

Dr hab. Grażyna Stachyra, prof. UMCS
Instytut Nauk o Komunikacji Społecznej i Mediach
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
e-mail: grazyna.stachyra@mail.umcs.pl

Lublin, 8 lipca 2024 r.

Recenzja rozprawy doktorskiej magister Katarzyny Szklarek-Zarębskiej pt. *Waldemar Modestowicz jako reżyser radiowy w latach 1992-2015* napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Marka Ostrowskiego oraz dr Kingi Sygizman

W przedłożonej do recenzji rozprawie Doktorantka w I Rozdziale *Reżyseria w kontekście rozważań o mediach i kulturze* definiuje pojęcie reżyserii w różnych obszarach sztuki, w II Rozdziale *Reżyseria radiowa a dzieło audialne* – omawia warsztat reżysera radiowego w kontekście sztuki filmowej i teatralnej, III Rozdział *Waldemar Modestowicz jako współczesny reżyser Teatru Polskiego Radia* – poświęca omówieniu działań Waldemara Modestowicza w ramach Teatru PR, zaś Rozdział IV *Sposób reżyserowania słuchowisk i powieści radiowej na przykładzie wybranych dzieł Waldemara Modestowicza. Analiza poszczególnych utworów radiowych* – Autorka dzieli na trzy podrozdziały: pierwszy zawiera przegląd form słuchowisk reżyserowanych przez Modestowicza, drugi obejmuje analizę komparatystyczną dwóch realizacji fonicznych słuchowiska „Drugi pokój” Zbigniewa Herberta, a w trzecim Doktorantka przedstawia swoją propozycję analizy spójności sekwencji w słuchowisku. Rozdział V zawiera omówienie słuchowisk dla dorosłych i dzieci realizowanych przez Modestowicza we współpracy z pisarzem i scenarzystą Tomaszem Maciejem Trojanowskim.

W obszernym *Wprowadzeniu* (s. 5-26) Doktorantka uzasadnia ramy czasowe doboru materiału analitycznego 1992-2015, począwszy od roku, w którym Modestowicz został etatowym reżyserem w Teatrze Polskiego Radia poprzez lata kooperacji wpływających na różnorodność formalną dzieł – po otrzymanie nagrody za reżyserię. Autorka jako główne kryterium doboru słuchowisk do analizy uznaje różnorodność form, „które niejednokrotnie wpływają na sposób pracy reżysera” (s. 7). Istotnie, Doktorantka komponuje urozmaicone pole analityczne, które obejmuje: słuchowiska oryginalne i adaptacje, realizacje plenerowe i nagrywane w studiu, powieść radiową oraz utwory foniczne dla dzieci i młodzieży. Duże zróżnicowanie formalne i



realizacyjne materiału badawczego Doktorantka uzasadnia dążeniem do ukazania ról twórczych Modestowicza jako reżysera, autora adaptacji i twórcy oprawy muzycznej.

We Wprowadzeniu poznajemy też obrane przez Doktorantkę metody badań: analizę porównawczą, analizę spójności sekwencji, obserwację uczestniczącą, wywiady pogłębione i analizę zawartości. Przekonująco brzmi uzasadnienie metod pracy. Wybór analizy komparatystycznej w odniesieniu do słuchowisk „Drugi pokój” Zbigniewa Herberta z 1958 r. w reżyserii Janusza Warneckiego oraz w dokonanej 35 lat później reżyserii Waldemara Modestowicza Autorka tłumaczy dążeniem do określenia stopnia ingerencji reżyserów w tekst słuchowiska. Wywiady pogłębione z Modestowiczem oraz jego bliskim współpracownikiem, reżyserem dźwięku, Maciejem Kubera – Autorka potraktowała jako metodę przybliżenia sylwetki, specyfiki kooperacji z zespołem i różnorodnych kompetencji Modestowicza. Obserwacja uczestnicząca (tu Autorka zastrzega, że nie jest to obserwacja w ujęciu nauk społecznych przebiegająca według określonego wzorca), w studiu Teatru Polskiego Radia była dla Autorki okazją do bliższego zapoznania się z działaniami realizacyjnymi podczas nagrywania odcinków powieści radiowej „Matysiakowie”. Decydując się na badania słuchowiska w perspektywie literaturoznawczej Doktorantka dla analizy treści i formy wskazała kategorie analityczne: muzyka, cisza, efekty akustyczne, zaś w ramach gry aktorskiej: ekspresja, tempo i sposób różnicowania wypowiedzi.

To w detalach opisane pole badawcze posłużyło Autorce do realizacji celów. Wśród nich za nadrzędny Doktorantka uznała określenie poetyki reżyserii Waldemara Modestowicza i sprecyzowała, że poetykę tę rozumie jako „wskazanie cech charakterystycznych dla reżyserii Modestowicza poprzez zdefiniowanie stosowanych przez niego chwytów reżyserskich, a także wykorzystywanych narzędzi i metod” (s. 8.). Doktorantka wyznaczyła cele szczegółowe: wskazanie form słuchowisk Modestowicza, wyróżnienie funkcji muzyki i „kuchni akustycznej”, rozstrzygnięcie o obecności metod reżyserii filmowej, zrewidowanie charakteru pracy Modestowicza z tekstem scenariusza, ustalenie dystynkcji słuchowisk w reżyserii Modestowicza na tle utworów innych twórców. By zrealizować te cele Doktorantka zadała poprawne pytania badawcze: jakie formy słuchowisk reżyseruje Waldemar Modestowicz, jakie tematy podejmuje, (a szczegółowo): jakie chwyt reżyserskie stosuje, na ile zauważalna jest ich powtarzalność, czy korzysta z metod filmowych, na ile słuchowiska w reżyserii Waldemara Modestowicza zachowują spójność na wybranych poziomach, w jakich rolach, poza rolą reżysera, czyli np. współtwórcy scenariusza, autora adaptacji, występuje Waldemar Modestowicz.



Cała praca jest bogata poznawczo. Autorka wykazuje się znajomością dyskursu radioznawczego, ze szczególnym uwzględnieniem form słuchowiskowych. Przytacza literaturę przedmiotu, rysuje tło badań słuchowiska i przykłady analiz poświęconych *stricto* reżyserii radiowej (np. Nardello). Słusznie nawiązuje do badań literaturoznawczych (m.in. Pawliszaka, Hulewicza, Mayena, Bardijewskiej), badań dramaturgii radiowej (autorstwa m.in. Abramowa-Newerlego, Grochowiaka, Janickiego, Mularczyka, Terleckiego), odnosi się do badań przedstawicielek Łódzkiej Szkoły Radioznawczej (m.in. Pleszkun-Olejniczakowej, Bachury-Wojtasik, Czarnek-Wnuk, Sygizman); specyfiki odbioru (np. Łastowieckiego); sztuki filmowej oraz reżyserii teatralnej (np. Płazewskiego, Katza, Mameta). Doktorantka obszernie ilustruje różne poziomy reżyserskich działań Modestowicza. Koncentruje się na „reżyserii artystycznej”, choć do opisu stosuje ogólne pojęcie „reżyserii”; diagnozuje sztukę reżyserii z perspektywy zasłużonych praktyków, aktorów i reżyserów teatralnych oraz filmowych; porządkuje obszar terminologii reżyserii w kontekście wyodrębniania cech Modestowicza jako artysty, interpretatora tekstu słuchowiska, kreatora działań aktorów głosowych. Autorka charakteryzuje adaptacje w ujęciu dyskursywnym m.in. Mayena, Hopfinger, Pleszkun-Olejniczakowej, Bardijewskiej (akcentując formułę przekładu intersemiotycznego); uzasadnia etykietę Modestowicza jako reżysera totalnego, który czuwa nad każdym etapem tworzenia i realizacji słuchowiska (s. 52). Ważna jest konstatacja Autorki, że „słuchowiska w reżyserii Waldemara Modestowicza nie posiadają cech interaktywności, elementów hipertekstualnych czy formy otwartej dzieła, którą słuchacz/słuchaczka sam/a może ostatecznie kształtować” (s. 57).

Z wirtuozerią formalną Autorka wykazuje w analizie sekwencji tropy konstruowania słuchowisk Modestowicza, fokusującego uwagę słuchaczy i nie uwzględniającego technologicznych „rozpraszaczy” monomodalnej, słuchowej recepcji dzieł. Autorka pisze, że „Modestowicz narzuca swojej publiczności charakter i rodzaj dzieła, będąc <<producentem>>, który nie godzi się na <<współprodukcję>> ze strony słuchaczy i słuchaczek” (s. 57). Doktorantka wnikliwie bada, czy w słuchowisku (w wersji tekstowej) większy nacisk położony jest na słowo, czy dźwięk; określa stopień ingerencji reżysera w dany utwór (s. 70), diagnozuje znaczenie głosu w dynamizującej utwor warstwie dźwiękowej, ukazuje znaczenie „efektów dźwiękowych” sygnalizujących emocje. Odnotowuje też przemiany pracy reżysera związane z postępowaniem technologicznym zachodzącym w medium radiowym, prezentuje historyczne ujęcie rejestrowania głosów i dźwięków. Kreśli bardzo dokładne deskrypcje biogramu zawodowego Modestowicza, a kształtowanie się przestrzeni teatru Polskiego Radia opatruje bogatą literaturą

przedmiotu. Część analityczną Doktorantka realizuje sprawnie i wnikliwie. Wskazuje świadome zabiegi „kompozytorskie” Modestowicza, korelacje efektów dźwiękowych z muzyką, aspekty gry aktorskiej, kontrapunkty, metody nacechowania językowego bohaterów, elementy kuchni akustycznej, plany dźwiękowe i czasowe lokowania bohaterów słuchowisk.

Najważniejsza dla czwartego, analitycznego rozdziału dysertacji, jest zaproponowana przez Doktorantkę analiza spójności sekwencji uwzględniająca Ingardenowskie „miejsca niedookreślenia”, które są przez Nią lokalizowane w omawianych słuchowiskach. Analizując spójność sekwencji Doktorantka wiąże w równoległych zależnościach poziom tekstu oraz materii dźwiękowej. Pieczołowicie przeliczając czasowe przedziały sekwencji i określając parametry dynamiczności utworów Doktorantka definiuje „sekwencje” (s. 171). Opiera się na metodologii analizy dzieł filmowych i uznaje je za ciąg ujęć współtworzących jednostkę narracyjną i czasoprzestrzenną (za Seweryniakiem). Sekwencję w słuchowisku, w zależności od kompozycji, utożsamia ze sceną lub połączeniem kilku scen, a kolejne sekwencje dekoduje w zmianach tematu/wątku fabularnego. Poprzez analizę spójności sekwencji Doktorantka pokazuje „produkowanie” sensu słuchowiska w ramach systemu tekstu literackiego (scenariusza lub adaptacji) i warstwy dźwiękowej, która dostarcza dodatkowych sensów. W sekwencjach autorka charakteryzuje zatem muzykę i efekty akustyczne (np. echo czy multiplikacje) w wymiarze semantycznym, zaś w warstwie tekstowej analizuje słowa-klucze łączące kolejne sekwencje.

Na podstawie przeprowadzonych analiz Doktorantka stwierdza, że poszczególne sekwencje produkują sens (fragmentaryczny), który osiąga pełny wymiar dopiero po wysłuchaniu całości. „Każda sekwencja stanowi dopowiedzenie innej, choć nie zawsze następującej tuż po niej” (s. 181). To ciekawe podejście do badania korpusu słuchowiska scalające poziom słowa i dźwięku w czasoprzestrzennych relacjach. Ujęcie sekwencyjne zaproponowane przez Doktorantkę metaforycznie nazwałabym poszerzeniem wertykalnej aury słuchowiska ujawniającej się poprzez nawarstwianie sensów dźwiękowych (w sferycznej naturze), towarzyszących horyzontalnym relacjom tekstowym. Przeprowadzona przez Autorkę analiza pozwoliła wyodrębnić pewne cechy reżyserii Modestowicza i określić intensywność ich powtarzalności w materiale badawczym. Zdaniem Autorki dysertacji, styl pracy Modestowicza „jest różnorodny i dostosowany do odmiany gatunkowej tekstu oraz (...) konkretyzacji fonicznej” i „trudno jest wskazać jednoznaczny, zawsze powtarzający się schemat strukturalny i sposób konstruowania słuchowisk przez reżysera” (s. 249). Choć wymiary wspomnianej spójności bywają różne, to „zdecydowanie należy cechę tę włączyć do zbioru atrybutów Modestowicza

jako reżysera radiowego” (s. 249 – 250). Jest to interesująca i zarazem inspirująca interpretacja korpusu słuchowiska w perspektywie działań reżyserskich.

Niewdzięcznym obowiązkiem recenzenta jest wskazanie niedociągnięć badań. Zatem określe kilka z nich.

Skoro za nadrzędny cel swoich badań Doktorantka uznała określenie poetyki reżyserii Waldemara Modestowicza i sprecyzowała, że rozumie ją jako wskazanie cech dystynktywnych, powinno to znaleźć odzwierciedlenie w tytule rozprawy, bowiem analiza spójności sekwencji z tą poetyką się ściśle wiąże. Tytuł oddawałby wtedy precyzyjniej sedno badań Kandydatki.

Poszukując uzasadnienia dla toku myślenia o twórczości słuchowiskowej Waldemara Modestowicza jako „otwartej” na odbiór i interpretację, ale nie zakładającej współtworzenia dzieła przez jego odbiorców – Doktorantka wskazuje konstatacje Janiny Fras dotyczące rozważań o gatunku wypowiedzi medialnej (s. 10): „współcześnie nadmiernie akcentuje się i przystaje na szczególne prawa użytkowników jako interpretatorów przekazów medialnych. Takiemu podejściu bardzo sprzyjają zwłaszcza najnowsze media. (...) [w] interpretacji przekazu medialnego podstawowa jest jednak perspektywa kreatora i granice interpretacji przez niego wyznaczone”. W przypadku gatunku słuchowiska ugruntowanego w świadomości odbiorczej, co do którego wyznaczników gatunkowości przecież nie ma wątpliwości (a wskazuje na to wywód Doktorantki) – włączanie powyższych rozważań jest raczej nieuzasadnione. Czym innym jest bowiem otwartość na interpretację w ramach gatunku (tego dotyczy dysertacja), a czym innym dopuszczanie do interpretacji odbiorczej (a więc i podważania dystynkcji samego gatunku jako konstrukt), w komunikacji nadawcy z odbiorcą.

W podrozdziale *Zmiana paradygmatu kultury a sztuka reżyserii radiowej Waldemara Modestowicza* Doktorantka stwierdza, że „na temat zmiany paradygmatu kultury napisano wiele” (s. 53), ale powołuje się tylko na jedną publikację w języku polskim (z 2010 roku) – wyjaśniając, że „[c]elem niniejszego podrozdziału nie jest jednak przytoczenie stanu badań w tym zakresie, lecz refleksja dotycząca wpływu owych przemian na sztukę reżyserii radiowej Waldemara Modestowicza” (s. 53). Co więcej, podrozdział zawiera konstatacje Bachury i Pawlik, że ewolucję form słuchowiska „należy rozpatrywać w perspektywie interferencji przynajmniej dwu płaszczyzn: kontekstu kulturowego, podlegającego wpływowi przewartościowań zachodzących w konfiguracji intersemiotycznej, oraz kontekstu komunikacyjnego” (s. 53). Trafniejsze byłoby zatem wskazanie cech tego zmienionego poaradygmatu kultury (technologizacji pracy twórców, wymiarów przemysłu audio, czy natury

podcasting), skoro w opozycji do nich Autorka wylicza dystynkcje reżyserii Modestowicza. Innym rozwiązaniem byłaby po prostu zmiana tytułu podrozdziału.

Mam ambiwalentne odczucia dotyczące konstatacji zawartych w podrozdziale 1.5. *Kody kulturowe dotyczące artysty* (s. 58), gdzie Autorka oprócz odniesień do McLuhana przytacza też stwierdzenia teoretyka sztuki Josepha Beuysa o byciu artystą (rozważania z 1987 roku). Kandydatka powołuje się na prace Kaliny Kukielko-Rogosińskiej z 2012 roku dotyczące tworzenia nowego ładu, w którym społeczeństwo to dzieło sztuki, każdy z jego członków może je współtworzyć (s. 60), a sztuka jest panaceum na kryzysy współczesnego świata. Autorka cytuje Beuysa, że bycie artystą oznacza „życie w towarzystwie innych, poszukiwanie solidnych relacji i braterskiej współpracy, głębokie zrozumienie istoty życia na Ziemi”. Jak to rozumieć po ponad dziesięcioleciu błyskawicznych zmian kulturowych? W czym współcześnie miałyby się wyrażać wspomniany przez Doktorantkę bunt artysty przeciwko mediom? Przedmiotem badań w dysertacji jest przecież sztuka jednostki (Modestowicza), a nie jej zbiorowy akt. Czy wyraz tego buntu to np. „konserwatywna” formuła słuchowiska nie wprowadzająca elementu interaktywności? Wskazane byłoby bardziej precyzyjne uzupełnienie tych ciekawych, skądinąd, wątków.

Autorka przywołuje pracę Marii Gołaszewskiej na temat definicji audiosfery, a potem konstatuje że pojęcie audiosfery „rozwijał następnie” m.in. Tadeusz Peiper (s. 65). Peiper zmarł w 1969 roku, a Gołaszewska pisała swoją książkę w 1997 roku – dobrze byłoby użyć innego stylistycznego rozwiązania, by nie sugerować pewnego zaburzenia porządków czasowych.

Doktorantka trafnie diagnozuje tryby montażu słuchowiska, istotę samej reżyserii, ale zdarza się w rozprawie, chyba niepotrzebne, rozpraszanie wątków tematycznych. Na przykład do charakteryzowania adaptacji powraca Autorka w kontekście procesu reżyserowania słuchowisk (s. 80), chociaż wątek został wyczerpująco opisany w podrozdziale *Reżyser a scenariusz i materiał literacki* (konkretnie w podrozdziale *Adaptacja*, s. 46). Z kolei termin „miejsca niedookreślenia” Doktorantka sygnalizuje np. na s. 117 i zapowiada szerszą deskrypcję w ostatniej części rozdziału przy okazji analizy spójności sekwencji, ale dla klarowności wyводу należałoby choć ogólnie wskazać naturę tego chwytu, by nie pozostawać w takiej poznawczej inwersji, ponieważ ten termin podlega szerszej deskrypcji dopiero na s. 174 (za Ingardenem „miejsca tego, co niepowiedziane, co przemilczane, nieokreślone, pozostawione jako otwarte, które mimo ich przedziwnej obecności”).

W kontekście rozważań postaw reżyserskich należałoby bliżej scharakteryzować osobę angielskiego reżysera, aktora teatralnego i teoretyka teatru, Edwarda Gordona Craiga, który w dysertacji został wymieniony na s. 29, ale bez uzupełnień i dodatkowej charakterystyki jego działań, a potem przywołany na s. 87-88.

Doktorantka cytuje stwierdzenie Modestowicza, że jednym z najważniejszych zadań reżysera radiowego jest pomoc w „uruchamianiu wyobraźni dźwiękowej słuchaczy” (s. 88). Wskazane byłoby tutaj chociaż wspomnienie fenomenu obrazów mentalnych, które posiadają swoje utrwalone miejsce w dyskursie i od wielu lat ich teoria jest rozpatrywana w interdyscyplinarnym ujęciu jako obszar neuroestetyki. Angeliki Gazi pisze, że skojarzenie dźwięku z obrazem oraz siła wyobraźni prowadzi nas do konkluzji o istnieniu wizualnych wyobrażeń (*visual images*), będących jedną z cech tożsamości radia (A. Gazi, *Mental and Social Construction in the Radio*, [w:] *Power- Pain- Violence*, red. K. Navridis, Kastaniotis, Athens 2002, s. 321 – 333). W polskim dyskursie liczne są publikacje Piotra Francuza na ten temat (np. E. Soszyńska, P. Francuz, *Wpływ aktywizacji wyobraźni na myślenie dywergencyjne oraz na odbiór wrażeń płynących z ciała*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Warszawa 2007, s. 291 – 314.)

W podrozdziale *Metody reżyserii radiowej – filmowe czy teatralne?* (s. 89) i dalej np. na s. 115, kiedy Autorka analizuje słuchowisko *Gdzie jest ten tani kupiec*, pada określenie „plany akustyczne”. Autorka nie odwołuje się niestety do ciekawej autorskiej propozycji Katarzyny Michalak, transponującej plany filmowe na plany dźwiękowe i rozrysowującej związaną z nimi hipsometryczną mapę emocji. Książka zawierająca to ujęcie została wydana w ubiegłym roku (K. Michalak, *Dźwięk bez fikcji. O radiowym reportażu artystycznym*, PWN Warszawa 2023).

W trakcie wywodu dotyczącego wyodrębniania cech analizy sekwencyjnej (s. 183) Doktorantka przywołuje efekty badań Joanny Bachury konstatującej, że „formy montażu równoległego pozwalają zaprezentować przeplatające się wątki”, a „taki rodzaj montażu stwarza u odbiorcy nowe wrażenia, które uzyskuje się drogą konfrontacji dwóch wątków” (kategorią montażu równoległego Joanna Bachura posługuje się za Jerzym Płazewskim). Moim zdaniem włączanie w takim momencie terminologii innej badaczki homogenizuje wnioski Doktorantki, której celem powinno być uwypuklenie i klarowne zaprezentowanie własnych argumentów. Być może rozwiązaniem byłoby najpierw wskazanie podejść innych badaczy do analizy korpusu tekstu i dźwiękowości słuchowiska, a potem już akcentowanie innowacyjności koncepcji Autorki, podkreślanie dystynkcji, które dotąd się nie pojawiały, np. chwytów spajania sekwencji na poziomie warstwy słownej, akustycznej i muzycznej (s. 185). Mogłaby się

wyłączyć wtedy klarowna definicja sekwencji w *sluchowisku*: jako np. *połączonego reżyserskimi zabiegami słowno- dźwiękowo- muzycznymi fragmentu sluchowiska, włączającego jedną lub kilka scen, którego punkty graniczne to ... etc.* Pojęcie *słowa-klucze*, które łączą ze sobą plany akustyczne u Modestowicza także powinno się znaleźć w definicji. Autorka pisze na s. 184, że „stanowią zamknięcie jednej i otwarcie następnej sekwencji”, są „nawigatorami” po audialnym gruncie (s. 217). Należy je zatem rozumieć jedynie jako punkty styczne? Czy też mogą występować „w rozproszeniu” jako sygnały poszczególnych sekwencji, a niekoniecznie ich granice? Ten aspekt Doktorantka mogłaby klarowniej określić.

Doktorantka konstatuje, że „w przypadku sluchowisk Modestowicza, sekwencje zachowują często wysoką spójność we wszystkich omawianych warstwach, czyli słowa, dźwięku i muzyki. Dzieje się to nie tylko wewnątrz danej sekwencji, ale także pomiędzy kolejnymi, a nierzadko również między oddalonymi od siebie w czasie rzeczywistym sluchowiska, sekwencjami” (s. 216). Skoro tak, to ważne byłoby ciągle klarowne powtarzanie wyróżników sekwencji, odróżnianie ich „radikalnych” i nieco „płynnych” dystynkcji. Dla wywodu jest istotne, by czytelnik nie odniósł wrażenia, że mamy do czynienia po prostu z dyspersją tych samych chwytów na przestrzeni utworu, który ma stanowić całość i potrzebuje jakiejś klamry, sygnałów przywołujących pewne rozwiązania estetyczne. Bardzo dobrą propozycją Autorki są graficzne przedstawienia sekwencji, ale np. na s. 194 Doktorantka dzieli sluchowisko na cztery sekwencje główne i dwie *sekwencje poboczne*, które poddaje analizie – nie wprowadzając definicji sekwencji pobocznej.

Podsumowanie

Mimo powyższych uwag moja ocena dysertacji mgr Katarzyny Szklarek-Zarębskiej jest zdecydowanie pozytywna. Autorka wykazuje się w niej przemyślaną argumentacją i sprawnością w krytycznej analizie literatury przedmiotu. Dysertacja spełnia kryteria ustawowe zgodnie z art.187 pkt. 1 i 2 ustawy z 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce. Prezentuje wiedzę teoretyczną Kandydatki w dyscyplinie *nauki o kulturze i religii* oraz świadczy o dojrzałości do samodzielnego prowadzenia pracy naukowej. Przedmiotem dysertacji jest oryginalne rozwiązanie problemu badawczego. Doktorantka wyizolowała charakterystyczne cechy sekwencji sluchowisk Modestowicza, czyniąc je bazą nowego analitycznego podejścia. Wnoszę zatem o dopuszczenie dysertacji do obrony.

Lublin, 8 lipca 2024 r.

