

**Prof. dr hab. Dariusz Kosiński**

**Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego**

**Recenzja rozprawy doktorskiej Marty Keil *Wytwarzanie instytucji. Praktyki instytucjonalne we współczesnych sztukach performatywnych.***

Recenzję niniejszą pozwolę sobie zacząć od podziękowań dla Autorki, jej promotorki oraz dla Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk za umożliwienie mi lektury tej niezwykle ważnej pracy jeszcze przed ukazaniem się książki, która na jej podstawie powinna powstać i zostać opublikowana jak najszybciej. Dziękuję, że mogłem nie czekać na tę przyszlą publikację, bo recenzowana rozprawa jest bardzo pomocna w myśleniu o sprawach mnie zajmujących, a dla polskiej kultury zasadniczych. O krytyce instytucjonalnej, zagadnieniach z nią związanych i konsekwencjach stąd wynikających wiem co nieco – w dużej mierze dzięki wcześniejszym publikacjom i działaniom Autorki rozprawy, ale dopiero jej lektura pozwoliła mi na uporządkowanie tej wiedzy, uzupełnienie brakujących elementów całościowego projektu oraz zdanie sobie sprawy z dalekosiężnych konsekwencji przyjęcia proponowanych przez Martę Keil rozpoznań i rozwiązań. Zabrzmi to może w ustach recenzenta doktoratu dziwnie a z perspektywy hierarchii akademickich wręcz ryzykownie, ale skoro jesteśmy w obszarze antyhierarchicznym, to nie ma innego wyjścia tylko trzeba mówić prawdę: bardzo dużo się od pani Keil dowiedziałem i nauczyłem (nie tylko przy okazji tej rozprawy zresztą). Nic w tym zresztą dziwnego, bo od lat zajmuje ona wybitne miejsce na międzynarodowej arenie sztuk performatywnych, jest cenioną kuratorką, a obok Agaty Adamieckiej-Sitek bodaj najbardziej rozpoznawalną w Polsce przedstawicielką krytyki instytucjonalnej w odniesieniu do teatru. Doktorat, który przyszło mi recenzować, to podsumowanie wielu lat działalności, realnych osiągnięć i zwieńczonych sukcesem projektów – także badawczych. Dlatego rozprawę Marty Keil czytam z pełną – nie boję się tego słowa – pokorą jako podsumowanie jej kilkunastoletnich doświadczeń kuratorskich, prowadzonych bardzo świadomie i z nastawieniem krytycznym i autokrytycznym. Pozycja recenzenta jest w tym przypadku szczególnie dwuznaczna, bo to Autorka wie, o czym mówi, na podstawie praktyki, której ja nie mam, więc choć formalnie zachowujemy wyznaczane przez odpowiednie przepisy relacje hierarchiczne, to rozprawa i dorobek Marty Keil zaburzają je i pracują przeciwko ich oczywistości. Zaczynam od odsłonięcia tego zaburzenia, bo uznaję je za bardzo fortunate i cieszę się, że praca naukowa prezentująca dojrzałą refleksję nad instytucją artystyczną sama w sobie narusza i każe krytycznie spojrzeć na instytucję akademicką, w tym także – instytucje praktyki związane z produkowaniem „prac na stopień” i przyznawaniem go.

Rozprawa pani Marty Keil to na gruncie polskim pionierskie rozpoznanie bojem pola, które jako przestrzeń badania i działania pojawiło się stosunkowo niedawno i niemal natychmiast skupiło na sobie uwagę, stając się polem silnych napięć i ważnych dyskusji. Autorka oczywiście zdaje sobie z tego sprawę, pisząc słusznie w podsumowaniu, że w swojej pracy podjęła „próbę nakreślenia perspektywy badawczej dla krytyki instytucjonalnej w obszarze sztuk performatywnych”, zaś podstawowym „celem prowadzonych tutaj rozważań jest udowodnienie, że wnikliwa obserwacja warunków wytwarzania sztuk performatywnych jest niezbędna w procesie poszukiwania i analizowania emancypacyjnego czy politycznego potencjału sztuki” (s. 261). Ta próba jest w pełni udana, a nakreślony cel został w rozprawie zrealizowany precyzyjnie i klarownie. Podkreślam to i zaznaczam, bo można by po lekturze tytułu mieć pretensje, że zawarta w nim obietnica przedstawienia wszelkich praktyk instytucjonalnych we współczesnych sztukach performatywnych nie została spełniona. Takie pretensje byłyby jednak oparte na bardzo nierealistycznych oczekiwaniach, których – to rzecz do przemyślenia – nie powinien chyba budzić tytuł rozprawy. Sugerowałbym więc jego dwojaką zmianę, po pierwsze poprzez wpisanie weń pojęcia „krytyka instytucjonalna”, a po drugie – przez jasno wypowiedziane ograniczenie pola badań do polskich sztuk performatywnych.

Pierwszą ogromną wartością recenzowanej rozprawy jest klarowna, syntetyczna prezentacja dziejów i podstawowych nurtów krytyki instytucjonalnej. Rzecz bardzo potrzebna, bo choć pojęcie krąży w refleksji nad światem sztuki od jakiegoś czasu, to przecie nie wszyscy wiedzą, czym w zasadzie ta krytyka instytucjonalna jest. Pani Keil prezentuje jej własne rozumienie, które „wychodzi poza konkretny prąd w sztuce i które może posłużyć jako narzędzie krytyczne, umożliwiające analizę uwarunkowań, pozycji, zależności i uwikłań danej praktyki artystycznej oraz określenie własnej strategii” (s. 14). Tak rozumiana krytyka instytucjonalna staje się „narzędziem pozwalającym zauważyć i poddać krytycznej refleksji sposoby ustanawiania instytucjonalnego porządku: na poziomie organizacji (w obszarze m.in polityki programowej, warunków pracy, metod produkcji i dystrybucji prac artystycznych), jak i w przestrzeni konkretnych wydarzeń czy praktyk artystycznych (np. na poziomie metod pracy nad spektaklem, wytwarzania relacji z publicznościami, eksplorowania relacji twórczyn i odbiorców wobec instytucji, problematyzowania sposobów organizowania się i współpracy) i towarzyszącego im dyskursu” (s. 15).

W ostatnich latach tak definiowana perspektywa badawcza i aktywistyczna stała się – także przy istotnym udziale pani Keil – jednym z najważniejszych nurtów badań nad sztukami performatywnymi w Polsce. Paradoksalnie ta popularność skutkuje licznymi

nieporozumieniami: wiele osób chce uprawiać krytykę instytucjonalną, słusznie rozpoznając pilną jej potrzebę, ale niekoniecznie ma ku temu odpowiednie narzędzia. Rozprawa pani Keil i książka, która – jak sędzę – bardzo szybko powinna zostać na jej podstawie wydana, służyć będzie z pewnością jako niezbędny przewodnik, prostujący ścieżki i przyczyniający się do wzrostu popularności proponowanej perspektywy. Niewątpliwie przyczyni się do tego klarowność wyводу oraz widoczne w tekście zaangażowanie Autorki. Z tych wszystkich względów sędzę, że należy poszukać sposobu, by waga „krytyki instytucjonalnej” została zaznaczona w tytule przyszłej książki.

Proponuję także dodanie do niego dookreślenia „polskich sztuk performatywnych”, nie tylko po to, by nie wytwarzać niezaspokajalnych oczekiwań jakiegoś uniwersalizmu, który pani Keil fundamentalnie wszak odrzuca, ale by wzmocnić oczywiste w rozprawie skupienie na uwarunkowaniach lokalnych. Jest ono widoczne w rozdziale drugim, gdzie w znakomity sposób analizowane są procesy dyskursywnego i instytucjonalnego wytwarzania polskiego teatru publicznego. Dominuje też w rozdziale trzecim, gdzie – poza jednym wyjątkiem – wszystkie *case studies* dotyczą rodzimego świata przedstawień. Ten jedyny wyjątek to casus Jana Fabre’a i listu oskarżającego go o praktyki przemocowe i wykorzystywanie seksualne. Rozumiem, że pani Keil włączyła ten przypadek do swoich rozważań, by pokazać ważne konsekwencje podtrzymywania hierarchiczno-patriarchalnego modelu instytucji budowanej wokół „geniusza”. Rozumiem też, że nie zdążyła w podobny sposób przeanalizować przypadku polskiego, jeszcze bardziej jaskrawo ukazującego wszystkie te mechanizmy – oskarżenia wobec Włodzimierza Staniewskiego pojawiły się wszak stosunkowo niedawno. Myślę jednak, że w obecnej sytuacji pozostawienie sprawy Fabre’a będzie uznane za niemal demonstracyjny unik, zaś podjęcie w jej miejsce analizy casusu Gardzienic wzmocni jeszcze wymowę społeczną i polityczną przyszłej książki, pozwoli jeszcze wyraziściej sformułować diagnozy. Zaowocuje też konsekwentnym skupieniem się na analizie sytuacji polskich sztuk performatywnych, oczywiście bez rezygnacji z propozycji formułowanych na podstawie rozpoznań powstających w innych krajach i regionach świata, które pani Keil zresztą świetnie zna i twórczo wykorzystuje.

Przesunięcie, które proponuję, jest może drobne, ale wydaje mi się ważne, ponieważ recenzowana rozprawa wpisuje się w sposób precyzyjny i świadomy w trwające od wielu lat polskie dyskusje na temat miejsca sztuki i jej instytucji oraz potrzeb i celów ich finansowania. Dyskusje trwają już tak długo, że pani Keil może poświęcić dużą część swojej pracy na niezwykle interesującą prezentację i analizę dyskursu wytwarzającego koncepcję teatru publicznego. Brałem w tym procesie udział, usiłując przekonywać, że teatr publiczny jest

niezbędny i powinien być przez dojrzałe społeczeństwo utrzymywany jako obszar krytycznej refleksji nad własną przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Ale nie do końca wówczas zdawałem sobie sprawę z tego, co rozprawa pani Keil mi jasno uświadomiła – że „skuteczna walka o ich [instytucji publicznych] przetrwanie nie jest możliwa bez krytycznego namysłu nad tym, jak są zorganizowane, jak funkcjonują oraz komu i czemu służą” (s. 18). I że fundamentem obecnej organizacji jest wzajemne podtrzymywanie i umacnianie się postromantycznego mitu artysty-geniusza oraz hierarchicznej struktury o charakterze patriarchalnym. Także z tej perspektywy za niezwykle cenne uważam zawarte w pracy analizy sposobu, w jaki artystyczna i kulturowa koncepcja dzieła tworzonego przez jednego, wybitnego artystę (w przypadku teatru – reżysera), odbija się na organizacji i zarządzaniu (świetnym choć może zbyt krótko opisanym przykładem jest wpływ Krystiana Lupy nad *Capri* na „feminizujący się” Teatr Powszechny). Jest to klarowny przykład, jak pozornie „miękkie” ustanowienia kulturowe, wytwarzają „twarde” reguły prawne i finansowe. Jednocześnie Autorka analizuje złożoność tej sytuacji daleko wykraczającą poza proste rozpoznanie, że aktorki i aktorzy oraz inne osoby współtworzące przedstawienie poddane są władzy reżysera. Trafna jest też diagnoza szkodliwości monopolu teatru repertuarowego oraz wpisanego weń patriarchalnego modelu władzy, reprodukowanego mimo zwiększonej w ostatnich latach obecności kobiet.

Punktem dojścia analiz Marty Keil w tym aspekcie jest alternatywa jasno i mocno wypowiedziana na s. 246: „Albo instytucja postawi sobie za cel wyznaczanie nowych języków, trendów i pracę ze społecznościami, albo skupia się na tworzeniu arcydzieł w ich modernistycznym, patriarchalnym rozumieniu; albo stawia na samorządność pracowników i pracownic, albo podporządkowuje ich autorytetom wielkich twórców i twórczyń”. Idąc za stanowiącą sformułowany cel pracy propozycją debaty, postawiłbym w tym momencie pytanie, czy nie dochodzimy do punktu istotnego i granicznego zarazem: likwidacji teatru jako miejsca produkcji historycznego gatunku przedstawień stworzonego w łonie europejskiej kultury jednocześnie patriarchalnej i kapitalistycznej? Skoro, jak pisze pani Keil, „godząc się na utrwalanie pozycji wszechmogącego artysty-geniusza nie tylko legitymizujemy powielanie mechanizmów reprodukcji przemocy i władzy, nie tylko akceptujemy reguły gry, ale dodatkowo przedłużamy ich ważność” (s. 260), to należałoby doprowadzić do całkowitego zerwania z obecnym systemem i doprowadzić nie tylko do zniesienia dominującej pozycji reżysera, ale wręcz do odejścia od nastawienia na przedstawienie jako najważniejszy efekt procesu pracy. Jeśli ów proces i jego uwarunkowania są co najmniej równoważne, to sztuki performatywne zamieniają się nie w serię przedstawień prezentowanych w określonym

momencie widzom, ale w obszar procesualnie rozwijających się praktyk, na których określenie (to moje historyczne uwarunkowanie) przywołałbym termin stworzony przez Jerzego Grotowskiego po tym, jak opuścił on teatr: dzieła-strumienie. Nie sposób wyobrazić sobie funkcjonowania takich praktyk w obszarze instytucji powołanych dla produkowania przedstawień, a więc nastawionych na dzieło, za które odpowiada imiennie jeden twórca. Horyzontem krytyki instytucjonalnej przyjmującej rozpoznania proponowane przez panią Keil nie jest zatem – jak można by mniemać – jakaś kolejna reforma teatru, ani powołanie jego odmian post- czy auto-, lecz ustanowienie i wywalczenie równouprawnienia dla zupełnie innych rodzajów praktyk i sztuk performatywnych.

Muszę przyznać, że trochę brak mi w recenzowanej rozprawie jasnego sformułowania i wyznaczenia tego dalekiego i radykalnego horyzontu. On się pojawia, ale jakby ukryty, zamglony mirażami „reform”. Mogę to zrozumieć w kontekście pewnej politycznej taktyki – jeśli ludzie dzisiejszego teatru zorientują się, do czego prowadzi jego demokratyzacja i feminizacja, to nawet na drobne zmiany mogą się nie zgodzić. Ale zarazem to niedopowiedzenie powoduje to, że w samym wywodzie pojawiają się rozsadzające go napięcia i sprzeczności. Można bowiem odnieść wrażenie, że z jednej strony zarysowuje się tu horyzont całkowitego demontażu systemu, a z drugiej – w praktyce i w części proponowanych rozwiązań – pojawia się postawa reformistyczna. Dylemat jest poważny i ja bym się chętnie dowiedział, a przynajmniej otwarcie porozmawiał o konsekwencjach oraz odpowiedziach, za którymi opowiada się Autorka. Być może to pytanie powinno być zadane już w trakcie debaty po publikacji rozprawy a na pewno dyskusja wokół niego powinna mieć charakter bardziej publiczny niż dyskusja na egzaminie doktorskim, ale skoro mam ten przywilej, że czytałem pracę pani Keil przed wszystkimi, to od razu tę potrzebę zgłaszam.

Zgłaszam też, mimo różnych wątpliwości, ważny a problematyczny aspekt pracy, który ujawnił się w jej trzecim rozdziale, w partii poświęconej festiwalowi. Generalnie studia przypadków wypełniających ostatni rozdział pracy są wielostronne i precyzyjne, zwracają uwagę na niekoniecznie uświadamiane aspekty omawianych działań, a pani Keil zachowuje w nich postawę świadomie krytyczną, daleką od zachwycania się każdym projektem tylko dlatego, że coś się próbuje nowego zrobić. Jest tak też w przypadku *Porozumienia*, współrealizowanego przez panią Keil w Teatrze Powszechnym, gdzie Autorka dowodzi, że zdolność do autokrytyki.

Na tym tle tym bardziej jako problematyczny ukazał mi się podrozdział dotyczący edycji lubelskiego festiwalu Konfrontacje Teatralne, którego kuratorką Autorka rozprawy była wspólnie z Grzegorzem Reske w latach 2013–2017. Pojawiają się w nim uwagi

autokrytyczne, ale niestety w mojej ocenie kilka plamek na tym obrazie jest ślepych, zaś złożona i niełatwa sytuacja lokalna, w jakiej znaleźli się kuratorzy, nie wydaje mi się – nawet przy mojej ograniczonej w końcu wiedzy – przeanalizowana dość głęboko. Zabrakło mi na przykład dostrzeżenia tego, że duet kuratorski Keil/Reske został przez Centrum Kultury w Lublinie i lidera Teatru Provisorium użyty jako narzędzie do usunięcia konkurencji z tworzącej wyjściowo nową formułę festiwalu koalicji pięciu lubelskich instytucji (Scena Plastyczna KUL, OPT Gardzienice, Teatr NN). Nie jest też poddany refleksji wpływ kuratorskich gustów i środowiskowego umocowania na fakt unieobecnienia w programie festiwalu lubelskich zespołów od lat tworzących w mieście centrum specyficznie rozumianej alternatywnej sceny teatralnej. W efekcie swoją lubelską porażkę pani Keil widzi głównie jako rezultat reakcji systemu, a nie jako wynik własnych błędów polegających na zamknięciu oczu na to, co znajduje się poza jej programowo-środowiskową bańką. Wręcz szokujące w kontekście postawy przyjętej i proponowanej w całej rozprawie wydaje mi się padające na s. 217 stwierdzenie, że w Lublinie nie było szans na zbudowanie własnych sojuszy, więc trzeba było wyjściowo zerwać już istniejące i szukać innych poza Lublinem – w Warszawie i Europie (s. 217). Jeśli to nie jest przemocowy protekcjonalizm, to nie wiem, co nim jest. Poniekąd Marta Keil zdaje sobie z tego sprawę pisząc w kolejnym punkcie o zaniedbaniu lokalnych twórców i twórczyń, ale nie analizuje tego dokładniej. A szkoda, bo okazałoby się, że Lublinie istniało i istnieje środowisko, które bez trudu mogłoby być zapleczem nowych, mocnych sojuszy, tylko że kuratorzy nie podjęli z nim rozmów, bo (że pozwolę sobie na postawienie hipotez do sprawdzenia) a) zostali od niego odcięci przez prowadzącego własną grę dyrektora festiwalu, b) nie byli tym zainteresowani, ponieważ potencjalni sojusznicy nie należeli do twórców cenionych w ich rodzimym kręgu, a współpracę z nimi sami uznawali za środowiskowy „obciach”.

I tu ujawnia się element, który stanowi najciemniejszą ślepa plamkę rozprawy: skupiona na analizach instytucjonalnych, Autorka nie dostrzega pracujących w tym samym obszarze, pozornie miękkich, trudnych do uchwycenia, ale mających ogromny wpływ relacji środowiskowych, opartych na niezdefiniowanych i niepoddawanych refleksji, a powszechnie uświadamianych sieciach powiązań, sprawiających, że pewne działania są postrzegane jako krytyczne, progresywne i warte wsparcia, a pewne – nie i to bez podania przyczyn.

W tym kontekście odsłania się ukryte znaczenie pojawiających się kilkakrotnie w pracy uwag na temat słabości teatru niezależnego, który nie zostaje rozpoznany jako zawodowy. Temu zagadnieniu i temu teatrowi pani Keil generalnie poświęca jakby mniej miejsca niż analizie sytuacji w repertuarowych teatrach instytucjonalnych, co – paradoksalnie

– potwierdza i umacnia krytykowaną dominację tych ostatnich. Ważniejsze jednak, że w używane przez nią pojęcie „teatr niezależny” nie obejmuje w ogóle tego, co samo określa się raczej jako „teatr offowy”, a więc scen wyrastających z tradycji kontrkulturowego teatru alternatywnego o innym zapleczu estetycznym niż Akademia Ruchu i Komuna Warszawa. Tymczasem z perspektywy środowiska off-u, które trochę znam, to co pani Keil nazywa teatrem niezależnym jest postrzegane jako zjawisko uprzywilejowane i elitarne, promowane przez decydujące o pozycjach środowiskowych (a więc – zgodnie z tezami samej Autorki – także o sytuacji finansowej) kuratorki i kuratorów, kosztem pozbawionego wsparcia i niedocenianego off-u. Recenzowana rozprawa taką diagnozę, zapewne nieświadomie, potwierdza. Nie ma w niej słowa o alternatywnych modelach instytucji, które na podstawie kryteriów środowiskowo-towarzyskich a nie merytorycznych nie są zaliczane do kręgu progresywnych sztuk performatywnych: Scenie Roboczej z Poznania, Bramie z Goleniowa, Chorei z Łodzi a nawet Instytucie im. Jerzego Grotowskiego z Wrocławia. Skupiona na swoim środowisku, Marta Keil nie widzi ich w swojej pracy badawczej, tak jak nie widzi ich w swojej pracy kuratorskiej. O ile jako kuratorka ma prawo do własnego gustu i uznania, że teatr nazywający siebie offem jest anachroniczny (dokładnie tak uważa środowisko, które reprezentuje), o tyle jako badaczka powinna przynajmniej odnotować podejmowane w tym kręgu interesujące i udane próby wytworzenia instytucji alternatywnych wobec stałego teatru repertuarowego. Innymi słowy: warto byłoby się przekonać, że jest w Polsce teatr nieinstytucjonalny inny niż Komuna Warszawa.

Problem nie polega tylko na tym, że badaczka i zarazem kuratorka ma zrozumiałe trudności z dostrzeżeniem własnej pozycji i roli. Dotyczy on samego rdzenia problemu i jednej z głównych tez pracy. Brzmi ona: „nurt teatru politycznego i krytycznego w Polsce tak długo nie stanie się wiarygodny, jak długo nie podda krytycznej refleksji własnych sposobów produkcji, struktur i modeli pracy” (s. 16). Obawiam się, że to twierdzenie odniesione do jego Autorki może służyć jako punkt wyjścia do krytyki podjętej przez nią samą próby krytycznej refleksji nad własnymi modelami pracy. Próba ta pomija bowiem milczeniem istotne ograniczenia przyjętego modelu, w którym tworząc nową instytucję kultury można na wstępie zerwać lokalne sojusze, w tym sojusz z publicznością miejscową, by w ich miejsce wprowadzić ogólnokrajowe i międzynarodowe sieci środowiskowego wsparcia. Tak działał nie tylko Festiwal Konfrontacje, ale też Teatr Polski w Bydgoszczy pod dyrekcją Pawła Wodzińskiego (co ciekawe o klęsce własnych prób jego przekształcenia w instytucję demokratyczną Marta Keil jedynie wspomina w przypisie na s. 233). W jakiejś mierze podobnie funkcjonował także Teatr im. Bogusławskiego w Kaliszu za dyrekcji Magdy

Grudzińskiej i Weroniki Szczawińskiej. Nie wydaje się, by mimo wysokiej jakości artystycznej i programowej, te próby przekształcenia instytucji pozostawiły w miejscach działania znacząco trwałe ślady, by dokonały zapowiadane zmiany. Powiedziałbym nawet, że wręcz przyczyniły się do wzmocnienia negatywnych stereotypów dotyczących „warszawskich desantów” i lokalnych teatrów robionych dla przyjezdnych z Krakowskiego Przedmieścia. Konfrontacje Teatralne z czasów Mary Keil i Grzegorza Reska współtworzyły to zjawisko, którego negatywną konsekwencją jest niezwykle słabe wsparcie dla działań scen „niezależnych” poza Warszawą. Obawiam się więc, że porażka lubelska nie jest jakimś lokalnym wypadkiem przy pracy, ale częścią o wiele szerszego zjawiska dotyczącego także kwestii instytucjonalnych, którego jednak pani Keil nie dostrzega. To milczenie o środowiskowym kontekście jest jakoś zrozumiałe, ale w połączeniu z pominięciem rozległego obszaru teatru offowego osłabia znaczenie stawianych diagnoz. Nie twierdzę, że wprowadzenie offu czy pogłębienie krytycznych autoanaliz zmieniłoby coś znacząco w rozpoznaniu i opisie sytuacji polskiego teatru przedstawianej z perspektywy krytyki instytucjonalnej. Wydaje mi się jednak, że osłabia znacząco pozycję badaczki i praktyczki formułującej tę diagnozę. Z tego właśnie względu, dla uniknięcia dyskusji wymijających zasadnicze pytania, proponuję już na tym – wciąż wszak wstępnym i częściowo ukrytym etapie – podjęcie refleksji nad uwarunkowaniami środowiskowymi, pozornie niezwiązanymi z zasadniczym tematem, a jednak silnie wpływającymi na proces wytwarzania instytucji.

Podkreślam, że zgłoszone właśnie uwagi krytyczne w żaden sposób nie zmieniają generalnie bardzo wysokiej oceny recenzowanej rozprawy. Po prostu – wymagania wzrastają wraz z poziomem: im ważniejsza, lepsza, głębsza analiza, tym większe wymagania i tym większa powinna być troska o uniknięcie wystawiania się na dyskusje zastępcze, na przewrotne odwracanie pytań i retoryczne wymyki. Jedynie w tym duchu pozwoliłem sobie na wskazanie miejsc w mojej ocenie słabszych, a więc takich, w które łatwo mogą uderzyć dyskutanci nie chcący podejmować z propozycjami pani Keil walnej bitwy.

Wracając zaś do hierarchicznego modelu życia akademickiego i oddając cesarzowi co cesarskie, zobowiązany jestem zakończyć tę recenzję wymaganą formułą: bez najmniejszych wątpliwości uznaję, że recenzowana praca spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie pani magister Marty Keil do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

