

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Magdaleny Kasy:  
*Niewidoczna. Rzeźbiarka Hanna Nałkowska*

Promotor: prof. dr hab. Joanna M. Sosnowska

Magister Magdalena Kasa w rozprawie doktorskiej: *Niewidoczna. Rzeźbiarka Hanna Nałkowska* podjęła rozważania na temat artystki pozostającej poza głównym nurtem badań nad sztuką polską końca XIX i XX wieku. Połączyła poszukiwania obiektów (zapewne czasem żmudne wobec nielicznych zachowanych dzieł) z klasyczną metodą analizy porównawczej i studiami genderowymi oraz psychologicznymi w trafnie zawężonym zakresie. Dzięki temu nieznaną szerzej rzeźbiarka zyskuje w pracy osobowość artystyczną widzianą przez pryzmat tego co ukryte między zachowanymi rzeźbami, fotografiami tych nieistniejących oraz wierszami tekstów źródłowych i nielicznej krytyki artystycznej poświęconej artystce. Niewątpliwie poszerza to obszar wiedzy naukowej.

Autorka monografii porządek rozdziałów układa kierując się kolejami życia Hanny Nałkowskiej (od pierwszych zainteresowań rzeźbą i decyzji plastycznych poczynając, przez naukę, próby, artystyczne relacje z mistrzami, szczyt osiągnięć i bardziej lub mniej udane próby utrzymania się z rzeźbiarstwa po II wojnie światowej). Z drugiej zaś strony rozważa kwestie jej rodzinnej, intymnej biografii często i na ogół sprawnie posługując się narracyjną retardacją (czasem wygodniejsze byłby dla czytelnika zestawienie podstawowych odniesień biograficznych osób trzecich w jednym kilkudziesięciu przypisie - np. w odniesieniu do Heringa - s. 116). Oba wątki spinają zagadnienia otoczenia społecznego Nałkowskiej, które w czasie jej życia dwukrotnie radykalnie zmienia się politycznie. W kwestii zawodowej emancypacji artystek - rzeźbiarek, także następują zmiany, choć progres następuje poczynając od dwudziestolecia międzywojennego, to samorealizacja kobiety rzeźbiarki, była nadal trudna.

Przyjęty rodzaj dyskursu, jakkolwiek sprawnie prowadzony, ma pewne wady w stosunku do klasycznej monografii, szczególnie nieznaną szerzej artystki.

Brak stanu badań oraz podanej w zwarty sposób informacji o zapleczu metodologicznym i kryteriach wyboru tej a nie innej ścieżki badawczej utrudnia orientację w podstawowych założeniach pracy. Nie zastąpią tego uwagi we *Wstępie, nota bene* bez informacji o istnieniu hasła biograficznego poświęconego Hannie Nałkowskiej w Polskim Słowniku Biograficznym pióra Ignacego Trybowskiego (t. 22 z. 3). Brak precyzyjnej, skupionej w jednym miejscu informacji, co wiadomo było na podstawie wcześniejszych ustaleń badawczych nie pozwala to też precyzyjnie określić dużego przecież wkładu autorki w poszerzenie wiedzy o Hannie Nałkowskiej. Klasyczny stan badań mógłby zaprezentować także jak tło warunki pracy i możliwości polskich rzeźbiarek u progu działalności Nałkowskiej i później, o czym autorka rozprawy skrótowo wspomina, ale są to dane rozproszone w tekście, bez wskazania powodów wybrania takich a nie innych odnośników lekturowych. Część tych informacji znajduje się we *Wstępie*, najwięcej odniesień dotyczy współczesnych artystek polskich i francuskich (w czasie kształcenia przed I wojną światową). Dwudziestolecie międzywojenne reprezentują wzmianki sprowadzają się do syntetycznej wzmianki o Katarzynie Kobro, Marii Jaremie i Teresie Żarnower (w kontekście wystaw retrospektywnych artystek polskich), zaś odnośnie okresu po roku 1945 pojawia się tylko

świadczenie Barbary Zbrożyny o dominującym w tym czasie dążeniu do nowoczesności (s. 156). W rozprawie pojawiają się oczywiście kontekstualnie dobrze wprowadzone klasyczne dla sztuki przełomu wieków rozważania Aleksandry Melbechowskiej-Luty i Piotra Szuberta, ale brakuje sumarycznie nakreślonych zmian artystycznego tła dla działań Nałkowskiej.

Nie wyjaśnione są powody wyboru z nurtu feministycznego Kristevej i Irigaray (s. 6, 7). Przy wielu podobieństwach, badaczki te dzielą przecież znaczne różnice. Wskazanie na dwa tłumaczenia na język polski ich dzieł oraz na używane przez nie kategorie żałoby i melancholii nie wydają się wystarczającym określeniem przyczyny wyboru. Pozostałe odniesienia psychologiczne, także w relacji społecznej (Erik H. Erickson), łączy freudowskie ujęcie zagadnień, co zdaje się wyjaśniać przywołanie *Żałoby i melancholii* ojca psychoanalizy. Szkoda, że rozważania Brach-Czajny przywołano dopiero na stronie 159, skoro doktorantka porusza się, z dobrym skutkiem badawczym, pomiędzy "szczelinami istnienia" wiedzy o Hannie Nałkowskiej i celnie wskazuje semantycznie istotne przemilczenia od samego początku rozprawy. Scharakteryzowanie wskazanych informacji i motywów wyboru w klasyczny dla rozpraw doktorskich sposób uwypukliłoby, w mojej opinii, tok wyводу i osiągnięcia autorki rozprawy.

Drugim nieobecnym elementem monografii nieznanego artystki/ nieznanego artysty, który zazwyczaj pomaga czytelnikowi, jest kalendarium. Wydaje się ono potrzebne i dlatego, że autorka (na podstawie dobrze wykorzystywanych źródeł) ustala nieznanne fakty z życia rzeźbiarki, i dlatego, że, jak wyżej wskazano, interesująco prowadzony wywód wielokrotnie wykorzystuje retardację. Nie ułatwia to czytelnikowi ułożenia wypadków na osi czasu, które bywają poddane ahistorycznie przywoływanym świadectwom pamięci rzeźbiarki i jej słynnej siostry. W problemowo prowadzonym wywodzie trudno odnaleźć potrzebne szczegóły biograficzne (jak do włoską podróż - s. 82 czy paryską naukę u Charlesa Despiau - Academie Scandinave - s. 83).

**W Rozdziale I: Dlaczego Hanna Nałkowska wybrała rzeźbę** autorka, przez zestawienie z motywacją podjęcia pracy literackiej przez Zofię Nałkowską, prezentuje samodzielność wyboru zawodu przez Hannę. Szeroko zakrojone tło intelektualno-towarzyskie domu rodzinnego artystek pozwala zarysować początki systematycznej edukacji rzeźbiarki. Buduje to podstawę równoważenia jej artystycznej pozycji wobec siostry, która w późniejszych czasach ją przyćmiła. Okazuje się też, że w otoczeniu przyszłej artystki było kilka osób, które zajmowały się rzeźbą. Głównym źródłem informacji są tu *Dzienniki Zofii Nałkowskiej*, wspominającej też o edukacji siostry. W tym kontekście doktorantka wprowadza i interesująco interpretuje utwory literackie, których tematem jest życie rzeźbiarza (jak w drukowanej w "Chimerze" powieści Przybyszewskiego *Synowie ziemi* - s. 18). Interesujące też są kontynuowane dalej rozważania związane ze Stanisławem Brzozowskim (od posądzenia go o zdradę, przez jego myśl społeczną, po opinie o rzeźbie wyrażone w *Etapach sentymentalizmu* - s. 63 i n.).

Dane o wykształceniu rzeźbiarki autorka rozprawy zbiera z ułomków informacji z *Dzienników Zofii Nałkowskiej*, wspomnień rodzinnych i wzmianek samej Hanny oraz informacji prasowych (jak np. o Szkole artystycznej Feliksa i Marii Słupskich czy w Szkole przy Muzeum Przemysłu i Rzemiosł a następnie w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych - s.19- 21). Pozwala to wskazać pedagogów, z którymi artystka najprawdopodobniej się zetknęła na początku swojej drogi twórczej. Dowiadujemy się także, że nie zaniedbuje ona rozwoju intelektualnego uczęszczając na zajęcia z filozofii (u Władysława Tatarkiewicza) i ekonomii (na Kursach dla Kobiet Jana Miłkowskiego). Naturalnie najważniejszą rolę w tym pierwszym etapie jej rozwoju

*Skudelska*

plastycznego odgrywa Xawery Dunikowski, ale drugi etap ucześnieństwa do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych pozwolił na kontakt z nie mniej ważną dla niej później osobowością twórczą jaką był Edward Wittig.

**Rozdział II** *Rewolucja 1905-1907* jest zdominowany - zgodnie z tytułem - przez kwestie społeczne, a właściwie społeczno-polityczne w powiązaniu z poglądami ideowymi, w których artystka wyrosła. Magdalena Kasa swobodnie posługuje się literaturą przedmiotu dobrze wybraną spośród licznych opracowań.

Kwestią do rozważenia pozostaje jednak na ile te rewolucyjne wydarzenia mogły być aż tak świadomie odebrane przez przyszłą rzeźbiarkę, która - jak doktorantka zauważa - była wówczas niespełna siedemnastoletnią uczennicą pensji Emilii Pankiewiczówny (prawdopodobnie ucześniewała już na lekcje malarstwa w szkole Marii Słupskiej - s. 32). Z drugiej jednak strony, nie sposób nie docenić przekonań rodziców artystki i wpływu Jakuba Wołczka (działacza socjaldemokratycznego, pierwszej miłości artystki), którego rolę w tym procesie, choć przez źródła pośrednie, autorka omawianej rozprawy, trafnie, charakteryzuje. Choć niewątpliwie artystka miała dużą wrażliwość społeczną, to dość ściśle powiązanie *Helenki* i *Bezdomnej* (nie datowane, pokazane w Zachęcie w 1913 i 1915 r.) z tymi wydarzeniami politycznymi wydaje się, mimo zaznaczenia pewnego dystansu, jednak zbyt mocne. Wątek dziecka na pograniczu adolescencji był popularnym tematem na przełomie wieków.

W omawianym rozdziale autorka prezentuje opanowanie warsztatu pozwalającego komparatystycznie zestawiać i porównywać literackie oraz filozoficzno-społeczne odwołania do sztuki, w tym także do rzeźby, jako specyficznej dziedziny twórczości (ze szczególnym uwzględnieniem Brzozowskiego). To ważne wprowadzenie do interesującej analizy przejścia od młodopolskiej tematyki i sposobu pracy z bryłą do formy bardziej syntetycznej, realizowanej przez Nałkowską w *Przed nieznanym*, zestawionej z *Bożyszczem* Wittiga (s. 42). Ważne, ze względu na małą wiedzę o warsztacie artystki, jest też wskazanie związku form jej dzieł z charakterem działań pracownianych Wittiga (s. 45). Pozwala to doktorantce w dalszej części rozprawy wskazać zasadnicze kierunki rozwoju Nałkowskiej w rzeźbie pomnikowej, także tej zaangażowanej politycznie. Tu punktowane przez Magdalенę Kasę powiązania polityczne mają rzeczywiste uzasadnienie, bo manifestują się przez wizerunki rewolucjonistów. Materialny ślad niektórych z tych rzeźb do dziś się nie zachował (przedstawienia Marcina Kasprzaka, Marii Paszkowskiej), ale niektóre znane są z fotografii (przedstawienia Stefana Okrzei i Józefa Montwiłł-Mireckiego). Te dzieła powstawały już w latach dwudziestych XX wieku, z pewnością więc odzwierciedlają dojrzałe poglądy artystki.

W **Rozdziale III**: *Dwie siostry* - autorka z dużą swobodą warsztatową operuje odniesieniami do literatury pięknej, do powieści Hanny Nałkowskiej pt. *Węże i róże*, której bohaterką jest artystka - Ernestyna Śniadowiczówna. Zajmująca jest tu analiza pochodzenia źródeł twórczości (rozumianych jako wewnętrzne i zewnętrzne granice talentu). Precyzyjnie prowadzone są paralele między elementami charakterystyki głównej bohaterki, treściami ideowymi i konstrukcją tego utworu, a zapiskami osobistymi w *Dziennikach* sióstr, wspomnieniami bliskich i innego rodzaju materiałami dokumentalnymi. Doprowadziło to autorkę rozprawy do przekonującego wniosku, radykalnie zmieniającego dotychczasową interpretację powieści. Cechy Ernestyny, jej artystyczne zagania i przemyślenia odnoszą się do Hanny Nałkowskiej, nie do autorki powieści, jak wskazała wcześniej znawczyni twórczości Zofii Nałkowskiej - Hanna Kirchner (s. 56 i n.). Co warto podkreślić, doktorantka dowodzi swojego rozpoznania na wielu poziomach analizy (literackiej i biograficznej).

Psychologiczna charakterystyka osobowości twórczej rzeźbiarki oparta została tu także na zachowanych fotografiach artystki analizowanych w tym rozdziale. Hanna Nałkowska stylizowała swój wizerunek na

*Skudelska*

portretach Elizabeth Siddal, choć autorka rozprawy pomija zasadniczą różnicę, jeśli tak można powiedzieć, kolorystyczną. Płomienista rudość prerafaelickiej modelki nie odpowiadała blond włosom rzeźbiarki (s. 59, 60). Autorka trafnie łączy tę i inne formy autoprezentacji artystki z elementami młodopolskiej *Künstlerroman* (s. 64) oraz z długim okresem wydobywania się spod potęgi stylistyki Rodina (s. 65). Wprowadza tu także *Gościa kamiennego* Antonie Sygietyńskiego (s. 68), a z tekstów teoretycznych - niezwykle w swoim czasie popularną książkę Adolfa von Hildebranda (s. 65, 66), poświęconą problematyce form w sztukach plastycznych (choć odnosi się do niemieckiego wydania, nie zauważając stosunkowo niedawnej polskiej edycji).

**Rozdział IV - Czy męczyzna może wpłynąć na twórczość ? i Rozdział V - Dzienniki Hanny Nałkowskiej.** *Studium Melancholii* oparte są, jak i poprzednie, na starannym zestawieniu wybranych wątków z materiałów źródłowych (dzienników obu siostr), listów, wspomnień i notatek prasowych oraz kompetentnego (choć dość oszczędnego) sięgania do literatury przedmiotu, tu głównie do pozycji dotyczącego sztuki polskiej w międzywojniu. Najwięcej miejsca zajmują kwestie prywatnego życia artystki (poszerzone o szczegóły biografii jej męża istotne dla rozwoju wyobraźni artystki - jak podróże). Bardzo interesująco rozwijany jest też motyw dotyczący roli ojca i matki artystki jako figur symbolicznych, które łączą życie i sztukę rzeźbiarki w sposób dramatyczny.

Możemy tu zobaczyć kształtowanie się tożsamości artystki rozumianej i jako progresywny proces zmian osobowych i jako proces uświadamiania sobie własnej tożsamości z perspektywy historycznej, przez odpominanie wydarzeń poznawanych via teksty siostry czytane po latach. Autorka omawianej rozprawy doktorskiej uświadamia czytelnikowi zespolenie twórczości i somatycznego doświadczania życia, co jest Nałkowska odbiera jako szczególnie ważne dla materialności rzeźby. Rzecz, jak i w poprzednich rozdziałach, jest prowadzona bez nadużyć interpretacyjnych. Doświadczenie indywidualne połączono tu z wypadkami w przestrzeni publicznej, z życiem kulturalnym Warszawy i Polski - m.in. przez państwowe wystawy zagraniczne. Znaczna część analizowanych w tych rozdziałach dzieł znana jest tylko ze starannie przez autorkę zestawionych ilustracji. Są to ważne dla idei rodzącego się państwa portrety, pomniki, medale, dzieła nieukończone i zamówienia ostatecznie nie zrealizowane. Analiza formalna tego zbioru (na poły imaginatywnego), pozwoliła Magdalenie Kasie na wskazanie tego właśnie okresu jako szczytowego w rozwoju twórczości Nałkowskiej.

Nieco mniej klarownie budowane są związki między wymienianymi wystawami artystek i organizacjami kobiet rzeźbiarek (od najstarszej w 1881 r.), a działaniami Hanny Nałkowskiej, która jawi się jako indywidualistka, mimo, że należała do kilku organizacji. Główne powody jej akcesu do stowarzyszeń, jak stwierdza autorka rozprawy, były raczej praktyczne niż ideowe (s. 92). Trudno się jednak zgodzić z zaprezentowanym wnioskiem tłumaczącym brak wrażliwości Hanny Nałkowskiej na nowoczesne pądy w rzeźbie międzywojnia. Doktorantka upatruje przyczyny w ukończeniu przez artystkę edukacji przed końcem I Wojny Światowej, co spowodowało, że, jak pisze, "konieczność nowej sztuki siłą rzeczy ją ominęły" (s. 92). Przecież ukończenie szkoły automatycznie nie wymusza zmian, ale też nie zmyka dróg dla unowocześnienia warsztatu, tematyki czy formy. Trafne wszakże jest stwierdzenie, że sztuki Nałkowskiej "nie można nazwać postępową czy rewolucyjną, ale z pewnością nie była anachroniczna. Wiadomo, że twórcy Instytutu [Propagandy Sztuki - D.K.] bojkotowali opozycyjną Zachętę, a prezes IPS, Władysław Skoczyłaś jawnie dyskryminował artystów związanych z sąsiadującą placówką, uważając ją za nienowoczesną." (s. 92). Stąd nieczęsta obecność Nałkowskiej wystawach poza "Zachętą".

Skudelnie

**Rozdział V** przeprowadza czytelnika przez czas wojny, niezwykle trudny fizycznie i artystycznie dla sióstr Nałkowskich, czas bardzo długo żaloby przeżywanej po śmierci matki. To w tym rozdziale znajdujemy odniesienia do wspomnianych już badaczek feministycznych Kristewej i Irigaray przywoływanych w kontekście melancholii, depresji i specyficznej żaloby córki po matce. Autorka rozprawy, po raz kolejny umiejętnie prowadzi obserwacje zapisków obu sióstr, na podstawie których buduje ważną warstwę meta-informacyjną o rzeźbiarce.

W **Rozdziale VI** *Czy Nałkowska uprawiała sztukę propagandową?* przechodzimy już do twórczości artystki po II wojnie światowej. Bardzo trafnie zrekonstruowana i wyważona jest opowieść o skomplikowanych relacjach pomiędzy potrzebami egzystencjalnymi, uporczywym trwaniu przy chęci "bycia rzeźbiarką", polityką i organizacją życia artystycznego w różnych fazach PRL-u. Istotne są całkiem przyziemne sprawy - mieszkania, jedzenie, brak bliskości fizycznej, a także siła wspomnień, rozpacz wobec niewiedzy o losie męża, który popełnił samobójstwo (co Zofia, utrzymywała przed siostrą w tajemnicy). Uwikłanie w sploty zależności: od partii (mieszkania dla twórców), osobistych ludzkich animozji (prawdziwych lub domniemanych) i ambicjonalnych sporów wśród artystów, przedstawiono tu i bez patosu i bez plotkarstwa - spokojnie i rzeczowo.

Na tym tle autorka rozprawy podejmuje rozważania o udziale Nałkowskiej w sztuce propagandowej. Nie podaje jednak jak rozumie ten termin. Wydaje się, że traktuje rzecz jako oczywistą - propaganda dotyczy zamówień państwowych PRL-u. Nie stawia jednak żadnych pytań nawet tak wąsko rozumianej sztuce zaangażowanej, np. czy autor dzieła powinien szczerze czy tylko deklaratywnie identyfikować się z poglądami, które prezentuje? A jest to tym ważniejsze, że w tej części pracy znajdują się informacje o realizacjach zamówień kościelnych przez Nałkowską, która deklarowała się jako ateistka. Samo włączenie do tego rozdziału sztuki religijnej, też przecież propagującej idee, jest interesujące, choć nie zostało to spożytkowane w pracy poza warstwą historyczną.

Bardzo dobrze prowadzony jest wątek *Włókniarki* kilkakrotnie pojawiającej się w omawianym tekście, z którą spotykają się tu dzieła uznane przez autorkę rozprawy za nieudane (*Górniki*).

W **Rozdziale VI** omówiono interesującą współpracę artystyczną Nałkowskiej z Ludwikiem Heringiem, przypominanym częściej niż przez historyków sztuki przez literaturoznawców (z powodu jego związku i współpracy z Białoszewskim). *Dziennik* Hanny Nałkowskiej i inne jej zapiski, oraz korespondencja Heringa z Czapskim po raz pierwszy zestawione wzajemnie się oświetlają, pozwala to co nieco dodać także do jego skąpej plastycznej biografii. Wspólne działania Nałkowskiej i Heringa powiązane z zamówieniami oficjalnymi i konkursami, autorka rozprawy starannie rekonstruuje na tle egzystencjalnej i uczuciowej niedoli rzeźbiarki uprawiającej sztukę, która przecież nie mogła, szczególnie wówczas, liczyć na prywatne, dające niezależność twórczą zamówienia, z których można by się utrzymać.

Ostatnia część pracy, na którą składają się **Rozdział VII** *Starsza pani rzeźbi* i **Rozdział VIII** *Niewidoczna* informuje o losach rzeźbiarki po 1950 roku, czyli o ostatniej fazie jej życia. Borykała się ze starością, co przybiera formy groteskowe (odmładza się w dokumentach), ale skutkuje też kilkoma pośmiertnymi portretami o interesujących, choć nie nowatorskich kształtach. To pomniki/ nagrobki/upamiętnienia wybitnych dla kultury polskiej osób (np. Stefana Jaracza, Jana Brzechwy, nowe popiersie ojca). Rzeźbiarka tworzy wówczas także portret siostry - Zofii Nałkowskiej, wykorzystany później w projekcie nagrobka pisarki. Jak i poprzednio autorka omawianej pracy starannie zbiera informacje o wystawach, spóźnieniach w realizacji zamówień, o

*Skudelste*

dzielach tylko zamierzonych, wspomnianych w tekstach lub znanych z fotografii. Przy czym i tu nie jest bezkrytyczna w ich ocenie.

W przedostatni rozdziale omówiono szczególnie trudną dla artystki lekturę dzienników siostry w czasie ich przygotowania do pośmiertnej edycji dzieł Zofii. Partie poświęcone ich wzajemnym relacjom i kontekstom rodzinnym i komentarzom do własnych osiągnięć artystycznych Hanna Nałkowska opatrzyła komentarzami, świadczącymi o poczuciu krzywdy, na których publikację ostatecznie się nie zgodziła. Uszanowała to edytorka Hanna Kirchner. Magdalena Kasa łączy te informacje na powrót dokonując swoistej dekonstrukcji treści wynikających z obu tych zapisów. Napięcia między tymi trzema warstwami treści wynikającymi z dziennika Zofii, gloss Hanny i z ostatecznej decyzji rzeźbiarki o wycofaniu swoich uwag w edycji dzieła siostry, doktorantka dodatkowo jeszcze wzbogaca. Wprowadza bowiem ustalenia Magdaleny Marszałek, która w *Życiu i papierze* pokazała charakter autokreacji jaką zbudowała w *Dziennikach* Zofia Nałkowska. Powstaje dzięki temu wieloprzestrzenny portret autorskich "ja" obu artystek. Co istotne, autorka doktoratu wskazuje też miejsca, gdzie badacze dorobku powieściopisarki, w tym Hanna Kirchner, pomniejszają znaczenie twórczej samodzielności rzeźbiarki, co jest wobec niej niesprawiedliwe.

W **Podsumowaniu** następuje rekapitulacja najważniejszych tezy rozprawy, w tym refleksji nad powodami zapomnienia Hanny Nałkowskiej i jej dzieła. Magdalena Kasa wysnuwa trafne wnioski dotyczące charakteru twórczości artystki, która, mimo, że najczęściej nie schodziła poniżej przyzwoitego poziomu, po II wojnie światowej zastygła w formach wypracowanych już wcześniej. Przy tym nie można jej było zaliczyć do żadnego nurtu artystycznego "co zapewne wpłynęło na jej wykluczenie". Omawiana praca przywraca należne miejsce rzeźbiarce, która reprezentowała przeciętny, tylko czasem wybitny poziom artystyczny. Niewątpliwie jednak nie powinna być skazana na zupełne niemal zapomnienie.

Dowartościowaniu dorobku Hanny Nałkowskiej służy katalog dzieł obejmujący także informacje o obiektach zniszczonych i zaginionych oraz starannie zebrany materiał ilustracyjny (z zaznaczeniem źródeł ilustracji i, jeśli to możliwe, miejsca przechowywania obiektów).

### **Poprawność redakcyjna**

Rozprawa napisana jest klarownym językiem. W przypisach i przedstawionej bibliografii zdarzają się tylko nieliczne błędy zapisu (dotyczą one niepełnych informacji o katalogach wystaw - nie zawsze podano daty lub miejsca wystaw - s. 2, 4, 22 i in.) .

W końcowym zestawieniu brakuje pełnych imion autorów (czytelnik powinien móc uzyskać takie informacje) oraz danych o netografii (część cytowanych tekstów funkcjonuje w obiegu internetowym) .

Użyteczne byłyby też informacje o pierwodrukach tekstów (szczególnie przy stosunkowo późnych tłumaczeniach na język polski). Daty pierwszych edycji pozwalają czytelnikowi na szybką orientację z jakiego okresu badań danego autora pochodzi cytowana pozycja (co bywa ważne wobec istotnych zmian w rozpoznaniach naukowych - np. Freuda czy Irigaray).

Uważam wartość merytoryczną i dobór metod badawczych przedstawionych w rozprawie mgr Magdaleny Kasy *Niewidoczna. Rzeźbiarka Hanna Nałkowska* za właściwe dla nadania autorce stopnia doktora Nauk Humanistycznych.

dr hab. Dorota Jurek, prof. KUL