UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU
Wydział Sztuk Pięknych

Wydział Sztuk Pięknych UMK
87–100 Toruń • ul. Sienkiewicza 30–32 • tel. 611-38-02 • wsp@umk.pl • www.art.umk.pl

Dr hab. Monika Jakubek-Raczkowska, prof. UMK
Wydział Sztuk Pięknych UMK w Toruniu

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ
pani mgr Anny Wyszyńskiej

Strój w sztuce. Ze studiów nad rolą kostiumologii w badaniach historyczno-artystycznych na przykładzie sztuki terenów Małopolski końca XV i pierwszej połowy XVI wieku

Pani Anna Wyszyńska od wielu lat zajmuje się badaniami nad strojem dawnym i dała się już poznać jako aktywna badaczka problematyki kostiumologicznej, szczególnie w zakresie ubiorów średniowiecznych. Brała udział w przeszło dwudziestu konferencjach naukowych, w tym ogólnopolskich (jak *Claritas et consonatia* w 2017 r. i *Textus et pictura* w 2018) oraz zagranicznych (w Rzymie i Londynie w 2015 r. oraz w Wilnie w 2016 r.) Jest autorką jedenastu publikacji naukowych (w tym rozdziałów w monografiach, artykułów w czasopismach i recenzji), wśród których na szczególną uwagę zasługują analizy zabytków małopolskich – *Opłakiwania* z Chomranic, *Liber geneseos* rodziny Szydłowieckich, retabulum Wita Stwosza oraz ciekawe studium o wzornictwie tkanin (zwłaszcza *cloth of honour*) w małopolskim malarstwie tablicowym. W dotychczasowym dorobku Doktorantki wyraźnie wybija się ponadto aspekt metodologiczny; kwestii wiarygodności źródeł ikonograficznych poświęciła szereg swoich wystąpień konferencyjnych a w publikowanych tekstach analizowała m.in. zagadnienia archaizacji i orientalizacji stroju w sztuce średniowiecznej i wczesnonowożytnej.

OCENA STRUKTURY DYSERTACJI

Przedłożona do oceny dysertacja doktorska w zakresie badań kostiumologicznych – wciąż na gruncie polskim nie dość docenianych – jest kontynuacją, czy może raczej syntezą dotychczasowych studiów Anny Wyszyńskiej. Autorka ze swobodą porusza się w problematyce podejmowanej w światowych studiach w dziedzinie kostiumologii, wykazuje umiejętność krytycznego podejścia do zastanych ujęć, ma dużą, erudycyjną wiedzę o formach historycznej odzieży, akcesoriów, a także uzbrojenia. Daje to dobrą podstawę do podjęcia pogłębionego problemu o charakterze teoretycznym. I tak, sięgając do najnowszych światowych nurtów interpretacyjnych adaptowanych na grunt sztuki rodzimej (dziedzictwa artystycznego z terenów Małopolski), Doktorantka podejmuje zagadnienie interpretacji roli stroju przedstawionego w dziełach sztuki dawnej; stroju rozumianego jako „skodyfikowany komplet, nośnik informacji

o nosicielu" (s. 151) – choć nie wyłącznie. Rozprawa napisana jest bowiem nie z perspektywy znawstwa historycznego ubioru i jego semantycznej wymowy *ipse per se*, lecz z wykorzystaniem perspektywy historii sztuki: analizowane przedstawienia ubiorów są tu potraktowane jako elementy celowego formowania ikonografii i oddziaływania wizualnego dzieł, komunikatywne nie przez odwzorowanie realnej formy i przeniesienie w sferę sztuki znaczeń nadawanych jej historycznie w przestrzeni społecznej, ale przez artystyczną stylizację (przynależność do świata przedstawionego, s. 9). Jest ona wypadkową różnych czynników (s. 8), w tym: świadomego wyboru artysty i / lub zleceniodawcy, mającą na celu stworzenie konkretnego przekazu, w całkowitym oderwaniu od realnego obyczaju. Tradycyjna postawa metodologiczna, przyjęta w starszych studiach kostiumologicznych, została przez Doktorantkę odwrócona: obraz nie jest nośnikiem informacji o stroju dawnym – to raczej ukazany strój jest kluczem do interpretacji obrazu. Praca ma zatem *de facto* charakter metodologiczny. Jej celem jest nie tyle rozwiązanie konkretnych problemów znawczych odnośnie do konkretnych dzieł, co zilustrowanie szerszego zagadnienia: wiarygodności przekazu ikonograficznego jako odzwierciedlenia ubioru aktualnego. Stąd nadrzędna część tytułu rozprawy. „Strój w sztuce" – to strój „wyobrażony", a skoro wyobrażony, to jego wiarygodność jako formy rzeczywistej można łatwo podważyć, ponieważ jest on przede wszystkim materią kształtowaną (a przynajmniej – przekształcaną lub zniekształcaną) dla uzyskania konkretnego wizualnego efektu (komunikatu, „artystycznej retoryki", s. 9). Nie jest to ujęcie całkowicie nowe: Autorka ma za sobą m.in. poważne studia Joyce Kubiski, Emilie Gordeneker, a przede wszystkim Marieke de Winkel, na której metodę się powołuje. Podążając za tym nurtem analiz, trafnie zwraca uwagę na ryzyko traktowania ikonografii jako niekwestionowanego źródła wiedzy o rzeczywistym obyczaju i formach odzieży aktualnej. Oddzielenie perspektyw (cyt. „wydzielenie sfery ikonograficznej [...] i potraktowanie jej jako oddzielnego uniwersum", s. 43) nie jest jednak proste; sama Autorka, odżegnując się od postrzegania przedstawionych w sztuce strojów w sposób tradycyjny (jako źródeł do badań nad historią ubioru), sięga przecież do opartej na nich wiedzy, pisząc o historycznych przemianach form odzieży (np. s. 28-29 – nowy kanon mody męskiej przełomu XIV i XV w., s. 83–84, prywatne ubiory władców, s. 142–150, relacje stroju i uzbrojenia w średniowieczu). Zasadne jest więc wskazanie na potencjał analiz kostiumologicznych: mogą one, przy uwzględnieniu wszelkich ograniczeń, przynieść naprawdę interesujące, szczegółowe wnioski, umożliwiające poprawną interpretację, uściślenie proweniencji itd. (co Autorka podkreśla w podsumowaniu). Drugi człon tytułu pracy odzwierciedla natomiast pewną wybiórczość w podejściu do tego problemu, który wyłoniony „ze studiów nad rolą kostiumologii w badaniach historyczno-artystycznych" został zilustrowany kilkoma przykładami dzieł małopolskich z okresu k. XV–1. poł. XVI w., narzucając dość niekonwencjonalną strukturę dysertacji, opartą na *case studies*.

Praca liczy 183 ss. tekstu (plus bibliografia i spisy); opatrzona jest dobrze przygotowanym albumem ilustracji, zawierającym wysokiej jakości materiał ilustracyjny i porównawczy (181 fotografii i rycin). Podzielona jest na cztery rozdziały, które poprzedza wstęp, definiujący podstawowe pojęcia i podstawy metodologiczne. Rozdział I to rodzaj naukowego fundamentu dla prowadzonych dalej analiz: omawia

strój jako komunikat w przestrzeni kulturowej w jego bardzo różnych aspektach. Konstrukcja dalszej części pracy oparta jest o studium przypadku: składa się na nią zespół trzech odrębnych szczegółowych analiz. Każdy zbudowany jest inaczej, bo inny jest jego przedmiot. We wszystkich znajdziemy przedstawienie szerszego tła historycznego i metodologicznego, trochę brakuje jednak wnikliwego stanu badań do omawianych obiektów, który zawęża się do wskazania na wybrane pozycje, zawierające odniesienia do stroju. Pierwsze studium zostało poświęcone wyobrażeniu na wawelskim nagrobku Kazimierza Jagiellończyka (punktem wyjścia jest tu jednostkowe dzieło sztuki); drugie – motywowi czepka w wizerunkach prywatnych Zygmunta Starego (z omówieniem większego zespołu różnych, różnie datowanych obiektów jako źródeł ikonograficznych), trzeci – wyobrażeniom uzbrojenia ochronnego na przykładzie miniatur w *Liber geneseos...* rodziny Szydłowieckich. Dzieła te, jak Doktorantka podaje we wstępie, zostały wybrane dlatego, że strój pełni w nich rolę kluczową (s. 11), należy jednak mieć na uwadze, że pod względem artystycznym niewiele je łączy – wykonane w różnych technikach, funkcjonujące w różnych przestrzeniach odbioru, podporządkowane różnym typom komunikatu. Spoiną jest ich małopolska proweniencja.

Nie jest to zatem (może trochę szkoda?) wnikliwa monografia zagadnienia stroju w sztuce małopolskiej u progu nowożytności, z gruntownym stanem badań i przekrojową prezentacją materiału zabytkowego. Choć Doktorantka jest dobrze z nim obeznana – często bowiem do tego zasobu się odwołuje – brakuje tu moim zdaniem większej systematyczności. Całościowy referat dałby możliwość uchwycenia różnych sposobów odwołań do stroju aktualnego, różnych sposobów jego stylizacji, odseparowania ich od siebie. Wybór jest zawsze ograniczeniem. Może wywoływać wrażenie, że ma na celu argumentowanie przyjętej *a priori* teorii, która wyprzedza szczegółowe analizy i płynące z nich wnioski; dzieła sztuki stają się jednostkowymi dowodami na jej potwierdzenie, i choć Autorka rysuje bardzo szerokie (przede wszystkim metodologiczne) tło, dobór analizowanych przykładów jest wąski i niewątpliwie celowy. A przecież nie każde dzieło, odzwierciedlające ubiór o cechach aktualnych, także z zasobu sztuki małopolskiej, w równym stopniu zilustruje to zjawisko; jest wśród nich szereg przykładów takich, jak Kodeks Behema – o wiele bardziej pod tym względem oczywistych, niż nagrobek Kazimierza Jagiellończyka. Zastosowana konstrukcja pracy – choć interesująca, idąca za nowoczesnymi ujęciami w badaniach zachodnich – niesie z sobą zatem pewne metodologiczne ryzyko. Zresztą, analizowane przypadki przynoszą bardzo różne wnioski szczegółowe – widać to w lakonicznym podsumowaniu tez. Składa się ono z przywołania zreferowanych wcześniej założeń i z krótkiego przywołania wniosków z kolejnych rozdziałów, nie zostało jednak w sposób całościowy domknięte: jakby Doktorantce zabrakło energii na puentę.

OCENA MERYTORYCZNA I UWAGI SZCZEGÓŁOWE

Rozdział I. Autorka wypływa tu na szerokie wody światowych problemów badań nad zagadnieniem stroju (w tym jego antropologii i socjologii) i próbuje odnieść się do wielu z nich, niekiedy na zasadzie dygresji, z których nie wszystkie w sposób oczywisty wiążą się z analizowanymi zagadnieniami (np. passus o modzie hiszpańskiej na s. 34 lub podrozdział o przełomie XIV i XV wieku, s. 27–30); niektóre – jak wątek stroju koronacyjnego (s. 13–14) mogłyby znaleźć się w dalszym toku analiz; inne – jak odniesienia do zjawisk odległych w czasie (antyk) i w przestrzeni kulturowej (Bizancjum, kultura turecka) wymagałyby moim zdaniem konkretniejszego powiązania z tematem pracy. Mimo to tekst czyta się dobrze, narracja jest skonstruowana w sposób płynny, a Czytelnik uzyskuje szerokie tło porównawcze, na jakim Autorka zamierza osadzić analizowane dalej dzieła sztuki. Najważniejszą częścią tej partii wywodu jest dla dalszych analiz podrozdział podsumowujący: „Strój a dzieło sztuki".

Z uwag szczegółowych: wobec prób definicji takich pojęć, jak strój, *traditional dress*, *anti-fashion*, brakuje moim zdaniem zmierzenia się z pojęciem „moda" – pozwoliłoby to uporządkować sposób posługiwania się nim w pracy odnośnie do strojów dawnych (pamiętajmy, że ma ono nie tylko kulturowe, ale też społeczno-ekonomiczne zabarwienie; nie chodzi w nim jedynie o przyspieszenie tempa przemian, ale też system „zstępujący" i upowszechnienie – nie każde zjawisko w historii ubioru można zatem tym terminem opatrzyć).

Rozdział II. *Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka i problem stroju koronacyjnego*, choć kluczowy dla tez pracy, nie jest specjalnie odkrywczy. Autorka pokrótce charakteryzuje ukazany strój o ewidentnych cechach liturgicznych, referuje pojawiające się w literaturze interpretacje – krytycznie podchodząc do traktowania go jako odzwierciedlenia realnego zespołu szat, skłaniając się za to do poglądu o bezpośrednim nawiązaniu (także ikonograficznym) do wiedeńskiego nagrobka Fryderyka III. Zarysowuje wybrane problemy, związane z wykształcaniem się „majestatycznych" ubiorów królewskich z kategorii *traditional dress* (od Karola Wielkiego, przez Ottonów po ostatnich Kapetyngów i pierwszych Valois). Analizuje genezę i sens stroju koronacyjnego jako quasi-kapłańskiego, koncentrując się na niemieckich *vestis sacris*, wreszcie – stara się odnieść do dotychczasowej wiedzy o polskim stroju koronacyjnym w oparciu o źródła – formularz Warneńczyka i opis Długosza (przy czym nie do końca rozumiem, dlaczego neguje istnienie realnych polskich strojów koronacyjnych, odpowiadających tym opisom, cyt.: „Rażące jest że w znamienitej większości badacze (...) miotają się, próbując łączyć komplet obecny w źródłach pisanych z niezachowanym rzeczywistym kompletem"). Nakreślenie tego spektrum problemów nie rozstrzyga jeszcze o identyfikacji kostiumu na nagrobku Stwosza a wnioski wymagają większej zachowawczości, zwłaszcza, że tak niewiele jest źródeł porównawczych. Odrzucenie możliwości, że wizja Stwosza nawiązuje (choćby najogólniej, bo przecież monila jest faktycznie kreacją artystyczną) do realnego stroju koronacyjnego Kazimierza, wymagałoby chyba gruntowniejszej argumentacji, skoro wiadomo, że miał on cechy stroju liturgicznego (wszak nie musiał to być archaiczny komplet na miarę *Reichskleinodien*, by mówić o nim jako o koronacyjnym?). Dobrze byłoby też rozważyć –

obok rytu koronacyjnego – królewski zwyczaj pogrzebowy (zupełnie tu pominięty). Zbyt kategoryczny wydaje mi się wniosek końcowy, że ukazany przez Stwosza strój zaistniał wyłącznie w przestrzeni krakowskiego dzieła jako kompilacja wzorów artystycznych, w tym – cesarskiej propagandy kostiumologicznej: należałoby zachować większą ostrożność w tym względzie, mając na uwadze wciąż otwartą możliwość uzupełnienia bazy archiwalnej lub ikonograficznej o wciąż nieznane źródła.

Z uwag szczegółowych: dla dopełnienia kontekstów warto byłoby sięgnąć do zwyczaju francuskiego (*vestis sacris* w nim istniały i były przechowywane w St-Denis wraz z regaliami, choć dość szybko niszczały i były wymieniane na nowe). Jak nigdzie w Europie eksploatowano w nim symbolikę królewskiego kapłaństwa a króla grzebano w szatach, przypominających koronacyjne.

Rozdział III. *Wizerunki Zygmunta Starego w stroju prywatnym. Uwagi na temat przedstawień czepców męskich w sztuce I połowy XVI wieku*, jest obszerniejszy, bardziej wyczerpujący, obfitszy w nowe, ciekawe ustalenia. Skonstruowany jest nieco inaczej, niż poprzedni, ponieważ nie wychodzi od obiektu. Autorka rozpoczyna od nakreślenia kontekstów dla przedstawień władcy w stroju prywatnym, poczynając od tradycji jeszcze XIV-wiecznej, ale koncentrując się ostatecznie na wizerunkach cesarza Maksymiliana, najbliższych czasowo omawianej dalej grupie portretów. Następnie prezentuje zespół malarskich, medalierskich, numizmatycznych i graficznych wizerunków Zygmunta I, które dzieli na trzy typy: w koronie (kategoria *anti-fashion*), w męskim czepcu i w futrzanej czapce, do dalszej gruntownej analizy wybierając grupę przedstawień w czepcu – jako wizerunek „uniwersalny" (s. 98) – i stawiając pytanie, czy motyw ten był odzwierciedleniem panującej mody czy kostiumologiczną adaptacją wzorów obcych (komunikatem wizualnym). Wnikliwie, na licznych przykładach, analizuje formy siatkowego czepca, utrwalone przede wszystkim w zabytkach niemieckich (dla poszerzenia materiału warto zanotować, że można się z nimi spotkać w ikonografii dworu Franciszka I oraz gwardii szwajcarskiej w Stanza del Eliodoro, a także w sztuce Gdańska); obserwuje obecność tego motywu kostiumowego (w wariancie wiązanym i nakładanym) w licznych dziełach małopolskiego malarstwa od końca XV wieku. Osobną uwagę (s. 115–120) poświęca sprawom terminologicznym – określeniu tego nakrycia głowy w literaturze kostiumologicznej polskiej (czepiec / pątlik), niemieckiej (*Haube*) i angielskiej (*caul*) (uwaga, na s. 123–124 problem ten powraca, chyba niepotrzebnie?); brakuje tu jednak odniesienia do źródeł historycznych. Na marginesie, namawiałabym Autorkę, by spróbowała wprowadzić do polskiego uzusu termin „męski pątlik" – być może byłaby to forma najbardziej jednoznaczna i porządkująca? (mamy przecież prawo do ustalania roboczej terminologii na potrzeby aktualnych badań). Wreszcie, koncentruje się na powrót na wizerunkach Zygmunta, trafnie wnioskując, że czepiec był „intensywnie wykorzystywany w propagandzie wizualnej" i stanowił „niuans, wskazujący na ukierunkowanie ówczesnej polityki zagranicznej". W ostatnim passusie sięga do potencjału kostiumologii jako „nauki stosowanej" – dokonuje porównawczej analizy kostiumologicznej gołuchowskiego portretu króla w pątliku z medalionem, wskutek czego zmienia datowanie oraz odrzuca atrybucję tego obrazu Hansowi Suess von Kulmbach.

Lektura tej części pracy nasuwa refleksję odnośnie do przyjętych założeń: wierność teorii o stroju jako formie wykreowanej w przestrzeni dzieła sztuki zaciera miejscami ostrość wnioskowania. Nieco uogólnione wydaje się np. stwierdzenie, że „wiązany typ czepca pojawił się w sztuce Krakowa [...] za sprawą wpływów sztuki terenów Rzeszy" (może pod wpływem Stwosza) i ewoluował jako motyw ikonograficzny; i dalej: „dużą rolę w przenoszeniu nowego elementu odegrała sztuka i wzorce graficzne". Autorka sama twierdzi, że nie mamy rozeznania co do realnego użycia takich nakryć głowy w Krakowie. Całe kompleksy strojów, ukazane w Kodeksie Baltazara Behema, przynależą stylistycznie do mody niemieckiej: jakie mamy dowody, że tak się tu po prostu nie odziewano? Przytoczone w pracy liczne przykłady czepca nakładanego w portretach konkretnych osób z l. 20. XVI wieku nie pozostawiają raczej wątpliwości, że był to nie tylko motyw ikonograficzny. Czy aby drogą jego upowszechniania – już jako elementu ubioru – była sztuka, a nie zwykłe międzyludzkie kontakty, podróże, wymiana handlowa, poczucie przynależności do pewnego kręgu kultury? Nie przeceniałabym roli ikonograficznych pierwowzorów artystycznych w kreowaniu odzieży: nie były one kostiumowymi modelami ani nie miały takiej siły oddziaływania, jak nowoczesne żurnale mody. Uznanie pątlika za element realnego uzusu mogłoby wyostrzyć spojrzenie na sens analizowanych podobizn. W świetle ustaleń Jarosława Wenty[1], specyficzny model kultury dworskiej, realizowany w kręgu Zygmunta Starego, był odzwierciedleniem konkretnych związków dynastycznych i planów, w których przez pewien czas dużą rolę ogrywała wizja polskiego króla na tronie cesarskim. Osobiście skłaniałabym się ku teorii, że Zygmunt I nosił się po niemiecku, czyli – po 'europejsku', a jego wizerunki nie adaptują sztucznie pojedynczego motywu ikonograficznego, ale pokazują go realistycznie: w świeckim splendorze charakterystycznym dla kręgu elit, których był naturalnym członkiem. Złoty czepek zatem (podobnie jak Złote Runo) nie jest stylizacją, nawiązaniem, imitacją, ani „cytatem" ze sztuki dokumentującej modę niemiecką, lecz prawdopodobnie elementem noszonego stroju, bezpośrednim wyrazem przynależności Zygmunta do kulturowego kręgu dynastii habsbursko-jagiellońskiej.

Rozdział IV. *Strój i zbroja. Uzbrojenie ochronne w badaniach kostiumologicznych i uwagi na temat miniatur Stanisława Samostrzelnika z Liber Geneseos...* sięga do wcześniejszych badań Autorki, opublikowanych w bardzo dobrym artykule na łamach tomu *Textus et pictura* w 2019, który został tu poszerzony i uzupełniony o rozważania kontekstowe. W stosunku do poprzednich rozdziałów, zmienia się tok narracji. W pierwszej części tematem przewodnim nie jest sam tytułowy zabytek, ale kostiumologiczna definicja zbroi (gatunkowo zrównanej z ubiorem jako „strój") – poświęcony jest jej obszerny referat rekapitulujący literaturę w tym zakresie. Dalej Autorka z dużym znawstwem analizuje problem wzajemnych relacji pomiędzy formami ubiorów a przemianami w uzbrojeniu od XIII do XV w., by powrócić do problemów zbroi jako „stroju" – w rzeczywistości (płatnerskie nawiązania do ubiorów, uzbrojenie jako symbol zbytku oraz nośnik *dignitas*) oraz w ikonografii (element identyfikacji, komemoracji, stylizacji).

---

[1] Zob. Jarosław Wenta, *Dynastische Bundnisse in der Renaissance: Untergang der Jagellonen*, [w:] *Kaiser Maximilian I. (1459–1519) und die Hofkultur seiner Zeit*, Hg. Sieglinde Hartmann, Freimut Löser (Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 17), Wiesbaden 2009, s. 383–395.

Dopiero na to szerokie tło zostaje rzucony problem podobizn rodu Szydłowieckich, wykonanych przez Stanisława Samostrzelnika, indywidualizowanych przede wszystkim przez zróżnicowanie strojów i zbroi. Te ostatnie – jak trafnie stwierdza Doktorantka – poddane zostały przez artystę archaizacji (Stanisław Szydłowiecki), aktualizacji (Jakub, Piotr, Marcin), wreszcie – dekoracyjnej „turniejowej" stylizacji (Krzysztof i Mikołaj). Wizerunki te w dalszej części pracy są wpisane w kontekst sztuki rodzimej (Autorka analizuje sposób ukazywania zbroi w malarstwie małopolskim XV i XVI w oraz na wizerunkach nagrobnych) oraz sztuki europejskiej (ilustrowane genealogie niemieckie). Analiza porównawcza pozwala wysnuć przekonujący wniosek o roli, jaką nadano przedstawieniom zbroi w *Liber geneseos...* – są one wizualizacją rodowej legendy, rozpiętej w konkretnym czasie (stąd archaizacja zbroi Stanisława), oraz nośnikiem komunikatu o szlachetności i potędze rodu (stąd fantasmagoryczne potraktowanie przedstawień Krzysztofa i Mikołaja). Podsumowując, jest to dobre studium szczegółowe, wskazujące na możliwości stroju w kreowaniu konkretnej ikonograficznej narracji. Z jednej strony potwierdza tezę o istnieniu „strojów ikonograficznych"; z drugiej – wyraźnie pokazuje, że ich charakter i funkcję w sztuce trudno byłoby zrozumieć, nie dysponując wiedzą o formach realnie noszonych ubiorów i zbroi.

Podsumowanie

Praca Pani Anny Wyszyńskiej to ciekawe, momentami błyskotliwe studium kostiumologiczne. Wskazane przeze mnie wady nie umniejszają wkładu Autorki w nauki o sztuce, zwłaszcza: w badania nad ubiorem dawnym, tak w aspekcie poznawczym, jak i metodologicznym. Wskazują na ich duży potencjał, uczulają na konieczność weryfikacji wiarygodności źródeł, rekapitulują i przenoszą na grunt studiów regionalnych nowe trendy w światowej kostiumologii a także przynoszą szereg wniosków szczegółowych.

Konkluzja

Podsumowując stwierdzam, że praca p. Anny Wyszyńskiej spełnia wymogi, stawiane rozprawom doktorskim określone w art. 13 „Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym" z dnia 14 marca 2003 roku (Dz.U nr 65 poz. 595 z późniejszymi zmianami) – stanowi samodzielne, oryginalne i pionierskie rozwiązanie problemu naukowego, dlatego stawiam wniosek o dopuszczenie Doktorantki do dalszych, przewidzianych prawem, etapów przewodu doktorskiego.

Monika Jakubek-Raniszewska

Toruń, 18 lutego 2023