

Gdańsk, 11 września 2014

Prof. UG, dr hab. Tomasz Swoboda
Uniwersytet Gdański
Instytut Filologii Romańskiej

Recenzja rozprawy doktorskiej Łukasza Zaremby *Obraz jako przedmiot sporu w kulturze polskiej po 1989 roku w ujęciu studiów nad kulturą wizualną*

Kiedy dwutomowe dzieło Łukasza Zaremby dotarło na mój gdański adres wraz z prośbą władz Wydziału Polonistyki UW o jego zrecenzowanie, szczerze się zdziwiłem. Nie dlatego, że praca w ogóle dotarła – zgubione przez Poczte Polską przesyłki należą już wszak do rzadkości, zwłaszcza jeśli zawierają niezbyt wysoko dziś cenione słowo pisane. Powodem mojego zdziwienia nie była też forma rozprawy: prace z zakresu kulturoznawstwa i sztuk wizualnych coraz częściej obejmują mniej lub bardziej atrakcyjne aneksy. Może odrobinę zdziwiłem się, że Rada Wydziału Polonistyki wybrała na recenzenta właśnie moją osobę: gdzież mi bowiem do prawdziwych ekspertów od tej tematyki, takich choćby jak znamienity promotor rozprawy i nie mniej znamienity kolega recenzent. Największym zaskoczeniem było jednak to, że oto prosi się mnie o zrecenzowanie rozprawy doktorskiej Łukasza Zaremby, podczas gdy znając obszerny i niezwykle wartościowy dorobek Autora, byłem przekonany, że chodzić może tylko i wyłącznie o rozprawę habilitacyjną. Okazuje się jednak, że Łukasz Zaremba – przypomnijmy: współredaktor tomu *Antropologia kultury wizualnej*, tłumacz fundamentalnych książek W. J. T. Mitchella, Jonathana Crary'ego i Davida Wileasa, autor świetnych studiów publikowanych w takich pismach, jak „Dialog”, „Kultura Współczesna”, „Widok” czy „Konteksty” – zapominał dotąd o napisaniu i obronie rozprawy doktorskiej: bo chyba inaczej tego faktu wytłumaczyć nie można.

W końcu zdecydował się jednak, pośród swoich rozlicznych zajęć, przedstawić pracę pod tytułem *Obraz jako przedmiot sporu w kulturze polskiej po 1989 roku w ujęciu studiów nad kulturą wizualną*, napisaną pod kierunkiem autora kultowej w coraz szerszych kręgach książki *Piękna*

jako bestia. Celem recenzowanej rozprawy jest – jak pisze Łukasz Zaremba – „podjęcie i przeformułowanie wybranych wątków studiów nad kulturą wizualną w interpretacjach sporów o obrazy w kulturze polskiej ostatniego ćwierćwiecza” (s. 13). Owe „wybrane wątki” to, w kolejności, w jakiej pojawiają się w rozprawie: brak wyraźnego obrazu gestu ikonoklastycznego zestawiony z telewizyjną rewolucją w Bukareszcie i „upadkiem” muru berlińskiego, działania ikonoklastyczne w galeriach sztuki na przełomie wieków, rozprzestrzenianie się wizerunków Jana Pawła II, wreszcie spór o reklamy w przestrzeni publicznej. Jak można już zauważyć na przykładzie tego maksymalnie skrótowego wyliczenia, myśl Łukasza Zaremby zafascynowana jest napięciem między pustką a pełnią, między brakiem a nadmiarem. Począwszy od – jak to sam nie do końca fortunnie określa – „braku obrazu gestu ikonoklastycznego” (s. 39) przez pytanie, „dlaczego Solidarność nie potrafiła zbudować przeciwwizualności?” (s. 52), kolejne fazy znikania pomników i brak obrazu przejściowego w polskiej transformacji (s. 92) aż po brak źródłowego obrazu Wojtyły (s. 155-156) rozpościera się negatywna strona tego myślowego przedsięwzięcia. Drugi biegun wyznaczają takie zjawiska, jak przywracanie porządku w ikonosferze (s. 111), pojęcie „metaobrazu” czy billboard jako krajobraz (s. 206), czyli nakładanie na siebie różnych poziomów języka i rzeczywistości, również charakterystyczne dla postrzeżeniowego aspektu pracy pana Zaremby. Typowe dla jego umysłowości wydaje się także upodobanie do czegoś, co można by nazwać wodzeniem czytelnika za nos: polega to najczęściej na tym, że interpretując dane zjawisko, Autor odnosi się do pewnej teorii, która – czytelnik jest o tym przekonany przez dłuższą chwilę – dostarcza znakomitych narzędzi do opisu owego zjawiska; wówczas następuje jednak argumentacyjna wolta, po której istniejące narzędzia okazują się dalece niedoskonałe, a ośmieszonemu czytelnikowi nie pozostaje już nic innego, jak tylko przystać na nową interpretacyjną propozycję – autorstwa, rzecz jasna, Łukasza Zaremby. Przykładem takiej strategii retorycznej może być choćby fragment o planszach reklamowych, do których uwagi Hito Steyerl o „nędznym obrazie” świetnie przystają, ale tylko do momentu, w którym bierze się za nie Autor rozprawy.

W tej złożonej i subtelnej strategii centralną pozycję zajmuje obraz. Cała rozprawa – jak zaznacza we wstępie Zaremba – „stanowi próbę

poważnego potraktowania obrazów” (s. 8). Autor zaznacza od razu, że chodzi o próbę „silnie osadzoną w praktykach obrazowych – w tym, w jaki sposób mówi się o obrazach w Polsce ostatniego ćwierćwiecza i w jaki sposób zachowujemy się wobec nich”. Krótko mówiąc, Łukasza Zarembę interesuje funkcjonowanie obrazów i rola, jaką odgrywają one w społecznej komunikacji. Obrazy nie są tu jednak traktowane tylko jako element znaczący, *signifiant* jakichś szerszych zjawisk. „Skupienie się na obrazach – pisze Zaremba – jest jednym ze sposobów utrzymania wizji heterogeniczności i różnorodności kultury wizualnej, przy jednoczesnym nieopuszczeniu jej całkowicie na rzecz większych procesów społecznych czy idei” (s. 180). Takie założenie wymaga od Autora niebywałej czujności, doskonałego wyważenia argumentów i przykładów, tak aby nie popaść w prostą hermeneutykę, ale i nie dać się wciągnąć obrazom samym w sobie, przed czym Łukasz Zaremba bardzo skutecznie się broni.

Podstawowa strategia obrony opiera się na wielokrotnie powtarzanym przekonaniu, że obraz nie jest odwzorowaniem, reprezentantem czy reprezentacją wartości, ale ich formą istnienia czy też praktykowania (s. 152), oraz że jego powiązanie z publicznością, czyli użytkownikami, wykracza daleko poza zwyczajową funkcję referencyjną. Mowa raczej o uczestnictwie w świecie poprzez obrazy, o działaniach kulturowych i ekonomicznych prowadzonych poprzez produkcję i odbiór obrazów (s. 187-188). Tu jednak – przy całej subtelności wywodu Zaremby – można by się zastanawiać, czy sytuacja nie jest mimo wszystko nieco inna, niż Autor pracy przedstawia to na stronie 164. Przypomnijmy: szybkim gestem odrzucona tam zostaje idea, że „ktoś bierze krucyfiks za Chrystusa” albo „uważa, że te [religijne] obrazy w «symboliczny» sposób reprezentują wiarę, ideę lub wartość”, a w zamian proponuje się bardzo efektowną tezę o obrazie jako „formie istnienia tych wartości”. W tym fragmencie rozprawy przydałoby się może szczegółowsze wyjaśnienie powodów, dla których odrzuca się możliwość symbolicznego wymiaru obrazów, a także – na czym dokładnie polega różnica między taką symbolicznością a obrazem jako formą istnienia wartości.

Skoro już jesteśmy przy wątpliwościach, to kolejne dotyczą spełnienia jednego z celów, które Łukasz Zaremba wymienia w swojej pracy: przy okazji zachowań wobec pomników zaznacza, że „pośrednio

chodzi zatem o miejsce i projekt podmiotu w takiej przemianie, wyczytany z obrazów i praktyk wizualnych” (s. 90). Owo „miejsce” i „projekt” warto by może opisać bardziej wyraziście, tak aby faktycznie dało się je z rozprawy wyczytać, bez konieczności kolejnych, niełatwych interpretacji.

Autorowi zdarza się też niekiedy zapominać o zwykle dość rygorystycznie przestrzeganej zasadzie równorzędności obrazu i wydarzenia czy też obrazu jako wydarzenia. Kiedy pyta o to, co brak obrazu przejściowego i „wstydlive usuwanie lub przeoczenie obrazów w przestrzeni publicznej” mówi o przemianach w Polsce, wydaje się, że zgodnie z logiką tej pracy pytanie to można by odwrócić i zapytać, co owe przemiany mówią o braku obrazu przejściowego; innymi słowy: nieustannie powtarzane przekonanie o tym, że obraz jest częścią rzeczywistości, że dzisiejsza rzeczywistość składa się z obrazów, domaga się swego rodzaju logicznej i metodologicznej wielowektorowości, która w recenzowanej pracy bez wątpienia istnieje, lecz niektóre pytania i wnioski – pomimo niekwestionowanych starań Autora o oddanie całej złożoności zjawisk (o tym za chwilę) – mogą sprawiać wrażenie odrobinę tendencyjnych.

Wspomniane wyżej pytanie jest zresztą jednym z kluczowych w całej rozprawie. Pojawia się ono już we wstępie: „Pytam o to – pisze Zaremba – co losy obrazów w Polsce około 1989 roku mówią o charakterze zmian i masowym uczestnictwie w nich” (s. 20). Autora interesują nade wszystko „odstępstwa od zachodniego wzorca”, w tym „silna obecność obrazów religijnych” oraz nadmiar reklam, odczytywanych, rzecz jasna, jako „przejaw działań wolnorynkowych” (s. 18). Oprócz tego otrzymujemy w rozprawie znakomitą, socjologiczną diagnozę współczesnej sztuki polskiej, możliwą dzięki pomysłowemu wykorzystaniu Mitchellowskiego pojęcia „metaobrazu”. Zaremba uświadamia też czytelnikowi, że „tradycyjnie męska funkcja artysty-ikonoklasty [...] przypada w Polsce kobiecie” (s. 113), a co za tym idzie: odmienne – bardziej skupione na samych artystkach, a nie na ich dziełach – są też reakcje publiczności na ikonoklastyczne gesty.

Na pierwszy plan w rozważaniach nad polską specyfiką wychodzi jednak relacja między kwestiami obyczajowymi i ekonomicznymi. W diagnozie Zaremby skupiona na tych pierwszych polska sztuka krytyczna nie była w stanie „dostrzec wykluczeń przeprowadzanych na

innych zasadach, na przykład ekonomicznych, klasowych, geograficznych, edukacyjnych itd.” (s. 129). Przesunięcie akcentu na te właśnie, niewidzialne i niewidoczne w polskiej wizualności kwestie, należy bez wątpienia do najważniejszych walorów recenzowanej rozprawy. Pozwala bowiem – choćby przy okazji rozważań dotyczących konfliktu o reklamy – wyjść Zarembie poza utarte ścieżki estetyki krajobrazu, by zająć się problemami naprawdę istotnymi, wobec których bilbordowa i „płachtowa” brzydota schodzi na plan dalszy. Z drugiej jednak strony, gdyby znów konsekwentnie trzymać się założeń tej pracy, to ze stanu polskiej przestrzeni publicznej dałoby się może wyczytać coś innego niż „swoistą realizację neoliberalnego porządku ekonomicznego” (s. 213). Jeśli bowiem szeroko rozumiane obrazy i troska o nie nie są reprezentacją jakichś wartości, lecz formą ich istnienia, to w nawoływaniach o oczyszczenie przestrzeni publicznej w imię estetycznego porządku można by – być może – dopatrywać się nie tylko przejawów klasowego poczucia wyższości, ale właśnie, być może nieświadomego (o tym za chwilę) pragnienia zmiany relacji ekonomicznych, z dzikich na bardziej czy też inaczej cywilizowane. To, czy skoro nasza przestrzeń publiczna przypomina tę austriacką sprzed dwudziestu lat (s. 211), powinno prowadzić do wniosku, że za dwadzieścia lat będziemy tam, gdzie Austria dzisiaj, a przede wszystkim – czy w ogóle chcemy zmierzać w tym kierunku, to już zupełnie inna kwestia, z pewnością wykraczająca poza ramy zarówno recenzowanej pracy, a tym bardziej niniejszej recenzji. Najważniejsze, że Łukasz Zaremba dostarcza do tej dyskusji doskonałe argumenty, a także aparaturę pojęciową, na czele z zapożyczonym od Nicholasa Mirzoeffa podziałem na Wizualność 1 i Wizualność 2 – podziałem, jak to u Zaremby, ni to dialektycznym, ni to paradoksalnym, opartym na opozycji będącej zarazem splotem, iście barokową *concors discordia*.

Takie ujęcie możliwe jest dzięki korzystaniu z podstawowej inspiracji metodologicznej, jaką są studia nad kulturą wizualną. To w takich ramach wykształcił się efektowny chiasm stojący u źródeł namysłu Zaremby: „to, co społeczne, nie istnieje na zewnątrz wizualności, a to, co wizualne, nie jest ani odbiciem, ani zaledwie odzwierciedleniem tego, co społeczne” (s. 7). Zalety tego założenia i szerzej – takiego metodologicznego podejścia są znane i część wcześniejszych pochwał wynika z oryginalnego wykorzystania tych

zdobyczy przez Autora rozprawy. Nie znaczy to jednak, że studia nad kulturą wizualną nie zastawiają na uprawiających tę dyscyplinę groźnych pułapek. Łukasz Zaremba jest ich oczywiście świadomy i w swojej rozprawie – choć dominuje w niej ujęcie praktyczne, interpretacyjne – wcale nierzadko oddaje się metodologicznym rozważaniom. Mimo to pewne elementy recenzowanej pracy stanowić mogą ciekawą ilustrację kilku problemów, wynikających częściowo z samej realizacji projektu, a częściowo być może z samej esencji *visual culture studies*.

Rozdział poświęcony losom pomników każe na przykład postawić proste pytanie: czy wszystkie dane, które podaje Zaremba, są naprawdę niezbędne do tego, aby postawić stosowną tezę i wyciągnąć równie stosowne wnioski? We fragmentach takich jak ten można odnieść wrażenie, że z podobnych rozważań wyłania się niewiele więcej niż obszerny czy wręcz nieskończony zbiór danych, który właśnie z uwagi na swoje rozmiary i heterogeniczność elementów paraliżuje przed postawieniem odważniejszej diagnozy. Chęć pisania o wszystkim, uwzględnienia wszystkich możliwych faktów, skomplikowanie dyskursu i transdyscyplinarność – wszystko to, owszem, oddaje złożoność procesów, ale zbliża tak zakrojony projekt badawczy do projektu Bouvarda i Pécucheta albo do sztuki pisarskiej Raymonda Roussela, o którym Robert de Montesquiou pisał, że nie dzieli włosa na czworo, tylko na czterysta czterdzieści tysięcy. Do tego skupienie się na warstwie funkcjonalności i opisu ogranicza czasem przedsięwzięcie Zaremby do czegoś w rodzaju symptomatologii, mimo iż niektóre diagnozy – choćby ta dotycząca braku obrazu przejściowego – wręcz domagają się bardziej rozbudowanej etiologii. Tekst Zaremby jest bowiem utkany niczym sieć, rodzaj hipertekstu, który niemal bez końca odsyła do coraz to nowych kontekstów, przez co rozprawa nie tylko staje się czasem mało przejrzysta, ale niejako sama podważa własne słowa o reprezentatywności czy też niereprezentatywności pewnych obrazów i zjawisk oraz o ich radykalności, której mierzalność jest dosyć problematyczna, zaś proponowana i stwierdzana partykularność okazuje się po prostu mało operatywna, nawet jeśli przyjmuje formę „kompleksu” (s. 179). Raz jeszcze powtórzę: Autor jest tego wszystkiego świadom, gdyż wybierając prace Uklańskiego i Cattelana jako metaobrazy, wyznaje, że „stawia tezę trudną do udowodnienia” (s. 126),

i jest to pewne pocieszenie dla odbiorcy tej opowieści, w której pokazanie skomplikowania zjawisk poczytywane jest chyba za punkt honoru, tak jak w zdaniu ze strony 217: „Opis «tego czegoś», co nazywam wizualnością, należy zniuansować nie tylko poprzez pokazanie współwystępowania wielu różnych wizualności (W1, W2, przeciwwizualność) i historycznych kompleksów wizualnych, ale również poprzez ukazanie wielu możliwości realizacji danego typu idealnego – w tym przypadku Wizualności 1”. Emblematiczny pod tym względem jest brak numeracji w bibliografii: zastanawiać się można, czy Łukasz Zaremba przez skromność zrezygnował z liczenia do, jak szacuję, około pięciuset, czy też liczenie to uznał za absurdalne, skoro – biorąc pod uwagę bezbrzeżność jego rozważań – lista ta mogłaby zapewne bez trudu objąć pięć tysięcy pozycji bibliograficznych, tak jak same rozważania objąć chcą bez mała całą wizualną rzeczywistość, czyli właściwie całą rzeczywistość *tout court*.

Rzecz jasna, to nie Łukasz Zaremba wymyślił podobne podejście badawcze. „Zadaniem studiów nad kulturą wizualną – pisze w zakończeniu – musi być nie tylko rozpoznanie [...] obrazów, ale również sięgająca poza nie krytyka kultury” (s. 233). To wniosek wyciągnięty z lektur najważniejszych metodologicznych inspiracji tej rozprawy, jakimi są pisma wybitnych filozofów i badaczy kultury wizualnej. Znajdziemy wśród nich takie nazwiska, jak Alain Badiou, Jacques Rancière, W. J. T. Mitchell, Martin Jay, Svetlana Alpers, Nicholas Mirzoeff czy Hito Steyerl. Łukasz Zaremba nie zapomina również o tak ważnych dla tej tematyki autorach, jak David Freedberg czy Bruno Latour, lecz pojawiają się oni w rozprawie przede wszystkim jako adwersarze ujęcia, które proponuje Autor. Warto podkreślić ten rzeczowy, racjonalny stosunek do autorytetów, które niekiedy, mówiąc kolokwialnie, dostają od Zaremby mocno po głowie: prawdziwym majstersztykiem jest fragment ze strony 102, gdzie w jednym zdaniu obrywa się i Latourowi, i Panofsky’emu.

Jednak najważniejszym dla Łukasza Zaremby autorem, którego pism próżno by szukać w bibliografii, a który w tekście pojawia się tylko aluzyjnie, jest postać obecna na paru ilustracjach, zaczerpniętych z filmu Feliksa Falka *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce*. Podstawowy ruch myśli w recenzowanej rozprawie, polegający na wykazaniu przesłonięcia tego, co najważniejsze, czyli ekonomii, przez to, co drugorzędne, czyli religię i obyczajowość, nie jest przecież niczym

innym, jak przywróceniem właściwych relacji w marksistowskim układzie „środki produkcji – nadbudowa ideologiczna”. Jest to wyraźnie widoczne w rozważaniach dotyczących sporu o religijny albo ekonomiczny wymiar Solidarności, w krytyce estetycznych argumentów (i w ogóle „ideologii estetycznej”) dotyczących przestrzeni publicznej, w krytyce Martina Jaya, który „nie dostrzega klasowego ugruntowania” swoich modeli, w podkreślaniu rynkowego charakteru billboardów czy też klasowego wymiaru oporu wobec tych ostatnich. Marksizm rozbrzmiewa wreszcie w jednej z podstawowych tez rozprawy, czyli w odrzuceniu opinii o „jednoznacznej dominacji religii w przestrzeni publicznej i sferze wizualnej” na rzecz przekonania, iż „podstawowym porządkiem wizualnym, Wizualnością 1, w Polsce po 1989 roku jest sfera związana z praktykami wolnego rynku” (s. 230). W świetle powyższego Marks z filmu Falka staje się swoistym metaobrazem całej rozprawy, z tym że u Zaremby ten usunięty pomnik wraca na swoje miejsce.

Wielkim nieobecny w recenzowanej pracy jest natomiast drugi z „mistrzów podejrzeń”, Zygmunt Freud. Już we wstępie Zaremba zaznacza, że interesują go nie tyle „nieuświadomione procesy społeczne, ile po prostu niewypowiedziane i przeoczone obszary praktykowania wartości i funkcjonowania różnic w kulturze polskiej” (s. 15). Nie ma nic dziwnego w tym, że specjalista od kultury wizualnej przedkłada to, co widoczne, ponad to, co niewidoczne. Problem pojawia się jednak wtedy, gdy – trochę na modłę krytykowanego przez siebie Latoura – Zaremba wierzy, że ludzie robią to, co chcą robić, i mówią to, co myślą. Jest tak choćby w wypadku gestów Cejrowskiego i Tomczaka, o których Zaremba pisze, iż „trzeba przyznać, że to obrazy musiały być dla nich ważne (skoro decydowali się łamać prawo, narażając się również na konsekwencje finansowe itd.)”. Takiej możliwości nie można, oczywiście, odrzucić, lecz podane argumenty z pewnością nie wystarczają do tego, aby trzeba było to przyznać: w zamian zapytać by można właśnie o ukrytą motywację podobnych działań, ale to możliwe byłoby tylko przy założeniu, że owo „ukryte” istnieje. W podobny sposób można by chyba zapytać o popędy i pragnienia osób i grup przyczyniających się do proliferacji obrazów, czy to religijnych czy rynkowych, ale i tych, którzy są tej proliferacji ikonoklastycznie przeciwni. Takie ujęcie pojawia się zresztą w paru fragmentach pracy – na przykład wtedy, gdy widzialność reklam „odśłania inny wymiar”

naszego spojrzenia, stając się „dowodami, które stawiamy sami przed sobą” (s. 215) – zwykle jednak szybko ustępuje marksistowskiej dialektyce.

Wszystko to może po prostu kwestia języka, który – jak podkreśla Zaremba – „również należy do kultury wizualnej” (s. 11). Języka – trzeba Autorowi oddać – bardzo bogatego, niestroniącego od metafor, paradoksów i innych efektownych sformułowań, jak choćby parafraza słów Hito Steyerl: „nad Wisłą obrazy wychodzą z ekranów jako towary i jako święci; jako obrazy-produkty i święte obrazki, jako fetysze i jako ikony” (s. 175), czy też natchnione niemal zakończenie rozdziału trzeciego, opisujące przestrzeń, „gdzie króluje comic sans, zamiast helvetiki, gdzie zawieszane na płotach banery wielkości metra kwadratowego walczą ze sobą o uwagę przejeżdżającego niespiesznie rowerem mieszkańca podwarszawskiego Legionowa” (s. 225).

Językowe usterki są natomiast, jak na 250-stronicową rozprawę, nieliczne. Do najczęstszych należą zbyt długie jak na polszczyznę nagromadzenia rzeczowników („mające zadanie podkreślenia nieobecności w stolicy Muzeum Sztuki Nowoczesnej” – s. 4; „uczynienie centralnym zagadnieniem dyscypliny pojęcia porządku wizualnego” – s. 6; „z popularnością obrazów gestów obalania pomników” – s. 38), a także niedoskonałości składniowe wynikające z niefortunnej kolejności słów („Drugi i trzeci typ obrazu jednocześnie reprezentuje w tym widoku sprzed Pałacu papieski plakat Ukłańskiego” – s. 4; „Teza ta tłumaczyć może udział tak wielu ludzi-pikseli w rewolucji w roli widzów obrazu-rewolucji” – s. 32). Myśląc już o publikacji rozprawy, sygnalizuję parę innych odnalezionych w tekście usterek:

- „dwustulecie” (s. 20)
- „uważność” (s. 28)
- ilustracja 3 zamiast 4 (s. 29)
- brak cytowanej pracy Bartmańskiego w bibliografii
- „pozwolonoby” (s. 87)
- „niezapewniając” (s. 124)
- „zamiast oddać w historię” (motto na s. 95).

Wspominam o publikacji, gdyż nie ulega dla mnie wątpliwości, że rozprawa Łukasza Zaremba zatytułowana *Obraz jako przedmiot sporu w*

kulturze polskiej po 1989 roku w ujęciu studiów nad kulturą wizualną ze wszech miar zasługuje na wydanie drukiem. Znakomicie napisana, erudycyjna, błyskotliwa i wielokontekstowa, praca ta stanowi ważny głos w dyskusji nad kulturą wizualną w Polsce, zaś na płaszczyźnie metodologicznej – jest bardzo odważnym i wzorowo zrealizowanym wprowadzeniem na polski grunt *visual culture studies*. Biorąc pod uwagę wszystkie te zalety, stwierdzam, iż przedstawiona rozprawa spełnia wymagania stawiane przez obowiązującą ustawę o stopniach i tytułach naukowych, wobec czego wnioskuję o dopuszczenie pana Łukasza Zaremby do dalszych etapów przewodu doktorskiego. Jednocześnie stawiam formalny wniosek o wyróżnienie rozprawy.

Tomasz Szotko