

prof. UAM dr hab. Rafał Koschany
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Recenzja pracy doktorskiej oraz pisemnego komentarza „Od archiwum do ekspresji: asocjacyjny montaż w filmie *Solaris Mon Amour*” autorstwa Pani Mgr Laury Paweli-Kolankiewicz

Przedłożone do oceny dzieło *Solaris Mon Amour*, którego współautorką-montażystką jest pani Laura Pawela-Kolankiewicz, oraz dołączony do niego pisemny komentarz¹ „Od archiwum do ekspresji: asocjacyjny montaż w filmie *Solaris Mon Amour*” – to przykład uderzającej spójności pomiędzy praktyką artystyczną a (auto)refleksją na jej temat. Niezależnie od wysokiej oceny recenzowanego dzieła / recenzowanych dzieł (i komentarza) podkreślam tę korelację, której świadectwo uzyskane w procesie lektury oraz seansu (seansu oraz lektury) przyczyniło się do ogromnej satysfakcji poznawczej. W ramach uwag wstępnych podkreślić trzeba niezwykle uważność i biegłość montażystki, a także erudycję i samoświadomość pracy twórczej Doktorantki – autorki wnikliwego pisemnego komentarza. Nieco więcej szczegółowych uwag odnoszących się zarówno do podlegających ocenie filmom, jak i tekstu rozprawy, umieszczam poniżej.

Uwagi na temat dzieł

Swoją wypowiedź zacznę od kilku uwag na temat interaktywnego dokumentu *New Spirit*. Z tekstu Autorki poznajemy jego genezę, a zwłaszcza genezę materiałów wykorzystanych w filmie – materiałów sfabrykowanych. W ramach poszukiwania innych

¹ W dalszej części tekstu recenzji używam uproszczonej formuły *Komentarz*.

jeszcze określić na tego rodzaju praktyki zwróciłbym uwagę na pojęcie **mistyfikacji**, która tutaj – jak w przypadku każdej mistyfikacji wykorzystywanej w celach artystycznych – jest w dobry sposób uzasadniona i daje ciekawy efekt. Na nieco innym gruncie chyba najlepiej to opracował i najciekawiej o tym pisał Umberto Eco, chociaż nie wszystkie znane mistyfikacje służyły celom artystycznym, by przywołać szczególnie mocno przebadane przez Eco *Protokoły mędrców Syjonu*. Z kolei w kontekście filmowej twórczości dokumentalnej naturalnym skojarzeniem dla rozważań jest wszelkiego rodzaju twórczość – najogólniej rzecz ujmując – zacierająca granice między dokumentem a światem rejestrowanym, dokumentem a fikcją, wreszcie dokumentem a filmem fabularnym czy serialem. Jest to zresztą twórczość już bardzo dobrze na gruncie genologii i teorii filmu przebadana.

New Spirit Laury Paweli idzie jeszcze dalej, to znaczy mistyfikacje, „falsyfikaty” i materiały sfabrykowane przedstawione zostały widzowi do „obróbki własnej”, do indywidualnego montażu. W rezultacie, jak pisze Autorka, aktywnego widza czeka „interaktywny seans” (s. 17). W próbie teoretycznego uchwycenia cechy wyróżniającej powstałe dzieło odwołałbym się – dodając to do analiz Autorki – do pojęcia **hipertekstu**, rozumianego przede wszystkim jako określenie ustabilizowanego już gatunku, ale nie tylko literackiego, lecz najczęściej z pogranicza różnych dziedzin sztuki, w tym materiałów audiowizualnych. Twórczy seans interaktywnego dokumentu mniej może przypomina *Grę w klasy* Julio Cortáзара (uznawaną za klasyczny hipertekst), ale już propozycje zawarte w katalogach Electronic Literature Organization – owszem. Najważniejsze w teorii hipertekstu współtwórstwo, współautorstwo czytelnika, uważane za jedną z najważniejszych rewolucji w procesie odbiorczym sztuki, również w przypadku ocenianego filmu ma miejsce.

Z kolei dzieło *Solaris Mon Amour*, stanowiące kolejny element podstawy oceny w przewodzie doktorskim, to film już znany, właściwie można powiedzieć: uznany, nagradzany, komentowany, recenzowany, interpretowany... Częściowo śledziłem ten proces, a w trakcie pisania recenzji wiele spraw mogłem sobie przypomnieć (zresztą z kilku wypowiedzi krytycznych korzysta w swym tekście sama Autorka). Nie ulega wątpliwości, że recepcja *Solaris...* była nad wyraz pozytywna, momentami entuzjastyczna, czasem znacznie pogłębiona – i jestem przekonany, że w bliższej lub dalszej przyszłości będzie ten film źródłem twórczej inspiracji dla następnych autorów, a także przedmiotem kolejnych analiz i interpretacji, tak jak *Hiroszima moja miłość* Alaina Resnais, tak jak – odwołuję się w tym przykładzie już wprost do zagadnienia montażu asocjacyjnego – prolog do *Persony* Ingmara Bergmana. Krótko mówiąc, mamy do czynienia z dziełem odważnym, mądrym, erudycyjnym i nowatorskim, a pozytywnie

wartościowane przymiotniki można by mnożyć. Przede wszystkim jednak jest to dzieło otwarte i zagadkowe, podatne na interpretację / interpretacje.

W związku z tak zarysowanym kontekstem wyjątkowo trudno w opinii na temat takiego dzieła-jako-doktoratu nabrać odpowiedniego dystansu. W tym miejscu (do)powiem zatem tylko tyle, że za szczególnie wartościowe i warte poddania dodatkowej, recenzenckiej ocenie, wydają się tu dwie kwestie: gatunkowości (samego dzieła) i adaptacji (jego relacji względem literackiego tekstu prymarnego).

Jeśli chodzi o pierwszą kwestię, trudno w tej chwili oddzielić sam film od komentarza, w którym Autorka mierzy się z próbą umieszczenia filmu w bardzo dziś „zmaconym” (Clifford Geertz) **porządku genologicznym**. Bez tego teoretycznego przygotowania sam film doprowadziłby mnie zapewne do następującej konkluzji: gatunkowo jest on najbliższy esejowi (filmowemu), nie tylko ze względu na możliwe umieszczenie go w tej szerokiej, pojemnej formule, ale także ze względu na ontologicznie niejasny, nieustabilizowany status samego eseju – zarówno w jego literackiej, jak i filmowej postaci. Poza tym należy wziąć pod uwagę, że esej, jeśli można tak powiedzieć, to również przymiotnik, cecha, rodzaj dyskursu – stąd znane w powieściopisarstwie XX wieku zjawisko eseizacji prozy. Podobne procesy, i podobnie – jako rodzaj eseizacji – opisywane, miały również miejsce w rozwoju sztuki filmowej. Z kolei *found footage* określić by można jako technikę artystyczną, wykorzystywaną w pracy filmowej do różnych celów i różne efekty (w postaci gotowego, finalnego artefaktu) przynoszącą. Nie chcę powiedzieć, że tego rodzaju „porządek” jest obiektywną, empirycznie uchwytną i możliwą do dowiedzenia konstatacją. Wręcz przeciwnie, charakter dzieła oraz mnogość dróg, którymi można by pójść w genologicznych analizach, a nawet owych dróg „zmaćnienie” – słusznie podpowiadają Autorce, że trzeba rozpatrzyć wszystkie możliwości, jakich *de facto* próbuje: dokument, wideoesej, supercut, „montaż wizualny”, itd.

Kwestia druga wiąże się z zagadnieniem **adaptacji**, a właściwie – z zagadnieniem serii adaptacyjnej. Patrząc na fakt premiery filmu *Solaris Mon Amour* z perspektywy widza zainteresowanego i teoretyczną problematyką adaptacji, i przypadkiem Stanisława Lema jako autora dość często „filmowanego”, a przede wszystkim przypadkiem jego powieści *Solaris*, nie da się ukryć, że film Mikurdy / Paweli / Lanarczyka umieszczany był w tak nakreślonym horyzoncie oczekiwań. Oczywiście, seans szybko odsuwał odruch porównań do filmów Tarkowskiego i Soderbergha (Autorka przywołuje te dwa obrazy w jednym zaledwie przypisie *Komentarza*), sam tytuł od razu przecież kierował skojarzenia także w stronę dzieła Alaina Resnais, natomiast – i to od początku uważałem za szczególnie wartościowe – wpisuje się w serię adaptacji audialnych. Dialogi czy głosy z offu pochodzą z dwóch porządków –

immanentnie należą do wykorzystywanych fragmentów filmów oświatowych, ale także, odpowiednio transformowane, wyjęte są z powieści. Dla widza oglądającego film pierwszy raz „pochodzenie” tych (zwłaszcza drugiego typu) fragmentów jest prawdziwą tajemnicą – dopiero w napisach końcowych dowiaduje się on o prawdziwych ich źródłach, czyli dwóch słuchowiskach Józefa Grotowskiego (z 1962 i 1970 roku). Autorka poświęca im trochę miejsca w pisemnej rozprawie, a owo „trochę” być może wynika z faktu skupienia się na montażu materiałów wizualnych, natomiast nie ukrywam, że właśnie ta relacja – obrazu i dźwięku – jest w ostatecznej wersji dzieła najbardziej fascynująca. Mianowicie: jaki status mają tutaj obrazy (są „skądinąd”, zostały „pożyczone”), a jaki nadrzędna narracja, którą słyszymy (jej fragmenty wyjęte zostały z innych adaptacji *Solaris* Lema i nałożone na zrekontekstualizowane obrazy).

W przypadku obu dzieł będących przedmiotem oceny, tak różnych stylistycznie i gatunkowo, zagadnieniem wspólnym i wyjątkowo trudnym do opracowania jest ich recepcja. To także przedmiot uważnej refleksji Autorki w pisemnym komentarzu. Oba „style odbioru”, a właściwie nieskończona ich liczba (z uwagi na indywidualne procesy odbiorcze poszczególnych widzów), „spotykają się” w danym tu prawie do ponownego montażu. Wspólna też mogłaby być konkluzja pożyczona z tekstu Doktorantki: „widzimy świat, który nie istnieje, jest tylko jego interpretacją” (s. 67), adekwatna zarówno w odniesieniu do dokumentu zrobionego z materiałów sfabrykowanych, jak i zmontowanego z innych dokumentów, uważanych za odbicie rzeczywistości, tu jednak w radykalny czasem sposób zrekontekstualizowanych. W obu przypadkach konkluzja ta świetnie oddaje charakter przylegania dokumentu do rzeczywistości, jak i stanowić może zapis teorii (i „praktyki”) fikcji, mechanizmów jej powstawania i oddziaływania.

Uwagi na temat pisemnego komentarza

Jak można już było zauważyć, trudno w opinii na temat dzieła oddzielić ją od *Komentarza* do niego (w przeważającej większości poświęconego – jak głosi tytuł pracy – filmowi *Solaris Mon Amour*). W tej części recenzji sformułuję kilka uwag wynikających z lektury samego tekstu.

Strukturę pracy odzwierciedla pomysłowy spis treści. Tytuły kolejnych rozdziałów układają się w spójną narrację, zawierającą swój początek („Przygotowanie do lotu”), środek („Lot na *Solaris Mon Amour*”, „Lądowanie”) i koniec („Wnioski badawcze z wyprawy”). Zresztą o swoim dziele Autorka też pisze jako o strukturze trzyaktowej (s. 46 i n.). W uwadze

tej nie chodzi li tylko o pochwałę literackich czy retorycznych talentów oraz inteligentnych nawiązań do powieści Stanisława Lema, ale także o **autoetnograficzną świadomość** Autorki (na którą to metodę powołuje się zresztą wprost na s. 5). W *Komentarzu* otrzymujemy mianowicie wgląd w proces twórczy, opisany z detalami w odniesieniu do pracy *stricte* artystycznej i techniki, ale także z uwzględnieniem wszelkiego rodzaju kontekstów (egzystencjalnych, pracy w zespole, itd.). Nie tylko w odniesieniu do głównych w postępowaniu doktorskim dzieł, ale także w odniesieniu do pozostałej twórczości – pojawiają się uwagi (auto)krytyczne, bardzo szczere, w sposób szczegółowy odzwierciedlające proces, na który składają się i niewiedza, i niepewność, i porażki, ale też rozpoznawane u siebie zalety, predyspozycje, cechy charakteru (por. s. 19). W autoetnograficznej narracji (przewijającej się przez cały *Komentarz*) szczególnie ujmujący jest fragment o montowaniu, dotykaniu taśmy, pracy „ręcznej” (s. 41), ale także przewijająca się, tematyzowana problematyka właśnie procesu, pracy, kolejnych prób i błędów. Tu za bardzo inspirujące uważam wyjątki poświęcone opisowi stanu „poddawania się materiałom” (s. 23), które to materiały stawiają opór (s. 59) czy wyznaczają rytm (s. 60).

Warto również odnotować i docenić wysoce etyczną i empatyczną **postawę** Autorki. Cały wywód przepełniony jest relacją zarówno z pracy przy „stole montażowym”, jak i z pewnej relacji międzyludzkiej. Oczywiście, filmowe napisy i wszelkie okołofilmowe informacje świadczą o wspólnej decyzji odnośnie do równoważnego trójautorstwa (Kuba Mikurda – reżyseria, Laura Paweła – montaż, Marcin Lenarczyk / djLENAR – sound design / muzyka), i o tym widzowie filmu mogli się przekonać już wcześniej, ale *Komentarz* z całą dobitnością i uczciwością relacjonuje zaplecze owej decyzji (por. s. 57). Skupienie na eksplikacji pracy montażystki nie przeszkadza jej oddać głosu całemu *teamowi* i formułować przy okazji określeń takich jak „zatarcie granicy obowiązków” (s. 22) czy „symbiotyczny charakter współpracy” (s. 69).

Wspomniałem już wcześniej o rozważaniach Autorki w *Komentarzu* na temat gatunkowej czy rodzajowej przynależności *Solaris Mon Amour*. Pojawiły się tu odniesienia do zasady *found footage* – co prawda rozumianej raz jako podstawa technika twórcza, „technika filmowa” (s. 4), raz – to raczej skrót myślowy – jako gatunek (s. 71), w każdym razie jest to bardzo ważny punkt odniesienia dla praktyki artystycznej i jej tematyzowania (teoretyzowania). W tej chwili chciałbym się skupić na istocie problemu; jak pisze Autorka, jest to „film, który w całości powstał w procesie montażu” (s. 3). I tak jak pojęcie, praktyka, teoria technik *foundfootage*’owych przywołane zostały w tekście wielokrotnie i z uwagą, tak jakby jedynie

mimoходом pojawia się w wywodzie termin „film montażowy”² (s. 25-26), a wprost przywołany w zacytowanym dłuższym fragmencie recenzji Dominika Gaca (s. 76). Tymczasem film montażowy, zwany wcześniej filmem zestawnym czy filmem kompilacyjnym – jako praktyka twórcza – ma swoją długą tradycję, także refleksja nad tym gatunkiem (odmianą gatunkową?) wydaje się ustabilizowana – i wypada żałować, że nie pojawił się na horyzoncie bardziej szczegółowych rozważań Doktorantki, choćby po to, by stwierdzić, w jakiej relacji jej propozycja się w stosunku do tej tradycji sytuuje. Innymi słowy: jak Autorka doprecyzowałaby różnicę pomiędzy filmem montażowym (jako gatunkiem?) a *found footage* (jako techniką?).

Oczywiście, niektóre z teoretycznych wyborów Autorki są zrozumiałe: akcent położony na technikę *found footage* pozwala skupić się na pewnej zasadzie doboru i łączenia materiałów archiwalnych / zastanych – jest to, jak się wydaje, podejście bardziej współczesne od mniej nacechowanego w ten sposób filmu montażowego. Stąd również pojawiające się różnych fragmentach tekstu charakterystyczne dla nowszej tendencji przymioty: przywłaszczanie, (ponowne) wykorzystanie, przechwytywanie, zawłaszczanie³, dekontekstualizacja, rekontekstualizacja, subwersja, wreszcie zestawienie. W związku z tym ostatnim pojęciem inspiracją dla Autorki jest *Atlas Mnemosyne* Aby’ego Warburga (s. 38), jako dzieła totalnego, z pogranicza nauki i sztuki. Inspirację tę można uznać za aspirację, całkowicie uzasadnioną, jeśli wziąć pod uwagę interesujący panią Laurę Pawełę charakter relacyjny: (historycznego) stanu wiedzy, wyobrażeń o świecie czy kosmosie, oraz zasad ich zestawiania.

Autorka przywołuje, jak pisze, bliskie jej podejście do wykorzystania materiałów archiwalnych: „Zdajemy sobie sprawę, że nie mam już sensu udawanie, że artyści są ostatecznym źródłem swoich wytworów, lub co istotniejsze, że panują nad wartościami i sensami przypisywanymi ich praktyce: interpretacja zastąpiła intencję” (s. 10). Na sam koniec cytuje zaś Guy Deborda „Plagiat jest konieczny” (s. 80), chociaż *de facto* zdanie to przypisywane jest Lautréamontowi, autorowi *Pieśni Maldorora*, uznawanych za tom tyleż odkrywczy i rewolucjonizujący język poetycki w XIX wieku, ileż... zaciągający dług u poprzedników. Dodatkowo kilkakrotnie pada w tekście Laury Paweli nazwisko Borgesa, który – co znamienne – jest jednym z bohaterów słynnego eseju Johna Bartha pt. *Literatura*

² Cała wypowiedź: “Wyjątkowość *Solaris Mon Amour* polega również na tym, że był on pierwszym filmem montażowym powstałym w całości ze zbiorów łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych i pierwszym wykorzystującym te archiwa w tak twórczy sposób” (s. 26).

³ Chociaż chyba nie do końca w kontekście najczęściej używanym – *appropriation* – zawłaszczanie kulturowego (por. s. 33).

wyczerpania, to znaczy: „zużycia się pewnych form lub wyczerpania się pewnych możliwości”⁴. Jednocześnie, mimo że „wszystko już było”, zdarzają się artyści, nazwani przez Bartha „technicznie nowoczesnymi”, na przykład właśnie Jorge Luis Borges czy Samuel Beckett, którzy są świadomi pewnej krańcowości, ale owo „wszystko” umieją przekształcić w rzecz nową, a ostatecznie „potrafią dotrzeć do naszych wciąż jeszcze ludzkich serc”⁵. Borges zresztą też mówił: „Mam zły nawyk plagiatowania rzeczy. Plagiat to moje drugie przyzwyczajenie”. Uwagi te dotyczą zjawisk w rozwoju XX-wiecznej literatury, z kulminacyjnym punktem tzw. powieści postmodernistycznej, a także jej intertekstualnej teorii, ale metaforycznie rozumiany „plagiat” pozostaje tu kluczową, uniwersalną techniką artystyczną. Doktorantka, pisząc o *found footage* jako (ekologicznym) kinie przyszłości, o „zawłaszczaniu cudzych materiałów” (s. 79), w rzeczywistości na żywym przykładzie swojego filmu rozpoznaje kulturowe zjawiska znane od lat (takie jak centon czy kolaż) – jednak w przypadku filmu rzecz jest nieco odmienna, wyjątkowo ważna i dzieje się na naszych oczach. Przyszłość już tutaj jest – wystarczy przejrzeć platformy YouTube czy Vimeo, by się przekonać, że mniej czy bardziej profesjonalne audiowizualne „montaże” stały się poręcznym sposobem wypowiedzi (krytycznej, interpretacyjnej, artystycznej, itd.).

Spostrzeżenia powyższe pozwalają już przejść do kluczowego dla rozprawy pojęcia montażu asocjacyjnego. Wiele z uwag zapisanych w *Komentarzu* poświęconych jest – na zasadzie analogii – przywołaniu tradycji szkoły radzieckiej (np. s. 5, 38, 50), a zaprezentowana wiedza na temat łączenia obrazów i ujęć w nowe, nieoczekiwane konfiguracje wydaje się pełna i zrozumiała w kontekście i opisu procesu twórczego, i finalnej wersji *Solaris Mon Amour*. Natomiast w tym miejscu pojawia się pytanie do Autorki o pewien brak. Mianowicie w żadnym fragmencie tekstu, nawet w tych miejscach, w których czytelnik w sposób naturalny mógłby się tego spodziewać, nie pojawia się pojęcie **metafory** – ani pojęcie, ani sama zasada „metaforycznego” działania montażu w tradycji, na którą Autorka się powołuje. Zwłaszcza że, jak sama podkreśla, proces twórczy polegał też na redukcji, w stronę „bardziej intensywnego korzystania z abstrakcyjnych obrazów” (s. 55- 56). Asocjacyjne zestawienia, które działają na widza w sposób przedintelektulany czy też emocjonalny („emocjonalny charakter filmu”, s. 29; „emocje przed wiedzą”, s. 50) ostatecznie są dość paradoksalne – ponieważ oprócz emocji

⁴ J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, oprac. Z. Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 38.

⁵ *Ibidem*, s. 42.

rodzą się nowe sensy. Właśnie nowe: zmontowane fragmenty potrafią powiedzieć / znaczyć coś, czego w nich samych nie dostrzeżemy. Właśnie tak działa metafora.

Wypada żałować również, że w swej eksplikacji montażu asocjacyjnego nie powołała się Doktorantka – zresztą podobnie jak w poprzednim wątku – na **tradycję literacką** tego rodzaju twórczości i próby jej „teoretyzowania”. Być może pozwoliłoby to na wzbogacenie dyskursu, ponieważ kwestia (wraz z pojęciem) montażu asocjacyjnego pojawia się zarówno w odniesieniu do zestawiania obrazów o wspólnym podłożu emocjonalnym w symbolizmie, jak i w praktykach już awangardowych (nie tylko surrealistycznych), „poważnych zabaw” w tworzenie poezji i refleksję nad zasadami tego tworzenia. Natomiast co szczególnie ciekawe, XX-wieczne literackie techniki montażowe, a przede wszystkim samo pojęcie montażu jako narzędzie pozwalające opisać wzmiankowane procesy – mają swe źródło, jak twierdzą niektórzy badacze (np. Artur Hutnikiewicz), właśnie w filmie – rozumianym zarówno jako zestaw charakterystycznych cech, jak i jako konkretny proces twórczy, którego montaż jest jednym z etapów. Wykorzystanie w wywodzie tych obustronnych relacji uważam za potencjalnie interesujące zagadnienie.

Uwagi redakcyjne i językowe

Komentarz napisany jest poprawną polszczyzną, zgrabnie balansującą na granicy wypowiedzi naukowej, w której dominują precyzja wywodu oraz profesjonalne podejście do omawianych zagadnień, i – *nomen omen* – eseju, nacechowanego stylem nieco bardziej swobodnym i zindywidualizowanym. Nie zauważam poważniejszych błędów, wskazałbym jedynie na czasem zbyt potoczność czy „branżowość” języka, która z trudem wpisuje się w konwencję tekstu pisanego; chodzi na przykład o sformułowanie „na montażu” (s. 6, 57, dwukrotnie 68), niepoprawne użycie słowa „dedykowany” (s. 14), „dotykaliśmy te puszki z taśmą” (s. 39). Zdarzyło się też kilka omyłek w pisowni: Borghes (s. 7, 8, 81); Adam Marzec (s. 28, w przypisie i bibliografii jest poprawnie Andrzej); „zagłada” pisana małą literą (s. 47); pisownia „w latach 90tych” (s. 71, 73). Do pozostałych aspektów strony ściśle formalnej (przypisy, bibliografia itp.) również nie mam większych zastrzeżeń.

Konkluzja

Powyższe uwagi należą raczej do gatunku polemicznych i uzupełniających czy też do komentarzy zapisanych na marginesie tekstu i filmu, prowokujących do zadawania pytań i rozwijania myśli. Zmontowane (i przemyślane!) przez panią Laurę Pawełę-Kolankiewicz dzieła *New Spirit* i *Solaris Mon Amour* oraz pisemny do komentarz do tego ostatniego oceniam bardzo wysoko. W obu formach wypowiedzi Autorka czuje się świetnie, na swoim miejscu, a przede wszystkim umiejętnie pokazuje czy dowodzi, jak korespondują ze sobą i zależą od siebie tryb pracy twórczej oraz teoretyczny, egzystencjalny i autoetnograficzny namysł nad tym procesem. Przedłożone do oceny dzieła i rozprawę z przekonaniem oceniam **pozytywnie**, jako istotny wkład w dyscyplinę, spełniający kryteria stawiane pracom doktorskim w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne. Tym samym wnoszę o dopuszczenie pani mgr Laury Paweli-Kolankiewicz do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Rozait Ustchany