

Dr hab. Joanna Ostrowska, prof. UAM
Instytut Kulturoznawstwa
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
j_ostrow@amu.edu.pl

UNIwersytet warszawski
Wydział Polonistyki
wpłynęło dnia 14.09.2022

Recenzja rozprawy doktorskiej „Teatr partycypacyjny w Polsce. Wybrane praktyki”

Joanny Kocemby-Żebrowskiej.

Mgr Joanna Kocemba-Żebrowska swoją rozprawę doktorską, napisaną pod kierunkiem prof. dr hab. Wojciecha Dudzika, poświęciła zjawiskom teatralnym określonym jako „partycypacyjne”. Równocześnie, już w samym tytule, zaznaczyła, że nie tyle interesować ją będzie, czy to całościowe potraktowanie zjawiska „teatru partycypacyjnego”, czy też stworzenie jakiejś jego mapy. Określenie „wybrane praktyki” pozwoliło jej zająć się niektórymi (konkretnie sześciorgiem) przykładami „teatru partycypacyjnego w Polsce”. Ten własny wybór, jak można przekonać się w trakcie lektury, umożliwił autorce opisywanie tych zjawisk, które są jej nieobojętne, stanowią coś więcej niż „przedmiot badań”. To osobiste zaangażowanie jest jedną z zalet tej pracy. To nie tylko dociekliwość badawcza, ale także zwykłe zainteresowanie, skłoniło autorkę do przeprowadzenia na przestrzeni lat szeregu rozmów z uczestnikami działań teatralnych, które stanowią jedną z podstaw tej pracy. Jak sama zapowiada: „Celem niniejszej rozprawy jest omówienie, analiza i interpretacja wybranych przypadków współczesnej polskiej teatralnej sztuki partycypacyjnej [pisownia oryginalna – JO] dzięki nakreśleniu problematyki teoretycznej i zarysowaniu kontekstów historycznych.” (s. 6). Te słabe określenia jak „wybrane praktyki”, „wybrane przypadki”, „nakreślenie problematyki” czy „zarysowanie kontekstów” stanowią dla piszącej rodzaj asekuracji i mogą być traktowane jako próba złagodzenia, czy też rozmycia własnego stanowiska, stanowiąc równocześnie rodzaj obrony przed ewentualnymi zarzutami recenzentów. Skoro „kontekst historyczny”, zgodnie z założeniem, ma być zaledwie „zarysowany”, to czy wypada w odniesieniu

do „szkicu” stawiać zarzuty istotnych pominięć, które znalazły się w kreśleniu kontekstu historycznego teatru partycypacyjnego, przy próbach stworzenia jego teorii? Czasem owa asekuracyjność ześlizguje się w niewiele mówiącą ogólnikowość, kiedy Autorka używa takich zwrotów jak „rozmaite estetyki” czy „różnorodne tematy” (s.69) „pewien powtarzalny zestaw technik”, „określone tradycje prowadzenia badań” (s.71), „różnego rodzaju zabiegi”, „odpowiednie kreowanie estetyki przedstawienia” (s. 170).

Podobnie zresztą jest z tytułami każdego rozdziału w części drugiej pracy. Są to „szkice” o Teatrze Węgajty, 21, twórczości Weroniki Fibich czy Rafała Urbackiego. Równocześnie doktorantka przed każdym ze szkiców dodaje jedno wyróżnione pojęcie. Wszystkie one zestawione razem tworzą zbiór pożądanych cech pojęcia - typu idealnego (w sensie Weberowskim), jakim jest „teatr partycypacyjny”. Każdy z tych terminów (autorstwo, zespół, reprezentacja, widoczność, podmiotowość, *devising*) stanowi oś interpretacyjną dla wskazywania mocnej cechy każdego z opisywanych zjawisk. To bardzo ciekawy, porządkujący zabieg, który pozwala autorce uwypuklić jeden wybijający się aspekt twórczości, który – może, ale nie musi – w pewnym stopniu dotyczyć wszystkich przywoływanych artystów. Żałuję tylko, że nie zawsze Autorka wracała do pojęć przewodnich z jednego rozdziału w innych (np. zagadnienie autorstwa bardzo ciekawie byłoby prześledzić także w odniesieniu np. do Teatru 21, twórczości Fibich, czy Ziemińskiego). Także dobór badanych zjawisk jest atutem tej pracy, poza dobrze już opisanymi Węgajtami, czy Teatrem 21, Autorka zajęła się artystami słabo zaistniałymi w literaturze teatrologicznej, takimi o których – będąc aktywnymi uczestnikami wiemy, że są, ale na temat których nie powstały jeszcze opracowania (jak np. Fibich czy Urbacki). Równocześnie właśnie ten wybór opisywanych zjawisk, dzięki któremu mamy do czynienia z pracą pionierską, skazał Autorkę na odwołania do bardzo skromnego materiału, czy to źródłowego, czy też recenzji i opinii innych. W wyniku tego wydaje się, że podstawowym narzędziem badawczym Autorki pozostają wywiady, czy to przeprowadzane przez nią, czy innych autorów.

Zatrzymam się na chwilę nad wspomnianym wcześniej kontekstem historycznym, któremu poświęcony jest drugi rozdział pierwszej części rozprawy - „Teatr partycypacyjny. Definicje i historie”. Na początek Autorka daje wyraz swojemu przekonaniu, że „Kategoria 'partycypacji' (...) nie należy do pojęć o ugruntowanym i jednoznacznym charakterze” (s.28). Stąd, jak przypuszczam, zrodziła się potrzeba „definiowania” teatru partycypacyjnego (s.34, s.40), ponieważ – cytując Autorkę – termin ten „co wyjątkowo niefortunne – pojmowany bywa na różne, odmienne od siebie sposoby” (s.28). Nie wiem, czy Autorce uda się przekonać innych, iż właśnie zaproponowana przez nią definicja ujednoznacznia sam termin. Zamiast prób definicji, można by przyjąć, iż – skoro „teatr partycypacyjny” bywa różnie charakteryzowany, to bardziej funkcjonalne będzie potraktowanie go jako Gallie'owskiego „essentially contested concept”, w którym to terminie nie skupiamy się czym

„jest” dane zjawisko, zamiast tego proponując swoje użycie terminu, nie wykluczające również innych sposobów jego użycia proponowanych przez innych badaczy. Autorka w swojej pracy używa koncepcji teatru partycypacyjnego jako „kolektywnej działalności artystyczno-społecznej”, „angażującej do twórczego działania osoby niezwiązane ze światem sztuki”, „bliskiego ideom emancypacji poprzez sztukę” (s. 39). Na tej podstawie wyznacza zjawiska, które uznaje za historię teatru partycypacyjnego, a której początek w Polsce wyznacza na lata 90. XX wieku, co wiąże z powstawaniem NGO i programów publicznych dofinansowujących działalność artystyczno-społeczną.

W tym miejscu chciałabym się podzielić własną refleksją na temat pojawienia się terminu „sztuka partycypacyjna” w polskim kontekście. Popularność tego rodzaju praktyk, co zaznacza również Autorka, wiąże się właśnie z możliwością uzyskania na nie publicznych pieniędzy. W krajach anglosaskich działo się to wcześniej niż w Polsce i w mojej opinii nowe zjawisko „teatru partycypacyjnego” zawdzięczamy Arts Council of England i stworzonemu przez niego modelowi złośliwie nazywanemu „tick box theatre” - zwiększa się szansę na dofinansowanie, jeśli zaznaczy się jak najwięcej „kratek” z promowanymi kategoriami. A neoliberalne podejście próbujące znaleźć dla sztuki i artystów praktyczne zastosowanie promowało właśnie programy społecznej inkluzji przez sztukę, z tego prostego powodu, że artystom wystarczyły na ten cel pieniądze, za jakie żaden specjalista (psycholog, urbanista, negocjator itp.) nie podjąłby się rozwiązać problemu. Jestem przekonana, iż takie jest podłoże zjawiska nazwanego przez Autorkę „anglosaską metodą pracy” (s. 8), bądź „brytyjską tradycją przygotowywania przedstawień metodą kreacji zbiorowej” (s. 75), zwaną *devising* (s.237-241). Bardzo znaczący jest podtytuł pierwszego opracowania teoretycznego cytowanego przez Autorkę: „A Practical and Theoretical Handbook” - czyli po prostu podręcznik.

Natomiast początek praktyk partycypacyjnych w teatrze Autorka, całkiem słusznie wiąże z zachodnioeuropejskim teatrem kontrkulturowym (a dlaczego nie amerykańskim?), lecz te cechy, które wymienia za Tomaszem Maślanką – zainteresowanie sprawami klasy robotniczej, indywidualne zaangażowanie, pojawiły się w praktykach teatralnych już w czasie Wielkiego Kryzysu i związane były choćby z działalnością Hallie Flenigann, w latach w jakich pracował np. przywołany przez doktorantkę Jędrzej Cierniak, Zofia Solarz czy Antonina Sokolicz. Natomiast moje zdumienie budzi wybór „patronów z drugiej połowy XX wieku”, gdzie prócz Fundacji Pogranicze czy Akademii Ruchu, wymieniony jest jedynie wrocławski Kalambur czy okres parateatralny Teatru Laboratorium. Gruntowniejsza znajomość historii teatru studenckiego w Polsce pozwoliłaby Autorce dostrzec, że Kalambur (wbrew temu co pisze o „unikatowym sposobie istnienia jako organizacji partycypacyjnej”) nie był wyjątkiem w tworzeniu spektakli metodą kreacji zbiorowej, a przywoływane przez nią stworzenie statutu, powołanie Rady Artystycznej wynikało raczej z podporządkowania teatru ZSP (nb. Litwińca nazywano Padre, czyli Ojciec, co nie

jest zbyt demokratyczną figurą). Pisze o tym zarówno Aldona Jawłowska, jak i Elżbieta Matynia, dla której ruch (generalnie, cały) teatru studenckiego był praktyczną szkołą demokratycznych procedur. Jeśli doktorantka pisze o spektaklu „Rozruch” z 1976, w którym jako wyjątkowy przykład podaje, iż „tekst tej komedii zrodził się w nietypowy sposób – w wyniku improwizacji zespołowych”, to dziwne że choćby słowem NIE WSPOMINA o innych grupach pracujących stale tą metodą. Nie oczekuję od Autorki, że zajmie się szczegółowym opisywaniem działalności Teatru Ósmego Dnia i jego aktywności partycypacyjnej (np. „Liberté d'expression”, „Poezja na ulice”, czy z współczesniejszych „Projekt. Miasto”, „Osadzeni”), ale brak choćby wzmianki o istnieniu takich działań rodzi pytania o merytoryczne przygotowanie do tworzenia historii teatru partycypacyjnego. Tym bardziej, że działalność parateatralna Grotowskiego, choć opisana jako „kultura czynna”, była raczej pseudo partycypacją, poczynając od selekcji uczestników we wczesnym etapie prac (z grupy kilkuset osób wybrano dziesięć), poprzez istnienie wyznaczonego przez teatr opiekuna działania, kończąc na „przygotowywaniu” wydarzeń wobec, których mieli się odnaleźć uczestnicy i bardzo bezwzględny animowaniu działań, nie dającym miejsca na indywidualną ekspresję. Bardzo celnie obsmiał to Lech Raczak w swoim tekście „Pa-ra-ra-ra”.

Samo pojęcie „partycypacja” Autorka przywołuje za socjologicznymi ujęciami tego terminu, opisując je jako „partycypację działaniową”, która oznacza „udział, branie udziału, czyli włączenie się jednostki w sprawy szerszej zbiorowości” (s. 12). Tak pojemnie traktowany termin można – z czego Autorka zdaje sobie sprawę – zastosować do każdego obszaru ludzkiego życia. Doktorantka, przybliżając owo pojęcie, wiąże je również z „redystrybucją władzy”, czyli działalnością polityczną w najbardziej pierwotnym sensie (*bios politikos*). Wiąże w związku z tym partycypację (słowo redystrybuowane w języku polskim z języka angielskiego) z „dzieleniem” władzy. Dwa angielskie słowa bywają tłumaczone przy pomocy tego samego słowa polskiego: *share* i *divide*. W przypadku władzy, w kontekście partycypacji, wydaje mi się, że precyzyjniej byłoby mówić nie tyle o „dzieleniu” władzy (rozcząstkowywaniu – np. s.26), a o „współdzieleniu”, ponieważ właśnie to słowo oddaje ideę praktyk redystrybucyjnych. Wiąże się w tym inny termin używany w literaturze anglosaskiej dotyczącej artystycznych praktyk partycypacyjnych, a mianowicie *empowerment*, czyli dosłownie „udzielenie władzy”, czy też po prostu „pełnomocnictwo” (w języku prawnym). Autorka w żadnym miejscu nie przywołuje tego pojęcia, a mam poczucie, że jego zastosowanie mogłoby być bardzo pożyteczne w analizach dotyczących projektów teatralnych tworzonych z różnymi marginalizowanymi grupami.

Podobnie rzecz ma się z korzystaniem z literatury, wiążącej partycypację z politycznością. Autorka korzysta z „Teorii demokracji” Giovanniego Santoriego. Wydaje mi się, że o wiele bardziej inspirującą lekturą dla niej byłaby „Demokracja performatywna” Elżbiety Matyni, w której autorka wprost analizuje działania teatralne tzw. „młodego teatru”, jako sposób „uprawiania demokracji”,

nie tyle w teorii, co właśnie w działaniu. Tym bardziej, że podsumowujące podrozdział „Definicja” zdanie, o tym, iż autorka „partycypacje rozumie jako uczestnictwo jednostki, czyli włączenie się poprzez działanie w inicjatywy szerszej zbiorowości, mające charakter aktywny, ochotniczy i dobrowolny, związany z przyjmowaniem na siebie odpowiedzialności za grupę i jej aktywność oraz z redystrybucją władzy przez osoby ją uprzednio posiadające” (s. 14-15) można uznać za podsumowanie kontrkulturowej reformy teatru. O tym, że jest to lekcja zapomniana (zarówno przez teatr, jak i badaczy) świadczyć może przywołane przeświadczenie doktorantki, iż samą „władzę” łatwiej jest zidentyfikować w kontekście działalności obywatelskiej, niż praktyk artystycznych (s.13). Jednak analizy przedstawione w rozdziałach poświęconych twórczości konkretnych grup/artystów zdają się przeczyć tej tezie. Władza, w każdym z przypadków jest bardzo konkretnie umiejscowiona w osobie przewodniego artysty, który – nawet jeśli dopuszcza innych do procesu twórczego, to raczej – jak wynika z lektury – maskuje swoją władzę praktykami partycypacyjnymi, iż jej rzeczywiście udziela innym. Wróć do tego w dalszej części recenzji.

Zajmując się terminem „partycypacja” Autorka przywołuje także używanie tego terminu w teorii zarządzania, choć nie do końca rozumiem zasadność tego. Podrozdział ten jest stosunkowo długi (ma 7 stron), podczas gdy np. Definicja jedynie 4 i poza ukazaniem jeszcze jednego obszaru użycia terminu „partycypacja” nie wnosi nic wartościowego poznawczo do zagadnienia „teatru partycypacyjnego”. Tym bardziej, iż sama Autorka zaznacza, że cele „partycypacyjnych działań artystycznych (...) w żaden sposób nie są zbieżne z celami aplikowania partycypacji pracowniczej” (s. 25). Skoro Autorka kończy swój doktorat w roku 2022 i przywołuje prognozy sprzed 10 lat, to aż prosi się, by proroctwa dotyczące „rozkwitu zarządzania partycypacyjnego” w jakiś sposób skomentować z dzisiejszej perspektywy. Ta część dotycząca zarządzania mogłaby pełnić istotną rolę, gdyby Doktorantka wróciła do niektórych z ustaleń w późniejszych rozdziałach opisujących praktyki artystyczne. Na stronie 26 cytuje Dorotę Łochnacką: „Pseudopartycypacja jest z punktu widzenia pracowników jeszcze gorsza niż styl autorytarny.” Może warto byłoby to przemyśleć w kontekście wypowiedzi samych artystów, oraz konstatacji Autorki dotyczących modeli pracy nad przedstawieniem, oraz tworzeniu początkowej idei, ponieważ tak zwana rzeczywistość okazuje się, jakby mimochodem odbiegać od owych założeń teoretycznych, którym poświęcona jest pierwsza część pracy. Autorka wierzy, iż czytelnik niejako „sam się domyśli”, kierowany jej sugestią, iż „pseudopartycypacja jest postawą wywołującą krytykę”, lecz uczestnicy działań artystycznych stawiają łagodniejszy opór wobec pseudopartycypacji „co wynika z analiz przedstawionych w dalszej części pracy”.

Dotychczasowe moje uwagi nie miały charakteru oceniającego, miały służyć raczej wskazaniu możliwych do wykorzystania tropów. W tym miejscu chciałabym sformułować jednak zarzut nieco poważniejszej natury. To, co autorka nazywa analizami, jest w dużym stopniu opisem działalności

grupy twórczej ujętym w perspektywie historycznej, a nie sproblematyzowanej. To, co jest atutem tej pracy – osobiste zainteresowanie Autorki teatrem partycypacyjnym, jest również pewnym jej mankamentem. Autorka bardzo często stawia się w pozycji adwokata artysty, a nie krytycznego badacza. Bierze słowa z wywiadów jako uprawomocnione wytłumaczenie, zamiast próbować skonfrontować to, co mówi artysta z założeniami, jakie sobie przyjęła, z własnymi obserwacjami, czy wreszcie z obrazem zjawiska, jaki tworzy się gdzieś mimochodem, ukazując właśnie rozbieżności. O ile „raczej partycypacyjność” (s.83 – określenie samej autorki) Teatru Węgajty daje się stosunkowo łatwo obronić, o tyle sprawa komplikuje się w odniesieniu do artystów z czasów nam współczesniejszych. Nota bene to właśnie postkontrkulturowy rodowód Węgajt, jego zespołowość, sprawiły iż współtworzenie teatru z innymi, także w ramach warsztatów, było czymś oczywistym. Widać to zjawisko dobrze we fragmencie poświęconym twórczości Weroniki Fibich, przygotowującej spektakl z seniorami. Autorka pisze: „Jej wizja teatralnego działania była **bardzo** [podkr. JO] otwarta, nie na tyle jednak, by zdecydowała się zrealizować przedstawienie w taki sposób, do jakiego przyzwyczajeni byli seniorzy. Przedstawienie zostało zrealizowane zgodnie z zasadami, preferencjami i umiejętnościami reżyserki. Nie zgadzała się na to, by propozycje uczestników projektu wykraczały poza ramy pewnej konwencji twórczej przez nią zaproponowanej. Współpracownicy mogli sugerować wiele, ale ich propozycje nie mogły przekraczać pomysłu Fibich(...)”. (ss. 158-159). To jak to w końcu było? Reżyserka była bardzo otwarta, czy nie zgadzała się na propozycje uczestników? Razem partycypowali w dziele tworzenia, czy może uczestnicy zostali potraktowani instrumentalnie, jako niezbędne narzędzie do zrealizowania projektu społecznego? Autorka nie próbuje postawić takich pytań, choć wyraźnie się one narzucają. Zamiast tego gładko przechodzi do opisu kolejnego projektu: „Tematyka złożonej historii i tożsamości (...) została poruszona przez Weronikę Fibich także w spektaklu...”. Ignorując tego rodzaju wątpliwości, jakie pojawiają się w trakcie czytania, Autorka sprawia, że przedstawione na początku idee partycypacji (nawet potraktowane jako pojęcia – typy idealne) wydają się funkcjonować wyłącznie w sferze idei, bez możliwości ich realizacji. Autorka najwyraźniej widzi tę rozbieżność, ale tak jakby dla „dobra sprawy” (czyli teatru partycypacyjnego) zdecyduje się nie analizować konsekwencji takich działań. Czytając rozprawę Aktorki przypomielałam sobie dyskusje przeprowadzane kilka lat temu na temat „teatru publicznego” i „sztuki publicznej”, w których również rozważano konsekwencje włączania „nie-twórców” w projekty artystyczne. Bardzo ciekawym byłoby na przykład zastanowienie się, na ile zainteresowanie artysty grupą marginalizowaną jest przykładem wtórnej stygmatyzacji i czy widzialność w takim działaniu tak naprawdę służy artyście, czy grupie partycypującej (na zasadach określonych przez artystę). Te pytania powróciły do mnie gdy czytałam rozdziały poświęcone działalności Strefy Wolności, Rafała Urbackiego czy Wojtka Ziemińskiego. Na przykład pisząc o działaniach Strefy Autorka

pisze: „niektóre wypowiedzi (...) pozostają niezmienione (...) inne podlegają modyfikacjom mającym różny charakter. Najczęściej zmieniona jest składnia i stylistyka zdań, autor scenariusza dostosowuje wypowiedzi uczestników do wymogów poprawności języka polskiego oraz do pewnej założonej przez siebie poetyki tekstu spektaklu. Niekiedy modyfikacjom podlega także sama treść wypowiedzi.” (s. 188) Czy w ten sposób tworzy się widoczność [*appareance*], czy raczej w duchu jakiegoś multikulturowego kolonializmu tworzy się postać *perfect stragner*, który co prawda jest inny, ale po polsku mówi bezbłędnie. A jego historie i słowa stały się twórczością Pałygi, Pilarskiego czy Mazur. Ważne, że ich pojawienie się na scenie potrafi powodować łkanie na widowni, wszak dobrze napisana historia w poprawnej polszczyźnie bardziej działa na wrażliwość widzów niż mało składne, niegramatyczne przestawianie własnej opowieści. Autorka usprawiedliwia to pisząc „wprowadzenie tego typu zmian wydaje się uzasadnione”, ponieważ „dzięki literackim modyfikacjom monolog (...) stał się bardziej zrozumiały dla widzów” (s. 191). Do obrony takiego stanowiska Autorka używa słów Augusto Boala, że „teatr tworzony ze społecznością powinien być dla widza zrozumiały, interesujący i angażujący również jako dzieło sztuki”. (tamże)

W zestawieniu wypowiedzi: zawodowy artysta/specjalista od partycypacji i włączony uczestnik, to słowa tego pierwszego prowadzą narrację, a refleksje drugiego stanowią komentarz, który – nawet jeśli przeczy słowom artysty/specjalisty – pozostawiony jest bez żadnego analizowania (vide zestawienie wypowiedzi Marty Mikuły i uczestników projektu „Recykling”, z których jasno wynika, że uczestnicy nie mieli pojęcia co „znaczy” podejmowane przez nich działanie, s. 152-153) Na przykład cytata z wypowiedzi Justyny Sobczyk („to ja projektuję sytuację” - s.139), Autorka kwituje jednym zdaniem „Oznacza to, że kreatywność aktorów Teatru 21 nie była w pełni niezależna i samorodna.” (s.139).

Wybór powyższych cytatów, których jest więcej bardzo dobitnie uświadamia, że „redystrybucja władzy” w ramach teatru partycypacyjnego nosi wyłącznie pozory demokratyzacji, skoro to uprzywilejowani (statusem artysty, dysponowaniem miejscem do pracy i środkami) i tak mają decydujący głos. Takiego krytycznego spojrzenia na opisywane zjawisko brakowało mi w tekście Joanny Kocemby-Żebrowskiej. I nawet tam, gdzie Autorka wprost formuje zarzut, osłabia go zwrotem „wydaje się zatem”, by dodać „że sytuację, w której niektórzy artyści-uczestnicy działania nawet nie rozumieją, o czym mówią, trudno uznać za jakkolwiek partycypacyjną” (s. 195), konstruje to słowami współpracownicy Strefy: „te scenariusze są autentyczne, bo są z autentycznych przeżyć zbudowane. I kiedy się obcuje z autentycznymi przeżyciami, to te emocje są autentyczne” (s. 196) Rozumiem trudności, jakie napotkała w swoich badaniach mgr. Joanna Kocemba-Żebrowska wkraczając na tak mało rozpoznany, słabo opisany obszar. Oczekiwałabym jednak, by postawa badacza bardziej pomogła jej zdystansować się wobec obiektów swoich badań.

KONKLUZJA

Wymienione powyżej sugestie i uwagi krytyczne nie zmieniają mojej pozytywnej opinii o pracy. Przedłożona mi do recenzji dysertacja doktorska spełnia ustawowe kryteria (art. 13, ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, Dz. U. z 2003 r., nr 65, poz. 595 z późn. zm.) tj.:

- stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego, jakim rozwój teatru partycypacyjnego w Polsce

- stanowi pracę pionierską w dziedzinie nauk o kulturze i religii
- wykazuje ogólną wiedzę teoretyczną Doktorantki w dyscyplinie nauki o kulturze i religii oraz umiejętność stosowania metod badawczych tejże dyscypliny.

Wnoszę o dopuszczenie mgr Joanny Kocemby-Żebrowskiej do publicznej obrony pracy doktorskiej.



Joanna Ostrowska