

Warszawa, 4 lipca 2024

Krzysztof Pijarski
prof. PWSFTViT w Łodzi

Rada Wydziału Nauk o Kulturze i Sztuce UW
Krakowskie Przedmieście 26/28
00-927 Warszawa

Opinia o rozprawie doktorskiej Magdaleny Nowak, *Przetrwanie prymitywu i kryzys nowoczesności. Znaczenie empatii i patosu w sztuce Billa Violi zinterpretowanej metodą Aby'ego Warburga*

Magdalena Nowak jest osobą o znacznych osiągnięciach naukowych i zawodowych: od rozpoczęcia studiów doktoranckich w roku 2010 opublikowała 15 artykułów krytycznych i naukowych, a także jest autorką szeregu haseł encyklopedycznych i słownikowych w obszarze sztuki współczesnej. Wystąpiła na kilkunastu konferencjach naukowych. Jeszcze w trakcie studiów magisterskich pracowała jako członkini zespołu badawczego przy wystawie *Obok. Polska – Niemcy 1000 lat historii* pod opieką kuratorską Andy Rottenberg (2010). W latach 2011-12 pracowała na stanowisku asystentki osoby kuratorskiej w Muzeum Łazienki Królewskie, od 2012 roku jest kuratorką w Muzeum Narodowym w Warszawie. Od 2016 roku wykłada w Instytucie Historii Sztuki UW. W latach 2022-24 współtworzyła seminarium *Linking Art Worlds: American Art and Eastern Europe from the Cold War to the Present*, zorganizowane przez Terra Foundation for American Art, Fundację Getty'ego oraz Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa w Lipsku. Aktywność Pani Nowak od rozpoczęcia studiów doktoranckich wskazuje, że czas już na stopień naukowy.

Pracę, jaką Pani Nowak przedłożyła w ramach przewodu doktorskiego można nazwać monumentalną – jest to niezwykle obszerne (liczy sobie 522 strony maszynopisu) i erudycyjne studium, poświęcone kryzysowi nowoczesności w sztuce oraz kwestii przetrwania prymitywu, rozumianego jako „zbiór *wyobrażonych* wartości i cech, głównie pozytywnych, lokowanych w przeszłości i kulturach pozaeuropejskich, do których aspirowały różne ruchy kontrkulturowe (np. awangardy artystyczne)” (s. 14). W tak rozumianym prymitywie wiele formacji i osób artystycznych upatrywało możliwe źródła odnowy kultury zachodniej, zagubionej (zwłaszcza duchowo) w

pogoni za racjonalnością i postępem technicznym. Te centralne dla rozprawy kwestie rozpatrywane są przez pryzmat twórczości amerykańskiego¹ pioniera sztuki wideo, Billa Violi, przy czym do jej oświetlenia autorka zdecydowała się wykorzystać metodę kulturowej analizy sztuki wypracowaną przez Abiego Warburga, opartą na koncepcjach przetrwania (*Nachleben*) formuł patosu (*Pathosformeln*) i wytwarzania przestrzeni namysłu (*Denkraum*) rozumianej jako „podstawowy gest cywilizacji ludzkiej”. Autorka uzasadnia swój wybór przekonaniem, że metoda Warburga pozwala na „krytyczne spojrzenie na problem powrotu do prymitywu, empatii i nowoczesności w sztuce amerykańskiego twórcy wideo” (s. 173). Istotne było dla niej także to, że Warburg odchodzi od analizy formalno-stylistycznej dzieł na rzecz rekonstrukcji znaczeń i funkcji obrazów, zaznaczając kilkakrotnie, że niemieckiego badacza można traktować jako prekursora społecznej historii sztuki. W podejściu obu bohaterów rozprawy znajdujemy jednak zasadnicze napięcie. Podczas gdy Warburg postrzegał przetrwanie prymitywu jako proces „redemonizacji”, który zaprzecza postępującej sekularyzacji – formuły patosu były dla niego engramami pierwotnego lęku przed światem, który ludzkość usiłuje przezwyciężyć właśnie tworząc przestrzeń namysłu, Viola w procesie sekularyzacji widzi kryzys cywilizacji i stara się reaktywować wypartą duchowość poprzez swoją sztukę. W związku z tym autorka klasyfikuje Warburga jako nowoczesnego, Violę zaś na jego antypodach – antynowoczesny więc? Autorka stara się uniknąć tak jednoznacznej klasyfikacji, co postrzegam za dużą wartość rozprawy: skupia się na napięciach i problematycznych momentach, naświetlając je rzetelnie i konfrontując je wprost, przy czym przez cały czas będzie starała się utrzymać zmałowany status projektu Violi jako nowoczesnego i nienowoczesnego zarazem.

Na rozprawę składa się pięć rozdziałów, z czego pierwszy poświęcony jest rekonstrukcji ideowych i kulturowych kontekstów twórczości Billa Violi. W rozdziale tym autorka pisze o miejscu krajobrazu w narodowym imaginariu Amerykanów, o współwystępowaniu w nim elementów pastoralnych z wyobrażeniami postępu technologicznego („maszyna w ogrodzie” Leo Marxa), o krytyce nowoczesności Bruno Latoura i szkoły frankfurckiej, specyfice rozumienia prymitywu w Stanach Zjednoczonych, zwłaszcza w kontekście idei pogranicza (Frederick Jackson Turner), „ponownego stworzenia” i *reenactment* (David N. Nye). W rozdziale drugim autorka bada kolejne źródła, na których swoją praktykę i myślenie oparł Bill Viola i w których poszukiwał utraconego prymitywu, przyglądając się im na kanwie interpretacji kolejnych dzieł twórcy powstałych w latach 80. I tak kolejno przedmiotem omówienia stają się William Blake, Dżalaludin Rumi, mistycy chrześcijańscy i tradycja apofatyczna (które Viola mylnie utożsamia ze sobą), rola krajobrazu i natury we wczesnej twórczości Violi, a także animizm, filozofia wschodu i myślenie oraz praktyki magiczne. Rozdział trzeci osnuty jest wokół podróży amerykańskiej

¹ Mając świadomość kolonialnego kontekstu tego pojęcia, będę się nim posługiwał w sensie „dotyczący Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej”.

Warburga, kwestii prymitywu i mitu odczarowania świata, a także problematyczności antropologicznych rozważań Warburga oraz zagadnieniu artysty jako etnografa i implikacji zajęcia takiej właśnie pozycji. Następny rozdział omawia fascynację sztuką europejskiego renesansu u Violi i prace, które były jej wynikiem w kontekście teorii empatii, pytań o emocje w kulturze i kwestii alegorii. Ostatni, podsumowujący rozważania rozdział roztrząsa zagadnienie „zwrotu prymitywnego” w powojennej sztuce amerykańskiej, proponując szereg artystów i artystek, których pozycje można by porównać z tą zajmowaną przez Violę. Mimo ogromu materiału i mnogości wątków struktura pracy pozostaje klarowna, a poszczególne analizy w dużej mierze przekonujące. Czasem tylko trudno nie odnieść wrażenia, że niektóre wątki i rozważania potraktowane są w sposób nadmiernie szczegółowy, tak że chwilami można zgubić główną nić wywodu, niektóre wątki też mają tendencję do nawracania. Ten aspekt spisałbym na karby długiego czasu powstawania rozprawy oraz faktu, że właśnie moment pisania rozprawy doktorskiej jest formacyjnym doświadczeniem w życiu osoby naukowej – formułując pierwszy książkowej długości wywód, budujemy intelektualną bazę na całe naukowe życie i trudno jest nie złożyć sprawozdania z tej drogi. To są jednak sprawy do przemyślenia na etapie przygotowania książki na podstawie rozprawy, w tym kontekście są świadectwem rzetelności i dociekliwości autorki. Inną możliwością spojrzenia na tę kwestię jest stwierdzenie, że autorka potraktowała poważnie metodę Warburga – nie tylko jako narzędzie, które można „przyłożyć” do konkretnego zjawiska (od czego się przecież dystansuje), ale jako strategię rekonstrukcji szerokiej, także diachronicznej ramy kulturowych sensów i praktyk, które pozwolą naświetlić przedmiot badań. Taka optyka przypomina także o tym, że przedłożona rozprawa jest poświęcona w pierwszym rzędzie kryzysowi nowoczesności i przetrwaniu prymitywu, które zestawienie Billa Violi i Abiego Warburga dopiero pozwala ujrzeć z interesującej autorkę perspektywy.

Omawiając strukturę pracy i jej główne wątki należy podkreślić dwie zasadnicze kwestie. Pierwszą z nich jest niezwykle drobiazgowa rekonstrukcja kontekstu kultury amerykańskiej, z której wyrasta Viola jako artysta. Jak twierdzi autorka, w zasadzie żadne z istniejących opracowań nie koncentruje się na lokalnym kontekście, zwracając uwagę na wybrane przez Violę źródła inspiracji (krajobraz, sufizm, mistycy, buddyizm zen), tym samym uniwersalizując je, podczas gdy Magdalena Nowak rekonstruuje zarówno intelektualną historię, jak i społeczny kontekst tych fascynacji. Dowiadujemy się więc, że na przykład poezję Rumiego Viola poznaje dzięki niezwykle popularnej serii wydawniczej Colemana Barksa, który przedstawił amerykańskim czytelnikom perskiego poetę jako prekursora Walta Whitmana i prototranscendentalistę, jako „pomost między religiami i kulturami”. Barksowi udało się dokonać tego zbliżenia kosztem „wyczyszczenia” tej poezji z islamu, co autorka nazywa „duchowym kolonializmem” (s. 106), podobnie zresztą było z popularną recepcją buddyizmu w Stanach Zjednoczonych dzięki działalności Daisetz Suzukiego, który zuniwersalizował buddyizm jako ahistoryczną, jednolitą praktykę duchową. Niezwykle istotna okazuje się postać Anandy Coomaraswamy’ego, kluczowa dla

otwarcia się zachodniego dyskursu o sztuce na niezachodnie konteksty (zwłaszcza sztukę Indii), choć nadal w uniwersalizującej ramie. Właśnie problematyczność uniwersalistycznego aspektu nowoczesnego myślenia (widocznego zarówno u Violi, jak i u Warburga), skłania autorkę do włączenia perspektywy i metodologii postkolonialnej, co uważam za jeden z najważniejszych aspektów rozprawy:

Postkolonialni myśliciele zwracali uwagę, że choć postmodernizm dekonstruował idee linearnego progresu, autentyczności, istnienie obiektywnych norm, krytykował kapitalizm, militarystykę i inne problemy późnego modernizmu, to wciąż krytyka ta była uwewnętrzniona (pisana z pozycji modernistycznej i zachodnio-centrycznej). Tymczasem zaistniała nagła potrzeba otwarcia na alternatywne systemy wiedzy i lokalne historie, które od stuleci pośredniczą w procesach nowoczesności. (s. 25)

Dzięki przyjętej optyce autorka jest w stanie nie tylko zauważyć i nazwać elementy kolonialnego myślenia w „egzotycznym” przeciw spotkaniu Warburga z ludami Hopi i Zun, ale także w stosunku Billa Violi do amerykańskiego krajobrazu, który jest „jego”. Viola, który wiele lat po Warburgu szukał prymitywu w tym samym co niemiecki badacz krajobrazie, przedstawił go jako dziewiczy, pozbawiony jego faktycznych mieszkańców, co jest klasycznym tropem amerykańskiego frontierizmu i szerzej – kolonialnego myślenia (Ameryka jako kontynent „odkryty”). Istotny wydaje się w tym kontekście ostatni rozdział pracy, w którym autorka analizuje na wybranych przykładach długie trwanie pragnienia prymitywu w sztuce amerykańskiej. Niezwykle mocno wybrzmiewa tu Georgie O’Keefe, której postawa w moim odczuciu najbardziej przypomina postawę Violi. Uderzające za to wydało mi się, że autorka nie wykorzystała w pełni potencjału Mai Deren, której postawa była na antypodach Violi, bo właśnie Deren nie przywłaszczyła sobie cudzej kultury, tylko starała się spotkać z nią na jej zasadach (stając się wręcz kapłanką Wodu). Być może właśnie dlatego Maja Deren pozostaje autorką mało znaną, podczas gdy zarówno Georgia O’Keefe, jak i Bill Viola zyskali status wielkich artystów amerykańskich? Autorka posługuje się pojęciem „zwrotu prymitywnego”, przy czym należałoby się zastanowić, czy w przypadku kultury Stanów Zjednoczonych taki zwrot kiedykolwiek nastąpił, czy nie jest tak, że jest to wątek ciągnący się przez całą historię Stanów, a tym samym być może najlepiej pokazujący postkartezjańskie pęknięcie w sercu nowoczesności – owo nawiedzające nowoczesność poczucie bycia „wygnanym z raju”.

Dalszą część pozwolę sobie zacząć od osobistej anegdoty: W recenzji mojej rozprawy doktorskiej, poświęconej Michaelowi Friedowi, prof. Piotr Piotrowski, który był jej recenzentem przyznaje, że z początku zastanawiał się, czy ma do czynienia „z konserwatywną rewolucją”. Skupienie się bowiem na postaci, co do której w środowisku lewicowych historyków sztuki panowało przeświadczenie, że jest przeżytkiem późnego modernizmu, postacią, która rozminęła się ze swoim czasem, od razu podpowiadało konserwatywne, być może nawet reakcyjne pozycje.

Przyznam, że podobne pytanie nasunęło mi się w trakcie lektury rozprawy Magdaleny Nowak. Wszak Billa Violę, choć bez wątpienia należy do pionierów sztuki wideo i jest wymieniany jednym tchem wraz z Nam June Paikiem, zaczęto krytykować za brak dystansu do swojego medium, podjęcie tematyki religijnej, mającej swoje źródło malarstwie oraz za dążenie do charakterystycznych dla malarstwa dawnego sposobów konstruowania obrazu i zbytnią spektakularność, traktowaną wręcz jako mistyfikację. Benjamin Buchloh „sekretu sukcesu” Violi upatrywał w jego „nasilającym się pragnieniu mitu”, w tym, że twórcy udało się „nasyć technologiczną reprezentację mitologicznym obrazowaniem, nawet doświadczeniem religijnym”². Michael Fried wręcz nazwał cykl *Namiętności* Violi (2002-2003), będący jednym z centralnych dla wywodu autorki przedmiotów analizy, „szczytem stechnologizowanej teatralności”³, co w jego słowniku oznacza nieautentyczność czy spektakularność, pustotę. Fakt, że autorka poświęca dużo miejsca tradycjonalizmowi z Anandą Coomaraswamym na czele, rzecz jasna wzmogła uporczywość wspomnianego pytania, które choć nie może być podstawą do oceny przedłożonej pracy, to jednak stanowi oś porządkującą jej uniwersum. We współczesnej globalnej humanistyce bowiem pytania o wymiar religijny czy duchowy sztuki oraz jej doświadczenia wydają się nie na miejscu. Dobrze ujął to James Elkins we wstępie do swojej książki poświęconej „osobliwemu miejscu religii w sztuce współczesnej”:

Dla osób pracujących w moim zawodzie historyka sztuki sam fakt, że napisałem tę książkę może być wystarczający by odesłać mnie do podejrzanej kategorii upadłych czy też marginalnych historyków, którzy nie rozumieją modernizmu lub postmodernizmu. Dzieje się tak, ponieważ pewien typ pisarstwa historyczno-artystycznego traktuje religię jako intruza, jako coś na co nie ma miejsca w poważnej pracy badawczej⁴.

Wydobycie tego aspektu wydaje się o tyle istotne (doktorantka sama to czyni w pracy), że właśnie sam fakt podjęcia przez Violę tematyki religijnej dla wymienionych wyżej krytyków już zdaje się zarzutem. Artysta czyni to nie tylko w późniejszych pracach nawiązujących do tradycji malarstwa europejskiego, także w tych wcześniejszych, w których punktem odniesienia stają się zarówno wschodni, jak i zachodni mistycy (Dżalaluddin Rumi, Zhuangzi, św. Jan od Krzyża, Mistrz Eckhart). A przecież, jak wskazuje autorka, Stany Zjednoczone cechuje specyficzny stosunek do duchowości, czego Viola jest doskonałym przykładem. Jak wskazuje doktorantka, Amerykanie „nie tylko aktywnie uczestniczą w religijnych nabożeństwach – większość z nich deklaruje wiarę w Boga. Wyróżnikiem Stanów jest to, że religijność jest tam nie tylko

² Hal Foster et al., red., *Sztuka po 1900 roku: modernizm, antymodernizm, postmodernizm*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2023, Wydanie I, s. 850; Anne M. Wagner, *Performance, Video, and the Rhetoric of Presence*, „October”, 2000, t.91, s. 80; Claire. Bishop, *Installation art: a critical history*, Tate, London 2005, s. 97.

³ Michael Fried, *Four Honest Outlaws: Sala, Ray, Marioni, Gordon*, Yale University Press 2011, s. 189.

⁴ James Elkins, *On the strange place of religion in contemporary art*, Routledge, New York 2004, s. xi.

dobrowolna, ale panuje przeświadczenie, że droga do wiary jest oparta na bardzo indywidualnej i subiektywnej duchowości, która nie jest w żaden sposób odgórnie regulowana czy narzucana” (s. 20). Istotnym kontekstem są tu transcendentaliści, z religijnym liberalizmem Emersona i Whitmana na czele. W tym kontekście autorka stwierdza, że krytycy wyśmiewali wyparte elementy duchowe i uczuciowe u Violi jako „zbyt kiczowate, naiwne i empatyczne” (111), podczas gdy w świetle metody Warburga jawią się one jako „najbardziej oryginalne”. Tu bym się jednak nieco z autorką pokłócił, ponieważ jest to jedyny wątek nie do końca rozwinięty w rozprawie. Z jednej strony zgodzę się, że w świecie nowoczesnej historii sztuki nie ma miejsca na religię, z drugiej jednak antropologia wytworzyła nienormatywne, rozumiejące podejścia do tej sfery życia, z czego skorzystała chociażby Maja Deren. Fakt, że wspomniani krytycy uznają efekty osiągnięte przez Violę za kiczowate, naiwne czy też nadmiarowo empatyczne, nie oznacza przecież, że wyrzucają całkowicie poza nawias uczucia i empatię. Przykładem może być tu Michael Fried, który właśnie te aspekty doświadczenia odnajduje w pracach wideo Douglasa Gordona, podczas gdy próby wywołania empatii i uczuć przez Violę wydają się mu wysilone, efekciarskie wręcz, a tym samym teatralne, o czym już wspominałem. Co więcej, sama autorka wskazuje, że sfera ciała, afektów i empatii powraca sztuce zapoznanej przez feminizm i postkolonializm. Co ciekawe, sama autorka w pewnym momencie zdaje się zgadzać z krytykami Violi, podsumowując refleksje wokół cyklu *Namiętności*:

Ten rodzaj anachronicznej wzniosłości, połączonej z banalnością niektórych przedstawianych wątków, może dać wrażenie, że powtarzanie znaczących dzieł religijnych z pozbawieniem ich rzeczywistych odniesień do wiary tworzy duchowość *protetyczną*, łatwo dostępną dla współczesnego widza żyjącego w społeczeństwie świeckim. (393)

Należy się jednak zgodzić z rozpoznaniem, że tendencję do wypierania religijności Autorka wiąże z logiką nowoczesności, której dekonstrukcję (a dokładniej – dekonstrukcję jej mitu) traktuje jako kluczowy motyw dysertacji, budując swój wywód na teorii odczarowania świata Maxa Webera, krytyce nowoczesności Bruno Latoura i koncepcji dialektyki oświecenia Theodora Adorno i Maxa Horkheimera. Zgodnie z tą ostatnią oświecenie, rozumiane jako postęp rozumu, „zawsze dążyło do tego, by uwolnić człowieka od strachu i uczynić go panem”, a jego celem było „rozbić mity i obalić urojenia z pomocą wiedzy”⁵. Latour wiąże to nowoczesne dążenie do rządów rozumu z potrzebą oddzielania faktów natury od artefaktów – faktów kultury, czego efektem była kaskada Wielkich Podziałów (ludzkie-nieludzkie, nowoczesne-prymitywne, ożywione-nieożywione etc.). Właśnie zgodnie z tą logiką – nazwaną przez Latoura Nowoczesną konstytucją – wszelka transcendencja zostaje wyłączona z gry praw natury i praw społeczeństwa, a kultury nie stosujące (się do) metody

⁵ Theodor Adorno i Max Horkheimer, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 19.

naukowej oznaczone jako wsteczne, prymitywne itd. Właśnie dlatego tak ważna dla wywodu Magdaleny Nowak jest próba ustanowienia Billa Violi jako artysty *nienowoczesnego*, nie za zaś antynowoczesnego. Hybrydy, byty nie pasujące w sposób jednoznaczny do żadnej z kategorii podziału, są obiektami, z którymi nowoczesność sobie nie radzi, a prace Violi, posiłkując się teorią trzeciej przestrzeni Homiego Bhaby, autorka widzi jako hybrydyczne, jako mediujące między światem nowoczesnym, modernistycznym, a ponowoczesnym – postkolonialnym, postmodernistycznym. Zajęcie – i utrzymanie! – takiej pozycji „pomiędzy” nie jest łatwe, zwłaszcza mając świadomość problematycznego charakteru różnych aspektów praktyki i myśli Billa Violi. Z jednej strony więc próbuje pokazać, że jego wizja jest postmodernistyczna:

Można powiedzieć, że artysta zrywa w swojej twórczości z wieloma aspektami modernizmu i tradycji awangardy i zwraca się ku przedawangardowej funkcji sztuki, która miała zbliżać widza do kontaktu z sacrum. Jest to raczej wizja postmodernistyczna oparta na charakterystycznej nieufności wobec reprezentacji i języka. (s. 114)

Z drugiej strony, kiedy autorka pisze o próbach zdystansowania się przez Violę od kanonu historii sztuki, któremu artysta przeciwstawia własną „antyhistorię”, wkraczamy w samo serce modernistycznego myślenia. Antyhistoria Violi rozwija się „poza czasem historycznym” i dochodzą w niej do głosu „wielcy artyści”, poszukujący „połączenia z głębszymi poziomami egzystencji ludzkiej”⁶ (s. 487). A więc własny kanon podyktowany kryterium „wielkości”. Kiedy autorka pisze o tym, że „realizacje Violi odważnie dotykają niemodnego i nierynkowego tematu” (s. 114) mam poczucie, że potwierdza moją wizję Violi jako autora populistycznego, czego nie traktuję jako zarzutu. Jest to funkcja jego uniwersalistycznych tendencji, próby do przemówienia do jak największej liczby ludzi w sposób pozornie jak najmniej zapośredniczony, choć korzystając z najwyższej formy technologicznego zapośredniczenia. To jednak jest materiałem na zupełnie inną rozprawę (bo stawia także pytanie o możliwość uniwersalizmu w zatowizowanym świecie współczesnym).

Z mojej perspektywy to próby naświetlenia pośredniego statusu Violi (ale też Warburga, czy Coomaraswamy’ego) są największą wartością pracy Magdaleny Nowak, ujawniają one bowiem pęknięcie w samym sercu nowoczesności, z którym do dziś się mierzymy. Tym bardziej warto znać jego genealogię. Ten aspekt też uzasadnia decyzję o niekontaktowaniu się z twórcą i podpowiada, by do interpretacji jego twórczości podchodzić w sposób jak najmniej podmiotowy (autorka zresztą bardzo słusznie podkreśla, że nie jest to monografia).

⁶ Bill Viola, *In Response to Questions from Jörg Zutter*, [w:] *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, red. Robert Violette i Bill Viola, London 1995, s. 247.

Na koniec pozostało mi jeszcze zapytać o jedną kwestię. Na rodzimym gruncie powstała monografia twórczości Billa Viola – *Zanurzony* Andrzeja Pitrusa (2015). W 2021 roku ukazała się też *Ameryka. Rewizje wizualnej mitologii Stanów Zjednoczonych* Filipa Lipińskiego. Wydaje mi się, że wskazane by było się do tych pozycji odnieść, nawet zwyczajnie wskazując powody ich nieuwzględnienia.

Podsumowując powyższe uwagi, stwierdzam z satysfakcją, że praca Pani Magdaleny Nowak, *Przetrwanie prymitywu i kryzys nowoczesności. Znaczenie empatii i patosu w sztuce Billa Viola zinterpretowanej metodą Aby'ego Warburga*, napisana pod kierunkiem profesora Antoniego Ziembę, spełnia wszystkie warunki stawiane rozprawom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie jej Autorkę do dalszych etapów postępowania doktorskiego.

Krzysztof Pijarski

Handwritten signature of Krzysztof Pijarski in black ink, written in a cursive style.