

Recenzja rozprawy doktorskiej Małgorzaty Kelai *Spółeczny i etyczny wymiar filmów Michaela Hanekego* napisanej po kierunkiem dr hab. Michała Legana

Wszystko, co dzisiaj interesujące i odkrywcze w nauce, rodzi się na pograniczu dyscyplin. Pobocza, meandry, styki są współcześnie niezwykle inspirującym obszarem prowadzonych badań. Kluczowe dokonania w dyscyplinach, zarówno te w skali mikro, jak i makro, wydają się należeć do przeszłości. Jeśli nadal prowadzi się tu jakieś badania, to raczej z myślą o doskonaleniu techniki, jednak to nie ujęcie dyscyplinowe wyznacza nowe trendy, ale to, co -inter czy -trans. Autorka dysertacji *Spółeczny i etyczny wymiar filmów Michaela Hanekego* wychodzi z tego samego założenia, łącząc przedmiot badań – twórczość filmową i telewizyjną austriackiego reżysera z ujęciem etycznym, metafizycznym i wreszcie medioznawczym. We wstępie sama przyznaje, że „oscyluje wokół zagadnień z kilku różnych dziedzin, takich jak: nauki o komunikacji społecznej i mediach, etyka, filmoznawstwo czy nawet psychologia”. Już samo założenie poruszania się pomiędzy dyscyplinami wydaje się śmiałe, chociażby ze względu na różną metodologię, wymaganą w odmiennych obszarach nauk: humanistycznych i społecznych. Piszę to z pełną odpowiedzialnością jako literaturoznawca z wykształcenia, filmoznawca z pasji i medioznawca z praktyki dydaktycznej.

Druga uwaga ogólna dotyczy samego przedmiotu rozprawy doktorskiej. Można pozazdrościć autorce rozprawy tak celnego strzału. Michael Haneke należy bowiem do tego wąskiego grona autorów filmowych, których należałoby umieścić w kolejnej odsłonie cyklu „mistrzowie kina europejskiego” obok Tarkowskiego, Bressona, Antonioniego czy Wajdy lub Zanussiego. Co ciekawe, Haneke poza krótkimi opracowaniami nie doczekał się jeszcze całościowego ujęcia. Odczytuję zatem tę pracę jako próbę takiego spojrzenia na twórczość reżysera. Tym samym już na początku stwierdzam, że przedstawiona do oceny rozprawa spełnia jedno ze stawianych ubiegającym się o stopień doktora wymagań - oryginalnego rozwiązania postawionego problemu naukowego. Z pewnością jest ono nowatorskie i oryginalne, o czym świadczy bardzo świadome połączenie różnych dyscyplin w konstruowaniu własnej narracji. I na tym można by zakończyć recenzję, gdyby nie druga część postawionego wymagania, które każe odpowiedzieć na pytanie, czy praca rozwiązuje postawiony problem naukowy?

A autorka dysertacji stawia takich problemów aż trzy. Definiuje je we wstępie i wymienia, powtarzając w zakończeniu. Chodzi o społeczny i etyczny wymiar filmów Hanekego, o metafizyczny aspekt podejmowanych kwestii etycznych przez austriackiego reżysera oraz o refleksję metamedialną, czyli wpisywanie filmu w toczący się dyskurs audiowizualny. Na pierwsze z wywołanych zagadnień autorka odpowiada najpełniej. Nie tylko poświęca temu lwią część rozdziału czwartego, ale właściwie cała narracja skupiona wokół osoby reżysera i jego dokonań (rozdziały II i III) jest tak naprawdę próbą mierzenia się z tym problemem. Pani Małgorzata Kelai dotyka najważniejszych kwestii: problemu osoby, relacji, komunikacji, ale także zła i jego banalności, krzywdy, niezrozumienia, bogactwa i sytości europejskiego społeczeństwa, które stanowią dzisiaj źródło konfliktów i barier społecznych. Fenomenalny, niezwykle odkrywczy, pozostaje w moim przekonaniu rozdział II, poświęcony telewizyjnym dokonaniom Hanekego. Doktorantka niezwykle jasno dowodzi, że zarówno warsztat filmowy, jak i tematyka, zainteresowania i rozwój refleksji etycznej, która stała się znakiem rozpoznawczym austriackiego reżysera, jest konsekwencją jego wcześniejszych prac – na potrzeby telewizji. Czytając ten rozdział, nie mogłem oprzeć się wrażeniu analogii z historią Krzysztofa Kieślowskiego, dokumentalisty, reportażysty, którego technika filmowania, skłonność do realizmu, przywiązanie do szczegółu, stały się znakiem rozpoznawczym późniejszego stylu „kina moralnego niepokoju”. Ale o estetycznych i tematycznych związkach intertekstualnych (intermedialnych) nieco później.

Realizację drugiego zadania, jakie postawiła sobie autorka pracy, które brzmi: „etyka, do której nieustannie nawiązuje reżyser, nie jest zawieszona w próżni, ale wiąże się z metafizyką”, również oceniam pozytywnie, choć temu problemowi została poświęcona zaledwie połowa ostatniego rozdziału. Oczywiście, we wcześniejszych partiach pojawiają się sygnały świadczące o podjętym wątku, jednak odpowiedź na to pytanie *sensu stricto* czytelnik rozprawy otrzymuje dopiero w ostatniej części. W konsekwencji dostaje on fragment szczątkowy, można odnieść wrażenie, że nieco doklejony, trochę „na siłę”, chyba pośpiesznie napisany, bez głębszej refleksji o jakiej metafizyce tu mowa? Z intencji autorki wnoszę, że nie o zagadnienia filozoficzne tu idzie, ale o refleksję quasi-religijną. Ta zaś domagałaby się dookreślenia czy to przez pryzmat obecności „sacrum” lub „tropów teologicznych”, czy interpretacji (hermeneutycznej? kerygmaticznej? postsekularnej?) czy jeszcze innego ujęcia. Ta metodologiczna i terminologiczna słabość doktorantki to niestety nie wypadek przy pracy, ale stała zasada w rozprawie, do czego jeszcze wrócę. Warto jednak podkreślić, że pani Małgorzata Kelai ma niezwykłą intuicję interpretacyjną i jej ujęcia są przekonujące i trafne. Dlatego też, pomimo niewątpliwych braków, oceniam ten punkt pozytywnie.

Trzecie zagadnienie dotyka teorii audiowizualności i wpisuje twórczość Hanekego w świadomie prowadzony przez reżysera dyskurs z zakresu filozofii mediów. Odpowiedź na to pytanie jest w rozprawie rozczłonkowana i fragmentaryczna. Znajdujemy ją zarówno w pierwszym rozdziale – nazwijmy go teoretycznym, jak i przy okazji omawiania twórczości filmowej i telewizyjnej Hanekego. Podstawą tej refleksji jest podrozdział „Film i telewizja jako narzędzia komunikowania idei i wartości”, w którym doktorantka mierzy się z teorią odbioru audiowizualnego w perspektywie ideologii oraz psychologii widza. Te wstępne rozważania znajdują później odbicie w zaproponowanych interpretacjach, np. kiedy pisze o „Kodzie nieznanym” (s. 347-348) lub gdy zastanawia się na usytuowaniem widza w scenach „Happy Endu”. Zresztą to ostatnie pytanie rozlega się dość często na kartach rozprawy przy okazji analizy wielu filmów Hanekego (np. cały 4 podrozdział czwartego rozdziału pracy), wszak poprzez tę refleksję dotykamy problemu związanego z komunikacją i jego zakłóceniami oraz pytaniem o rolę mediów w ustalaniu autorytetów we współczesnym społeczeństwie.

Prowadzona przez autorkę pracy narracja na temat audiowizualności może zaskakiwać, a nawet dezorientować. I tu, nie ukrywam, mam poczucie, że doktorantka nie dość wystarczająco przyswoiła sobie teorię mediów i audiowizualności. Założenie zbadania etycznego wymiaru twórczości filmowej wskazują na trop hermeneutyczny. Jeśli dodać do tego tropu metafizyczny, ocieramy się nawet o koncepcję „śladu”, która – choć nie nazwana – doskonale się sprawdza w jej analizie tekstów filmowych. Autorka wielokrotnie wskazuje na kategorie: blizny, piętna czy wezwania (jeśli posługiwać się pojęciami wywiedzionymi z teorii śladu Barbary Skargi) w interpretacji poszczególnych wątków. Z drugiej strony doktorantka sięga do marksistowskich źródeł krytyki filmowej spod znaku Szkoły Frankfurckiej oraz jej późniejszych przekształceń obecnych w teorii Jacquesa Lacana czy Slavoję Žižka. Wnioski, do których dochodzi, bliskie są natomiast konstatacjom Neila Postmana z książki „Zabawić się na śmierć”, w której ten amerykański znawca mediów wskazuje na media jako element przemysłu rozrywki, który neutralizuje potrzebę zadawania pytań głębszych, egzystencjalnych.

Można odnieść wrażenie, że w tym temacie doktorantka porusza się niejako po omacku, trochę intuicyjnie, skacząc po lekturach, które akurat wpadły jej do ręki. W tym przekonaniu utwierdza mnie rozdział pierwszy, teoretyczny, który jest najślabszym ogniwem pracy. Zgodnie ze sztuką prowadzenia narracji naukowej, doktorantka stara się osadzić temat w teorii, co dowodzi posługiwania się ogólną wiedzą teoretyczną z zakresu komunikacji medialnej, filmoznawstwa, medioznawstwa. Ale jest to także rozdział, który rodzi we mnie szereg wątpliwości. Autorka pracy zakłada, że jest to praca interdyscyplinarna, a nawet komparatystyczna, co wymaga sięgnięcia po metody i narzędzia z różnych metodologii i

różnych ujęć. W rzeczywistości otrzymujemy garść refleksji z zakresu teorii komunikacji (nauki społeczne), historii filmu (nauki humanistyczne), odbioru filmowego itp. Rozdział jest przegadany i nie wprowadza za wiele istotnych informacji. Przypomina sprawozdanie z lektur teoretycznych, których wymaga się w pracy licencjackiej, chcąc zweryfikować umiejętność korzystania ze źródeł lub poruszania się po wybranym przez siebie zagadnieniu. W dalszej części rozprawy autorka w minimalny sposób odwołuje się do ustaleń z tamtego rozdziału, w którym samym trudno się doszukać konceptualizacji i operacjonalizacji pojęć potrzebnych dla prowadzonej dalej narracji. To najbardziej niepotrzebny, w moim przekonaniu przegadany, rozdział zajmujących niemal 20 % całej doktorskiej rozprawy.

Zamiast tego widziałbym w tym miejscu solidnie opracowaną metodologię, o której autorka ledwo się zająknęła. Pisze ona: „Główne metody badawcze, które będą zastosowane w niniejszej pracy to: jakościowa analiza zawartości przekazu filmowego, analiza filmów jako źródeł treści komunikowanych – analiza filmoznawcza (przy posiłkowaniu się dostępnymi publikacjami), metoda syntezy pozyskanej wiedzy analitycznej, metoda analizy tematycznej wiedzy przedmiotowej oraz metoda analizy komparatystycznej” (s.2). Gdy przyjrzeć się dokładnie użytym terminom z łatwością spostrzeżemy, że to raczej metody analityczne, konkretne narzędzia pracy z tekstem niż optyka, która daje rozeznanie w przyjętej przez badaczkę strategii lektury. Nie kwestionuję bynajmniej zaproponowanych środków, ale zaznaczam, że są to właśnie *nomen omen* środki – narzędzia analityczne. Sama zaś metoda pozostaje w cieniu. A przecież już samo greckie źródło pojęcia „metody” – *metha odos* – w pierwotnym znaczeniu oznacza drogę do osiągnięcia celu. Chodzi zatem o wyznaczenie horyzontu, jakiegoś spojrzenia „ponad” drogą, by wiedzieć, w którym kierunku się zmierza. Zamiast tego mamy tu do czynienia głównie z intuicją i przypuszczeniami, jak i metodologią „domyślną”. Stąd duży rozstrzał przywoływanych autorytetów. Czytając, nie mogłem się oprzeć skojarzeniu z narracją typu *potpourri*, tyle że w wydaniu naukowym. W tym splątaniu języków, dyskursów, dyscyplin, autorka nie odnajduje swojego języka. A przecież tego domaga się rozprawa na stopień, która ma dowieść umiejętności doktoranta w prowadzeniu pracy naukowej.

Jak napisałem, autorka rozprawy używa metodologii „domyślnej” – świadomie bądź intuicyjnie – sięga do dobrze osadzonej w tradycji badań nad tekstem metodologii strukturalnej. Szkoła strukturalno-semiotyczna pomimo upływu lat i zmieniających się mediów nadal ma się nieźle, o czym świadczą coraz to nowe wykorzystania jej do badań nad koncepcjami polimedialnymi czy intersemiotycznością. O wyborze tego kierunku świadczy nie tylko nadreprezentacja u autorki narzędzi analitycznych i klasyczne przywołanie interpretacji jako

kluczowej kategorii znaczeniowej, ale także odwoływanie się do wzajemnych relacji między tekstami w duchu interseksualności Michaiła Bachtina czy intersemiotyczności Ewy Szczęsnej. Drugą perspektywą pozostaje jak już nadmieniałem wcześniej, hermeneutyka. Co prawda autorka nie odwołuje się do Gadamera, jednak postępuje zgodnie z logiką tamtejszego dyskursu – uważnie czyta tekst filmowy, odkrywając jego znaczenia i konteksty. W tym duchu prowadzi ona interpretację, ujawniając znaczenia ukryte w poszczególnych scenach, wyjaśniając symbole. W dużej mierze robi to intuicyjnie, kreatywnie, bazując jedynie na swoich odczuciach, co może stanowić dla niektórych powód podważenia toku myślenia czy dowodzenia. Na przykład gdy pisze: »„Funny Games” mają w sobie coś z „Salo, czyli 120 dni Sodomy” Piera Paola Pasoliniego«, nie rozwija tematu, a jedynie poprzestaje na przywołaniu wypowiedzi publicysty. Podobnie w innym miejscu: »Tego uczucia, gdy wzrok aktora patrzącego na ekran mówi: „widzę cię, widzę, jak nas podglądasz”, można już było doświadczyć, oglądając „Salo” Piera Paola Pasoliniego, na którym bezsprzecznie wzoruje się Austriak«. Można by zadać pytanie, skąd ta pewność? Nie zamierzam podważać w tym miejscu intuicyjnych rozpoznań doktorantki, ale jedynie wskazać na rozwiązanie, które usprawiedliwiłoby taki sposób budowania wypowiedzi w oparciu o szkołę interpretacji hermeneutycznej.

Nie mogę natomiast zgodzić się z wymienioną wśród metod we wstępie pracy przez doktorantkę metodę komparatystyczną. Wydaje mi się, że użycie pojęcia w odniesieniu do zawartości rozprawy jest nadużyciem. Co bowiem miałaby porównywać autorka? Jakkolwiek definiowalibyśmy komparatystykę, która dzisiaj jest jednym z najpopularniejszych sposobów czytania tekstu ze względu na jego powinowactwa – obrzeża, po-bocza, pogranicza, to autorka nie ma podstaw do odwoływania się do tej metody. Wszak nie bada ona relacji między kinem Hanekego a filmami innych reżyserów, co usprawiedliwiłoby użycie terminu klasycznie rozumianej komparatystyki jako badania związków między tekstami. Oczywiście, raz czy dwa autorka rozprawy odwołuje się do powinowactwa z Pasolinim czy Bressonem, ale nie robi tego w sposób komparatystyczny, nie odwołuje się do gramatyki podobieństw, nie buduje ramy porównań, a jedynie dostrzega nawiązania, co tłumaczy się poprzez ujętą perspektywę Bachtinowskiej intertekstualności. Inna rzecz, że dostrzeżone analogie stanowią niewielki wycinek pracy, a szkoda, bo jest ich tu sporo. Czytając o „epoce złodowacenia” i krytyce mieszczańskiego, sytego społeczeństwa bardzo wyraźnie widzę powiązania kina Hanekego z prozą Michela Houellebecqa, francuskiego eseisty i pisarza; gdy autorka pisze o wpływie na dorosłą twórczość Hanekego religijnego wychowania przez katolicką matkę i protestanckiego ojca, dostrzegam analogię z Bergmanem. I to nie tylko ze względu na surowość wychowania

przez ojca pastora, ale także z powodu stosowanej poetyki milczenia, którą z powodzeniem stosuje austriacki reżyser. Gdy mówi, że »stał się on mistrzem „pasożytowania” na istniejących już gatunkach« (s.90), to natychmiast przychodzi na myśl sposób budowania filmów przez Quentina Tarrantino. Podczas lektury pracy wielokrotnie dostrzegalem powiązania czy to Davidem Lynchem, gdy była mowa o sytuowaniu widza wobec kamery (słynne eksperymenty w *Mulholland Drive*), czy z Oliverem Stonem, podejmującym podobną krytykę mediów, która towarzyszy Hanekemu w *Funny Games*. Zresztą, ten trop amerykańskiej lewicowej z ducha kinematografii został przez doktorantkę kompletnie niedostrzeżony. To jednak potwierdza moje spostrzeżenie, że autorka nie idzie drogą komparatystyki. Także w rozumieniu komparatystyki intermedialnej – wszak zajmuje się ona tylko jednym typem mediów – audiowizualnym (nawet jeśli mówi o twórczości telewizyjnej i kinematograficznej to tekst, którym operuje Haneke, ma tę samą materię), ani komparatystyki kulturowej – choć do tej autorce najbliższej. Jeśli definiować ją za Bernheimerem jako metodę służącą do włączania w jej badania różne dziedziny takie jak: antropologia, socjologia, medioznawstwo, filozofia, politologia, konstruując nową transukulturową postawę badawczą, to rzeczywiście widać w tej pracy próbę budowania takiej perspektywy badawczej. Aczkolwiek więcej tu przypadku niż celowego działania.

Ostatnia uwaga dotyczy niewyeksplikowanej metodologii, którą autorka niewątpliwie posługuje się kilkakrotnie i do których autorów wyraźnie się odwołuje. Mam tu na myśli teorie poststrukturalne: postpsychologia Lacana, postsekularyzm Agambena czy neokomunizm Žižka. Choć wszystkie te przywołania nie tworzą spójnej koncepcji, to jednak widać pewien wspólny rys – silne ewokowanie wewnętrznego napięcia między językiem wypowiedzi a jego działaniem czy to w samym tekście czy też wobec odbiorcy. Gdyby autorka dysertacji zgłębiła przywoływane przez siebie na kartach pracy ustalenia tych badaczy, o wiele czytelniejsza stałaby się odpowiedź na trzeci z postawionych w rozprawie problemów: na temat komunikacji pomiędzy widzem a utworem audiowizualnym. Niewątpliwie kilka fragmentów jest fenomenalnych jak ten o „teorii fałdy” (mocno Derridiański trop) czy o poetyce szumu. Autorka niewątpliwie posiada niezwykłą intuicję (podkreślam to świadomie po raz trzeci), która mogłaby rozwinąć skrzydła po kilku dodatkowych lekturach.

Druga zasadnicza uwaga dotyczy samego sposobu prowadzenia narracji. Autorka dysertacji posługuje się w większości przypadków eksplikacją. Ta wywiedziona jeszcze z XIX-wiecznej tradycji lektury tekstu literackiego metoda zasadza się przede wszystkim na obserwacji, która ma służyć do przyjętego wcześniej rozumienia tekstu. To wcześniejsze rozumienie autorka dysertacji bardzo jasno wyraziła zarówno w temacie pracy, jak i w

określeniu jednego z problemów. Zatem eksplikacja ma funkcję służebną wobec przyjętej optyki interpretacyjnej. Zasadniczy przewód dowodowy eksplikacji przedstawia argumenty przede wszystkim tekstowe. W niniejszym przypadku jest to analiza poszczególnych scen, a właściwie ich opis. Autorka rozprawy po uformowaniu myśli przewodniej dokonuje opisu wydarzeń filmowych, uzupełniając go komentarzem liniowym. W moim odczuciu prowadzona w ten sposób narracja pozostawia wiele do życzenia. Po pierwsze nie jest jednorodna. Autorka dość wybiórczo poświęca uwagę zagadnieniom techniki narracyjnej lub kontekstom, które stanowiłyby o metodyczności dokonywanej analizy. Po drugie ma ona dość skromny cel. Istotą eksplikacji samej w sobie jest wyjaśnienie tekstu. Wydaje się, że od pracy na stopień doktora oczekivalibyśmy czegoś więcej.

Do tej samej grupy uwag krytycznych odnoszę bardzo słabą reprezentację w pracy odniesień do poetyki czy gramatyki filmu. Gdy na stronie 367 autorka w kontekście filmu *71 fragmentów* pisze o szybkiej zmianie tematów, nakładaniu się jednych historii na drugie, to czy nie warto odnieść się do teorii montażu i wykorzystać odpowiednie terminy? Lub gdy mowa o niedopowiedzeniach (s. 358), czy nie warto odwołać się do figur narracyjnych tj. elipsa czy synekdocha? Przykłady można by mnożyć. Nie chodzi mi tu o te dwa konkretne dopowiedzenia terminologiczne, ale o zasadę unikania przez autorkę terminologii filmoznawczej w prowadzonej przez siebie analizie. Wszak już sama nazwa narzędzia – analizy – zobowiązuje do wnikliwego, właśnie narzędziowego, obfitującego w terminy, ujęcia tematu. Nie podejrzewam, żeby autorka nie znała tegoż języka, ale sięga po niego rzadko, selektywnie, niejako z przymusu i bez wyraźnej satysfakcji.

Do uwag metodycznych pracy zaliczam także tę o w funkcjonalnym wykorzystaniu fotosów. Wprowadzenie do dysertacji kadrów z poszczególnych filmów uważam za bardzo dobre posunięcie. Niestety ich wykorzystanie pozostawia wiele do życzenia. W nielicznych przypadkach autorka analizuje sceny na fotosach i rzeczywiście ich użycie wzbogaca i uzupełnia narrację, czyniąc ją isticie polimedialną. Jednak w lwiej części przypadków kadry filmowe użyte w pracy pełnią jedynie funkcję ilustracyjną. Dookreślają jedynie to, o czym pisze autorka w danym momencie. A przecież mają one potencjał interpretacyjny i kontekstowy jak choćby fotos zmarłej Anne z filmu *Miłość* (s. 286), który nawiązuje zarówno do obrazu śmierci Ofelii, jak i portretów trumiennych.

Na koniec kilka refleksji technicznych. Praca jest skomponowana poprawnie. Posiada wyraźnie zarysowany rozdział teoretyczny, z zarysem pojęć i obszaru, w jakim zostały usytuowane badania nad kinematografią Hanekego, choć na temat jego kształtu i sensowności wyraziłem już swoje zastrzeżenia. Następnie autorka skupia się na postaci reżysera, jego

biografii i twórczości, powoli przesuwając w kolejnych rozdziałach akcent z dokonań reżyserskich na tematykę społeczną i etyczną. Praca posiada wstęp i zakończenie, choć to ostatnie pozostawia wiele do życzenia. Poza przywołaniem też ze wstępu, nie podejmuje próby wyciągnięcia wniosków – jakiegoś podsumowania, nie kusi się na budowanie jakiejś syntetyzującej wypowiedzi. A szkoda. Można odnieść wrażenie, że pisane było ono naprędce i nieco „na siłę”.

Absolutnie przekonujący jest styl prowadzonej narracji. Praca napisana jest poprawnym językiem (pomijam drobne usterki językowe, bo któż ich nie popełni przy prawie pięciusetstronicowej pracy). Rozprawa napisana jest w sposób klarowny, przejrzysty.

Podobnie pozytywnie oceniam użytą przez autorkę dysertacji literaturę przedmiotu. Chociaż w większości opiera się ona na wypowiedziach publicystycznych, dodajmy w dużej mierze zagranicznych, doktorantka była w stanie dokonać sensownego wyboru treści. To z resztą było chyba jedno z najtrudniejszych zadań. Pisanie monografii o osobie, której dorobek nie został jeszcze opisany w sposób całościowy (w Polsce ukazało się zaledwie kilka artykułów i praca zbiorowa o Hanekem), daje z jednej strony niezwykle możliwości interpretacyjne, czyniąc z autorki natychmiast znawczynię tematu, z drugiej zaś rodzi niebezpieczeństwo zejścia na manowce, poruszania się po omacku, uleganie błędnym rozpoznaniom. W moim przekonaniu tego wszystkiego doktorantka Małgorzata Kelai uniknęła.

Moje dwie kluczowe uwagi krytyczne nie przekreślają walorów pracy. Jak zaznaczyłem na początku recenzji, samo porwanie się na opisanie w sposób monograficzny dorobku reżysera takiej skali jak Haneke bez możliwości odniesienia się do rozpoznań innych badaczy uważam za wyzwanie, nawet jeśli jego realizacja nie okazała się w pełni zadowalająca.

Doktorantka zaprezentowała oryginalny, bogaty materiał, co wymagało dużego nakładu pracy i wiedzy. Pomimo ewidentnych braków metodologicznych, widoczny jest entuzjizm p. Małgorzaty Kelai i jej zaangażowanie w problematykę. Treść pracy ma wartość poznawczą, a jej eksploracyjny charakter stanowi dobry wstęp do badań empirycznych.

Konkluzja

Stwierdzam, że rozprawa doktorska pani Małgorzaty Kelai stanowi oryginalne rozwiązanie postawionego problemu naukowego, nawet jeśli nie czyni tego w pełni. Wszelkie wątpliwości rozstrzygam w tym miejscu na korzyść doktorantki. Tym samym wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.

