisie 45 to raczej na pewno fragment recenzji Franciszka Siedleckiego.

Przedstawione powyżej wątpliwości nie osłabiają w żadnym stopniu znaczenia przedłożonej rozprawy. W wielu przypadkach to wyłącznie sugestie do przemyślenia. Pracę doktorską mgr Aleksandry Więcek *Projekt rewolucja. Literatura proletariacka w opracowaniu graficznym Mieczysława Szczuki* oceniam pozytywnie, ponieważ jest oryginalnym opracowaniem tematu, a Autorka dowiodła w niej swojej wiedzy, odwagi w stawianiu tez oraz umiejętności badawczych, rzetelności i dociekliwości. Tym samym praca spełnia kryteria określone w art. 187 ustawy Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce (z dnia 20 lipca 2018 r. z późniejszymi zmianami). Wniosuję więc o dopuszczenie Pani Magister Aleksandry Więcek do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Joanna Skwirka-Gęsińska