Dr hab. Gabriela Świtek, prof. ucz.
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Warszawski
ul. Prosta 69
00–838 Warszawa
g.switek@uw.edu.pl

Warszawa, 15 grudnia 2021,

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Małgorzaty Anny Jędrzejczyk pt. *Człowiek w poszerzonym polu rzeźby. Twórczość Katarzyny Kobro a przemiany w sztuce i teorii sztuki początków XX wieku*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Bałusa w Zakładzie Teorii Sztuki i Ochrony Dóbr Kultury Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Przedłożona do recenzji rozprawa doktorska mgr Małgorzaty Anny Jędrzejczyk *Człowiek w poszerzonym polu rzeźby. Twórczość Katarzyny Kobro a przemiany w sztuce i teorii sztuki początków XX wieku* jest efektem krystalizacji koncepcji – jak zaznacza Doktorantka w *Zakończeniu* (s. 314) – zarysowanych na wystawie obrazującej związki między rzeźbą, przestrzenią, cielesnością i ruchem oraz w towarzyszącej jej antologii *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy* (kuratorki: Małgorzata Jędrzejczyk, Katarzyna Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019–2020). Główną inspiracją, zarówno dla wystawy jak i antologii, była twórczość Katarzyny Kobro, pokazywana wraz z dziełami europejskiej awangardy (m.in. Nauma Gabo, Alexandra Caldera, Barbary Hepworth, Alexandra Archipenki, Władimira Tatlina, Georges'a Vantongerloo). Akademicka historia sztuki i doświadczenia muzealne/kuratorskie to niezwykle istotne powiązania, które przyczyniły się do przekształceń instytucjonalnego statusu naszej dyscypliny od początku XIX wieku. Innymi słowy, dobrze się dzieje, jak pokazuje historia naszej dyscypliny, kiedy akademicki namysł nad dziejami sztuki odnajduje ugruntowanie w praktyce muzealniczej.

W tym kontekście dobrze oceniam kompetencje Doktorantki w obszarze badań nad polską sztuką i architekturą nowoczesną. Co najmniej od kilku lat mgr Małgorzata Jędrzejczyk łączy działalność naukową z aktywnością kuratorską, upowszechnianiem wiedzy o sztuce i architekturze w ramach wystaw muzealnych. W praktyce oznacza to

bezpośredni i aktualny ogląd dzieł sztuki, którym poświęcona została rozprawa akademicka. Oprócz wspomnianej wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi, osiągnięcia Doktorantki są mi znane z Jej publikacji, związanych m.in. z projektem *Tożsamość. 100 lat polskiej architektury // Sztuka* (Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019), a także z artykułu *Kompozycja ruchów w przestrzeni. Koncepcja architektury w teorii sztuki Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego*, opublikowanym w tomie 2. *Eseje: Teksty modernizmu. Antologia polskiej teorii i krytyki architektury 1918–1981* (red. Dorota Jędruch, Marta Karpińska, Dorota Leśniak-Rychlak, Instytut Architektury, Kraków 2018).

Teksty źródłowe z antologii *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy* (autorstwa takich artystów jak Katarzyna Kobro, Georges Vantongerloo, László Moholy-Nagy, Naum Gabo, Barbara Hepworth) oraz eseje naukowe historyków sztuki (Carola Giedion-Welcker, Megan L. Luke, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois) stały się w rozprawie kanwą do pogłębionych rozważań na temat nowoczesnych koncepcji przestrzeni w sztuce. Należy też zaznaczyć, że rozważania te znacznie przekroczyły zakres chronologiczny i geograficzny przyjęty w antologii *Komponowanie przestrzeni ...*, która sama w sobie jest publikacją przydatną dla dalszych badań europejskiej rzeźby awangardowej.

W rozprawie odnajduję też i doceniam inspiracje, które mgr Małgorzata Jędrzejczyk czerpała ze współpracy z zespołem Muzeum Sztuki w Łodzi przy wcześniejszym projekcie – wystawie *Bliskość linii prostej. Performatywność awangardy*, (Instytut Polski w Berlinie, 2017/2018) zestawiającej twórczość Kobro z dziełami polskiej neoawangardy. Rozwijany przez Doktorantkę wątek ciała i przestrzeni oraz ruchu odbiorcy nieprzypadkowo zbiega się ze współczesnym zainteresowaniem kwestią performatywności (przykładem działalność kuratorska Katarzyny Słobody z MSŁ). W tym kontekście odczytuję i rozumiem umieszczenie fotografii tancerki i choreografki Gret Palucci i *Kompozycji przestrzennej* (9) Kobro, zestawienia z książki Giedion-Welcker, które wizualnie wprowadza w tematykę rozprawy (znaczenie tego zestawienia Doktorantka wyjaśnia na s. 76).

Struktura pracy (liczącej 406 stron) jest spójna i przejrzysta. Podział na sześć rozdziałów, a w ich ramach wyróżnienie wstępów, podrozdziałów i podsumowań, dobrze uwypukla rytm narracji, choć argumenty w Rozdziałach IV i V mogłyby przyjąć bardziej syntetyczną formę. Jak Doktorantka wyjaśnia we *Wprowadzeniu* (s. 7) tytuł

rozprawy nawiązuje do artykułu Rosalind E. Krauss *Rzeźba w poszerzonym polu* (1979, pol. 2011), w którym amerykańska badaczka wyróżniła moment „przestrzennej i czasowej ekspansji" praktyki rzeźbiarskiej w latach 60. i 70. XX wieku. Doktorantka słusznie zwraca uwagę, że innym „przełomowym okresem" w historii rzeźby były pierwsze dziesięciolecia XX wieku i tym dekadom poświęca rozprawę, której główna teza dotyczy „autorskiej formuły rzeźbiarskiej" Kobro: „otworzyła [ona] rzeźbę na czwarty wymiar, rozumiany nie tylko jako czas i przestrzeń. Tym czwartym wymiarem stał się w jej sztuce człowiek" (s. 8–9).

Należy podkreślić, że praktyka kuratorska mgr Małgorzaty Jędrzejczyk zaowocowała w rozprawie skrupulatną rekonstrukcją twórczości Kobro (Rozdział I. *W poszerzonym polu rzeźby – charakterystyka twórczości Katarzyny Kobro*). Doktorantka wykazała się dobrą znajomością dziejów prac rzeźbiarki w Muzeum Sztuki w Łodzi i w innych, zagranicznych kolekcjach – jako konstelacji rzeczy o skomplikowanej proweniencji, nierzadko poddawanych konserwatorskim interwencjom i rekonstrukcjom. Szczególnie interesujące – i niezbędne w dalszych opisach, analizach i interpretacjach rzeźb – są tu uwagi na temat oryginałów i nieautoryzowanych egzemplarzy, powołania na ekspertyzy konserwatorskie (np. s. 25, przypis 50), wyróżnienie grupy pośmiertnych rekonstrukcji dzieł dokonanych przez Janusza Zagrodzkiego i Bolesława Utkina (s. 26), a także drobiazgowe omówienie problemów atrybucji (s. 27–31). Te passusy rozprawy uznaję za dobry przykład badań w ramach tzw. „pierwszej historii sztuki" (odwołuję się do określenia przywołanego przez Piotra Skubiszewskiego w podręcznikowym opracowaniu *Wstęp do historii sztuki*, t. 1, *Przedmiot – metodologia – zawód*, 1973). Bez ustalenia autorstwa/atrybucji nie jest możliwa rzetelna i przekonująca interpretacja w ramach tzw. „drugiej historii sztuki". I choć współcześnie to dwustopniowe ujęcie zadań naszej dyscypliny jest niekiedy poddawane krytyce za zbytnią schematyczność, to jednak podzielam – jak się wydaje, podobnie jak Doktorantka – pogląd, że „znawstwo" kolekcji, jej proweniencji i materialnego statusu dzieł, jest niezbędne w powiązaniu formy dzieła z pogłębionymi studiami nad tekstami źródłowymi i teoriami.

Z tego też względu, za ważne uznaję w rozprawie fragmenty poświęcone odautorskim tytułom prac Kobro, a także innym tytułom funkcjonującym w katalogach wystaw, muzealnych inwentarzach, recenzjach prasowych i naukowych opracowaniach (s. 32–36). Nie mam wątpliwości, że próba zarysowania pełnej źródłowych niespójności

„historii" tytułów i krytyczno-artystycznych określeń (takich jak „kompozycja przestrzenna", „kompozycja przestrzeni", „rzeźba abstrakcyjna", „rzeźba suprematystyczna") jest etapem niezbędnym, prowadzącym do refleksji na temat koncepcji przestrzeni w sztuce europejskich awangard.

Biorąc pod uwagę ważkość ustaleń przedstawionych w trzech pierwszych podrozdziałach Rozdziału I, podrozdział 4. *Wypowiedzi teoretyczne* mógłby zostać rozwinięty i uzupełniony o stan badań. W przypisach Doktorantka podaje adresy bibliograficzne zarówno pierwodruków pięciu wypowiedzi teoretycznych Kobro, jak i ich przedruków (np. w antologii *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy*, 2019). Jednak ani w tym podrozdziale (s. 36–38), ani w *Zarysie stanu badań i recepcji sztuki Kobro* (s. 13–21) nie odnalazłam wzmianki o tekstach Kobro zebranych już w polskiej antologii zredagowanej przez Aleksandrę Melbechowską-Luty i Irenę Bal. W *Teorii i krytyce. Antologii tekstów o rzeźbie polskiej 1915–1939* (Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2007) opublikowano pięć wypowiedzi artystki: 1. Katarzyna Kobro, *Rzeźba i bryła* [Odpowiedź na ankietę „Europy"] (1929), s. 129; 2. Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (1931), s. 160–169 [fragmenty]; 3. Katarzyna Kobro, [O rzeźbiarstwie; Odpowiedź na ankietę „ABSTRACTION-CREATION" 1933, nr 2, s. 27] (1933), s. 233; 4. Katarzyna Kobro, [Czym ma być rzeźba?; *Dla ludzi niezdolnych do myślenia*, „Forma" 1935, nr 3, s. 14] (1935), s. 245; 5. *Ankieta rzeźby* [redakcji „Głosu Plastyków"], 1937 (Kobro, s. 311–313). Informacji o tej antologii nie znalazłam również w *Bibliografii* rozprawy (teksty Kobro, s. 382–383).

W antologii Aleksandry Melbechowskiej-Luty i Ireny Bal publikacje Kobro i Strzemińskiego, choć opatrzone jedynie krótkim komentarzem we *Wprowadzeniu* redaktorek (s. 19), to jednak wybrzmiewają szczególnie mocno w zestawieniu z innymi tekstami o rzeźbie polskiej dwudziestolecia międzywojennego. Co więcej, antologia *Teoria i krytyka...* pojawia się często w bibliografiach prac naukowych poświęconych polskiej sztuce tego okresu. Za przykład niech posłuży odpowiedź Kobro na ankietę „Głosu Plastyków" (1937) – bezwzględny atak na rzeźbę „narodową" Jana Szczepkowskiego i Stanisława Szukalskiego czy, szerzej, na „rzeźbę biurokratyczną i dziki ryk sztuki «narodowej»". Wypowiedź ta jest przytoczona niemal *in extenso* przez Iwonę Lubę w książce *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej*

Rzeczypospolitej (Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2012, s. 180–181) w kontekście krytyki rzeźbiarskiej dekoracji Szczepkowskiego dla Banku Gospodarstwa Krajowego.

Polecam ten fragment, gdyż Iwona Luba zwraca uwagę nie tylko na treść, ale i na formę wypowiedzi Kobro („skonstruowanej niemal wyłącznie z pytań, w zasadzie – retorycznych", s. 181). Ta obserwacja prowadzi mnie do konstatacji, która może też okazać się istotna dla badań Doktorantki. Nieliczne teksty Kobro, „niewielkie objętościowo" (zob. rozprawa, s. 37) oznaczają się niezwykłą lakonicznością. Przypominają niekiedy zbiory kategorycznych definicji czy aforyzmów (np. „Bryła jest kłamstwem wobec istoty rzeźby", K. Kobro, *Rzeźba i bryła*, 1929). Tego rodzaju formy i style retoryczne można rozpoznać w wielu manifestach czy poezji awangardowej. Dodajmy, że „posługiwanie się krótkimi zdaniami hasłami, rytmicznie skandowanymi" można uznać za cechę pisarstwa Le Corbusiera (zob. Marta Leśniakowska, *Oczy Le Corbusiera*, w: Le Corbusier, *W stronę architektury*, Warszawa 2021, s. 23). Przyczyn lakoniczności wypowiedzi artystki w języku polskim można też dociekać w powiązaniu z jej biografią (kwestia języka rodzimego) i rosyjskimi korzeniami jej formacji artystycznej.

W Rozdziale II, *Koncepcja przestrzeni u Kobro w świetle analizy jej prac i tekstów*, często pobrzmiewa postulat „uchwycenia nowatorskiego wymiaru jej plastycznych eksperymentów" (s. 46) „rewolucyjnych idei", „nowego sposobu myślenia o kompozycji rzeźbiarskiej" (s. 54). Nie jest moim zamiarem kwestionowanie nowatorstwa Kobro, ale sugerowałabym pewien namysł nad przyjętym przez Doktorantkę wartościowaniem sztuki wedle paradygmatu awangardowego i nad wynikającą stąd argumentacją. Awangardowe „nowatorstwo" koncepcji Kobro rysuje się wyraźnie na tle wielu ówczesnych wypowiedzi polskich artystów i krytyków o rzeźbie pomnikowej, ale może rysuje się nieco inaczej na tle ówczesnych dokonań europejskiej awangardy. Stąd też zauważam pewną niejasność np. w stwierdzeniu o „nowatorskim sposobie interpretacji zagadnienia ruchu rzeźby ...", opatrzonym przypisem, że „nieco wcześniej tego typu eksperymenty pojawiały się chociażby u Aleksandra Rodczenki" (s. 54).

W Rozdziale II Doktorantka uwypukliła, na podstawie lektury tekstów zestawionych z rzeźbami Kobro, zasady kompozycji („continuum przestrzenne", „rozbicie bryły", „zanikanie bazy", „przestrzeń jako forma"). Doceniam w tym miejscu skrupulatność opisów i analiz formalnych abstrakcyjnych kompozycji rzeźbiarskich. W passusie dotyczącym transparentności w rzeźbie około 1925 roku doprecyzowania

wymaga jednak kwestia materiału („szkło czy pleksi", od którego Kobro odchodzi). Pleksi jako szkło akrylowe zostało opatentowane na początku lat 30. XX wieku, stąd pojawia się pytanie, jakie dokładnie materiały transparentne były obecne wcześniej w pracach konstruktywistów (s. 50; zob. też s. 165, 176). Cenne byłoby również doprecyzowanie pojęć „form pozytywowych i negatywowych" jako „elementów materialnych i materialnych" (s. 57). W tym zestawieniu rozumiem (i nie kwestionuję), że forma „negatywowa" to „wirtualny wolumen", co odpowiada również tradycyjnemu znaczeniu „wklęsłej matrycy". Ale też w polskiej teorii architektury (i rzeźby), za sprawą Oskara Hansena, funkcjonuje pojęcie „aktywnego negatywu", które odnosi się do materialnej bryły gipsowego odlewu wnętrza architektonicznego. Wydaje się też, że tak rozumiany „negatyw" miał swe źródła np. w *Plastik und Raum* Alberta Ericha Brinckmanna (1924), z którą to publikacją Doktoranta jest dobrze zaznajomiona (zob. s. 86).

Z zainteresowaniem przeczytałam akapity o sposobach wystawiania rzeźb Kobro (s. 62–64). Gwoli uzupełnienia, polecam uwadze źródła wizualne, częściowo opublikowane w książce Iwony Luby *Awangarda w CBWA* (Warszawa 2017). W ramach badań nad pośmiertną wystawą Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego (Łódź, Warszawa, 1956/1957) odnaleziono w Filmotece Narodowej niezmontowany dokument (n.poz.11311/WFDiF) ukazujący ekspozycję w Ośrodku Propagandy Sztuki w Łodzi (w kadrach widoczny jest np. sposób eksponowania *Rzeźby abstrakcyjnej* (I), 1924).

W rozważaniach o matematycznych systemach w *Kompozycji przestrzeni ...* (1931) Kobro i Strzemińskiego (s. 71–73) warte przypomnienia byłyby dwie kwestie. Po pierwsze, inżynieryjne wykształcenie Strzemińskiego (w tym kursy matematyki i fizyki w Mikołajewskiej Szkole Inżynieryjnej w Petersburgu). Po drugie, rozważania na temat ciągu Fibonacciego zawiera poczytna w kręgach europejskiej awangardy *Złota liczba* Matili C. Ghyki, wydana po francusku w 1931 roku (o recepcji Ghyki np. w pracowni Le Corbusiera wspomina Jerzy Sołtan w niedawno opublikowanym maszynopisie *On i ja. O architekturze i Le Corbusierze,* Warszawa 2020).

„Czas narodzin przestrzeni jako formy plastycznej" (s. 82) to udane, metaforyczne określenie wprowadzające do Rozdziału III rozprawy: *Od przestrzeni jako substancji do przestrzeni jako wytworu aktywności człowieka.* Uznanie budzi w tym miejscu ambitna próba streszczenia/syntezy naukowych refleksji o przestrzeni. Doktorantka dobrze panuje nad ogromnym stanem badań. Co więcej, udało się go ująć w

przejrzystą strukturę podrozdziałów: *Przestrzeń – historia i znaczenie terminu, W stronę geometrii nieeuklidesowej i czwartego wymiaru, Od substancji do relacji, Doświadczanie przestrzeni, Forma przestrzeni, Wytwarzanie przestrzeni.* Klasycznym, często i słusznie przywoływanym w tym rozdziale studium jest *The Fourth Dimension and the Non-Euclidean Geometry in Modern Art* Lindy D. Henderson (1983); dodam tylko, że w 2013 roku ukazało się wydanie przejrzane i poprawione. Doktorantka wykazała się bardzo dobrą znajomością zarówno najnowszej niemieckojęzycznej literatury przedmiotu (w tym publikacji z niemieckich kręgów badawczych *Raumtheorie* oraz interdyscyplinarnych projektów Stephana Günzla) jak i fundamentalnych dla historii sztuki prac Lessinga, Hildebranda, Schmarsowa, Wölfflina, Riegla. Uzupełnię jedynie, że cytowany z niemieckiego słynny tekst Michela Foucaulta o przestrzeni z 1967 roku (s. 132) jest dostępny w polskim przekładzie.

Rozdział IV, *Realność przestrzeni*, nieprzypadkowo otwiera cytat z *Rzeźby i bryły* (1929). Kilka zdań, w których Kobro wymienia Boccioniego, Archipenkę, Vantongerloo, Van Doesburga, Malewicza (s. 140), staje się dla Doktorantki impulsem do dokonania przeglądu dzieł i koncepcji przestrzeni artystów europejskiej awangardy. Odnajduję tu ważną konstatację: „Relacja pomiędzy sztukami plastycznymi a naukami ścisłymi czy przyrodniczymi nie oznaczała ilustrowania teorii z obszaru np. matematyki czy psychologii za pomocą form sztuki" (s. 143). Jednak analizując rozważania artystów awangardowych o przestrzeni trudno nam przecież powstrzymać się od pytań, co konkretnie czytali, kiedy, w jakich językach i dlaczego te, a nie inne lektury były znane w określonych środowiskach. Wobec takich pytań Doktorantka – podobnie jak wielu badaczy – ogranicza się, zazwyczaj wobec braku źródeł, do stwierdzeń „o dużym prawdopodobieństwie" (s. 145), czy do podążania śladami Lindy D. Henderson, która podkreśla „brak przyczynowej relacji" między koncepcjami Minkowskiego czy Einsteina a „wprowadzeniem elementu czasowości do obrazów kubistycznych" (s. 148).

A jednak, w rozprawie odnajdziemy propozycję wyjścia z tej sytuacji; Doktorantka przypomina o rosyjskich przekładach prac Riemanna i Poincaréego oraz okolicznościach recepcji naukowych teorii (np. w programach dydaktycznych szkół artystycznych, s. 149–152). Bardzo ważną publikacją w kontekście artystycznych rozważań o przestrzeni jest omawiana w rozprawie *Von Material zu Architektur* Lászla Moholya-Nagya z 1929 roku, zbierająca jego wykłady kursowe z Bauhausu (s. 152–153). W tym przypadku więcej można powiedzieć o polskiej recepcji; polecam uwadze

recenzję tej książki autorstwa Władysława Strzemińskiego (pierwodruk w: „Europa" 1930, nr 13).

Problem „zanikania bazy" w rzeźbach Kobro, przedstawiony w Rozdziale II, powraca w Rozdziale IV jako aspekt szerszego zjawiska w historii rzeźby nowoczesnej. Baza, plinta, podstawa, postument to kluczowe elementy rzeźby analizowane w tej części przez Doktorantkę, choć zabrakło mi tu podania źródła informacji i interpretacji dzieł Constantina Brâncuşiego (s. 168). Podobnie jak w Rozdziale II, analizowane jest rozbicie bryły, kwestie materiałów, relacje między ciałem a przestrzenią. Odnoszę jednak wrażenie, że w Rozdziale IV (zwłaszcza w passusach ze s. 180–188, ale także w podrozdziale 7. *Przestrzenie architektury*) wprowadzono zbyt wiele wątków, zabrakło bardziej syntetycznego ujęcia (którym np. charakteryzuje się Rozdział III). Ważnym przykładem jest jednak *Raumstadt* Kieslera z wystawy paryskiej 1925 roku (s. 207). W podrozdziale 9. *Nauczanie przestrzeni* zasadne byłoby ściślejsze powiązanie dydaktyki w Państwowych Wolnych Pracowniach Artystycznych z biografią Kobro (podanie dat i źródeł informacji, ich weryfikację, s. 212–213).

W Rozdziale V, *Powiązanie sztuki z życiem – modele zaangażowania sztuki na rzecz zmiany społecznej a twórczość Katarzyny Kobro*, Doktorantka powraca do lektury nielicznych wypowiedzi artystki, uwypuklając w nich związki z zagadnieniami architektonicznymi i utylitaryzmem. Powraca też omówienie argumentów Lászla Moholya-Nagya z *Von Material zu Architektur* (s. 255–256), pozostaje mi więc powtórzyć, że warto też sięgnąć do recenzji Strzemińskiego. Nowym i frapującym wątkiem w rozprawie jest funkcjonalizm w ujęciu Kobro, zwłaszcza odwołania artystki do prac Karola Adamieckiego (s. 258), a także uwagi o rozróżnieniach między „konstrukcją" a „kompozycją" w debatach moskiewskiego Instytutu Kultury Artystycznej (s. 281), co przypomina nam o rozważaniach Doktorantki na temat tytułów prac Kobro w Rozdziale I.

W ostatnim Rozdziale VI, *Odbiorca implicite / odbiorca explicite. Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro a estetyka recepcji*, Doktorantka proponuje wprowadzenie do badań nad twórczością Kobro perspektywy estetyczno-recepcyjnej w ujęciu Wolfganga Kempa. Omówienia metodologii zazwyczaj oczekujemy we wstępach rozpraw, jednak w tym przypadku zmianę w zwyczajowej strukturze uważam za uzasadnioną. Doceniam też dobór lektur na temat estetyki recepcji, a zwłaszcza uwagę o

zastosowaniu jej metod do analizy malarstwa abstrakcyjnego, rzeźby i architektury (s. 288–289).

Ogólnie rzecz ujmując, przypisy i bibliografia zostały opracowane zgodnie z zasadami redakcji prac naukowych. Zalecałabym jednak większą staranność i uważność redakcyjną, np. ujednolicenie zapisów tytułów anglojęzycznych według zasad kapitalizacji (zob. m.in. zapisy wielokrotnie cytowanej publikacji Lindy D. Henderson *The Fourth Dimension... / The fourth dimension* ... , s. 17, przypis 22; s. 218, przypis 624). Niespójności można też zauważyć w zapisach polskich tytułów, np. tytuł *Manifest realistyczny* N. Gabo i A. Pevsnera bywa w rozprawie pisany dwojako (małą i wielką literą; zob. s. 173, przypis 480; s. 175, przypis 485), podobnie jak tytuł *Taniec gestów*, pracy z cyklu *Tańców Bauhausu* Oskara Schlemmera (zob. s. 185). Nie jest oczywiście błędem ciągła numeracja przypisów w komputeropisie rozprawy doktorskiej, jednak w przypadku planów publikacji sugerowałabym zamykanie numeracji w obrębie sekcji/rozdziałów (rozprawa zawiera 873 przypisy do tekstu głównego liczącego 314 stron).

Poniżej podaję literówki i inne błędy czy niejasności składniowe zauważone w trakcie lektury. Zob. np. „modele zaangazowania" (s. 5, spis treści); „*W setną rocznice*" (s. 14, wers 7; s. 29, wers 5); „z przestrzenią leżąca" (s. 49, wers 9); „powiazania" (s. 67, wers 5); „artystkaa" (s. 69, wers 26); „zwrócenie uwagi ku matematyce jako źródłu dla opracowania harmonijnego i wewnętrznie umotywowany system form" (s. 70, wersy 11–12); „Goerge'a" [powinno być: Georges'a] (s. 73, wers 23); „Siegfriedem [Sigfriedem] (s. 77, wers 1; s. 87, wers 2); „brzemieniu" [brzmieniu] (s. 95, przypis 227, wers 2); „construzione legittima" [costruzione] (s. 112, wers 12); „zamkniecie" (s. 140, wers 4); „izotropowiego" (s. 150, wers 15); „D. Burljuk" [w polskiej transkrypcji: Burluk, zob. np. publikacje A. Turowskiego] (s. 163, wers 4); „*Mieszczaniez*" (s. 167, wers 11); „pace Lwa Bruniego" [prace] (s. 167, wers 8); „Gedion-Welcker" [Giedion-Welcker] (s. 179, wers 10); „nie do mimetycznego podobieństwo" (s. 193, wers 19); „Korolev" (s. 212); „Chan-Magomedov" [Khan-Magomedov] (s. 213, przypis 601), „lukę te" (s. 218, wers 11), „w roku 1927 r." (s. 219, przypis 632); „László Moholy-Nagy'a" [Lászla Moholya-Nagya; notabene, taką poprawną odmianę przyjęto w tomie *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy,* red. M. Jędrzejczyk, K. Słoboda, np. s. 15] (zob. np. s. 220, wers 5, ale nazwisko występuje też na innych stronach rozprawy, dalej: s. 255, 256); „poświecił" [poświęcił] (s. 220, wers 7); „Lisstyky'ego" (s. 225, wers 1); „watek" (s. 225, przypis

643); „koncertowały się" (s. 230, wers 6); „Jean-Christoph Royoux [Jean-Christophe Royoux] (s. 231, wers 2 od dołu); „ze Strzemińskim)" (s. 232, wers 20); „W setna" (s. 244, przypis 684, wers 10); „poprzez poszerzeniu" (s. 252, wers 18); „ku temy" (s. 261, wers 9); „swoja ideę" (s. 268, wers 4); „Woldemara Matweia, [...] Wladimir Markow" [zob. w: *Między sztuką* a komuną A. Turowskiego] (s. 268, przypis 762); „powiazania" (s. 286, wers 22); „z ze", „pozaestetyczny" [pozaestetycznym] (s. 294, przypis 838, wers 2 i 4); „A. Gleize" (s. 296, wers 3); „stałą się" (s. 298, wers 4); „*site*" [czy chodzi o prace *site specific*?] (s. 309, wers 4); „Maurice" [Maurice'a] (s. 310, wers 12); „dzieło rzeźbiarskiej" (s. 311, wers 4); „między człowiek a światem" (s. 311, wers 12); „powiazanie" (s. 312, wers 15); „głeboko" (s. 313, wers 11). Do powyższej listy dodać należy liczne niespójności w zapisach dat rocznych (rok lub r.), pełnych imion/inicjałów, tytułach prac i dzieł podawanych w przypisach (np. bez kursywy, s. 261, przypis 741).

O ile literówki zawsze się zdarzają w niepublikowanych pracach naukowych, a nawet w tych wydrukowanych, o tyle niektóre przeoczenia redakcyjne w przedłożonej rozprawie uniemożliwiają zrozumienie i weryfikację argumentu. Przykładem jest „*architecture 199owych199dę*" (s. 199, wers 2) – wyrażenie, jak wynika z kontekstu, odnoszące się do interpretacji willi Le Corbusiera w Poissy (w książce Giediona *Przestrzeń, czas i architektura*), którego jednak recenzent nie jest w stanie zidentyfikować i zweryfikować (nie podano przypisu do tego określenia u Giediona). Zwracam też uwagę na kilka znaczących niespójności i błędów w transliteracji i transkrypcji imion, nazwisk, nazw i akronimów rosyjskich. Przykładem jest „Stowarzyszenie Nowych Architektów (Associacii 202owych arch'tektorov, ASNOVA)" – nazwa pojawiająca się na stronie 202 rozprawy, której transliterację można było z łatwością zweryfikować w polskich słownikach i encyklopediach czy w polskiej literaturze przedmiotu, chociażby w publikacjach Andrzeja Turowskiego. W przypadku nazwisk rosyjskich pojawiających się w rozprawie nie byłoby wskazane „automatyczne" ujednolicanie transliteracji i transkrypcji. Zapisy nazwisk rosyjskich autorów dzieł publikowanych np. po angielsku powinny być zgodne z językiem wydania. Jednak sugerowałabym np. rozszyfrowanie nazwiska „N. Fedorov" (s. 83, przypis 193, wers 9). Z treści przypisu wynika, że wiedzę o rosyjskim kosmizmie Doktorantka czerpie pośrednio z *The Fourth Dimension...* Lindy D. Henderson, stąd zapewne pojawia się ta angielska wersja nazwiska Nikołaja Fiodorowa. Skoro już wspomniano w rozprawie o „koncepcji wyższego duchowego wymiaru" w kosmizmie, to szkoda, że nie

uwzględniono tekstu źródłowego dostępnego w polskim tłumaczeniu Cezarego Wodzińskiego i Michała Milczarka, czyli monumentalnego dzieła Fiodorowa *Filozofia wspólnego czynu* (2012).

W ostatnim rozdziale i w *Zakończeniu*, w kilku miejscach czytelnik odczuwa brak przypisów. Możemy domyślać się, że „prześniona" rewolucja (s. 266) jest zapożyczeniem z publikacji Andrzeja Ledera. Ale brak przypisu do „zewnętrznych relacji [*outer relations*]" (s. 305) utrudnia czytelnikowi zrozumienie zdania i akapitu. Cytowanym dziełem w tym obszernym akapicie jest *Der explizite Betrachter* Wolfganga Kempa. Czy angielskie wyrażenie na s. 305 odnosi się do Kempa, czy może do cytowanego przez niego Josepha Franka (zob. s. 303, przypis 860?). Na stronie 314 Doktorantka odwołuje się do tekstu Doroty Siniarskiej i wystawy *Osuwisko.* Nie podano przypisu z adresem bibliograficznym tekstu. Czy chodzi o wystawę w Muzeum Sztuki w Łodzi z 2021 roku (https://msl.org.pl/prototypy-04-agata-siniarska-osuwisko/)? A jeśli tak, to czy autorką eseju jest Dorota, czy artystka Agata Siniarska?

Niezależnie od przeoczeń redakcyjnych, doceniam wiele argumentów, oryginalnych opisów i analiz formalnych dzieł sztuki, syntetycznie podane informacje o historii pojęcia i koncepcjach przestrzeni oraz ogólną strukturę rozprawy. Za udaną uznaję ambitną próbę zmierzenia się z koncepcjami przestrzeni wykrystalizowanymi w końcu XIX wieku i na początku wieku XX oraz powiązania ich z kompozycjami rzeźbiarskimi i koncepcjami Katarzyny Kobro.

Podsumowując, uważam, że rozprawa mgr Małgorzaty Anny Jędrzejczyk pt. *Człowiek w poszerzonym polu rzeźby. Twórczość Katarzyny Kobro a przemiany w sztuce i teorii sztuki początków XX wieku* spełnia wymagania stawiane pracom doktorskim i składam wniosek o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Dr hab. Gabriela Świtek, prof. ucz.