

Augustów, 27 lutego 2021

dr hab. Piotr Morawski
Instytut Kultury Polskiej
Uniwersytet Warszawski

Recenzja rozprawy doktorskiej Wiktorii Wojtyry *W obronie spraw przegranych. Kontr[re]faktualność biografii teatralnych w teatrze polskim XXI wieku* napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Duniec w Instytucie Sztuki PAN

Czerpiąc tytuł ze znanego eseju Slavoj Žižka, Autorka rozprawy wskazuje stawkę przedsięwzięcia, jakiego się podjęła: ocalenie „nadziei na obronę spraw uznanych za przegrane i bezpowrotnie stracone” (s. 10). A takich spraw jest coraz więcej, zwłaszcza w obliczu – o czym pisał też Žižek – katastrofy klimatycznej, ale też praw mniejszości seksualnych, możliwości emancypacji różnych (nie tylko ludzkich) podmiotowości. Perspektywa katastrofy – kategorii również zyskującej ogromną popularność w badaniach humanistycznych w ostatnich latach – wydaje się paraliżująca, a więc i nadziei na pozytywny obrót spraw pozostaje coraz mniej. Ponieważ coraz trudniej znaleźć nadzieję w skuteczności (tradycyjnie rozumianych) działań politycznych i wobec wyczerpywania się praktyk i dyskursów, które – jak choćby aktywizm czy protesty – dawały nadzieję na zmianę, pociechy można szukać w spekulacji. I nie jest to gest naiwny, a nawet jeśli jest, wpisuje się w bliski Wiktorii Wojtyry horyzont myśli słabej, porażkowej, przegranej. Jak rozumiem perspektywę autorki – nie chodzi jej w żadnym razie w proste odwrócenie wektorów i doprowadzenie spraw przegranych do tryumfalnego zwycięstwa.

Porażka – tu przewodnikiem Autorki jest rzecz jasna Jack Halberstam – ma bowiem wartość, którą unieważniały do spółki kapitalizm i patriarchy, czyniąc ze skuteczności, zwycięstw czy siły najbardziej pożądanym sposobem istnienia w świecie, wykluczając jednocześnie – na wielu poziomach – postawy i osoby, które albo nie chciały, albo nie były w stanie spełnić tak formułowanych oczekiwań. Słabość staje się coraz bardziej nośną kategorią, a jej

(paradoksalnie) siły należałoby pewnie upatrywać w wyczerpywaniu się mocnych narracji i mocnych postaw, silnych gestów ustanawiających. Ma to niewątpliwie związek z tym, że porażka staje się doświadczeniem coraz bardziej powszechnym, choć może bardziej przestaje być wstydliva. Choć więc mimo wszystko mam w sobie mniej optymizmu niż Halberstam w kwestii wywrotowej siły porażki (popularność i książki, i zawartych w niej tez mogłaby być wygodnym argumentem, nie jest bowiem przypadkiem, że piewcą słabości jest silnie umocowany w amerykańskiej akademii badacz), wydaje mi się, że rozpoznanie to pozwala przynajmniej nieco przeorganizować refleksję.

I choćby wprowadzić do niej spekulację czy perspektywę kontrfaktualną. Teatr, jak zauważa Wiktoria Wojtyra, chętnie się do tej praktyki zwraca właśnie wówczas, gdy zajmuje się biografiami. Zwłaszcza biografiami, z którymi trudno się uporać w tradycyjnej biografistyce – to chyba też nie przypadek, że gatunek ten ufundowany na różnego typu „życiach sławnych mężów” utwierdza i silne narracje, i silne podmiotowości. Teatr ma zaś narzędzia i wypracowane strategie, by w większym stopniu niż fallocentryczny dyskurs oddawać pole niemieszczącym się w jego ramach podmiotowościom. Do teatru siłą rzeczy jeszcze wrócę, chciałbym tymczasem pokrótce przedstawić perspektywę teoretyczną (skądinąd niezwykle silną!), którą wprowadza Autorka.

Przewodniczką w tej części wywodu będzie przede wszystkim Catherine Gallagher, kanadyjska historyczka, która w ogromnej mierze uprawomocniła narracje kontrfaktualne w świecie akademickim, dopisując także kontrfaktualności jej historię. (Czy uhistorycznienie nie jest gestem wzmacniającym, budującym autorytet tego paradygmatu? Zwłaszcza w kontekście przywoływanej tradycji filozoficznej – Leibniz – czy militarnej – von Clausewitz). Autorka rzetelnie relacjonuje dyskusję na temat wprowadzanej do świata akademickiego na przełomie XX i XXI wieku perspektywy, przywołuje rzecz jasna stanowisko Karen Hellekson, fizyków (w dziedzinie spekulacji przedstawiciele niehumanistycznych dziedzin badawczych są bardzo aktywni) Davida Deutscha i Hugh Everetta, wreszcie polską badaczkę – Małgorzatę Sugierę, która z powodzeniem aplikuje perspektywę kontrfaktualną do polskiej nauki (fragmenty pracy Wiktorii Wojtyry ukazały się zresztą w wydanej między innymi przez krakowską badaczkę tomie *Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*, Kraków 2020). Piszę o tym, bo wywód z tej części wstępu imponuje kompetencją i sprawnością w poruszaniu się w polu teorii; od razu muszę zaznaczyć też, że ta część pracy jest istotnie wprowadzeniem – Wiktoria Wojtyra, relacjonując światowe debaty pozostaje lojalna wobec swoich czytelników i czytelniczek, nie onieśmielając – a przy tego typu temacie to nie trudne

– poziomem komplikacji. Punktem wyjścia jest jednak teoria i to ona – o czym więcej później – tworzy bardzo silną ramę interpretacyjną.

„Współczesny teatr krytyczny okazuje się zatem teatrem zerwanych paktów” (s. 31) – stwierdza Autorka wskazując na strategie, jakie wobec klasycznej biografistyki i paktów biograficznego obiera teatr współczesny. Współczesny, czyli ostatniej dekady (a dokładniej – przedostatniego pięciolecia) najstarszym chronologicznie przedstawieniem analizowanym przez Autorkę jest *Komornicka. Biografia pozorna* Bartka Frąckowiaka i Weroniki Szczawińskiej (2012), najnowszymi są przedstawienia, które miały premiery w 2017 roku: *Puppenhaus. Kuracja* (reż. Jędrzej Piaskowski) i *Kibice* Michała Buszewicza. Przedmiotem analizy Autorki są również przedstawienia (podaję w porządku chronologicznym): *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)* (reż. Aneta Groszyńska, 2015), *Tu wersalu nie będzie!* (reż. Rabih Mroué, 2016), *Dmowski. Biografia nieautoryzowana* (reż. Grzegorz Laszuk, 2016).

To zestawienie – jak każde inne, które z założenia nie aspiruje do kompletności – stawia wiele pytań. O to, co się w nim znalazło, a czego nie ma. Czuję, że to pułapka zastawiona na recenzenta, który od razu chciałby zapytać „a dlaczego nie ma?”. Jakkolwiek pytanie o to, co się pomija (wyklucza się) z narracji jest może nawet istotniejsze niż o to, co się w niej znalazło (swoje wątpliwości zgłoszę później), przyjrzyjmy się najpierw temu, co w pracy Wiktorii Wojtyry jest.

Tu należałoby zmienić porządek wywodu. Wymieniłem przed chwilą analizowane przez Autorkę przedstawienia w porządku chronologicznym (silnym i ugruntowanym, że aż odruchowo przyjmowanym). Z tej perspektywy widać absolutne pionierstwo Frąckowiaka i Szczawińskiej i monodramu w wykonaniu Anity Sokołowskiej. Biografia Komornickiej-Własta świetnie poddaje się konfaktualnym strategiom performatywnym, co zdyskontowały twórczynie wprowadzając konfaktualną perspektywę w offowym lubelskim teatrze (Scena Prapremier InVitro) zanim to było modne – tyle obserwacji, choć nie jest ona przecież niewinna, bo już w następnym tempie pozwala na budowanie genealogii i przyznawanie palm pierwszeństwa. Wiktoria Wojtyra nie ulega jednak porządkującym szantażom i ostentacyjnie ignoruje chronologię, układając spektakle w zupełnie inne konstelacje.

Najpierw jest więc spektakl o Andrzeju Lepperze z bydgoskiego Teatru Polskiego. *Tu Wersalu nie będzie!*. Tytuł rozdziału *Lepper w świetle Bernharda Waldenfelsa fenomenologii obcego* ustawia lekturę. „Nowoczesny podmiot – Autorka cytuje Waldenfelsa w otwarciu rozdziału – jawi się jako istota, która poszukuje swego miejsca, ale go nie ma oraz istota, która

nie może już występować jako depozytariusz jednego jedyne go rozumu” (s. 36). To teoria ustanawia porządek lektury, w którym Wiktorja Wojtyra dość szybko konstatuje:

Kontrfaktualność spełnia w tym spektaklu dwojaką funkcję – z jednej strony umożliwia poszukiwania nowego miejsca dla widma w aktualnej rzeczywistości (pozycjonuje je, pomaga uzupełnić jego w tym wypadku tragicznie zakończoną egzystencję o możliwe scenariusze bytowania), a co za tym idzie, uczestniczy w przeobrażaniu materii historyczno-politycznej. Z drugiej strony – pomaga wyrazić potrzeby tych, którzy dziś szukają w przeszłości jakichś wskazówek czy drogowskazów – zjawia przybywa bowiem z innego porządku, czym zakłóca bieg bieżących wypadków, prowokując do krytycznego spojrzenia pod podszewkę zjawisk, pozwala nowoczesnym podmiotom otworzyć się na nowe wizje przeszłości oraz oswoić się z jej „demonami”, zaangażować się w przeszłość na nowych zasadach. (s. 37)

Dalej Autorka rysuje portret Leppera jako obcego, nawiązując do *Topografii obcego* wymienionego w tytule rozdziału filozofa. Pokazuje – przywołując polską publicystykę i to, co o Lepperze pisali komentatorzy (teksty, w których padały stygmatyzujące i wyobcowujące określenia „mulat” czy „Lenin z Zelnowa”). Wreszcie przechodzi do spektaklu. „Punktem dywergencji” (Gallagher) jest w nim (nigdy przekonująco niewyjaśniona) śmierć polityka, a na scenie prowadzone jest śledztwo. Jan Sobolewski rozważa coraz bardziej absurdalne scenariusze, w których pojawiają się pielęgniarki i prostytutki, lecz także na scenie odbywa się próba rekonstrukcji tego, kim był Andrzej Lepper. Wiktorja Wojtyra relacjonuje przebieg akcji scenicznej, komentując działania aktorek i aktorów przywoływanymi faktami, by całą część skonstatować stwierdzeniem, że „widmo Leppera niepokoi «epistemologicznym nieoswojeniem»” (s. 45). Relacjonuję tu strukturę wywodu, bo wydaje mi się ona symptomatyczna i mniej lub bardziej konsekwentnie będzie realizowana w kolejnych rozdziałach.

Gdy w kolejnej części pracy tematem będzie spektakl w reżyserii Jędrzeja Piaskowskiego *Puppenhaus. Kuracja*, Autorka wpisze w teorię afektów pozytywnych. Tu matronką refleksji (choć pewnie nie ma powodów ustanawiać jakiegokolwiek genealogii) będzie Eve Kosofsky Sedgwick (praca *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*) oraz Jasmine Rault (artykuł *Positive Affect in the Queer Americas*). Spektakl, w który pojawia się biografia Marii Malickiej (choć też nie jest to wybitnie biograficzne przedstawienie) dotyczy kolaboracji i kontaktów seksualnych z niemieckimi okupantami w czasie wojny. Temat ten uruchamia u Autorki kontekst „kolaboracji horyzontalnej” (Tomasz Szarota), skrupulatnie rekonstruuje ona więc i źródła inspiracji scenariusza przedstawienia autorstwa Magdy Fertacz – *Lalka z łóżka nr 21*, czy *Dom lalek* Ka-Tzetnika (notabene o utworach tych pisała też Agata Chałupnik: *Niech*

się pan nie wyteatrza! *Auschwitz w twórczości Mariana Pankowskiego*, Warszawa 2017). Stawką tego rozdziału jest – jak pisze autorka – „kuracja afektem”, odczarowanie wypieranych narracji i deprecjonowanie zachowań związanych z kolaboracją horyzontalną przez dyskursy hegemoniczne. To właśnie perspektywa afektów – znów, słaba wobec ustanowionych na podstawie „twardych faktów” i moralnych osądów narracji – daje możliwość odzyskania biografii, wpisania jej w inny kontekst niż heroiczo-patriotyczny (zdrada), w perspektywę queerową, Wiktoria Wojtyra zwraca uwagę na zmysłową przyjemność przedstawienia, komentuje też dominujące praktyki dyskursywne, które wypierają „słabą” wobec „mocnej” martyrologii i retoryki zdrady cielesność i seksualność: „Represyjne «przeoczenie» jednego z najbardziej fundamentalnych aspektów życia, jakim jest seksualność, skutkuje ponadto podtrzymywaniem hegemonii grup dominujących” (s. 48). Afirmatywne afekty pozwalają przekroczyć ową represyjność.

Po obcym i afektach przychodzi czas na Komornicką, do której kluczem będzie „koncepcja immunizacji” Roberta Esposito. Jest ona – tłumaczy Badaczka – układem eliminującym „z otoczenia elementy zagrażające spójności i integralności wspólnoty, w której wyraźnie unifikujące tendencje prowadzą do wykluczania jednostek nieprzystających, pozwalając członkom *communitas* zamknąć się w bezpiecznej «łupinie własnej tożsamości»” (s. 62). Idąc tym tropem, Autorka stawia tezę, że kontrfaktualne strategie stosowane przez twórczynię spektaklu nie tyle wprowadza Komornicką-Włastę do wspólnoty, ile pozwala „na nowo przemyśleć miejsce podmiotów słabych w cyrkulacji społecznej w dobie reżimu immunizacji” (ibid.).

Wiktoria Wojtyra znów więc rekonstruuje biografię głównej bohaterki-bohatera i przedstawia strategie wymazywania. Punktem dywergencji w tej biografii jest decyzja zmiany tożsamości, kiedy Maria Komornicka staje się Piotrem Włastem. Autorka bada ślady, jakie zostały po życiu Własta, opisuje także wysiłki twórców, którzy jadą do Grabowa, gdzie znajduje się rodzinny majątek Komornickiej-Własta. Brak śladów uprawomocnienia (i wzmacnia!) narrację kontrfaktualną. „Strategie kontrfaktualne w spektaklu – pisze Autorka – pozwalają «przećwiczyć» scenariusze bytowania podmiotu słabego, którego nie da się ująć za pomocą wyrazistych opozycji, czy opisać linearnym ciągiem wydarzeń na osi czasu” (s. 76). I słusznie, choć ciekaw jestem jak Autorka zinterpretowała gest wprowadzenia do spektaklu listu Kafki, o którym Wiktoria Wojtyra pisze, że jest również słabym podmiotem, a wspólnym mianownikiem dla obojga jest lęk przed ojcem. Nie jestem bowiem przekonany czy Kafka nie ma tu jednak – mimo wszystko – wzmacniać pozycji Komornickiej-Własta: w tym układzie on

jest autorytetem, on należy do absolutnego kanonu światowej literatury, szukanie więc między bohaterami analogii nie jest może tak niewinne.

W rozdziale o *Zapolskiej Superstar* dotychczasowy porządek narracji załamuje się. Konsekwentnie pojawiające się w tytułach wcześniejszych rozdziałów sygnały odsyłające do ramy teoretycznej znikają. Zapolska pojawia się w kontekście budowania kanonu lektur – odnosi ją Autorka zresztą do kolejnego odcinka wałbrzyskich biopiców teatralnych Anety Groszyńskiej – do spektaklu *Sienkiewicz Superstar* (2018). Tym razem Badaczka otwiera perspektywę historyczną, a ściślej rzecz biorąc: historycznoliteracką. Przywołuje tym razem głównie prace polskich badaczek: m.in. Grażyny Borkowskiej i Agaty Chałupnik, komentując kontrfaktualną biografię Zapolskiej, dramat napisany przez Jana Czaplińskiego. No właśnie – Autorka *W obronie spraw przegranych* analizuje tekst, co w tym rozdziale jest najbardziej widoczne, bo cytuje bardzo obszerne fragmenty scenariusza *Zapolskiej Superstar*. Wróć jeszcze do tego wątku, tu go tylko sygnalizuję – mam wrażenie, że bardziej niż teatr interesują Wiktorię Wojtyrę teksty (literackie i akademickie), co oczywiście nie jest zarzutem, bo Badaczka ma pełną swobodę ustanawiania swojego pola badawczego, jednak wiążą się z takim ustawieniem perspektywy pewne konsekwencje, o których dalej. Wiktoria Wojtyra rzetelnie odtwarza kontekst biografii Zapolskiej i jej alternatywnej wersji, słusznie wpisując spektakl w idiom antyhegemoniczny, który pozwala twórczyniom stanąć po stronie słabości, przeciw kanonowi. Píše Autorka, że dramtaurę i reżyserkę prowadzą „rewindykacyjną i antyhegemoniczną lekturę twórczości Zapolskiej, starając się przywrócić jej pisarstwu należne mu miejsce w kanonie literackim oraz w świadomości społecznej” (s. 96). Istotny dla tej lektury jest kolejny spektakl duetu *Sienkiewicz Superstar*, który również wpisuje się w antyhegemoniczny tryb lektury biografii. Bowiem główną postacią w spektaklu (poza samym Sienkiewiczem) jest grany przez Sarę Celler-Jeziorską (występującą również jako Ukrainka sprzątająca plan filmowy) Janko Muzykant (Autorko, czemu nie zauważasz tego genderowego i klasowego twistu?), a – celnie punktuje Wiktoria Wojtyra – „Wprowadzenie na scenę literackich reprezentantów «przegranych», których Janko uosabia, stanowi remedium na ekspansję dyskursu hegemonicznego” (s. 100).

W ostatnim rozdziale w sposób najbardziej ostentacyjny Wiktoria Wojtyra porzuca zaproponowaną na początku strukturę: tu analizie poddane zostały dwa spektakle: *Dmowski. Biografia nieautoryzowana* Laszuka i *Kibice* Buszewicza. W pierwszym przypadku kontrfaktualny idiom biografistyczny podpowiada podtytuł, w przypadku przedstawienia Buszewicza nie jest to tak oczywiste, choć Autorce udaje się przekonująco uzasadnić zestawienie tych przedstawień, pokazując wspólna dla obu twórców strategię konfrontowania

na scenie odmiennych postaw światopoglądowych. Ze spektaklu Buszewicza kluczowa jest tu postać kibica Legii Kuby, który pod presją stadionowych kolegów rezygnuje z udziału w spektaklu w Teatrze Żydowskim. Pisze Wiktoria Wojtyra: „strategie kontrfaktualne stanowią poręczne narzędzie umożliwiające spotkanie postaw antynomicznych, jednak ten spekulatywny tryb modelowania zmiany społecznej, odizolowany od kontekstu, odpowiadającego na pytanie nie «jak?», lecz «w jakim celu?» jest zaledwie jednym z mechanizmów tworzenia scenariuszy” (s. 137) i zestawia projekt Buszewicza z koncepcją Ruth Levitas z jej *Utopia as Method*.

Wybór przedstawień nie jest oczywisty i chyba nawet nie ma powodu pytać o to, co je łączy, by nie wpisywać ich w silny porządek podobieństw. Niemniej warto zadać pytanie, co z takiego zestawienia wynika. Nie chcę stawiać tu mocnej tezy, że w każdym z przywoływanych spektakli da się znaleźć elementy słabości – nie mam tu już na myśli strategii opisywanych przez Autorkę, rzecz jasna, lecz raczej status tych przedstawień.

Tu Wersalu nie będzie! choć spektakl powstał w ważnym wówczas (choć uchodzącym za bardzo „branżowy”) teatrze, na małej scenie, nie był grany przesadnie często, recenzje miał dobre, choć – mam wrażenie – pozostawał na marginesie nawet działalności bydgoskiego teatru. *Puppenhaus. Kuracja* – spektakl uznawany za udany, zrealizowany w modnym warszawskim teatrze, jednak przez debiutanta (któremu szybko udało się wybić, to prawda). *Komornicka* – monodram, który miał premierę na offowej scenie w Lublinie (później przeniesiony, choć chyba niezbyt często grany w Teatrze Polskim w Bydgoszczy). Spektakl Laszuka z poznańskiego Polskiego, też rekordów grania nie pobił i chyba z dystansem został przyjęty przez poznańską publiczność, a *Kibice* Buszewicza też grani byli w Sali Prób w Nowym Teatrze – miejscu tradycyjnie przeznaczonym dla eksperymentów i kameralnych przedsięwzięć. Największą karierę zrobiła pewnie z tego zestawu *Zapolska*, wzmocniona kilka lat później *Sienkiewiczem* (cóż to za gest!). W żadnym razie nie można mówić o ich porażkowości, jednak stoi za nimi jakiś rys teatru mało imperialnego, nawet jeżeli spektakle owe wchodziły do głównego nurtu (jak *Zapolska*), było to raczej odkrycie i sensacja.

Dlatego rozumiem decyzję Autorki, by nie włączać do tego zestawu przedstawień jakoś oczywistych, wzmiankowanych jedynie we wstępie – trylogii Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina (*Joanna Szalona; królowa, Caryca Katarzyna, Hrabina Batory*), *Sprawy Gorgonowej* czy *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi* tych twórczyń. To przedstawienia mocno ustanowione i mocno ustanawiające (może za wyjątkiem *Joanny Szalonej*), wyraziste i niewątpliwie tworzące kanon współczesnego teatru.

Przywołuję twórczość krakowskiego duetu z dwóch powodów. Wymienione wyżej spektakle pozwalają choć w niewielkim stopniu przejrzeć się zestawowi Wiktorii Wojtyry w

lustrze instytucjonalnym. Wydaje mi się, że warto byłoby zadać pytanie o kontekst instytucjonalny i funkcjonowanie i odbiór przedstawień, którymi Autorka się zajmuje, bo mogłoby to otworzyć nowe wątki. W teatrze Janiczak i Rubina jest też coś, nad czym trudno przejść obojętnie, jak to się zdarza w kilku miejscach pracy Wiktorii Wojtyry. Teatralność jest w ich twórczości tak silna, że perspektywa teatru jako medium sama się narzuca, a cielesność w tych spektaklach jest osobnym tematem – jak w każdym teatrze, oczywiście, choć jej nadobecność i performatywna siła nie pozwalają tak łatwo uciec do tekstu.

I tu jest pytanie – nie o warsztat badawczy, bo temu niczego zarzucić nie mogę – o konsekwencje przyjętej przez autorkę strategii. Bo mam wrażenie – jak już sygnalizowałem – że teatr interesuje ją bardziej jako literatura, słowa, to, co się na scenie mówi, kontrfaktualne biografie, jako alternatywne fabuły. I – podkreślam – nie jest to w żadnym razie zarzut i przyjętej optyki nie oceniam, zastanawiam się jedynie, co dodatkowo mogłoby wyniknąć, gdyby w pracy o biografiach więcej uwagi poświęcić ciałom. Bo też – to w ogóle paradoks związany ze słabością i porażkowością – tekst jednak zawsze umacnia, stabilizuje, ujednoznacza, utrwała, etc. Jest silniejszy od ciał, które wymykają się fallogocentrycznej logice. Bardzo jestem ciekaw, co na ten temat myśli Autorka, samym gestem napisania pracy akademickiej, również umacniająca zjawisko, o którym pisze.

Jak wspomniałem imponuje mi rozpoznanie i rozmach zaplecza teoretycznego. Ta książka (bo że praca powinna się ukazać w postaci książkowej, nie mam wątpliwości) jest w moim odczuciu ogromną dawką teorii, Autorka udatnie przeszczepia na polski (słaby) grunt anglosaskie (mocne!) rozpoznania. Niewątpliwie z pożytkiem dla polskiej humanistyki. Znów się jednak zastanawiam nad tym, co wynika z pomysłu – zwłaszcza konsekwentnie realizowanego w trzech pierwszych rozdziałach poświęconych spektaklom (2., 3., 4.) tak mocnego ustawienia ramy teoretycznej, wobec której teatr wydaje mi się bezradny, pozbawiony swoistości i podporządkowany teorii.

To uwagi – czy raczej pytania (w żadnym razie zarzuty!) – które nurtowały mnie podczas lektury pracy, która – mam nadzieję, że widać to było we wcześniejszym wywodzie – zrobiła na mnie wrażenie i wywołuje mój entuzjazm. Choć niewielkich rozmiarów, jest niezwykle gęsta, ale i dobrze napisana. Chciałbym więc wprost już stwierdzić, że uważam pracę doktorską Wiktorii Wojtyry za bardzo istotny wkład w dyskusje teoretyczne, doceniam umiejętności analityczne, erudycję i błyskotliwość spostrzeżeń, jak również umiejętność aplikowania rozwiązań teoretycznych do bardziej szczegółowych analiz.

Z całym przekonaniem wnioskuję więc o dopuszczenie mgr Wiktorii Wojtyry do dalszych etapów postępowania.