

prof. dr hab. **Lech Miodyński**
Instytut Filologii Słowiańskiej
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Śląski
Katowice

RECENZJA

rozprawy doktorskiej mgr **Żanety Pawłowicz**

„Ślepe ulice“ miasta (bez) granic w narracjach powieściowych bułgarskiego awangardysty
Czawdara Mutałowa

[226 s., wydruk komputerowy]

Promotor:

dr hab. **Celina Juda**, prof. UJ
Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego

Na tematykę przedłożonej do recenzji rozprawy należy spojrzeć w pierwszej kolejności w świetle tradycji polskich badań bułgarystycznych nad zjawiskami dwudziestowiecznej awangardy. Mimo jej znaczących, konkretnych osiągnięć nie były one zbyt obfite – poza monografią W. Gałązki, opracowaniami C. Judy czy J. Sujeckiej inni nasi slawiści podejmowali temat raczej okazjonalnie. Jest jednak budującym fakt iż to właśnie w środowisku Uniwersytetu Jagiellońskiego jego była magistrantka – a obecnie doktorantka – zdecydowała się nawiązać do tradycji prowadzonych w nim obiecujących badań i skoncentrować na dorobku prozatorskim twórcy przez dziesięciolecia marginalizowanego, a obecnie uważanego za jednego z wyróżniających się reformatorów narodowej literatury w jej drodze do współczesnych form wyrazu poprzez trudne w latach dwudziestych do społecznego zaakceptowania eksperymenty.

Motyw współczesnego miasta, funkcjonujący w różnych narodowych odmianach europejskiego ekspresjonizmu jako znak typowego *locus horridus* w awangardowej wyobraźni rozpostartej w trójkącie „sztuka – życie – działanie”, literatura bułgarska odczytała w tychże latach dwudziestych ubiegłego stulecia w kontekście bałkańskiej specyfiki kontrastów społecznych i oryginalnych współrzędnych rodzimej sztuki. Tym samym pochodząca z samego początku trzeciej dekady wizja artystyczna jednego z najbardziej radykalnych przedstawicieli tamtejszej awangardy skupia w wyjątkowym natężeniu kilka kluczowych toposów bułgarskiej nowoczesności i stanowi bardzo dobry materiał

egzemplifikacyjny dla analiz tej części narodowej literatury, która świadomie odrzucała dziedzictwo romantyczne, realistyczne i symbolistyczne, otwierając jej obiecującą perspektywę estetycznego eksperymentu i idei kosmopolityzmu. Nie bez znaczenia były tu czasowe zbieżności z „rewolucją wyrazu” w sztukach wizualnych (abstrakcjonizm, konstruktywizm) oraz etyczne i polityczne uwarunkowania wolności artystycznej w Bułgarii owego czasu. Jednocześnie brakuje w twórczości omawianego pisarza optymistycznego nacechowania toposu miejskiego, charakterystycznego na przykład dla futurizmu.

Poszukiwania Autorki rozprawy idą właśnie tymi tropami – aby trzymając się najistotniejszego motywu niekonwencjonalnej powieści *Дилетант или градина с манекени* ukazać świadomość jej twórcy (nie najgorzej już w Bułgarii zrekonstruowaną, czego dowodzi zreferowany stan badań – przyp. 3 i 4 wstępu) jako wybitnego reprezentanta teorii sztuki, literackiego eksperymentatora, a nawet filozofa rozważającego fundamentalne kwestie zależności między naturą i cywilizacją techniczną. Należy przy okazji zaznaczyć, że akurat w badanym dziele nie odnajdziemy istotniejszych odniesień do lokalnych realiów, gdyż mamy do czynienia z utworem na wskroś odkonkretnionym i ponadetnicznym, sytuującym swą ideową oraz narracyjną refleksję na poziomie kulturowych uniwersaliów. Ich rola i znaczenie zostają słusznie odczytane w rozdziale wstępnym przede wszystkim w świetle awangardowego urbanizmu jako światopoglądowego fenomenu z pogranicza psychologii i estetyki, gdzie świat wewnętrzny zbuntowanej przeciw tradycji jednostki (tytułowego Dyletanta jako typu kulturowego antybohatera) podporządkowany jest nowatorskiej wówczas wizji zdehumanizowanej metropolii. Widoczną pozytywną stroną omawianej pracy – mimo równoległe widocznych w niej niedostatków formalno-stylistycznych, kompozycyjnych i kontekstualnych, o czym dalej – jest ujęcie omawianej problematyki w perspektywie jednolitości teorii i praktyki twórczej jako spójnego tekstu kultury, co w przypadku jaskrawej programowości większości wystąpień członków ówczesnych formacji awangardowych stanowi zabieg zrozumiały. Odzwierciedlenie kontekstu teoretyczno-programowego (nie tylko bułgarskiego) z jednej strony, a oparcie się na miarodajnych studiach bułgarskojęzycznych (D. Awramowa, E. Sugarewa, W. Rusewej, N. Coczewej czy K. Kuzmanowej-Zografowej) i fundamentalnych pracach kulturoznawczych czy filozoficznych z drugiej dają podstawową gwarancję z założenia spójnego oglądu kompleksowych w końcu zjawisk w sztuce zrywającej więzy z elitaryzmem tradycjonalistycznej kultury mieszczańskiej czy estetyką treści w dziele. Tak więc niepodobna ominąć przy takim zakresie rozprawy na przykład mniej dla filologa przyjaznych zagadnień teorii sztuki – i temu akurat wyzwaniu

metodologicznemu mgr Pawłowicz starała się sprostać. Pominęła jednak przy tym całkowicie genezę motywu miasta w literaturze bułgarskiej i do chronologicznie wcześniejszego niż awangardowe zaplecza historycznoliterackiego nie znajdziemy w pracy ani jednego odwołania. Podobnie trudne do zaakceptowania jest odsunięcie z pola widzenia kontekstów polityczno-ideologicznych, którymi większość ówczesnych bułgarskich teorii i praktyk kulturowych / artystycznych była podszyta.

Struktura przedstawionej propozycji badawczej sprowadza się w zasadzie do rekonstrukcji pewnego schematu narracyjnego, na którym bazuje omawiana powieść: podjęcia przez jej tytułową wielkomięską postać próby znalezienia drogi powrotnej ku naturze (czyli zniesienia władzy sztucznych form materialnych i takiegoż języka, jako zmiany otoczenia i odtworzenia mitycznego bytowania), następnie terapeutycznej reintegracji tkanki miejskiej w odmiennych formach geometrycznych, i wreszcie ustalenie nowego rytmu egzystencji pozwalającego spełnić nadzieję na przyjazne współzycie z otoczeniem. Wszystkie trzy drogi okazują się nieskuteczne, co przy pomocy rozległych interpretacji wpisane zostaje w pesmistyczny model refleksji antropologicznej, typowej dla negatywnej aksjologii czasu kryzysów społecznych, rewolucji i przemieszczeń ludzkich mas do sztucznych środowisk metropolii w Europie i Ameryce początku XX wieku.

Tak zakreślony projekt zawarty w rozprawie (mimo wszystko, wbrew jej tytułowi, chodzi o narrację jednej powieści, a nie kilku!) zakłada zatem odczytanie autorskiej poetyki reprezentowanej w jednym tylko utworze na tle różnorodnych nurtów w sztuce i wyróżników filozofii epoki – co w efekcie daje rezultat pracy typowo interpretacyjnej, w której wszak nader liczne odniesienia teoretyczne znajdują się w szeroko odmalowanym tle, w większości odnoszącym się do znanych i przebadanych już gruntownie fenomenów historycznej awangardy w Bułgarii i poza nią. Bułgarystyka polska rzadko badała je jednak dotychczas kompleksowo (w przeciwieństwie choćby do uwagi poświęcanej innym strefom południowej Słowiańszczyzny – licznych syntez B. Czapiak-Lityńskiej odnoszących się do awangardyzmu chorwackiego i serbskiego, a także podobnych prac J. Kornhausera). Przypomniana w rozdziale I sylwetka Czawdara Mutafova, z wykształcenia inżyniera i architekta, ukazuje psychologiczną i artystyczną tożsamość człowieka całkowicie w Bułgarii *osobnego* – o solidnej wiedzy zarówno technicznej, jak i artystycznej – a zarazem „wszechstronnego amatora” o niepospolitej skali zainteresowań naukami ścisłymi i humanistycznymi, jak też artystycznego prekursora – nierozumianego na ogół pisarza o stylu z dystynkcją groteskowego manieryzmu. Rozdział ten Doktorantka osadziła dość mocno w bułgarskiej literaturze przedmiotu, nie omijając też – w tym akurat miejscu dostrzeżonego – wątku

politycznej ewolucji autora i jego długiego eliminowania z kręgu zainteresowań oficjalnej krytyki literackiej oraz uznawania twórczości za całkowity przeszczep wzorców obcych.

W tej części tekstu, ale i gdzie indziej, do dyskusji skłania powtarzająca się – a uderzająca zwłaszcza wielu slawistów niebułgarystów – niejasność terminologiczna. Otóż Autorka rozprawy – idąc naturalnie śladem nietypowego dla naszego regionu nazewnictwa bułgarskiej historii literatury i ścieżką własnego wykształcenia – wielokrotnie używa określeń *modernistyczny* i *modernizm* na łączne oznaczenie formacji modernizmu *sensu stricto* (czyli w tamtejszej literaturze głównie poetyckiego symbolizmu) oraz kompleksu prądów awangardowych (głównie zaś ekspresjonizmu). Znamienne przy tym, że nigdzie nie opatruje komentarzem (choćby w przypisie wyjaśniającym specyfikę bułgarskiej terminologii) tego dualizmu pojęć, wprowadzającego nieporządek poznawczy dla każdego kto przywykł do nomenklatury tradycyjnie przyjętej u nas i przynajmniej u większości literaturoznawców słowiańskich. Tak więc mamy w rozprawie – na przykład za D. Awramowem – „sztuka modernistyczna”, „przedwczesny modernista”, „modernistyczne zachodnioeuropejskie tendencje”, „modernistyczna estetyka” itp. (s. 16, 19, 25, 39, 89, 21 – tu nawet pozorna sprzeczność: realizator „modernistycznej estetyki”, ale „ideolog awangardy”), choć w istocie chodzi oczywiście o zjawiska czysto awangardowe, a ekspresjonizm w szczególności. Niedopatrzenie to (a właściwie brak jednej notki wyjaśniającej czy nawet tylko kursywy) często spotykane jest w pracach dyplomowych studentów bułgarystów – i zazwyczaj tylko bułgarystów, nie licząc użycia podobnej terminologii w tradycji anglosaskiej (szerokiej formuły *nowoczesności*). Na s. 22 (zapewne za S. Geczewem) podobnie: „wszystkie modernistyczne tendencje [...] poczynając od ekspresjonizmu [...], nie kończąc na elementach impresjonizmu” (w owej enumeracji znajduje się też zresztą diabolizm [S. Minkowa], w Bułgarii uważany często za skodyfikowany prąd *l i t e r a c k i* - do tej postaci brak zresztą w pracy odwołań). Pewna próba wyjaśnienia, lecz ginąca w kontekstach, pojawia się na s. 39. Nie do końca jest również jasna logika wywodu na s 23-24 („większość badaczy sporadycznie [?] odmawia artyście [...] oryginalności” [i dalszy ciąg zdania] wobec „przemówiło to za przyznaniem pisarzowi nagrody [...] za jego oryginalny styl”). Może warto byłoby też w paru słowach rozwinąć enigmatyczne pojęcie „twórczości *artystyczno-technicznej*”?

Rozdział II, podobnie jak pozostałe – choć w niejednakowym stopniu – zawiera wyraźniej wyodrębnioną i właściwie autonomiczną kilkudziesięciostronicową część teoretyczną, przy czym ów wspomagający element stanowią tu przede wszystkim opracowania o charakterze ogólnym (J. Ortega y Gasset, H.R. Jaus, A. Baranowa, W.

Tatarkiewicz, O. Spengler, Z. Bauman i inni) przeplatane sądami z tekstów programowych czasu bułgarskiej awangardy (G. Milew, N. Rajnow czy S. Skitnik). Misterna konstrukcja 264 przypisów, choć sprawiająca wrażenie braku selektywności i ilościowego przytłoczenia, żmudnie odtwarza różnorakie zależności między wyznacznikami natury i kultury / cywilizacji by wręcz w nadmiarze (często w konwencji para- i kryptocytatu) udokumentować ich istnienie w powieści Mutafova. Poruszone zostają więc na przykład kwestie odbicia rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej w dziele artystycznym wedle ekspresjonistycznej teorii, zgodnie – jak wiadomo – zakładającej prymat tej drugiej (ważny przypis 25 egzemplifikujący ten problem całym arsenalem technicznych pojęć), subiektywizmu i indywidualizmu, dynamizmu życia, uzewnętrzniania treści, metafory miasta w nowej estetyce, ewolucji stosunku człowieka do natury (szeroki problem niemożliwy wszak do zreferowania nawet odtwórczo na kilku stronach za Jaussem i Baranową – s. 42-45). Przez taki pryzmat mgr Pawłowicz uwidacznia obraz istnienia natury w utworze prozatorskim *Дилетант* [...] – obojętnej na ludzki los, lecz stanowiącej obiekt arkadyjskiej tęsknoty wyzwolonej z formy, ale niedosiężnej dla człowieka urzeczowionego (tytułowego *manekina*). Opozycja naturalności i sztuczności stanowi w tych rozważaniach kluczowy motyw, jednak dużo tu tropów pobocznych, nie zawsze niezbędnych dla przejrzystej interpretacji. Z drugiej strony, tekst Mutafova traktowany jest z dokumentalistyczną drobiazgowością, a bułgarskie głosy krytycznoliterackie – pracowicie choć „mozaikowo” rozmieszczone pomiędzy pozostałymi segmentami rozdziału. Szczególnie szeroko rozważone zostały motywy agresji przedmiotów w miejskim życiu i nieudana (spóźniona) próba pojednania z przyrodą, skazująca bohatera na powrót na *taniec śmierci* w miejskich realiach.

W następnym rozdziale większą uwagę Autorka skupia na roli mitycznej organizacji bytu, która jako składnik kolejnej utopii regresywnej staje się złudną nadzieją dla opisywanej postaci literackiej. Nim znaki jej obecności zostaną odnalezione w kolejnych motywach, następuje kompilacyjne przedstawienie wybranych aspektów badań nad mitem (u L. Kołakowskiego, M. Eliade, E. Mieleńskiego, J. Łotmana, obszerniej u R. Barthesa czy kilkorga autorów z polskiego środowiska), co ukazuje ogromny i niewspółmierny – jak na potrzeby interpretacji jednego tekstu – wachlarz trudnych do sfunkcjonalizowania problemów. Kompilacja teoretyczna jest wszak w miarę spójna, ukazując centralne miejsce kategorii mitu w dwudziestowiecznej refleksji nad kulturą. W odniesieniu do dzieła bułgarskiego ekspresjonisty ma ona już jednak wymiar ograniczony, sprowadzając się do przytłoczenia artystycznie przetransponowanych, groteskowo wystylizowanych motywów

demonologicznych (zwłaszcza *miasta-węża* wzbudzającego oczywiste asocjacje z Hydrą czy Lewiatanem, ale i Kronosem). To zaś prowadzi do wykrycia mitycznego schematu cyklicznej wędrówki mieszkańca miasta przez morza – w porządkach symbolicznym i historycznym, ale z ostateczną klęską bohatera podczas walki z chaosem w marazmie dnia dzisiejszego. Różnorodnych ściślejszych i luźniejszych konotacji mitologicznych – niektórych oryginalnych – w tym fragmencie pracy nie brakuje, a wszystkie one mają pokazać jak świadomość ideowa i warsztatowa prozaika reaguje na kulturowe paralele pierwotności oraz nowoczesności.

Rozdział ostatni rozprawy, nim ujawni swój związek z tekstem powieści, zawiera z kolei na kilkudziesięciu stronach bardzo zagęszczoną syntezę poglądów różnych autorów na temat istoty nowej awangardowej sztuki, przy czym chodzi tu zarówno o programowe wypowiedzi G. Milewa, S. Skitnika, W. Rajnowa, I. Perfanowa czy istotne manifesty samego Mutafova, jak i o rozważania na temat abstrakcyjnej estetyki W. Kandinskiego i W. Worringera czy poglądy T. Peipera względnie pokrewne opinie ekspresjonistów polskich. W znacznej mierze Doktorantka dokonuje tu domknięcia poprzednio penetrowanych pól problemowych, pozostając tym razem głównie w kręgu oddziaływania czysto „antyestetycznych” projektów różnych odgałęzień historycznej awangardy. Chcąc je sfunkcjonalizować, nie może więc pominąć wielu „kategorii technicznych” związanych z ich europejskim i bułgarskim słownikiem – takich jak aktywizm, konstrukcja, metafizyka, kosmos, abstrakcja, przeobrażanie, rytm, ruch, synteza, prymityw, autentyzm, banalność (zwiastująca już związki z neorealizmem), masowość, dekoracyjność czy szeroko pojęte styl i symbol (rozległe przytoczenia w przyp. 155, 170 itp.). W przeciwieństwie do tej części rozdziału, która ma mechaniczną naturę „referująco-kolażową” i czasem niestety skrajnie asocjacyjną, fragment odnoszący się bezpośrednio do materiału interpretowanego utworu ma za kontekst głównie widoczne w nim czytelne nawiązania do abstrakcyjno-geometryczno-linearystycznej oraz fragmentarycznej optyki postrzegania miasta, co odwołuje na przykład do organizacji przestrzeni i kolorystyki w sztuce po modernizmie oraz istoty jej uschematyzowanej ornamentacji (za przykład dobrej orientacji w refleksji bułgarskiego literaturoznawstwa na ten temat służy przyp. 207). Szablonowości szkicowania panoram metropolii ma u Mutafova w lustrzanym odbiciu odpowiadać marionetkowy i odhumanizowany charakter życia jego głównego bohatera, charakterystyczny dla iluzorycznej wolności danej mu w sztucznym oraz przeludnionym środowisku i dla trudnej do zobiektywizowania poza tymczasowością kultury nowoczesnej w ogóle. Opis kontrastowania

obrazu i jego wizualno-dźwiękowej synestezji także posłużył tu trafnie za *exemplum* związków twórcy ze światem inspiracji pozaliterackich.

By całościowo oddać sprawiedliwość wysiłkom Doktorantki, należałoby oddzielić merytoryczną wartość tekstu rozprawy od sposobu jej przekazania i kompozycji według formalnych zasad i proporcji. O ile w pierwszej sferze szacunek budzi rozległość kwerend i skompletowanie nader licznych (choć dalece sfragmentaryzowanych) sądów o przedmiocie badań, w drugiej – widać wyraźną dysproporcję między wagą kluczowego materiału a jego „skompresowanymi” kontekstami. W praktyce oznacza to, że angażowany do interpretacji jednego motywu w jednej powieści potężny aparat teoretyczny – jakkolwiek zawsze jakoś związany z tematem – jest przytłaczająco obszerny i w dodatku często mechanicznie i równomiernie rozlokowywany na każdej z 200 stron tekstu głównego. Z jednej strony mgr Pawłowicz głęboko wnika w potrzebny bułgarski kontekst lat dwudziestych (choć brak całkowicie wcześniejszych odniesień historycznoliterackich – na przykład dotyczących centralnych przecież motywów miejskich!), z drugiej – w sposób taśmowy, choć wzniośle podany rozlicza się z informacjami ogólnych (filozoficznych, kulturoznawczych) po wielokroć powielanych i nierzadko dla przeciętnego humanisty na poziomie akademickim oczywistych (por. na przykład kwestie dotyczące mitu). W rezultacie czytelnik otrzymuje tekst sprawiający wrażenie jakby najpierw wszystkie zasoby teoretyczne (w nadmiarze) starannie podzielono na fragmenty, a następnie równomiernie i „z obowiązku” rozrzucano w formie rozległych przytoczeń w całej pracy. Nie zmienia to faktu, że wiele z nich przywoływanych jest trafnie i w sposób uzasadniony, jednak ów brak jakiegokolwiek selektywności – zapewne w intencji dobra naukowej sprawy – rozmywa strukturę rozprawy, sprawiając iż problemy nie są w niej wydzielone wystarczająco przejrzysto. Tak nieproporcjonalnie podany „preparat teorii” sprawia też, że rozluźnia się związek między wąskim tytułem pracy a jej zawartością, zmierzającą w znacznym stopniu (chyba zbyt ambitnie jak na rozmiar pracy) ku odtworzeniu pojęciowego zaplecza całej bułgarskiej awangardy na tle jeszcze szerszej teorii sztuki omawianego okresu.

Jest w takiej procedurze badawczej nieco elementów pozytywnych – drobiazgowo rozliczanie się z każdego bibliograficznego odniesienia, szeroka analiza recepcji twórczości prozaika na rodzimym gruncie, poprawne kierunki interpretacji wielopoziomowego tekstu literackiego czy dobre zazwyczaj i pomocne jego tłumaczenia własne z języka bułgarskiego. Z równą mocą wszak rzucają się w oczy zbyt odległe krytycznoliterackie „wariacje na temat” w postaci ogromnej kompilacji cytatów (w rozdziale I z kolei przytaczane głosy krytyczne są

raczej niekonkretne, brak tu może przeglądowej problemowej analizy zawartości wszystkich tekstów Mutafova – uderza nieobecność oglądu innych jego utworów beletrystycznych), częsty brak hierarchii argumentów i krytycznego do nich podejścia, brak zwięzłości argumentacji na korzyść inkrustacji przypisami. Najlepiej wypadł chyba rozdział ostatni, natomiast najbardziej logiczny porządek przedstawianych problemów wyłania się właściwie dopiero z zakończenia. Podobnie sprawa ma się ze stylem wypowiedzi, niejednokrotnie eseizującym: w sposób emfaticzny doczytelowane, wygładzone i rozbudowane zdania są wewnątrz zwielowane, sądy w nich obecne – multiplikowane, a pisanie metodą „szeregów synonimicznych” – doprowadzone do perfekcji. Stąd wrażenie, że rozprawa bez istotnego uszczerbku dla jej treści mogłaby być znacznie krótsza. Wielosłowie „stylu dekoracyjnego”, którym być może skutecznie emanował tekst Mutafova, zagnieździło się w pracy mu poświęconej (typowe przypadki nieczytelności: ostatnie zdanie na s. 22 czy zdanie 5 na s. 101).

Brzmienie samego jej tytułu, nawet jeśli w pierwszej części w pewnym zakresie stanowi przerobiony cytat, jest kwestią dyskusyjną – w zależności od tego gdzie usytuuje się granicę czytelności i jednoznaczności terminologicznej przyjętych przedmiotów badań literaturoznawczych. Akurat dla piszącego te słowa staje się on nieco jaśniejszy dopiero po lekturze pracy (tytułową metaforykę tłumaczą raczej odległe od początku partie rozprawy), natomiast standardowemu odbiorcy tekstów naukowych powinien raczej zaoferować jaśniejszy przekaz semantyczny z użyciem komunikatywnych pojęć. To samo dotyczy „beletrystycznie” sformułowanych tytułów rozdziałów (i wstępu), których treść skądinąd ma mieć w założeniu charakter naukowy; zbędna jest również w spisie treści numeracja arabska oraz wyodrębnienie w nim streszczenia. Spośród usterek występujących w tekście trzeba wspomnieć o wyjątkowo irytującej manierze powtarzania dziesiątki razy po cytatach – jako jedyne do nich dodatku – krótkiej formułki w czasie przyszłym typu „podkreśli badacz”, „zaznaczy myśliciel” czy „skonstatuje Żeczew”. W przypisach zastosowano niezgodną w takich miejscach z polskimi normami bułgarską notację „nazwisko – przecinek – inicjał”. Zdarzają się konstrukcje pleonastyczne i potknięcia terminologiczno-logiczne („w badaniach, artykułach oraz studiach”, „badacze czy literaturoznawcy”, „biograficzne badanie”, „odczyty dokonań”, „niecodzienna swoistość czy niespotykana unikatowość”, „koherentne, zwarte ujęcie”, „malarze i artyści plastycy”, „metropolia miejska”, „uprzemysłowienie i industrializacja”, „emaliowe płytki”, „pokryte farbą, lakierem i emalią”, „zbiorowy, kolektywny duch”). Zbędne jest tłumaczenie się z oczywistej konieczności korzystania w pracy bułgarystycznej z tekstów bułgarskojęzycznych (przyp. 1, s. 22). Ponadto – całkiem

niejasne zróżnicowanie odwołań w przypisach na „Za:” [? – to nie „Cyt za:”!], „Por.” [a nawet „Por. z:”!] i „Patrz:”. Zdarza się niejednokrotnie wydrukować komentarz do cytatu czcionką pomniejszoną jak sam cytat. Nie zawsze konsekwentnie stosuje się zasadę umieszczania bądź nie inicjału lub imienia przed nazwiskiem (brak też niektórych inicjałów w adresach bibliograficznych [przypisy] lub pojawiają się niewłaściwe). Wyeliminowania wymagałyby bułgaryzmy leksykalne („antysocjalny”, „kulturologiczny” [zamiast „-znawczy”], „badanie Cankowa”), poprawy – pisownia partykuły „nie” z rzeczownikami odczasownikowymi. Niekonsekwentny jest zapis przymiotników „historycznoliteracki”, „teoretycznoliteracki” oraz „krytycznoliteracki”, zbędne przecinki po okolicznikach czasu i miejsca, nierozwijane skróty „i in.”, „m.in.” w tekście głównym. Do skorygowania kwalifikuje się rozpoczynanie zdania od zwrotu „przy czym”, cyfrowe a nie słowne oznaczenie dekad, pisownia nazwiska Barthesa, użycie pojęcia „duchowość” [*mieszkańca miasta*], kalki „zakamarki duszy” czy nadużywanie przymiotnika „swoisty”, a nawet epitetu „betonowy” w stosunku do realiów budowlano-architektonicznych roku jeszcze 1925. Poza tym w tekście głównym naliczono około 120 błędów korekty różnego kalibru – do wglądu w recenzowanym egzemplarzu.

Również niemało uchybień – ponad 250 według szacunkowej rachuby recenzenta – zawiera dołączona bibliografia. Jakkolwiek jest ona pod względem merytorycznym adekwatna do tematu, odpowiednio zróżnicowana problemowo i zasobna (około 240 pozycji, nie licząc tekstów krytycznych i teoretycznych samego Mutafova – bułgarsko- i polskojęzycznych z dominantą ukierunkowanych na sylwetkę twórcy i wypowiedzi programowe z kręgu ekspresjonizmu oraz związane z kulturoznawstwem i estetyką), brakuje jej solidnego uporządkowania formalno-technicznego. W szczególności uwaga ta dotyczy wielokrotnego powielania tytułów tomów zbiorowych, niezgodnego z polskimi normami i chaotycznego zapisu części adresów zawierających tytuły czasopism (także szyku, dużych liter w polskich tytułach i zbędnych miejsc edycji), braku znaków przestankowych między śródtytułami i użycia dużych liter w skrótach po przecinkach, rozbieżności w notacji pełnych członów adresów (np. „съставител” czy „том”) i ich skrótów, rozbieżności „przeł.”, „przekł.”, „tłum.” i „tł.”, nieobecnej kursywy, niekonsekwentnych informacji o kolejnym wydaniu, niekoniecznych pełnych imion redaktorów, zbędnych średników i drobnych literówek.

Podsumowując, wypada więc uznać omawianą rozprawę za niełatwą próbę zrekapitulowania bardzo rozległej wiedzy stojącej za pozornie niegodnym aż takiej uwagi tekstem prozatorskim – ambitnie zamierzoną, lecz o dość ambiwalentnych rezultatach z

powodu sposobu i proporcji zaprezentowania złożonego materiału. Z drugiej strony nie należy zapominać, że o wartości tekstów awangardowych często decydowała ich rola pozaartystyczna i funkcja autoprezentacyjna, a zawarte w nich motywy stanowiły wyraziste toposy obejmujące najbardziej palące problemy kulturowe i społeczne epoki. Z tego względu przedstawiona propozycja badawcza zasługuje na uwagę jako coraz rzadsze w naszym literaturoznawstwie południowośląskim zorientowane na zamknięty etap rozwojowy materiałowe studium historycznoliterackie o sporej nośności informacyjnej. Nie usprawiedliwia to, rzecz jasna, mechanicznego sposobu potraktowania literatury przedmiotu, przyjętej manieri stylistycznej ani wtórności wielu postawionych w nim diagnoz, wystarcza jednak by w ocenie recenzenckiej przeważał argument unaocznienia przynajmniej kluczowych zagadnień poszerzających horyzont wiedzy czytelnika nie obeznanego z bułgarskim wariantem europejskiego ekspresjonizmu.

W świetle sformułowanej wyżej opinii rozprawę doktorską mgr Żanety Pawłowicz uważam za spełniającą w stopniu podstawowym warunki Ustawy stawiane tego typu pracom i wnioskuję o jej formalne uprawomocnienie oraz o dopuszczenie jej Autorki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Katowice, 2015-01-15