



WYDZIAŁ  
FILOLOGICZNY  
Uniwersytet Łódzki

Łódź, 20 sierpnia 2022

Prof. dr hab. Małgorzata Leyko  
Katedra Dramatu i Teatru  
Uniwersytet Łódzki

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Magdaleny Pałki pt. *Teatr i krytyka instytucjonalna w Polsce. Od krytyki instytucjonalnej do praktyki instytuującej*,  
zgłoszonej w dziedzinie nauk humanistycznych,  
dyscyplinie nauki o kulturze i religii**

Przedłożona do recenzji rozprawa doktorska pani mgr Magdaleny Pałki pt. *Teatr i krytyka instytucjonalna w Polsce. Od krytyki instytucjonalnej do praktyki instytuującej* jest pracą oryginalną, w której kompleksowo podjęto temat dotychczas nieobecny w badaniach polskich, a w ostatnich latach coraz wyraźniej widoczny zarówno w działaniach artystycznych, refleksji krytycznej, jak i badaniach z zakresu nauk o kulturze oraz nauk o sztuce. Praca koncentruje się na prześledzeniu faz rozwoju krytyki instytucjonalnej w sztukach wizualnych i muzealnictwie w kulturze zachodniej i polskiej, a następnie systemowej obserwacji jej przejawów w teatrze polskim (przede wszystkim po roku 2014). Jest to uzasadniona strategia, gdyż dzięki niej Autorka pokazuje jak przez ponad półwiecze refleksja krytyczno-instytucjonalna ewoluowała i na jakim etapie jej rozwoju spotkała się z odzewem w polskim środowisku teatralnym. W efekcie część poświęcona teatrowi w Polsce obnaża jego słabości organizacyjne, obszary dysfunkcyjne, zawodność istniejących relacji pomiędzy teatrem a odbiorcami, a także ograniczenia estetyczne. Z tego względu lekturę rozprawy pani mgr Magdaleny Pałki należałoby rekomendować osobom odpowiedzialnym (na różnych szczeblach) za organizację pracy w polskich teatrach, lecz słaba jest nadzieja, aby w dzisiejszych czasach odniosło to oczekiwany skutek.

Instytut Kultury Współczesnej  
Wydział Filologiczny UŁ  
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź



**WYDZIAŁ  
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

Praca pani Magdaleny Pałki ma przejrzysty układ, który pozwala przejść od zagadnień wstępnych i ogólnych do właściwego obszaru zagadnień sygnowanych tematem pracy. Całość została podzielona na trzy rozdziały oraz poprzedzający je wstęp, uzasadniający wybór tematu, prezentujący układ pracy i stan badań nad krytyką instytucjonalną w Polsce. Rozdział pierwszy doskonale wprowadza w powstanie i rozwój krytyki instytucjonalnej w krajach Europy Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych. Wychodząc od próby definicji nurtu, Doktorantka omawia kolejne fale jego rozwoju, charakteryzujące się przeniesieniem akcentów, wynikającym z kulturowo-społeczno-politycznego uwarunkowań instytucji kultury/sztuki w poszczególnych okresach. Krytyka instytucjonalna została zdefiniowana za Patrycją Sikorą jako „taki rodzaj działania artystycznego (wspieranego przez refleksję teoretyczną i aktywizm), które za przedmiot swojego zainteresowania obrało samą instytucję sztuki, cały rynek sztuki wraz z jego ekonomicznymi mechanizmami, a z czasem całe pole sztuki i jej zwyczaje” (s. 15-16). Dookreśleniu podlega także samo pojęcie instytucji jako sformalizowanego systemu organizacyjnego bądź niepisanego zbioru zasad, co – w tym drugim przypadku – jest bardzo istotne na przykład w odniesieniu do etyki zawodów teatralnych. W tej perspektywie w pierwszym rozdziale zostały omówione – przy szerokim odwołaniu do prac badaczy amerykańskich i zachodnioeuropejskich (Frédéric Martel, Julio Le Parc, Lea Lublin, Joseph Kosuth, Alexander Alberro, Arthur Danto, George Dickie i in.) oraz artystów działających w obszarze sztuk wizualnych – kolejne fale krytyki instytucjonalnej, z których pierwsza podważała mit instytucji jako przestrzeni neutralnej, gdzie nie tyle prezentowana sztuka, ile instytucja ją prezentująca była postrzegana jako organizacja opresyjna wobec artysty; drugą falę – przypadającą na dwie końcowe dekady XX wieku – charakteryzowała reakcja na silniejszy wpływ kapitalizmu na rozwój instytucji sztuki oraz dążenia do transformacji instytucji, której krytyka nie płynęła jedynie z zewnątrz, lecz wychodziła od wewnątrz, ze strony samych pracowników, która miała także reagować na ruch feministyczny oraz prawa mniejszości; wreszcie trzecia fala łączy doświadczenia dwóch poprzednich i wykracza poza sam teren sztuki, włączając refleksję badawczą i aktywizm polityczny. To szerokie



**WYDZIAŁ  
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

nakreślenie doświadczeń krytyki instytucjonalnej pierwszych pięciu dekad pozwala dostrzec ściśle uzależnienie sztuki od czynników zewnętrznych wobec niej, takich jak ekonomia czy polityka, które instrumentalizują sztukę i artystę, wywołując ich opór i dążenie do zmian. Ten przeglądowy rozdział oceniam wysoko, gdyż został on oparty na zweryfikowanych opracowaniach naukowych i przedstawia konkretne działania w obszarze sztuk wizualnych i muzealnictwa, podejmowane w celu transformacji instytucji kultury/sztuki.

Kolejny rozdział dotyczy inicjatyw krytyczno-instytucjonalnych w polskich sztukach wizualnych i performansie. Szczególnie cenne jest spojrzenie wstecz, na polską sztukę powojenną przed transformacją systemową 1989 roku, gdyż tutaj przywołane zostają działania artystów wpisujące się w nurt krytyki instytucjonalnej bez funkcjonowania u nas świadomości teoretyczno-krytycznej z nim związanej. Ciekawie zatem na tym tle przedstawiają się akcje artystek i artystów obalające mit opieki państwa nad artystami/sztuką, uderzenie w status galerii jako instytucji promującej sztukę (tylko niektórych twórców i twórczyń), opór wobec „autorytaryzmu posttotalitarnego”, problem opresji ekonomicznej, w jakiej znaleźli się artyści i artystki, zaś na początku nowego stulecia także powiązanie kapitalizmu z władzą polityczną w celu blokowania sztuki. Zjawiska te zostały świetnie zilustrowane konkretnymi działaniami w przestrzeni sztuk wizualnych i performansie zarówno w postaci dzieł sztuki, jak i odezw, manifestów, komentarzy itd. Omówione tu zostały prace m.in. Zofii Kulik i Przemysława Kwieka, Andrzeja Partuma, Zbigniewa Warpechowskiego, Pawła Freislera, Ewy Partum, formacji Kultura Zrzuty, grupy Łódź Kaliska, a w ostatnich dekadach Roberta Rumasa, Oskara Dawickiego, Doroty Nieznalskiej, Karoliny Breguły, Laury Paweli. Jest to niezwykle ciekawie przedstawiona panorama polskiej sztuki najnowszej, pokazująca wzrastający stopień świadomości artystek i artystów co do opresyjności zasad funkcjonowania sztuki w przestrzeni publicznej i podejmowania działań na rzecz ich zmiany.

Rozdział trzeci, stanowiący ponad połowę objętości rozprawy, poświęcony został zagadnieniom zapowiedzianym tytułem pracy, a więc *Krytyce instytucjonalnej w polskim*



WYDZIAŁ  
FILOLOGICZNY

Uniwersytet Łódzki

teatrze. Autorka podkreśla, że obecnie teatr polski stanowi najciekawszy i najbardziej dynamiczny nurt reprezentatywny dla krytyki instytucjonalnej, sytuujący się w ramach trzeciej fali, łączący sztukę teatru z autokrytyką i krytyką społeczną o nastawieniu feministycznym, skierowaną przeciwko systemowi patriarchalnemu reprezentowanemu m.in. przez Kościół katolicki (s. 110). W tej części pracy zastosowano metodę *desk research* polegającą na uwzględnieniu wszystkich głosów zastanych (przedstawień, tekstów naukowych, wypowiedzi krytycznych) pojawiających się w przestrzeni publicznej i zakładającą „równoważne traktowanie wszystkich głosów” (s. 111); uzupełnieniem są wywiady pogłębione przeprowadzone z ośmioma kuratorkami (scenariusz wywiadu przedstawiono w aneksie pracy). Doktorantka sięgnęła po liczne i różnorodne materiały (publikacje książkowe, artykuły, dokumentacje projektów, raporty), prezentując tym samym aktualny obszerny dorobek polskiej krytyki instytucjonalnej (przedstawiony w bibliografii na s. 259 – 286).

W tej części pracy wyodrębniono trzy podrozdziały. Pierwszy z nich poświęcono przejawom krytyki instytucjonalnej w teatrze czasów PRL-u. Omówiono tutaj reprezentację kontrkultury w teatrze alternatywnym/studenckim, który był o tyle wewnętrznie sprzecznym zjawiskiem, że zwracając się przeciwko władzy, działał w strukturach podległych tej władzy i z dotacji przyznawanej przez tę władzę. Na tym tle osobno omówiono teatry Pleonazmus i Akademię Ruchu, które choć nie zwracały się przeciwko samej instytucji teatru, to jako wspólnoty artystyczne preferujące metody pracy kolektywnej oddziaływały na inne zespoły. Innym przykładem jest Helmut Kajzar, którego teatr przedstawiony w monografii Marcina Kościelniaka, ujmowany jako teatr meta-codzienności i teatr „słaby”, przeciwstawiał się ówczesnemu modelowi oficjalnego teatru repertuarowego i sytuowany był przez twórcę poza kulturą i kontrkulturą w rozumieniu twórców teatru studenckiego i Jerzego Grotowskiego. Uważam, że przywołanie Kajzara – nieco dziś zapomnianego – w kontekście krytyki instytucji teatru przez artystę jest niezwykle trafne i dobrze definiuje jego „osobność” w teatrze czasów PRL-u.



WYDZIAŁ  
FILOLOGICZNY

Uniwersytet Łódzki

Kolejny podrozdział dotyczy zmian organizacyjnych w teatrze polskim po roku 1989 i stanowi stosunkowo szerokie systematyczne omówienie projektów transformacji systemu organizacji teatrów w Polsce, począwszy od dążenia Leszka Balcerowicza do wprowadzenia modelu opartego na dotacjach prywatnych, poprzez powierzchowne zmiany legislacyjne firmowane przez kolejne osoby pełniące funkcję ministra kultury, przejmowanie (niechętnie) teatrów przez administracje lokalne, obniżanie dotacji. Tutaj zrelacjonowana została także mobilizacja środowiska w ramach Kongresu Kultury Polskiej w 2009, którego momentem zapalnym był raport o stanie kultury i projekt reform przedstawiony przez prof. Jerzego Hausnera, długo jeszcze budzący reakcje osób związanych z teatrem, a pośrednio doprowadzający do polaryzacji środowiska teatralnego i powstania forum „starych” i forum „młodych” itd., itd. Oczywiście zrozumiałe jest, że to sprawozdanie konieczne było o tyle, o ile miało doprowadzić do określenia sytuacji, w jakiej w narracji Badaczki pojawia się krytyka instytucjonalna w teatrze, tzn. okresu 2014-2021. Jednak w moim odczuciu powstaje tutaj odczuwalna luka pomiędzy krytyczno-instytucjonalną strategią Helmuta Kajzara (zakończoną w 1982) a kolejnym omawianym okresem (rozpoczynającym się w 2014). Można bowiem odnieść wrażenie, że ani w latach 80. i 90., ani w pierwszej dekadzie XXI wieku nie pojawiły się żadne przedsięwzięcia krytyczno-instytucjonalne czy to natury artystycznej, czy to działania o charakterze aktywistycznym, czy wreszcie krytycznym bądź autokrytycznym. Sądzę, że szereg wydarzeń przypadających na te trzy dekady można byłoby opisać językiem krytyki instytucjonalnej, jak zrobił to Marcin Kościelniak w przypadku Kajzara, niezależnie od tego, że samo pojęcie pojawiło się później. Chodziłoby na przykład o konflikty między teatralną „Solidarnością” a dyrektorami, „wojnę” o Teatr Nowy w Łodzi w 2003 czy też wspomnianą w innym kontekście kampanię „Teatr nie jest produktem...” w 2012.

Najobszerniejszy jest podrozdział trzeci *Krytyka instytucjonalna (2014-2021)*, w którym w porządku poszczególnych fragmentów – sygnowanych od A do Z – omówione zostały stematyzowane zjawiska wpisujące się w nurt krytyki



WYDZIAŁ  
FILOLOGICZNY

Uniwersytet Łódzki

instytucjonalnej, przy czym zaznaczyć należy, że Doktorantka omawia tutaj nie tylko konkretne przedstawienia, projekty kuratorskie, publikacje wpisujące się wyraźnie w nurt krytyczno-instytucjonalny, ale także zjawiska, które takiej refleksji się domagają, lecz dotychczas nie były jej przedmiotem bądź stały się nim częściowo (np. dyrektorzy, s. 208-210; krytyka teatralna, s. 220-224; ekologie teatru, s. 246-248; teatry alternatywne, s. 248-252).

Biorąc pod uwagę stosunkowo krótki okres siedmiu lat uwzględniony w tej części pracy, należy zgodzić się z Autorką, że nurt krytyki instytucjonalnej stał się najbardziej widocznym zjawiskiem, przybierającym różnorodne formy i eksponującym kolejne problemy wymagające interwencji. Warto jednak rozważyć, czy zasadne jest ostre wyznaczanie cezury, skoro samo pojęcie krytyki instytucjonalnej w teatrze pojawiło się u nas w 2010 za sprawą Igi Gańczarczyk, a projekt kuratorski Tomasza Platy „RE//MIX” realizowany w latach 2010-2013 został określony przez p. Pałkę jako „w zasadzie klasyczny przykład strategii krytyczno-instytucjonalnej” (s. 147). Jednak za moment graniczny, znamieny także w kontekście politycznym, przyjęto rok 2015 (s. 148), zaś wszystkie wcześniejsze działania potraktowano jako zdarzenia pilotażowe dla „formacji teatralnej”, dla której krytyka instytucjonalna stała się istotnym „narzędziem refleksji poznawczych” (s. 148). Warto także zaznaczyć, że pani Magdalena Pałka uważa krytykę instytucjonalną w teatrze polskim za „propozycję całkowicie feministyczną”, którą uprawiają głównie „akademiczki, reżyserki, kuratorki i dramaturżki”, w którą angażuje się „głównie młodsze pokolenie twórczyń” (s. 150). Zgadzam się co do tego, że nurt krytyczno-instytucjonalny szerzy wartości feministyczne i głosi hasło teatru jako feministycznej instytucji kultury, trudno mi jednak zaakceptować ogólną feminizację dyskursu w warstwie językowej, przejawiającą się w dominującym stosowaniu feminatywów bądź w dość przypadkowym mieszaniu form żeńskich i męskich (np. s. 135, 148, 217). Czasami prowadzi to do niejasnych sytuacji, np. na s. 94 Autorka pisze o porozumieniu w sprawie wynagrodzeń artystek i artystów zawartym w 2014 podczas Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej przez „dyrektorki najważniejszych instytucji zajmujących się sztukami wizualnymi”, które to instytucje następnie



WYDZIAŁ  
FILOLOGICZNY

Uniwersytet Łódzki

wymienia, z Muzeum Sztuki w Łodzi na czele. Warto jednak zauważyć, że „dyrektorką” tej instytucji był od 2006 Jarosław Suchan; zakładam natomiast, że poznańskiej Galerii Arsenał nie reprezentował wówczas Piotr Bernatowicz, lecz zastępczyni dyrektora. Inny przykład to fragment *O. Dramaturgia, dramaturżka*, gdzie we wstępnych uwagach na s. 218 czytamy o „funkcji dramaturga” (nie dramaturżki), a dalej – przy powoływaniu się na wypowiedzi dramaturga Jana Czaplińskiego – jest mowa o dramatopisarkach, dramaturżkach, reżyserkach. Podobnie jest we fragmencie *N. Pracowniczkę programowe...*, który dotyczy wyłącznie kobiet, choć w wielu teatrach na tych stanowiskach zatrudnieni są także mężczyźni. Jeśli zazwyczaj domagamy się stosowania obok form męskich feminatywów, to należałoby także odpowiednio stosować tę zasadę w odniesieniu do form męskich, zwłaszcza, że Autorka przywołuje w pracy stosunkowo często dzieła reżyserów, dramaturgów (m.in. Kajzara, Rubina, Buszewicza, Zadary, Frlijca, Ziemińskiego, Czaplińskiego, Tomaszewskiego), kuratorów, badaczy, krytyków (m.in. Platy, Kościelniaka, Niziołka, Morawskiego, Olkusa, Szydłowskiego, Kosińskiego). Dlatego uważam, że należałoby skorygować tego typu zapisy w pracy.

Omawiane w tej części pracy problemy uporządkowane zostały od zagadnień stosunkowo ogólnych, jak teatr publiczny, teatralnego kanonu i historii teatru, autocenzury dyrektorów i cenzury o znamionach politycznych, teatru w warunkach kapitalizmu, wewnętrznej organizacji pracy w teatrze i procesie produkcji przedstawień, przemocy w teatrze i szkolnictwie teatralnym, roli krytyki wobec kryzysu instytucji teatru, po zagadnienia związane z mniejszymi grupami interesu (queer, teatr osób z niepełnosprawnościami czy mniejszości narodowe lub teatr offowy). Trudno odnieść się do wszystkich wyłonionych w poszczególnych fragmentach pracy problemów dostrzeżonych w teatrze polskim, dlatego wspomnę tylko niektóre. Jednym z nich jest kwestia teatru publicznego, która wypłynęła w roku obchodów 250-lecia teatru narodowego/publicznego i w pewnym sensie podzieliła środowisko w sprawie historycznej perspektywy jubileuszu. Doktorantka referuje tutaj przebieg dyskusji badaczy i krytyków na temat teatru jako miejsca otwartej debaty publicznej, instytucji finansowanej ze środków publicznych oraz relacji z publicznością, by na tym tle



WYDZIAŁ  
FILOLOGICZNY

Uniwersytet Łódzki

przedstawić działania wpisujące się w nurt krytyczno-instytucjonalny: *Sprawiedliwość* Michała Zadary, *Praskie si-fi* Agnieszki Błońskiej, *Klątwę* i niezrealizowaną *Nie-Boską Komedię. Szczątki* Frlijca. Przywołanie tych na pozór odmiennych przedstawień połączyło pytanie o instytucję, w której powstały – tryb pracy (np. zatrudnienie badaczy i archiwistów), relację z publicznością (funkcja Teatru Powszechnego wobec społeczności lokalnej) czy zobowiązania teatru wobec tradycji (przedstawienia Frlijca). Innym niezwykle ważnym fragmentem jest *G... autocenzura, Kościół katolicki*, gdyż Autorka uważa ukazanie problemu „roli Kościoła w procesie podejmowania ważnych decyzji publicznych” za „wyróżnik polskiej wersji krytyki instytucjonalnej” (s. 166). Jako jedno z wydarzeń, wokół których koncentrowała się aktywność krytyczno-instytucjonalna, wskazuje Doktorantka odwołanie spektaklu Rodrigo Garcii *Golgota Picnic* podczas Małty w 2014, co wywołało publiczną dyskusję na temat autocenzury organizatora festiwalu i obnażyło konformizm władz wobec protestów hierarchów Kościoła. Ponownie przywołany przykład *Nie-Boskiej* Frlijca ukazany został tym razem w związku z autocenzurą dyrektora teatru i będącymi jej efektem debaty *Nie-Boska. Powidok* oraz spektaklem *Nie-Boska. Wyznanie*, eksponującego pytanie o cenzurę i autocenzurę w instytucjach artystycznych. W innej perspektywie przywołane zostały wydarzenia związane z *Klątwą* w warszawskim Teatrze Powszechnym, kiedy dyrekcja wobec krytyki ze strony Kościoła katolickiego i wywołanej nią nagonki medialnej konsekwentnie broniła realizatorów przedstawienia i prawa teatru do wolności słowa. Krytycznym echem przywołanych tu spektakli były głosy publicystów i krytyków oraz – jako reakcja badaczy – konferencja naukowa w UJ. Natomiast nie jestem pewna czy w tym miejscu powinien znaleźć się temat związany z „Jeźycjadą”, który dotyczy praw autorskich zastrzeżonych przez autorkę cyklu powieściowego i czy w ogóle jest to problem wpisujący się w nurt krytyki instytucjonalnej.

Wyrażając uznanie dla badań przeprowadzonych przez Doktorantkę i sposobu, w jaki zaprezentowała je w rozprawie, mam dwie uwagi, którymi chciałabym się podzielić. Pierwsza dotyczy braku informacji i odniesień do krytyki instytucjonalnej w teatrach zagranicznych. O ile bowiem pierwszy i drugi rozdział pozostają wobec siebie





WYDZIAŁ  
FILOLOGICZNY

Uniwersytet Łódzki

pod tym względem w równowadze, o tyle brakuje mi choćby ogólnych uwag na temat działań krytyczno-instytucjonalnych na przykład w teatrach zachodnioeuropejskich, a przecież wiemy, że np. w zakresie zapobiegania przemocy w teatrze i akademiach teatralnych polskie aktywistki korzystały z doświadczeń Zachodu, sporo się u nas mówiło także o interwencyjnym teatrze społeczno-politycznym Milo Raua i ekologicznych podstawach zarządzania przez niego NTGent, tu także widziałabym miejsce dla przywołania polityki prowadzenia berlińskiego Maxim Gorki-Theater zgodnie z Schillerowską zasadą „teatru jako instytucji moralnej”. Te doświadczenia Zachodu silnie nas inspirują (niezależnie od różnic systemów organizacyjnych), więc warto o nich wspomnieć.

Druga uwaga odnosi się do podtytułu rozprawy *Od krytyki instytucjonalnej do praktyki instytuującej*. Pomijam fakt, że w tekście głównym termin praktyka instytuująca pojawia się tylko raz, na s. 44, gdzie jest on wyjaśniony jako „poszukiwanie nowych form politycznej podmiotowości, sposobów działania i życia”. Ta procesualność zapowiedziana podtytułem (od... do...) nieco zatarła się w układzie problemowym poszczególnych haseł i jakkolwiek samo poszukiwanie nowych form podmiotowości w teatrze i jego środowisku przewija się w pracy, to nie znajduje wyraźnej eksplikacji w jej zakończeniu.

Niezależnie od sformułowanych wcześniej uwag, muszę stwierdzić, że pani Magdalena Pałka trafnie wybrała zjawiska, które stały się – bądź powinny stać się – przedmiotem interwencji krytyczno-instytucjonalnych, uwzględniając zarówno zagadnienia nagłośnione w całej Polsce, nie tylko ważne dla środowiska teatralnego, jak na przykład problem przemocy w teatrach i szkolnictwie teatralnym, który obnażyły kobiety, jak i tematy znane w węższych kręgach, chociażby teatr osób z niepełnosprawnościami bądź teatr migrantów. Dużą wartością rozprawy jest oparcie omawianych zjawisk na materiałach źródłowych, poparcie przez Autorkę stawianych też trafnie dobranymi cytatami i odwołaniami do literatury fachowej. Praca napisana jest na ogół poprawnym językiem, sprawnie pod względem stylistycznym, zastrzeżenia budzić może jedynie czasami interpunkcja. Uwagę zwraca bardzo dobry warsztat badawczy,



**WYDZIAŁ  
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

poprawnie sporządzone przypisy, które oprócz odsyłaczy do źródeł są miejscem ważnych dopowiedzeń i wyjaśnień, które nie muszą obciążać tekstu głównego.

Reasumując, przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska pani mgr Magdaleny Pałki pt. *Teatr i krytyka instytucjonalna w Polsce. Od krytyki instytucjonalnej do praktyki instytuującej*, napisana w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pod opieką naukowego promotora pana prof. dr. hab. Jacka Wachowskiego i promotorki pomocniczej pani dr Agaty Siwiak, spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim w dyscyplinie nauki o kulturze i religii i może być podstawą dalszych etapów przewodu doktorskiego. Tym samym stwierdzam, że recenzowana rozprawa odpowiada warunkom określonym w art. 13 ust.1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (z późn. zm., Dz. U. 2017 poz. 1789).

Prof. dr hab. Małgorzata Leyko