

Recenzja pracy doktorskiej pana Bartosza Ejzaka
Mistyczne maski zmysłowości – młodopolska twórczość księdza Antoniego Szandlerowskiego

Gdy, przeszło trzydzieści lat temu, po raz pierwszy lekturowo i badawczo mierzyłem się z twórczością Antoniego Szandlerowskiego, był on postrzegany jako, wedle słów Stanisława Helsztyńskiego, meteor Młodej Polski. Zapomniany, nieczytany, przywoływany rzadko i okazjonalnie. Nawet z pewnym lekceważeniem, jako ofiara stylistycznych upodobań epoki. Od tego czasu wiele się zmieniło. Bynajmniej nie w wymiarze czytelniczym, bo dla własnych chęci nikt po Szandlerowskiego nie sięga (podobnie zresztą jak po wielu innych twórców fascynującej skądinąd epoki Młodej Polski). Nie wystawia na scenie. Nawet, w przeciwieństwie do Stanisława Przybyszewskiego czy Tadeusza Micińskiego, nie edytuje na nowo. Jednak Szandlerowski otrzymał nowe życie jako obiekt naukowej obserwacji. Moja dawna propozycja lektury tkwiła jeszcze korzeniami w strukturalizmie, złagodzoną może przez hermeneutykę. Jako zdeklarowany miłośnik Słowackiego (zwłaszcza mistycznego), inspirowany przez Halinę Floryńską, w Szandlerowskim widziałem (i widzę nadal) spadkobiercę Króla-Ducha, który przepisywał swój „list z nieba” (jeśli w jego przypadku był jakiś „list z nieba”) na język symboli, o rodowodzie głównie biblijnym. Nowe perspektywy lektury przyniosły ostatnimi laty badania kulturowe i może przede wszystkim biografistyka. Naukowa obserwacja Szandlerowskiego ma się zatem całkiem bardzo dobrze, więc raczej nie zgodzę się ze stwierdzeniem: „Szandlerowski przez historię literatury został niemalże całkowicie zapomniany” (s. 70).

Szczęśliwie jednak autor dysertacji pełnymi garściami czerpie z nowszych badań. Przywołuje prace Wojciecha Gutowskiego, Wojciecha Kaczmarka, Krzysztofa Bilińskiego, Doroty Samborskiej-Kukuć, Edwarda Jakiela, Grażyny Legutko. Dobrze się orientuje w literaturze przedmiotu, potrafi formułować własne sądy w nawiązaniach, a czasem także w opozycji do słowa cudzego.

Kluczem interpretacyjnym do twórczości Antoniego Szandlerowskiego jest dla niego biografia twórcy. Doceniam biografistykę i jej efekty poznawcze, choć sam takich badań nigdy nie prowadziłem i już się raczej nie nauczę prowadzić. Bliższy jest mi tekst i jego immanentne

znaczenia. Także w przypadku Szandlerowskiego wspólnie z Krzysztofem Bilińskim czy Wojciechem Gutowskim skłonny byłem minimalizować znaczenie biografii, przedkładając nad to inspiracje intelektualne (wpływ modernizmu katolickiego) czy duchowe (doświadczenie mistyczne, aczkolwiek, jak w przypadku Micińskiego, nie poparte wiarygodnym poświadczeniem). Motto do *Parakleta* „Duszy, która dała mi to wszystko – oddaję” skłonny byłem interpretować literalnie, jako przykład autokomunikacji poety, dającego literackie świadectwo swego życia duchowego. Analogicznie, jak u Micińskiego (pisałem o tym przy analizie wiersza *Płyną ciche, srebrne łzy*). Rozumiem i doceniam jednak korzyści wypływające z przyjęcia w tym przypadku klucza biograficznego. Duszą, której twórca wszystko chce oddać, może być właściwa współautorka tekstu – Helena Beatus, przyjaciółka (może nawet więcej niż przyjaciółka) i muza poety. A spotkanie z nią byłoby właśnie tym brakującym ogniwem interpretacyjnym – objawieniem mistycznym (czy quasi-mistycznym).

Doktorant przyjął zatem perspektywę, iż to przede wszystkim doświadczenie życiowe stało się impulsem twórczości Szandlerowskiego, księdza uwikłanego w nieaprobowany społecznie związek z kobietą. Uczucie to tyleż niemożliwe i traumatyczne, co podatne na sublimację literacką. Twórczość księdza-poety byłaby wręcz klinicznym obrazem Freudowskiej diagnozy kultury jako źródła cierpienia. Dokonuje zatem pan Bartosz Ejzak rekonstrukcji biografii twórcy, co robi może bez specjalnych odkryć własnych, bazuje jednak na dobrze przyswojonym stanie wiedzy. Zwłaszcza odczytanie przez pryzmat biografii zbioru listów *Confiteor* okazało się interpretacyjnie owocne. Doktorant zobaczył tu autobiograficzną powieść w listach, będącą tyleż spowiedzią, co literacką grą autora z konwencjami epistolarnymi i literackimi. Retoryka listów zbudowana została, jak uwypukla pan Ejzak, na odwołaniach kulturowych, wyprowadzonych przede wszystkim z Biblii, choć również z mitologii i literatury. Twórca czerpał także z romantycznych wzorów epistolograficznych, zwłaszcza ze spuścizny Zygmunta Krasińskiego. Odwoływał się do wzoru *Pieśni nad Pieśniami*, gdzie treści religijne spojone są ze zmysłowymi. Przy czym Szandlerowski, podkreśla doktorant, postrzegał i przedstawiał miłość cielesną jako uczucie złe, chorobliwe, toksyczne. Z drugiej jednak strony z niecierpliwością zakochanego po raz pierwszy sztubaka czekał na listy ukochanej, delektując się jej słowami miłosnych wyznań. To rozdarcie prowadziło go do neurastenii, permanentnej frustracji, wreszcie depresji.

Słusznie sugeruje pan Ejzak, by czytać *Confiteor* jako tekst podwójnego autorstwa. Co prawda listy pisał (zapewne) sam Szandlerowski (rękopisów nie mamy), to nad kompozycją całości czuwała już Helena Beatus (nie znamy stopnia jej ingerencji w teksty). Jakkolwiek by nie było, otrzymaliśmy całość pisaną prozą poetycką, która zachwycić może jedynie

miłośników poezji młodopolskiej. Którzy z upodobaniem śledzić będą ślady obecności typowych dla epoki obrazów symbolicznych, czy może częściej, dodajmy, w tym przypadku alegorycznych czy nawet emblematycznych. Szandlerowski w żadnym stopniu literackim nowatorem nie był, przynależy do grupy twórców drugiego pokolenia Młodej Polski, którzy konserwując normę estetyczną (manierę) epoki, nie potrafili się zdobyć na oryginalny gest sprzeciwu (Ryszard Nycz, *Język modernizmu*). Porównanie z Leśmianem, jakie proponuje doktorant (s. 66) jest, moim zdaniem, zdecydowanie na wyrost.

Wśród kontekstów nieobecnych czy za słabo obecnych w pracy upomniałbym się o tradycję literatury mistycznej – Jana od Krzyża i Teresy z Avili. To ważna matryca literacka dla wszystkich poetów mistyków (w tym Szandlerowskiego). Oczekiwałbym także nieco bardziej pogłębionego zestawienia *Confiteora* z prozą poetycką Przybyszewskiego. Doktorant odnotowuje niemal hołdownicze uznanie, jakie Szandlerowski żywił dla Przybyszewskiego. Myślowo i stylistycznie wiele mu zawdzięczał. Ważnym kontekstem był dla Szandlerowskiego cały *Pentateuch*. W obydwu przypadkach mamy zapisane marzenie o duchowym i androgynicznym spełnieniu w miłości i wzniesieniu się ponad seksualną zmysłowość. O ile jednak u Przybyszewskiego doświadczenie chuci jest niejako naturalne i konieczne do transgresji, by je potem można (ewentualnie) przewyciężyć, u Szandlerowskiego jest wyparte, niechciane, powodujące depresję. Inaczej niż u Przybyszewskiego miłość księdza-poety podlana jest jednoznacznie schopenhauerowsko-weiningerowską niechęcią do cielesności.

Kolejne rozdziały dysertacji autor poświęca dramatom. *Marię z Magdali* słusznie traktuje jako dzieło dojrzałe artystycznie, o zwartej strukturze, wiarygodnych wizerunkach postaci. Głównym tematem jest tu psychologiczne napięcie pomiędzy miłością zmysłową (Magdalena i Judasz) i duchową (Magdalena i Jezus, Magdalena i Łazarz), z wyeksponowanym aktem szczęśliwej konwersji na duchowość tytułowej bohaterki. Sfera zdarzeń i motywacji realnych zdecydowanie góruje tu nad świętością i cudownością: Łazarz być może był jedynie, co zdaje się sugerować pan Ejzak (s. 82), uznany za zmarłego, więc i biblijnego wskrzeszenia nie było; Jezus jest jedynie prorokiem miłości idealnej, której nie wspomaga cudami; niczego też nie dowiemy się o jego Zmartwychwstaniu. Podkreśla doktorant oryginalność i nowatorstwo takiego ujęcia tematu. Kiedyś udało mi się ustalić, że *Marię z Magdali* Szandlerowskiego wyprzedzały jedynie dwa teksty – francuska *Marie-Madeleine, ou remords et repantir* (1861) Krystyna Ostrowskiego, dramat wystawiony w Paryżu oraz niemiecka *Maria von Magdala* (1899) Paula Haysego, utwór głośny z powodów zatargów z religijną cenzurą. Szandlerowski na gruncie polskim był pionierem, ze swoją *Marię z Magdali* wyprzedza, jak wskazuje pan Ejzak, powieść Gustawa Daniłowskiego *Maria Magdalena* (1912), dramaty

Karola Huberta Rostworowskiego *Judasz z Kariothu* (1913, w którym jednak Maria Magdalena gra epizodyczną rolę) oraz Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Judasz* (1917). A także, dodajmy, w swoim czasie głośny dramat Maurice'a Meterlincka *Marie Magdeleine* (1913). Sugerowałbym jednak, by pisząc o biblijnej Marii Magdalenie, mieć w pamięci całą niejednoznaczność czy złożoność tej postaci. Bibliści podkreślają, że tak naprawdę w Ewangeliach wskazać należy cztery różne figury kobiece: Marię Magdalenę, z której Jezus wypędził siedem demonów i która była świadkiem Zmartwychwstania; siostrę Marty i Łazarza; dwie bezimienne grzesznice Łukasza i Jana. Do tego jeszcze dochodzi piękna legenda średniowieczna opowiedziana przez Jakuba de Voragine o wyprawie Marii Magdaleny do Prowansji i trochę relacji apokryficznych. Zwyczajowa lektura tych tekstów (w chrześcijaństwie zachodnim, bo we wschodnim jest już inaczej) łączy wszystkie te postaci w figurę jednej Marii Magdaleny, ukochanej uczennicy Jezusa i apostołki apostołów. Warto byłoby ten kontekst przywołać w interpretacji dramatu Szandlerowskiego.

Nie jestem za to przekonany do pomysłu autora, który przykłada do *Marii z Magdali* matrycę komedii dell'arte. Ta propozycja mogłaby mieć biograficzne uzasadnienie, Szandlerowski w 1898 roku studiował teologię w Rzymie, choć swoją dużą podróż do Włoch odbył dopiero w latach 1909-1910 (pokłosiem podróży była książka *Rzym. Mozaika jako chrześcijańska sztuka bazylikowa*), zatem już po napisaniu dramatu. Przede wszystkim jednak trzeba pamiętać, że maski komedii dell'arte wyrażają ludyczny i ironiczny dystans do świata, w którym nie można spodziewać się niczego trwałego i w którym jesteśmy jedynie igraszką kapryśnego losu. To zwyczajnie nie pasuje do traktowanych przez Szandlerowskiego bardzo serio figur biblijnych, rozgrywających swój dramat duchowego zbawienia.

Zgodzę się wszakże z autorem, że *Maria z Magdali* zasadniczo się różni od późniejszych tekstów księdza-poety. Jest inna, również stylistycznie, od *Triumfu*, przy oczywistych związkach fabularnych obu utworów. Niemal nic ją nie łączy z *Parakletem*, tekstem objawień (quasi) mistycznych. Bliżej jej, jak podkreśla doktorant, do znanego z fragmentów, wcześniejszego o parę lat *Samsona*. W obu przypadkach mamy koncentrację na psychologicznych aspektach historii. Samson zapatrzony jest we własną siłę, której źródło naiwnie upatruje w fetyszu włosów. Maria Magdalena to kobieta goniąca za mirażem miłości idealnej, którą rozdziela pomiędzy sensualnego Judasza, uduchowionego Jezusa, a także obdarzanego siostrzanym uczuciem Łazarza. Tak jak nie wiemy (na podstawie zachowanych fragmentów), czy Samson dokonał swej znanej z *Księgi Sędziów* zemsty na wrogach, czy może spełnił ją tylko w wymiarze wewnętrznym, tak nie dowiemy się, czy ukochany przez Marię Magdalenę Jezus powstał z martwych. Dramat kończy monolog Judasza, który, z pomocą

(ożywionego?) Łazarza, uświadamia sobie podłość własnej zdrady, by (za sceną) popełnić samobójstwo.

Ze swej strony, na zasadzie hipotezy badawczej (do której się specjalnie nie przywiązuję), opartej wyłącznie na lekturze tekstów, bo nie znamy dokładnych dat powstania utworów, skłonny byłbym raczej, inaczej niż doktorant, przyjąć, że mistyczny wstrząs Szandlerowskiego, czyli spotkanie z Heleną Beatus, nastąpił pomiędzy *Marią Magdaleną* a *Triumfem*. Wiemy z ustaleń Doroty Samborskiej-Kukuć, że ten brzemienny w skutkach pierwszy kontakt miał miejsce w 1906 roku. Można przypuszczać, że już gotowy dramat o wielkiej miłośnicy (*Maria z Magdali*) otrzymał w nowej redakcji (*Triumf*) klucz biograficzny, nad którym zbudowane zostały, poddane stylistycznej korekcie, symboliczne znaczenia. Maria Magdalena, wcześniej kochanka Judasza, stała się Bożenną (Heleną Beatus), apostołką nowej, czysto duchowej religii miłości; birbant i kobieciarz Judasz – Ziemicem (Antonim Szandlerowskim), który w miejsce samobójstwa dostąpił zbawienia. Pozostałe postaci zeszyły na dalszy plan, jako inspiracje zachowań i decyzji głównej pary. Łazarz to Natchnienie – zachęcające do właściwych wyborów, Jezus to tylko Cierpienie, co należy rozumieć w kontekście znaczeń *Parakleta*; religia Syna to tylko etap pośredni pomiędzy kościołem Boga i kościołem Ducha Świętego.

Kolejny, rozbudowany rozdział pracy poświęcony został *Parakletowi* i przynosi autorską propozycję interpretacji, oryginalną na tle tradycji badawczej. O ile zwykle skłonni byliśmy widzieć w tym przypadku poetycki traktat milenarystyczny, przywołujący wizję Trzeciego Królestwa, doktorant konsekwentnie na plan pierwszy wysuwa wątek erotyczny, rozdarcia człowieka między libidialnymi potrzebami zmysłów a idealnymi pragnieniami duszy. *Paraklet* w tej perspektywie odczytania to nie tyle tekst o zbawieniu całego świata, co przede wszystkim tekst intymny, „misterium erotyczne” (s. 117), które w centrum stawia jednostkę. Źródła formy dramatycznej *Parakleta* słusznie doktorant szuka w tradycji romantycznej, odwołując się zarówno do romantycznej estetyki (A.W. Schegel, Hegel, Tieck), jak i do romantycznych wzorów literackich (inspirujące poznawczo jest zwłaszcza zestawienie improwizacji Ziemia i Mickiewiczowskiego Konrada). Ze swej strony chciałbym jednak dodać, że Szandlerowskiemu na poziomie myślowym i formalnym najbliższy był, bliższy niż przywoływani Mickiewicz, Krasiński, Shelley – Słowacki, autor rapsodów (*Król-Duch*), dramatów-poematów (*Samuel Zborowski, Zawisza Czarny*), traktatów religijno-poetyckich (*Genezis z Ducha, Dzieje Sofos i Heliona*). Stamtąd bierze swój rodowód świetlisty Lucyfer Szandlerowskiego (podobnie zapożycza się też Miciński). Przypomnijmy, że w finale *Parakleta* Lucyfer, wraz z nadejściem Trzeciego Królestwa, odnajduje szczęście roztopiając się

w Bogu (lub gnostyckiej nicości). Zatem wypełnia swoją misję jako Boski posłaniec (prokurator), może więc przyjąć Boski dar miłości (o czym zresztą można przeczytać na s. 157-161). Autor dysertacji z należytą erudycją rekonstruuje kulturową genealogię diabła, sięgając wizerunków z okresu wczesnego średniowiecza (s. 151-157), pomija jednak ważną tradycję literatury mistycznej, w tym Swedenborga, Blake'a i właśnie mistycznego Słowackiego (mógłbym polecić cenną książkę Jana Tomkowskiego, *Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*). Stamtąd także bierze też rodowód para głównych bohaterów, Bożenna to Sofos wysnuwająca ze swej wyobraźni mistyczne objawienia, Ziemic to Helion, prowadzony przez kobietę ku Jeruzalem Słonecznej.

Nie dość mocno także, jak sędzę, zaznaczony został w pracy bezpośredni kontekst młodopolski. Zestawienia Szandlerowski-Miciński (*Bazyliśsa Teofanu*) i Szandlerowski–Wyspiański (*Klątwa*) są oczywiście przywołane, choć chyba nie dość rozwinięte. A przecież już współcześni (Feldman) widzieli w Szandlerowskim bezpośredniego spadkobiercę Wyspiańskiego (w którym, *nota bene*, nie należy w żadnym stopniu upatrywać mistyka, co sugeruje doktorant na s. 125). W wędrówkach pary bohaterów po wszystkich możliwych światach można zobaczyć także nawiązanie do scenicznego bestselera tamtych czasów – *Erosa i Psyche* Żuławskiego (granego także w łódzkiej „Victorii” w 1905 roku). Zwróciłbym w tym przypadku uwagę doktoranta na cenne w tej materii źródło naukowej wiedzy, jakim jest książka Agnieszki Ziółowicz *Misteria polskie*.

Omawia następnie doktorant dramat *Triumf*, słusznie traktując go jako bezpośrednią zapowiedź *Parakleta*, ogniwo pośrednie pomiędzy *Marią z Magdali* a mistyczną summa Szandlerowskiego. Interesująca jest w tym rozdziale próba rekonstrukcji fragmentów zaginionych tekstów – paszkwilu *Elenchus cleri* i dramatu *Samson*, które poeta wprowadził do *Triumfu*. Doktorant zestawia *Triumf*, *Marię Magdali*, tom poezji *Sąd wam niosę*, by na podstawie badań tekstologicznych wyodrębnić to, co zaginione. Podkreśla, że Szandlerowski był przywiązany do swych utworów (czemu trudno się dziwić) i pragnął je opublikować choćby we fragmentach.

Autor omawiając w kolejnym rozdziale poezję Szandlerowskiego, której szczęśliwie nie przecenia (to „chaotyczna mozaika drobnych utworów nagromadzonych od miesięcy w szufladzie”, s. 190), nie poprzestaje na dwu edycjach książkowych. Kwerendy biblioteczne pozwoliły odnaleźć dodatkowo jeden tekst opublikowany tylko w czasopiśmie („Goniec Łódzki” 1903). W poezji Szandlerowskiego rozpoznaje pan Ejzak motywy i symbole charakterystyczne dla epoki, pisze o liryce rozpiętej pomiędzy melancholijnym nastrojem, poczuciem alienacji a buntem człowieka przeciwko porządkom świata. Eksponuje silnie obecne

tam wątki katastroficzne. Nie dam się co prawda przekonać, że Szandlerowski pisał „pięknym, nieco archaizowanym językiem” (s. 195), dla mnie jest to kwintesencja młodopolskiej manieri stylistycznej, to punkt dojścia tego typu pisania, poza którym mogłaby się już pojawić tylko groteska (której Szandlerowski wszakże, jak słusznie zauważa Ejzak, nie rozumiał i nie stosował).

W zakończeniu powraca autor do zasadniczej tezy swej pracy. Podkreśla, że Szandlerowski

Stanowił przede wszystkim zapis trudnej, bo zakazanej miłości, wypełnia go poczucie rozdwojenia między dotychczasowymi powinnościami, a szczęściem osobistym, które jednak wiąże się z popełnieniem grzechu, jest czymś występny, złym. To kronika duchowych, filozoficznych oraz mentalnych przemian autora, zainspirowanych czy zainicjowanych przez uczucie (s. 205).

Przyjęty i konsekwentnie stosowany klucz biograficzny, chcę podkreślić, to największa wartość całej pracy. Wyłania się z niej wyrazisty portret człowieka, który najpewniej nigdy nie chciał być księdzem, zmuszony do studiów seminaryjnych trudną sytuacją materialną rodziny. Który nie przystawał do katolickiej doktryny zakazów i nakazów i który nie chciał się zgodzić na cielesne ograniczenia, płacąc za to depresją, sublimowaną w postaci literatury, tyleż szczerą (na ile to możliwe), co mało oryginalną. Argumenty przytaczane w pracy są wiarygodne i przekonujące, mają osadzenie w tekstach, autor stroni od interpretacyjnych spekulacji.

Z czym bym się nie zgodził? Czy też które fragmenty pracy wydają mi się dyskusyjne? To kolejność omawianych tekstów. Przyjęty biograficzny klucz uzasadnia, by analizy i interpretacje rozpocząć od powstających przez szereg lat listów, zebranych w tomie *Confiteor*. Wydaje się, że najwłaściwszym komentarzem do listów byłyby, również pisane przez całe życie, wiersze. *Maria z Magdali* i *Tryumf* to teksty w dużym stopniu bliźniacze i dziwię się, że w porządku analiz, jakie zaproponował doktorant, są rozdzielane omówieniem *Parakleta*. Zdecydowanie lepiej by było, gdyby doktorant prześledził ewolucję myślową i formalną, zachowując chronologię powstawania tekstów dramatycznych.

Podkreślę raz jeszcze, że Szandlerowskiemu najbliższym z romantyków był Słowacki. Nie ten ironiczny, z okresu *Kordiana* i *Fantazego* (krakowską inscenizację tego dramatu Przybyszewski, jak wiemy, skomentował słowami: „nie lubię tego Julka”), a ten genezyjski, który przepisywał w tekstach literackich swój świetlisty „list z nieba”. Szandlerowski też w sposób śmiertelnie poważny brał świat i życie, a zwłaszcza swoje miłosne zauroczenie, w którym widział soczewkę skupiającą cały dramat egzystencjalny człowieka. Słowacki przestał być ironistą popadłszy w mistycyzm; Szandlerowski mógł ironizować jeszcze we wczesnym

paszkwilu *Elenchus cleri*, z pewnością jednak już nie w swej mistycznej summie myślowej, jaką był *Paraklet* (zaś omawiając ten dramat doktorant pisze: „Szandlerowski nie rezygnuje też z ironii romantycznej, którą chętnie posługiwał się polski wieszcz”, s. 136). Mistycy generalnie nie mają poczucia humoru, przecież komunikują prawdy objawione.

Nie zawsze zgadzam się z trafnością wyboru kontekstów. Zwłaszcza nie przekonuje mnie *Maria z Magdali* jako komedia dell'arte. Wędrowki człowieka po świecie umarłych to, słusznie przywołani, Dante i Ariosto, jednak już w dramacie Calderona *Życie snem* (s. 120) zejście do piekieł może mieć jedynie znaczenie metaforyczne – piekłem jest więzienna wieża, w której nieszczęśny królówiczą spędził znaczną część swego życia. Nie dość reprezentowana jest w pracy tradycja literatury mistycznej i ezoterycznej. Pojawiają się tu odwołania do *Pieśni nad Pieśniami*, brakuje jednak mistyków hiszpańskich. Jest Plotyn, Orygenes, nie ma Joachima de Fiore (fundamentalnie ważnego dla *Parakleta*). Odnotować też muszę nie najlepszą znajomość tekstu biblijnego. Poza nie dość rozpoznaną figurą Marii Magdaleny pojawia się też dość mylące stwierdzenie: „z misją zbawienia ludzkości i wyswobodzenia wszystkich dusz potępionych do piekła schodzi też Jezus w Biblii” (s. 119); Jezus do piekła nie schodzi nie w jakiegokolwiek z ksiąg nowotestamentowych, lecz w apokryficznej *Ewangelii Nikodema*, przywoływanej później w licznych tekstach patrystycznych.

Podsumowując. Dysertację doktorską pana Bartosza Ejzaka oceniam jednoznacznie pozytywnie, jako owocny myślowo „romans z tekstem”, rzetelnie wypracowany i dobrze napisany. Praca w pełni realizuje wszystkie wymagania stawiane rozprawom doktorskim. Po sugerowanych korektach redakcyjnych warta jest publikacji. Wniosuję zatem o dopuszczenie jej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.