

Poznań 2023.08.21

Recenzja dysertacji mgr Dagny Kidoń, zatytułowanej *Społeczne uwarunkowania odbioru sztuki współczesnej. Badania z wykorzystaniem okulografii*.

Pracę mgr Dagny Kidoń da się czytać w sposób, który sugeruje główna część jej tytułu, a więc jako studium społecznych uwarunkowań odbioru sztuki, albo jako tekst metodologiczny, w którym badania służą przede wszystkim przetestowaniu nowych narzędzi pozyskiwania informacji o odbiorze sztuki, sprawdzeniu ich użyteczności w badaniach nad jej recepcją, prowadzonych w obrębie socjologii. Jeżeli będziemy czytać recenzowaną dysertację w ten pierwszy sposób to otrzymamy tekst raczej potwierdzający to, co już wiemy o roli wykształcenia, różnorodnych kompetencji, a szerzej również - innych bourdieuskich kapitałów w doświadczaniu sztuki. Tekst, jak zauważa sama Autorka, aktualizujący istniejącą już wiedzę na ten temat niż przynoszący jakieś zasadniczo nowe rozstrzygnięcia. Jeżeli jednak przeczytamy dysertację mgr Kidoń w ten drugi sposób, to okaże się ona ważnym tekstem metodologicznym pokazującym możliwości i ograniczenia wykorzystania okulografii oraz badań odbioru sztuki prowadzonych w sytuacji naturalnej. W obu perspektywach praca się broni jako podstawa nadania stopnia doktora w zakresie nauk socjologicznych, ale trudno nie dostrzec, iż ta druga jest dużo świeższa, pobudzająca myślenie, zachęcająca do polemik i szerszej refleksji na temat wyzwań przed jakimi stają osoby próbujące badać sztukę i jej odbiór w obrębie socjologii.

Rekonstrukcja zawartości pracy

Praca wraz z aneksami liczy prawie 300 stron, a jej zasadnicza część kończy się na stronie 257. Poza krótkim *Wstępem* zawierającym syntetyczne omówienie zawartości rozprawy oraz *Zakończeniem*, w którym zebrano najważniejsze ustalenia badawcze, strukturę dysertacji tworzą dwie zasadnicze części.

Pierwsza z nich, zatytułowana o *Sztuce i jej badaniu*, zawiera dwa zasadnicze rozdziały. Pierwszy z nich poświęcony jest badaniu sztuki w obrębie socjologii (i innych nauk społecznych oraz humanistycznych), ze szczególnym naciskiem na te warianty tego rodzaju analiz, które skoncentrowane były na recepcji sztuki, jej odbiorze. Fragmenty te, do czego jeszcze wrócę, są bardzo ogólnikowe i referują stan wiedzy sprzed 2-3 dekad, uzupełniając to równie ogólnymi uwagami dotyczącymi zmian w odbiorze sztuki. zachodzącymi na skutek cyfrowej rewolucji oraz ponowoczesnych przeobrażeń samej sztuki (s.24-25). W rozdziale tym znajdziemy też bardzo syntetyczne omówienie przeobrażeń sztuki w ostatnich 150 latach, z akcentem na zmiany, jakie wprowadził do niej modernizm i awangarda, które to Doktorantka słusznie interpretuje jako współodpowiedzialne za sproblematyzowanie odbioru sztuki. Drugi rozdział tej części pracy poświęcony jest percepcji sztuki w ujęciu kognitywistycznym oraz neuroestetyce. Znajdziemy tu też bardzo rozbudowany fragment poświęcony okulografii, którą to metodę Autorka wykorzystuje w badaniach empirycznych.

Część druga rozprawy, empiryczna, składa się z trzech zasadniczych rozdziałów oraz Podsumowania. Pierwszy z nich- *Teoretyczne i metodologiczne założenia badań empirycznych*- zgodnie ze swoim tytułem zawiera przedstawienie tego, co jest przedmiotem badań prowadzonych przez Doktorantkę [(...)odbior

sztuki współczesnej" - s. 87] oraz to, co jest ich problemem- specyfika recepcji sztuki współczesnej oraz jej społeczne uwarunkowania. Autorka formułuje też hipotezy- trochę to zaskakuje, bo zazwyczaj się tego nie robi w badaniach jakościowych, a taki charakter mają niewątpliwie te zrealizowane przez mgr Kidoń. Znajdziemy tu też definicje podstawowych pojęć używanych w pracy (zdecydowanie brakuje wśród nich jednak określenia, jak będą rozumiane dwie kluczowe dla dysertacji kategorie: odbiór oraz recepcja sztuki), omówienie doboru próby badawczej oraz sposobu realizacji badań. Te ostatnie, prowadzone były w terenie, podczas dwu wystaw zorganizowanych w warszawskiej Zachęcie i w łódzkim ms2 i wykorzystano w nich zróżnicowany repertuar technik badawczych: pomiar okulograficzny, wywiady swobodne wspomagane fotografią, teksty kompetencji, wywiady z kuratorami oraz artystkami i artystami. Właściwe badania poprzedzono pilotażem. Wszystkie te etapy postępowania badawczego zostały opisane bardzo detalicznie i szczegółowo tak, że nie mamy wątpliwości co do ich przebiegu i sposobu realizacji.

Drugi zawarty w części empirycznej rozdział, omawia wyniki badań przeprowadzonych w Warszawie. Znajdziemy tu opis samej instytucji-Zachęty i jej profilu wystawienniczego, po którym następują obszernie fragmenty, z których każdy poświęcony jest omówieniu recepcji innego, wybranego przez Doktorantkę, dzieła sztuki pokazywanego podczas wystawy *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca*. Fragmenty te mają powtarzalną strukturę, którą tworzą: omówienie dzieła, po którym następuje rekonstrukcja różnych wariantów jego interpretacji i charakterystyka jego dominującego odbioru. Autorka stosunkowo rzadko sięga tu, co może być zaskakujące, do wyników badań okulograficznych i referuje je dosyć oszczędnie opierając swoje rozważania głównie na informacjach pozyskanych podczas wywiadów. Ten niedostatek zostaje nieco uzupełniony w podrozdziale 8, gdzie mamy od czynienia z podsumowaniem wyników wszystkich etapów badań prowadzonych w Warszawie, w tym tego zrealizowanego z wykorzystaniem okulografii.

Podobny schemat strukturalny zostaje użyty w trzecim rozdziale tej części pracy, poświęconym omówieniu badań prowadzonych w Łodzi. Z kolei rozdział czwarty tej części dysertacji (a VI w strukturze pracy) to syntetyczne omówienie wyników badań prowadzonych w obu miastach, zawierające też ogólniejsze refleksje na temat pożytków badania recepcji sztuki z użyciem badań okulograficznych. Zasadniczą część pracy zamyka *Zakończenie*, gdzie znajdziemy powtórzenie wielu aspektów z *Podsumowania*. Praca zawiera też *Bibliografię*, *Netnografię* oraz *Aneks*- stanowiący w moim przekonaniu istotny aspekt dysertacji. Znajdziemy tu tabelaryczne zestawienia wybranych efektów testów kompetencji prowadzonych przez autorkę oraz wzory używanych w trakcie badań narzędzi. Dobrze, iż te elementy został włączony do recenzowanego opracowania, bo nie tylko czynią proces badawczy bardziej transparentnym, ale również dają wgląd w to, jak on przebiegał w praktyce.

Ocena pracy

Ocenę pracy zacznę od tego, co uważam za jej przymioty. Są one liczne, skoncentruję się zatem na tych, które uważam za szczególnie istotne, zaznaczając też, iż w ogólnym odbiorze przeważają one nad tymi aspektami dysertacji, które budzą wątpliwości lub zachęcają do polemiki.

Po pierwsze, docenić należy każdą próbę zmierzenia się z tak złożonym zjawiskiem jakim jest odbiór sztuki. Autorka jest doskonale świadoma trudności, jakich nastręcza analizowanie tego procesu, co wyraża we fragmentach poświęconych socjologii sztuki. Tym bardziej na uznanie zasługuje to, że tego zadania się

podjęta. Uważam również, iż podeszła do niego z należyтым respektem, projektując niezwykle złożone, wieloaspektowe badania, pozwalające uwzględnić i czysto fizjologiczne i społeczno-kulturowe i sytuacyjne aspekty tego procesu. Spróbowała też wykorzystać w badaniach socjologicznych, narzędzia używane przede wszystkim w kognitywistyce czy w badaniach stosowanych oraz powiązać je z wywiadami, obserwacją, testami kompetencyjnymi. Już sama złożoność tego przedsięwzięcia budzi uznanie, ale przecież zasługują na nie też inne jego aspekty. Szczególnie podoba mi się prowadzenie badań odbioru sztuki w terenie, w kontekście wystaw, które zwiedzają respondenci. Jest to o tyle istotne, że zazwyczaj przez badanie odbioru sztuki rozumie się albo analizy konsumpcji kulturowej, bywania, *chodzenia do*, z których jednostki zdają relację poprzez różne rodzaje wywiadów czy dzienników, albo analizy recepcji konkretnych dzieł, ale prowadzone przy użyciu ich reprodukcji, które testują różnorodne kompetencje, mapują gusty i preferencje estetyczne, albo analizy materiałów zastanych, wytworzonych spontanicznie lub wywołanych przez badacza, w których odbiorcy zdają relację ze swoich doświadczeń towarzyszących obcowaniu ze sztuką. Choć projekt Doktorantki w wielu miejscach wymaga dopracowania, to należy uznać, iż zaproponowany przez nią model analizy doskonale chwyta złożoność odbioru sztuki, wielość odczuć i emocji, jakie temu procesowi towarzyszą. Doskonale też dowodzi jak ogromną rolę odgrywa w tym procesie kontekst, cielesne doświadczenie, przestrzeń ekspozycji i sposób jej zaaranżowania, obecność innych osób, zobowiązania społeczne, jakie związane są ze sztuką i korzystaniem z niej i wiele innych czynników.

Po drugie, bardzo podoba mi się szczegółowość i detaliczność opisu wystaw, podczas których prowadzone były badania, a także poszczególnych prac, na których koncentrowały się badane osoby. Zwłaszcza zaś to, w jaki sposób Doktorantka relacjonuje w odniesieniu do każdego dzieła sposób jego interpretacji formalnej, semantycznej, emocjonalnej i różne rodzaje odbioru ze strony jednostek uczestniczących w jej projekcie. Nie tylko dobrze to bowiem dowodzi opanowania przez nią języka i reguł opisu dzieł sztuki obecnych w historii sztuki, ale przede wszystkim pokazuje, jak bardzo wielowymiarowy, złożony, społecznie i indywidualnie zróżnicowany może być proces recepcji obiektów artystycznych. Fascynujące w rekonstrukcji recepcji poszczególnych dzieł jest przede wszystkim pokazanie jak duży wysiłek wiąże się z próbami ich rozumienia, jak skrajnie odmienne stany emocjonalne mogą one wywoływać, ale też jak bardzo twórcze (również w sensie językowym, w próbach metaforyzacji tego, co trudno wyrażalne) są osoby konfrontowane ze sztuką, jak silnie działa ona jako swoisty trigger wyobraźni. Z pracy dobitnie też wynika, jak ogromną rolę w procesie odbioru sztuki odgrywa język, co z kolei odsyła do roli kapitału kulturowego w jej recepcji. Czasami problemem okazuje się bowiem trudność w wyrażaniu tego, co widzimy i odczuwamy, bo brakuje nam odpowiedniego zasobu pojęć i kategorii, których moglibyśmy użyć. Autorka rozprawy przekonująco też pokazuje, jak silnie odbiór dzieł sztuki, na poziomie zupełnie podstawowym i ogólnej ramy, w jakiej umiejscawiane jest dzieło, określony jest przez tematykę i formę obiektu artystycznego. Tym, co mnie uderzyło w rekonstrukcjach recepcji poszczególnych dzieł jest również to, że czasami dla opisanego tego doświadczenia odbiorcy używają kategorii odnoszących się do codzienności, jednostkowych przeżyć, czasami, gdy nie da się tego zrobić (ze względu na abstrakcyjny charakter pracy, trudność w rozpoznaniu tego, co ona przedstawia) jednostki albo porzucają w ogóle trud recepcji, albo sięgają po kategorie z „ograniczonych obszarów znaczenia”, filozofują, snują domysły, sięgają po bardzo osobiste doświadczenia. Praca też dobrze pokazuje, iż błędem byłoby forsowanie przesocjologizowanej koncepcji odbioru sztuki- sporo tu bowiem idiosynkrazji, ogromną rolę odgrywają ściśle indywidualne doświadczenia, przeżycia oraz uwarunkowania cielesne. Wartościowym aspektem

dysertacji jest również pokazanie pewnej dwuznaczności, jaką niosą za sobą kompetencje i umiejętności. Doktorantka w przekonujący sposób pokazuje, że ich brak czasami uruchamia intensywną pracę wyobraźni, sprawiając, iż odbiór jest bardziej twórczy, a także, że ich posiadanie rodzi dosyć schematyczne, przewidywalne formy czytania dzieł. Oczywiście pytanie o to, który z tych modusów recepcji warto wspierać i propagować, jest o tyle ryzykowne, że odpowiedź wikła nas od razu w urzeczywistnienie jakiejś wizji porządku społecznego.

Po trzecie uważam, że chociaż metoda okulograficzna okazała się bardziej problematyczna (i pod względem technicznym, i jeżeli chodzi o interpretację uzyskanych w efekcie jej zastosowania rezultatów, i jeżeli chodzi o możliwość orzekania przy jej pomocy o społecznych uwarunkowaniach odbioru sztuki), to próba skorzystania z niej w badaniach odbioru sztuki jest moim zdaniem doniosłą poznawczo. Sięgnięcie po nią pokazuje bowiem jeszcze jedną, niezwykle istotną warstwę recepcji sztuki, której analiza powinna być pogłębianą, ale też te obszary badania odbioru, które jej się wymykają (takie, jak kontekst, ogół doświadczeń zmysłowych obecnych w trakcie odbioru sztuki i jego swoistą synestetyczność, wpływ innych osób czy sytuacji na ten proces, nieprzydatność tej metody w przypadku badań tych dzieł, które należąc do sztuk wizualnych, odwołują się też do innych rejestrów sensorycznych, itd.). O ile uznamy, iż podstawowym celem nauki jest właśnie redukcja, identyfikowanie ślepych uliczek w procesach badawczych oraz eliminacja ich ograniczeń, to można czytać pracę Dagny Kidoń jako studium na temat możliwości i ograniczeń użycia okulografii w badaniach odbioru sztuki i w socjologicznych analizach tego procesu.

Przejdę teraz do wskazania na te aspekty pracy, które uważam za dyskusyjne, albo wymagające ewentualnej korekty.

Moim podstawowym problemem związanym z recenzowaną dysertacją jest to, że nie do końca wiem, czego ona dotyczy. Ani z jej tytułu, ani z treści, ani z jej struktury nie wynika bowiem wprost jaki jest przedmiot i cel tej rozprawy. Jak sugeruje tytuł oraz część metodologiczna pracy powinna być ona poświęcona społecznym uwarunkowaniom odbioru sztuki współczesnej. Jednocześnie autorka nie proponuje czytelnikowi jakiegos systematycznego wywodu na temat tego czym jest odbiór sztuki, nie wyjaśnia jak będzie on rozumiany w pracy¹. Doktorantka wyodrębnia za to osobny rozdział dotyczący kognitywistycznego badania percepcji sztuki (w tym okulografii). Tak, jakby to właśnie ta perspektywa w badaniach recepcji zjawisk artystycznych była najważniejsza. Tego z kolei nie potwierdzają części badawcze dysertacji, gdzie mamy raczej do czynienia z jakościową analizą rozumiejącą, opartą na informacjach pozyskanych przede wszystkim podczas wywiadów swobodnych. Z kolei w części empirycznej mamy do czynienia, samym w sobie bardzo wartościowym poznawczo, odtwarzaniem tego, jak badane osoby odbierają poszczególne dzieła sztuki, zaś stosunkowo niewiele jest tu mowy o tym, co ten odbiór warunkuje, a okulografia okazuje się być zdecydowanie pomocniczym narzędziem wywiadów, na których autorka opiera większą część swoich ustaleń prezentowanych w badawczej części pracy. Nie do końca jasne jest więc, jaki zamiar zamierzała zrealizować autorka, w jaki sposób okulografia miała jej pomóc w ustaleniu społecznych uwarunkowań odbioru sztuki (tym bardziej, że jak sama zauważa technika

¹ W pracy znajdują się tylko bardzo syntetyczne fragmenty dotyczące tej kwestii w części poświęconej socjologii sztuki, nie znajdziemy też próby zdefiniowania samego pojęcia w części *Aparatura pojęciowa* - str. 88-89, gdzie zamieszczony został mini-słownik najważniejszych kategorii używanych w dysertacji.

ta jest bardzo czuła na indywidualne, fizjologiczne i osobowościowe uwarunkowania określające percepcję²). Niejasność tę potęguje również to, że Doktorantka nie odnosi się w sposób systematyczny do tego, jaka jest odpowiedź na pytania badawcze, które stawia na stronie 88. Nie dowiemy się również, co czy hipotezy stawiane na stronie 88/89 zostały zweryfikowane, które z nich okazały się prawdziwe, które zaś nie. Dodatkowym problemem sprawiającym, iż niejasny jest przedmiot recenzowanej dysertacji jest wymienne stosowanie określeń sztuka nowoczesna i współczesna (to przecież zdecydowanie nie to samo), zaliczanie w zakres tej pierwszej wielu współczesnych prac polskich artystów, sugerowanie, iż sztuka nadal opiera swoje działania na programie ideowym wypracowanym przez artystów nowoczesnych i przez pierwsze awangardy. Zupełnie tak, jakby ponowoczesność i postmodernizm, zwrot aktywistyczny w sztuce, jej komercjalizacja i intensywny branding nie miały miejsca. W rezultacie- tytuł dysertacji sugeruje, iż praca będzie dotyczyć odbioru sztuki współczesnej, autorka opisuje zaś rozwój sztuki nowoczesnej, błędnie zaliczając też w jej obręb prace powstające współcześnie. Podobny problem mamy z używaniem określeniem awangarda- autorka sięga po nie dla oznaczenia specyficznej formacji artystycznej z pierwszej połowy XX wieku, ale też w przypadku każdego progresywnego działania podejmowanego przez artystów. Podsumowując ten wątek: w pracy brakuje mi zdecydowanie większej dyscypliny pojęciowej, jasnego określenia przedmiotu i celu pracy oraz konsekwentnego trzymania się tych ustaleń na każdym etapie badań i sporządzania dysertacji. Doprecyzowanie tych kwestii, eliminacja potknięć i nieścisłości nie tylko ułatwiłyby recepcję pracy, ale też pozwoliłyby na jej rekonstrukcję w części badawczej tak, by ujednoznaczyć uzyskane rezultaty.

Po drugie, praca budzi również zastrzeżenia natury metodologicznej. Mam na przykład wątpliwości co do wykorzystywania podczas wywiadu zdjęć dzieł sztuki, wcześniej oglądanych przez badanych na żywo. Zgadza się z autorką, iż przynosi to liczne zyski natury poznawczej oraz ułatwia prowadzenie wywiadu, zastanawiam się, czego ostatecznie odbiór rekonstruowano w wywiadzie- dzieł sztuki czy ich fotografii? Pytanie to jest o tyle istotne, że sięgając po zdjęcia autorka niweluje efekt prowadzenia badań w środowisku naturalnym, podczas wystawy. Pozostając przy kwestiach metodologicznych zastanawiam się czy Doktorantka prowadząc to, co nazywa „testem dyspozycji estetycznych” nie bada jednak znajomości specjalistycznego języka opisu formalnych aspektów dzieła, bo sformułowania typu „szeroka gama kolorystyczna”, „wąska gama barw”, „diagonalna”, „rytmiczna” czy sama kategoria kompozycji zdecydowanie nie należą do języka potocznego, ale raczej zaczerpnięto je ze słowników historii sztuki czy estetyki. Co więcej- zakłada się w tym teście, iż istnieje jakieś uniwersalne „właściwe wyczucie cech obrazu” (s. 99), co z kolei niechybnie prowadzi do faworyzowania jakiś rodzajów recepcji sztuki przed innymi, do ewaluacji tego, co robią badani. Nie jest też jasne, dlaczego pytania 6 i 7 dotyczące ulubionych prac znalazły się w tym narzędziu, a nie w teście „kompetencji artystycznej”, chociaż w istocie sprawdzają one czy osoby w nim uczestniczące znają jakichkolwiek artystów i kierunki w sztuce. Zastanawiam się także czy klucz, porządkujący doświadczenia odbiorcze (podział na interpretację formalną, semantyczną, emocjonalną i odbiór) nie jest zbyt sztywny i nie załamuje się na pracach będących wyraźnymi próbami gry z historią sztuki (jak *Giro d'Italia* Bodzianowskiego), są ewidentnymi żartami (jak praca Dawickiego) czy też dziełami, w których istotne są inne, niż tylko wizualne doświadczenia (jak w *Boga nie ma* Konrada Smoleńskiego). W przypadku tych prac, po prostu brakuje zakładanych przez Doktorantkę warstw

² Sprawia ona też inne problemy, na przykład trudno określić czy stwierdzaną w badaniach odrębność percypowania sztuki przez kobiety i mężczyzn należy uznać za wynik oddziaływania płci biologicznej czy też kulturowych uwarunkowań? Autorka sugeruje, iż chodzi o biologię, ale niejasne jest, na jakiej podstawie to czyni

potencjalnego odbioru, zaś próby ich odnajdywania kończą się również nieadekwatnym działaniem, jak poddawanie *Fontanny* Duchampa próbie trójetapowej analizy ikonologicznej Panofskiego. Nie jestem również pewien czego wskaźnikiem jest czas patrzenia na dzieła, którego zróżnicowanie uchwyciła Doktorantka podczas badań okulograficznych. Czy rzeczywiście jak wynika z dysertacji (i referowanych w niej ustaleń Piotra Francuza), mniejszego lub większego zainteresowania samą pracą? A może raczej tego, że prace są mniej lub bardziej złożone, mniej lub bardziej zrozumiałe, mniej lub bardziej odległe od codziennego doświadczenia. A może zależność ta ma w ogóle charakter odwrotny- im więcej czasu na coś poświęcamy- tym bardziej to preferujemy?

Na zakończenie jeszcze kilka uwag dotyczących sposobu skonstruowania pracy: (a) nieco zbyt chaotyczna i w dużej mierze skoncentrowana na stanie badań z końca lat 90-tych jest część poświęcona socjologii sztuki i analizom w jej obrębie odbioru produkcji artystycznych (i nie zmieniając tego stanu przywołaniu kilku współczesnych tekstów oraz drobny fragment na stronie 24/25). Zdecydowanie brakuje bardziej systematycznego przeglądu literatury przedmiotu, również tej wydawanej poza Polską, autorskiego uporządkowania pola tego rodzaju badań, przywołania bardzo wielu realizowanych w Polsce projektów badawczych tego aspektu dotyczących; (b) niejasny jest dla mnie cel relacjonowania wyników badań o ewidentnie jakościowym charakterze poprzez liczby wskazujące na częstość jakiegoś zachowania odbiorczego- celem analiz nie było przecież zidentyfikowanie częstości czy powszechności jakiegoś zjawiska; (c) trochę szkoda, że autorka nie poddaje głębszej analizie list nazwisk ulubionych artystek i artystów, oraz kierunków w sztuce preferowanych przez badanych, bo to kapitalne źródło informacji i na temat kompetencji i tego, jakiego rodzaju zjawiska artystyczne są w ogóle dostrzegalne; (d) praca, o ile miałaby zostać opublikowana (do czego zachęcam)- wymaga intensywnej pracy redakcyjnej, w tym eliminacji powtórzeń [np. na stronie 101 autorka opisuje kolejność czynności badawczych, a następnie w zasadzie to samo robi na stronie 107- tym razem jednak w osobnym podrozdziale (4.3)], ale też zastanowienia nad potrzebą ponownego referowania ustaleń badawczych w zakończeniu pracy, skoro wcześniej zrobiono to już w każdej z badawczych części pracy - tej „warszawskiej” i tej „łódzkiej” oraz w podsumowaniu II części rozprawy.

Konkluzje

Nie ukrywam, że preferuję prace, które choć w wielu miejscach niedoskonałe, podejmują trudne i złożone wyzwania badawcze oraz których autorki lub autorzy nie boją się ryzyka penetrowania nowych ścieżek poznawania rzeczywistości społecznej. Tak dzieje się w przypadku recenzowanej tu dysertacji. Trudno ją uznać za dzieło skończone i kompletne, ale też trudno uznać je za rytualny tekst napisany na stopień. Dlatego też biorąc pod uwagę wszystkie wskazane powyżej aspekty dysertacji Dagny Kidoń stwierdzam, iż stanowi ona oryginalne rozwiązanie problemu naukowego, zaś jej Autorka dysponuje wiedzą teoretyczną w dyscyplinie socjologia oraz umiejętnością samodzielnego prowadzenia pracy naukowej. W związku z tym wnioskuję o dopuszczenie mgr Dagny Kidoń do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.

Prof. dr hab. Marek Krajewski

