

Poznań 19 maja 2023 r.

prof. dr hab. Grażyna Gajewska  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej  
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych

RECENZJA PRACY MGRA KAROLA STARNAWSKIEGO  
NA STOPIEŃ DOKTORA W DZIEDZINIE SZTUKI,  
DYSCYPLINIE SZTUKI FILMOWEJ I TEATRALNEJ

Przedłożona do recenzji praca składa się z dwóch komplementarnych części: 1. Filmu dokumentalnego *Sad dziadka* oraz 2. Pracy pisemnej *Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym* będącej formą aneksu do wspomnianego filmu. Autor dołączył także skrypt będący koncepcją aneksu teoretycznego pracy doktorskiej. Wynika z niego, że ważną częścią pracy badawczej było – obok głównych elementów, czyli realizacji filmu i napisaniu pracy – przeprowadzenie warsztatu *Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym* z udziałem twórców filmów dokumentalnych i autorów oraz autorek prac reporterskich. Wypowiedzi uczestników i uczestniczek tego warsztatu zostały wykorzystane w części analitycznej pracy doktorskiej.

Pan Karol Starnawski jako główny cel wyznaczył sobie określenie, w jaki sposób film dokumentalny będący adaptacją tekstu reporterskiego zachowuje swą autonomię względem utworu literackiego, a na ile podąża jego tropami; na ile owa adaptacja mieści się w ramach gatunkowych (jako film dokumentalny właśnie), a w jakim zakresie dryfuje w kierunku kreacji i fikcyjności. Magister Starnawski określa kilka ważnych problemów badawczych: Dlaczego filmowi dokumentaliści sięgają do reportażu i dokumentalnych opowieści literackich? Jakie są mechanizmy i sposoby przetwarzania materii literackiej na materię filmową? Jak filmowi dokumentaliści traktują materiał literacki? Po co on im jest potrzebny? Kiedy materiał literacki im pomaga, a kiedy staje się dla nich obciążeniem? Co z nim (materiałem literackim) robią, jak go przetwarzają? Kim jest autor reportażu dla reżysera dokumentalisty? Wspólnikiem, rywalem czy osobą obcą? (s. 4). W zamierzeniu autora dysertacji, odpowiedzi na te pytania miały ujawnić się w wyniku dwutorowych badań: z jednej strony opartych na studiowaniu filmów dokumentalnych oraz wypowiedzi polskich reżyserów, z drugiej strony czerpiących z

autorefleksji i namysłu nad własnymi doświadczeniami związanymi z realizacją dwóch filmów: *Cienie imperium* oraz *Sad dziadka* (s. 3). Jak czytamy we wstępie dysertacji, Autor obydwie drogi przebywał w tym samym czasie – jego zainteresowanie historią polskiego filmu dokumentalnego czerpiącego inspirację z literackich reportaży rozpoczęło się w 2018 r., gdy kończył pracę nad *Cieniem imperium* i było rozwijane podczas realizacji drugiego dokumentu w okresie 2021-2022. W kontekście tych badań, nie bez znaczenia jest fakt, że współautorem scenariusza do pierwszego filmu jest reportażysta, dziennikarz i podróżnik Tomasz Grzywaczewski, autor książki *Granice marzeń. O państwach nieuznawanych*, natomiast film *Sad dziadka* to adaptacja reportażu pracy *Sprawiedliwi zdrajcy. Sąsiedzi z Wołynia* Witolda Szablowskiego. W przypadku Pana Starnawskiego relacje reportażu literackiego i filmu dokumentalnego przeplatają się więc zarówno na poziomie namysłu intelektualnego, jak i na poziomie realizacji artystycznych. Obydwa te poziomy zostały ujęte w materiałach przedstawionych do oceny.

Główną część pracy przedstawionej do oceny na stopień doktora stanowi pełnometrażowy film *Sad dziadka*. Okres zdjęciowy przypadł na wiosnę i lato 2021 r., a kolejne półroczce przeznaczono na postprodukcję. Film ukończono wiosną 2022 r. Z perspektywy omawianej tu problematyki, czyli relacji między literackim reportażem a filmem dokumentalnym, należy zauważyć, że scenariusz *Sadu dziadka* oparto na *Sprawiedliwych zdrajcach* Witolda Szablowskiego (który od początku był w zespole realizującym przywoływaną produkcję). Reportaż i film przedstawiają fragmentaryczne relacje Ukraińców i Polaków o Rzezi w 1943 r. dokonanej na polskich mieszkańcach Wołynia. W filmie głos oddano także autorowi *Sprawiedliwych zdrajców* Szablowskiemu, operatorowi – Ukraińcowi Oleksandrowi Pozdnyakovi oraz głównej bohaterce – Polce odkrywającej historię wołyńskiej rodziny – Karoliny Romanowskiej (z nieznanых powodów w aneksie wymienionej jedynie z imienia). Film *Sad dziadka* w pewnym sensie traktować można jako kino drogi, a to w tym znaczeniu, że relację Ukraińców, którzy pamiętają Rzeź z 1943 r. lub potomków osób pomagających Polakom uciec przed Rzezią (lub dbających o pamięć o nich) odkrywamy poprzez ich rozmowy z Karoliną udającą się na Wołyń, by odnaleźć tytułowy sad dziadka – część dawnego majątku jej rodziny w Ugłach. Podróż z plecakiem, przemierzanie dróg, wsi, jak i wyludnionych terenów, gdzie przed 1943 r. znajdowały się miejscowości zamieszkiwane przez Polaków, to także mentalna, a nawet terapeutyczna podróż kobiety starającej się zmierzyć ze stabuizowaną, strauumatyzowaną historią rodzinną.



Pan Starnawski w aneksie do filmu wyraźnie podkreśla, że w reportażach i filmach dokumentalnych szczególną rolę odgrywają bohaterowie, ich losy oraz sposób (lub sposoby) w jaki autorzy tekstów i filmów pochylają się nad nimi. Mgr Starnawski w *Sadzie dziadka*, a zwłaszcza w prowadzonym opisie i autorefleksji na temat tego filmu, stara się podążać tym tropem, wskazuje na bohaterki i bohaterów odgrywających zasadniczą rolę w prowadzeniu fabuły. Interesujące jest to, że Autor w opisie swojego filmu tak wiele uwagi i deklaracji poświęca bohaterom/bohaterkom, a zupełnie pomija w tych opisach i refleksji przyrodę oraz kulturowe artefakty, a to właśnie one w filmie w wielu scenach i ujęciach stanowią ważny (jeśli nie najważniejszy) sposób opowiadania o wypartym dziedzictwie Rzezi w Wołyniu. Przykładowo, pole uprawne, będące niegdyś zamieszkałą wsią do dziś „wyrzuca” artefakty, np. fragmenty ceramiki, a także fragmenty kości, świadczące o toczącym się tu kiedyś życiu i jego nagłym zniszczeniu. Chodzenie po tym miejscu wywołuje gwałtowną, emocjonalną reakcję Karoliny, która zdaje sobie sprawę z tego, że właściwie chodzi po miejscu rzezi (14:22 – 17:42). Nieco wcześniej widzimy ją wraz z historykiem i potomkiem pomordowanych, Leonem Popkiem, gdy idą drogą, wzdłuż której rozciągają się nieurodzaje, łąka i drzewa, a kilkadziesiąt lat temu stała tam wieś Ostrówki zamieszkiwana przez ok. 700 osób (11:12 – 14:20). To niewspółmierność nieistniejącego już krajobrazu i tego obecnego (tylko roślinnego, bez zabudowań) wskazuje na dramatyzm wydarzeń sprzed kilkadziesiąt lat i historyczne zapomnienie, nieprzepracowanie tych wydarzeń (w pamięci, opowieściach, metanarracjach, polityce historycznej). Ten ciekawy zabieg artystyczny oparty na wydobywaniu owej niewspółmierności poprzez ukazanie tego, czego już nie ma (nawet w szczątkowych fragmentach krajobrazu) zostało zupełnie pominięte w aneksie do filmu, tymczasem jest to jeden z ciekawszych artystycznych zabiegów umożliwiających reżyserowi obrazowe opowiadanie o Rzezi. Podobnie jak scena, w której oglądamy polny krajobraz, a jednocześnie słyszymy odgłosy życia: rozmowy ludzi, dźwięki wydawane przez różne narzędzia, itd. Na krajobraz nieistniejącej już wsi nakładają się głosy sugerujące, że kiedyś toczyło się tu ludzkie życie. Podobny zabieg zastosowano w scenie przyścia do ruin murowanego kościoła, w którym zabito Polaków (50:40 – 53:40). Rośliny i ptaki to obecnie jedyni „wierni” tego kościoła, a o tym, że niegdyś na modlitwy przychodzili tu ludzie, których potem zabito, dowiadujemy się dopiero z dialogu kobiet. To, co bardzo interesująco wybrzmiało w filmie, zupełnie nie zostało poddane refleksji w komentarzu dysertacji. Szkoda, ponieważ istnieje pokaźna literatura na temat historii środowiskowej oraz metodologii jej badań. W Polsce od niedawna badania takie prowadzi się w kontekście Holocaustu, obozów Zagłady (zob. np. cały numer „Tekstów Drugich” poświęconych tej tematyce: *Środowiskowa historia Zagłady*, nr 2/2017), nic jednak



nie stoi na przeszkodzie, by wypracowane w tym zakresie metody badawcze zastosować do opowiadania o Rzezi w Wołyniu – jej historii i (nie)pamięci.

Niekompatybilność obrazów filmowych i części analitycznej ujawnia się także w innych miejscach. W założeniu mgra Starnawskiego ważną funkcję opowiadania filmowej historii o Rzezi w Wołyniu pełnić miały osoby będące świadkami drastycznych wydarzeń lub potomkowie tychże. W filmie pojawiają się takie osoby: Oleksandra Wasiejko – córka Ukraińca pomagającego Polakom podczas pogromu i pielęgnującego groby zamordowanych oraz Ludmiła Hirska wspominająca tragiczne biografie swoich wujków. W filmie relacje te wybrzmiały autentycznie i przekonująco, jednak w pracy pisemnej nie ma żadnej analizy tych wypowiedzi w kontekście tzw. historii oralnej, żadnej refleksji na temat pożytków, ale i zagrożeń (np. przekłamań, niedopowiedzeń, fragmentaryczności wspomnień) wynikających z opierania się na zeznaniach świadków, lub zasłyszanych od nich, zwłaszcza gdy wydarzenia od opowieści dzieli kilkadziesiąt lat. A przecież rola świadka w historii mówionej (*oral history*) została szeroko opisana, na Zachodzie historia ta instytucjonalnie jest rozwijana od lat 60-tych XX w., w Polsce ma również długą tradycję pielęgnowaną przez Teatr NN, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Ośrodek „Karta”. *Oral history* to wręcz oddzielna subdyscyplina w obrębie nauk o historii i jako taka wypracowała wiele interesujących metod badawczych oraz tekstów analitycznych. Autor do dyspozycji miał więc olbrzymią literaturę, po którą mógł sięgnąć pisząc dysertację, w której rola świadków, ich opowieści odgrywają znaczącą rolę. Niestety w pracy Pana Starnawskiego niczego takiego nie znajdziemy.

Zupełnie niewybrzmiały w pracy pisemnej temat to postpamięć, a przecież analiza tego zjawiska aż się prosi w sytuacji, gdy w filmie znaczące role pełnią bohaterowie trzeciego pokolenia powojennego: ze strony polskiej jest to Karolina, ze strony ukraińskiej Oleksander. O tym, że trauma (po)wojenna dotyka nie tylko bezpośrednich uczestników wojny, lecz także ich potomków z drugiego, a nawet trzeciego pokolenia, pisała już Marianne Hirsch w pracy *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press, 1997 (publikacja częściowo przetłumaczona na j. polski), zjawisko to w kontekście wielu dzieł sztuk wizualnych i literackich analizowane była przez wielu badaczy (także polskich), bez problemu można więc było dotrzeć do tych materiałów. Koncept postpamięci wydaje się zasadniczym tropem badawczym przy odsłanianiu w *Sadzie dziadka* rosnącego zaangażowania w traumę Rzezi Wołyńskiej młodych bohaterów, którzy sami nie przeżyli wojny, ale w wyraźny sposób są nią naznaczeni. Generalnie, to, co w filmie *Sad dziadka* jawi się jako interesujące, warte



uwagi ze względów artystycznych, narracyjnych, historycznych, a nawet psychologicznych, to jednocześnie wyraźnie szwankuje, lub jest zupełnie nieobecne w aneksie do filmu.

Aneks *Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym* wykazuje wiele niedostatków nie tylko w części będącej komentarzem do procesu powstawania *Sadu dziadka*, lecz także w początkowych rozdziałach mających – w założeniu – odsłonić wspólne cechy reportażu i filmu dokumentalnego w rozmaitych wariantach. Problemy pojawiają się już na poziomie koncepcji aneksu (dokument dołączony do filmu oraz właściwego aneksu). Autor wyraźnie nie rozumie, czym jest metodologia badań (jako część metodologiczną podaje zapis wypowiedzi twórców filmów oraz książek, zamiast wskazać jakie filozofie, teorie, metody pracy używa i w jaki sposób je weryfikuje, według jakich kryteriów dokonuje wyboru, oceny, itd.). Jako teorię podaje opis wybranych polskich filmów będących adaptacją reportażu, zamiast wskazać, do jakich definicji, aksjomatów, twierdzeń się odwołuje. Najtrafniej wyodrębniono badania empiryczne i to one właściwie „ratują” pisemną część pracy, chociaż i tutaj nie udało się uniknąć wielu błędów, które wyodrębnię poniżej.

Autor jako poboczny, czy drugi cel badań wskazuje, że jego wyniki przedstawione w formie dysertacji mogą stanowić „kompedium wiedzy na temat adaptacji reportażu literackiego w filmie dokumentalnym” (s. 5). Cel ten został zrealizowany częściowo. Niewątpliwie na uznanie zasługuje zróżnicowany zestaw prac literackich oraz filmowych. Autor dysertacji umiejętnie wskazuje różnego rodzaju relacje jakie zachodzą między literackim reportażem a filmem dokumentalnym, między pisarzem a reżyserem, określa rozmaite stopnie zaangażowania autorów tekstów w pisanie scenariuszy filmowych i udział w produkcji. W podsumowaniu Pan Starnawski przedstawił kilka „typów” literacko-kinowych relacji, odpowiedział na zasadnicze pytania, które stawiał sobie na początku pracy (Czy reportażysta jest osobą obcą dla reżysera? Może jego konkurentem? Czy jednak głównie partnerem?; Czy jest możliwe dokonanie dokumentalnych adaptacji faktu?). Czytelnik może więc zdobyć wiedzę zarówno na temat historyczno-społecznych uwarunkowań budowania tych literacko-filmowych relacji (jak ciekawy przykład nieokreślonych, nieuregulowanych praw autorskich w latach 70. i 80. XX w. w Polsce, co przełożyło się na swobodne i nieskrępowane korzystanie z tekstów Hanny Krall przez Marcela Łozińskiego oraz Wojciecha Wiszniewskiego), jak i na temat prywatno-zawodowych fascynacji określoną osobą, lub motywem łączącym pisarzy z filmowcami (jak opisany przez Pana Starnawskiego przypadek zainteresowania reporterki Magdaleny Grzebałkowskiej i reżysera Marcina Borchardta rodziną Beksińskich). Ta część pracy ma więc niewątpliwie wiele walorów poznawczych. Szwankuje jednak rozpoznanie teoretyczno-



metodologiczne i kulturowe. Autor dysertacji nie sięgnął ani po prace literaturoznawcze (z zakresu metodologii i praktyki pisarstwa reportażowego) ani filmoznawcze (z zakresu filmu dokumentalnego). Niezmiernie uboga bibliografia zawiera zaledwie jeden artykuł na temat reportażu (Żydek-Horodyska E., *Reportaż literacki wobec literatury. Korzenie i teorie*) i dwie prace z zakresu filmoznawstwa (Mąka-Melaszyńska K., *Kral i filmowcy* oraz Zwiefka A., *Prawdziwa fikcja. O przekraczaniu granic w filmie dokumentalnym*). Trudno za ważną pozycję naukową uznać przywołaną w bibliografii niepublikowaną pracę magisterską. Pozostałe artykuły widniejące w spisie to rozproszone artykuły na temat poszczególnych filmów lub reportaży. Ten brak jakiegokolwiek umocowania w literaturze przedmiotowej dziwi tym bardziej, że istnieje sporo badań na ten temat, a wyniki są opublikowane i dostępne, by wymienić chociażby: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Poznań 2005, - Kazimierz Wolny, *Reportaż – prawda czy fikcja?*, w: *Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunku*, wybór i oprac. K. Wolny, Rzeszów 1992; Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Andrzej Kaliszewski, Wojciech Furnal, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, wyd. II, Warszawa 2009; Agata Listoś, *Ewolucja bohatera reportażu prasowego w ostatnim dwudziestolecu na wybranych przykładach*, w: *Reportaż bez granic?*, red. Igor Borkowski, Wrocław 2011. To tylko kilka z wielu pozycji wskazujących na to, że w polskiej humanistyce badania na temat reportażu literackiego i filmu dokumentalnego są mocno ugruntowane. Niezależnie od tego, czy brak jakichkolwiek odniesień Autora dysertacji do podstawowej literatury przedmiotowej podyktowane jest niewiedzą o jej istnieniu czy innymi względami, wyraźnie odbija się to na wartości pracy przedstawionej do oceny. Autor wielokrotnie posługuje się ogólnikami (np. pisze, że w polskim kinie dokumentalnym reżyserzy czerpią przede wszystkim z obserwacji, co wynika z pewnej tradycji przekazywanej przez mistrzów swoim uczniom, nie dowiadujemy się jednak jaka to jest specyfika, jaka tradycja, jacy mistrzowie, jacy uczniowie, itd.), w opisach, analizach, wnioskach „śliska po powierzchni” bez głębszego zgłębiania tematu. To sprawia, że zakładana przez Pana Starnawskiego wartość pracy jako kompendium wiedzy o relacjach reportażu z filmem jest problematyczna. Aneks sporządzono bardzo niestarannie, występują liczne błędy składniowe, stylistyczne, edytorskie, olbrzymia liczba błędów interpunkcyjnych.

Ostatni, czwarty rozdział dysertacji Pan Starnowski poświęcił opisowi własnych doświadczeń zdobytych podczas realizacji filmu opartego na książce reporterskiej. Tutaj magister wykazuje dużą świadomość procesu twórczego, potrafi przedstawić założenia filmu, etapy jego realizacji, krytycznie spojrzeć na swoje działania, opisać problemy, na jakie trafiał podczas realizacji



poszczególnych zadań (zarówno te natury zewnętrznej, losowej, jak wybuch pandemii covid-19, jak i te podyktowane samą „materią” filmową, tematyką, cechami charakteru bohaterów, czy ich niespodziewanymi reakcjami). Reżyser *Sadu dziadka* szczegółowo opisuje proces adaptacji reportażu Szablowskiego, rezygnację z niektórych bohaterów/bohatek występujących w literackiej wersji, wprowadzenie za to innych (Karoliny i operatora Oleksandra). Autor dzieli się z czytelnikami rozterkami targającymi nim na różnych etapach pracy nad filmem (np. przy określeniu koncepcji filmu, przy wyborze takich, a nie innych bohaterów, podczas realizacji zdjęć), co pozwala wejrzeć w proces twórczy, zestawić opisane zmagania reżysera z filmowym dziełem – końcowym efektem żmudnej pracy. Na uwagę zasługuje autorefleksja Starnowskiego na temat jego współpracy z autorem reportażu *Sprawiedliwi zdrajcy* będącego podstawą scenariusza *Sadu dziadka*. Z tej narracji dowiadujemy się zarówno o tym, w jaki sposób i na jakich płaszczyznach współpracowali ze sobą obydwaj panowie, jak i o tym, jakie elementy, pomysły, rozwiązania konstrukcyjne, bohaterowie z reportażu Szablowskiego znalazły nowe miejsce w filmie Starnowskiego, a które – z różnych powodów – nie zostały do niego włączone.

W tekście, a także w filmie *Sad dziadka*, Pan Starnawski ujawnia dużą wrażliwość i subtelność obchodzenia się z problematyką traumy wojennej, z niełatwymi relacjami między Polakami i Ukraińcami w kontekście Rzezi w Wołyniu, niewspółmiernymi i niekompatybilnymi wobec siebie politykami historycznymi w Polsce i w Ukrainie w temacie Wołynia 1943 r. Właśnie owa wrażliwość, wyczucie wagi tematu i delikatny sposób obchodzenia się z nimi: zamordowanymi ludźmi, osobami pamiętającymi tamte wydarzenia i opowiadającymi o nich, miejscami traktowanymi jako nieludscy świadkowie tragicznych wydarzeń z 1943 r. stanowi ważny atut filmu. Wpisanie tego filmowego opowiadania (jak pisze Starnowski „scenariusz filmu od początku miał wyrazistą strukturę opowiadania” s. 62) w konwencję kina drogi uznać należy za kolejny atut *Sadu dziadka*, pozwoliło to bowiem przekonująco pokazać zmiany jakie zachodzą w głównej bohaterce z każdym kolejnym kilometrem, jaki przemierza po ziemi wołyńskiej; tak jak Karolina zdobywa coraz większą wiedzę na temat wydarzeń z 1943 r., tak widz – idąc wraz z nią – zyskuje coraz szersze spektrum informacji, emocji, przemyśleń wydobywających się z filmu. Trzecim ważnym atutem filmu jest tworzenie pomostu pokoleniowego między bohaterami i bohaterkami. Z jednej strony mamy więc wydarzenia sprzed 80 lat i narrację o nich tworzoną przez świadków pogromu lub ich potomków, z drugiej strony widzimy młodych ludzi (Karolinę i Oleksandra) opowiadających o tym, jak wydarzenia z przeszłości odbijają się na ich życiu, w jaki sposób nieprzepracowane traumy ze strony

Ukraińców i Polaków wpływają na nich samych oraz ich rodziny. To klasyczny przypadek postpamięci i wszelkich psychologicznych zawirowań związanych ze strauumatyzowanymi rodzinami, grupami, wspólnotami. Wielka szkoda, że Pan Starnawski nie rozwinął tego tematu w pisemnej części pracy doktorskiej. Takich motywów, które ciekawie wybrzmiewają w filmie *Sad dziadka*, ale już na poziomie refleksji i szczegółowej analizy w pisemnej części pracy nie są obecne, jest zresztą więcej, co sygnalizowałam wcześniej w tej recenzji.

Podsumowując:

Film *Sad dziadka* w reżyserii Karola Starnawskiego to udany i interesujący przykład adaptacji reportażu *Sprawiedliwi zdrajcy* Witolda Szablowskiego. Pracę Starnawskiego nad scenariuszem, formą filmu oraz wyborem bohaterów i bohaterek określić można jako twórczą – reżyser wyraźnie, jawnie i chętnie korzysta z tekstu literackiego, jednocześnie pozostawiając sobie jako twórcy i filmowi jako medium dużą dozę autonomii. Film wykazuje wiele ciekawych rozwiązań artystycznych i strukturalnych pozwalających wydobyć specyfikę refleksji o traumie Rzezi Wołyńskiej. Druga część pracy doktorskiej przedstawiona w formie pisemnej prezentuje niższy poziom, sprawia wrażenie pisanej pośpiesznie, brakuje jej intelektualnego zaangażowania, erudycji, wyraźnego umocowania metodologicznego. Jeśli Autor tej pracy nadal planuje opracować tę część materiału jako kompendium wiedzy dla studentów o relacjach między reportażem a filmem dokumentalnym, to niezbędne będzie dopracowanie różnych wątków oraz formy pracy, by podnieść jej poziom.

Biorąc pod uwagę walory dokumentalne oraz artystyczne filmu *Sad dziadka*, tezy i argumentację przedstawione w części pisemnej *Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym* oraz koncepcję całości rozprawy doktorskiej przedstawionej w aneksie stwierdzam, że recenzowany materiał spełnia kryteria pracy doktorskiej. Niniejszym rekomenduję pracę Pana Karola Starnawskiego do dalszego procedowania w przewodzie doktorskim.

prof. dr hab. Grażyna Gajewska

