

Kraków, 27 sierpnia 2026 roku

dr hab. Iga Gańczarczyk
Wydział Reżyserii i Dramaturgii
Akademii Sztuk Teatralnych
im. St. Wyspiańskiego w Krakowie

Recenzja pracy doktorskiej Katarzyny Szyngiery „Spektakl *Co dla Pani/Pana znaczy być szczęśliwą/szczęśliwym?* jako „wystawianie historii” według Freddiego Rokema zrealizowane przy użyciu narzędzi teatru dokumentalnego i muzycznego”.

Praca doktorska Katarzyny Szyngiery dotyczy spektaklu *Co dla Pani/Pana znaczy być szczęśliwą/szczęśliwym?* wyreżyserowanego przez nią w 2025 roku w Muzeum Powstania Warszawskiego. Ma formę autodokumentacji poszerzonej o analizę narzędzi dramaturgiczno-reżyserskich, wykorzystanych w pracy przez reżyserkę i grupę zaproszonych przez nią twórczyni i twórców, oraz namysł nad kontekstem instytucjonalnym i politycznym realizowanego projektu. Szyngiera prowadzi czytelniczkę/czytelnika przez kolejne dylematy artystyczne, zdaje relację z wątpliwości, dostrzega porażki w konfrontacji założeń z rzeczywistością. Prowadzona przez autorkę narracja jest bardzo wciągająca: Szyngiera trzyma się schematu rozprawy doktorskiej, systematyzuje materiały, rozbudowuje konteksty, przytacza argumenty i wyciąga wnioski, jednocześnie jednak pozwala osobie czytającej odczuć dramaturgię procesu twórczego – momenty kryzysowe, chwile zawahania, okoliczności podejmowanych decyzji, reakcje na „tu i teraz” przygotowań. Forma autozapisu zbliża do procesu, daje wgląd w dynamikę twórczego namysłu nad tematem, aktywizuje współ-myślenie.

Szyngiera analizuje spektakl – zrealizowany z dwiema osobami aktorskimi (Aleksandrą Matlingiewicz i Marcinem Czarnikiem) na podstawie rozmów z ostatnimi żyjącymi uczestnikami i uczestniczkami Powstania Warszawskiego, przeprowadzonych wspólnie z dramaturżką i autorką scenariusza Weroniką Murek – jako przykład „wystawiania historii” według Freddiego Rokema. Pełny tytuł książki Rokema, przetłumaczonej na język polski przez Mateusza Borowskiego i Małgorzatę Sugierę, i wydanej w serii Księgarni Akademickiej w 2010 roku, brzmi „Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze” – w oryginale „Performing History”. Zwracam uwagę na brzmienie tytułu, dlatego, że to, co pozornie wydaje się oczywiste, nie jest takie dla autora tego zestawienia. W praktyce kategoria „wystawiania historii” posłużyła mu do przeprowadzenia analizy spektakli dotyczących II wojny światowej, przede wszystkim reprezentacji Shoah na scenach izraelskich, oraz europejskich i amerykańskich przedstawień o rewolucji francuskiej. Rokem pisze jednak w „Przedmowie”, że „„wystawianie historii” to pojęcie w sposób zamierzony wieloznaczne, gdyż terminy „wystawianie” i „historia” można łączyć ze sobą na rozmaite sposoby. Na najbardziej podstawowym poziomie określenie „wystawianie historii” nie

odnosi się wcale do wersji scenicznych wydarzeń historycznych, lecz do wydarzeń, do których doszło w przeszłości (w czasie przeszłym dokonanym). (...) sceniczne wersje wydarzeń historycznych to z kolei artystyczne adaptacje czy rewizje tych wydarzeń.” (s. 24). W innym miejscu wspomina o rozszczepieniu czasu „wtedy” wydarzeń historycznych i „teraz” przedstawienia. I dodaje: „„wystawianie historii” to pojęcie niejednorodne, bowiem buduje pomost między teatrem a historią”. (s. 26) Tytułowe „wystawianie historii” rozgrywa się więc między różnymi wersjami wydarzeń, różnymi wersjami historii, obrazami przeszłości, „wtedy” i „teraz”, archiwum i teatrem. Szyngiera jako motto pracy wybiera inny cytat z Rokema: „Istotny cel, jaki spełniają przedstawienia o historii, polega bowiem na umożliwieniu widzom spojrzenia na przeszłość w sposób nowy lub inny niż dotąd”, podkreślając tym samym aspekt rewizyjny i możliwość odrzucenia utrwalonych w pamięci zbiorowej narracyjnych schematów i stereotypowych obrazów. Wybór teorii Rokema, spośród wielu prac poświęconych relacjom archiwum i performansu, jako nadrzędnej metodologii wydaje mi się interesujący. Pamiętam spotkanie z autorem podczas krakowskiej promocji jego książki – była to jedna z moich pierwszych ważnych lektur dotyczących związków historii i teatru, problematyzująca dzielącą je przepaść, akcentująca potencjalną wielość i złożoność relacji. Przyznając dużą autonomię teatrowi jako przestrzeni twórczej interpretacji wydarzeń z przeszłości, Rokem pisze, że „„wystawianie historii” daje szansę na poradzenie sobie z poczuciem oddzielenia i wykluczenia, pozwalając uwierzyć w istnienie świadków, którzy widzieli to, co należy jakoś raz jeszcze opowiedzieć.” (s.14-15).

O własnym poczuciu oddzielenia od tematu Powstania Warszawskiego Katarzyna Szyngiera pisze w pracy wprost: „kiedy otrzymałam propozycję zrobienia spektaklu z okazji 81. rocznicy, długo się zastanawiałam czy podjąć się tego zadania. Kilkakrotnie w mojej twórczości zajmowałam się wydarzeniami z przeszłości, które zyskały status mitu (m.in. rzeź wołyńska, rok 1918, lata '80 i Solidarność). Zawsze jednak były to tematy, z którymi byłam emocjonalnie związana, głównie poprzez historię rodzinną. Ponadto spektakle reżyserowałam w instytucjonalnych teatrach, gdzie ich eksploatacja obliczona była na kilka lat, w zależności od zainteresowania publiczności. Powstanie warszawskie i pamięć o nim, a także specyficzny sposób celebrowania tej pamięci, były dla mnie odległe i niezbyt zrozumiałe.” (s. 8). Tak mocny punkt wyjścia, określenie własnej pozycji zarówno względem oczekiwań instytucjonalnych, jak i pamięci o wydarzeniu z przeszłości uruchamiają w reżyserce szereg podstawowych pytań wokół potraktowania tego konkretnego wydarzenia z przeszłości jako tematu dla teatru, relacji między historią a teatrem, a w dalszej kolejności strategii zbierania materiałów i wyboru skutecznych środków teatralnych. Drążenie tych kwestii, stawianie sobie coraz bardziej szczegółowych i wnikliwych pytań, namysł nad konsekwencjami poszczególnych decyzji i wyborów stanowią zarówno właściwą motorykę procesu, jak i treść kolejnych rozdziałów rozprawy doktorskiej. Rozważania są prowadzone przez autorkę w sposób klarowny, Szyngiera nie kryje się za bezosobowym, naukowym dyskursem, refleksji teoretycznej używa do sproblematyzowania własnej praktyki, przywołując bazę inspiracji, źródeł i lektur, które

towarzyszą jej przy różnych projektach artystycznych (m.in. teorie Bertolta Brechta czy Marianne Hirsch, prace Iwana Wyrypajewa czy Milo Raua).

Z dużym zainteresowaniem śledzę od lat rozwój języka teatralnego Szyngieri, konsekwentne wybieranie tematów politycznie i społecznie angażujących, szukanie dla dokumentalności nowych form wyrazu. Bardzo doceniam badawcze podejście do twórczości, poddanie refleksji własnych poszukiwań artystycznych, w tym przypadku skupienie się na współistniejących narzędziach teatru dokumentalnego i muzycznego. Reżyserka ma w swoim dorobku długą listę spektakli dokumentalnych, warto wspomnieć o kilku jak „Swarka” (2015), „Lwów nie oddamy” (2018), „Jedzonko” (2020), „1989” (2022), wiele z nich było nagradzanych, pokazywanych na festiwalach. Warto zwrócić uwagę na osoby spoza obszaru teatru, które wniosły nowe narzędzia do procesów powstawania tych spektakli. Takimi stałymi współpracownikami byli przy kilku projektach reporter Mirosław Wlekły czy kulturoznawca Marcin Napiórkowski. Szyngiera ma również doświadczenie zapraszania do pracy konkretnych grup społecznych, np. przy projekcie „Uchodźczynie”, który zrealizowała w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Z obecną w pracy nad projektem w Muzeum Powstania Warszawskiego pisarką Weroniką Murek współpracowały już wcześniej przy spektaklach: „Historia Sosnowca” (2024), „Granica” (2021) czy „Casting!” (2019). Istotnym kontekstem dla języka artystycznego Szyngieri jest, planowany początkowo jako spektakl edukacyjny dla młodzieży, musical „1989. Pozytywny mit”, który okazał się ogólnopolskim hitem, „został zagrany ponad dwieście razy na scenach w całej Polsce, a także zrealizowany w Teatrze Telewizji, gdzie obejrzało go milion osób”. Szyngiera otrzymała za niego „Paszport Polityki”. Wspominam o nim również dlatego, że autorka zestawia oba projekty, cytując fragment recenzji Witolda Mrozka „Niepozytywny mit” o tym, że premierę z Muzeum Powstania Warszawskiego można czytać jako autopolemikę z „1989”. Reżyserka przyznaje, że faktycznie w *CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM?* rozwijała umiejętności zdobyte przy pracy nad „1989” i „nie tylko na poziomie warsztatu reżyserskiego spektakl ten jest kontynuacją uznanego musicalu”. Muszę przyznać, że rozwinięcia tego zestawienia zabrakło mi w dalszej części pracy. Szyngiera pokazuje na zebranych i opracowanych materiałach, jakie funkcje spełnia współcześnie budowanie mitu powstania, nie rozwija jednak krytycznej refleksji wokół własnego konceptu pozytywnego mitu „1989”. Myślę, że taka rewizja z dystansu byłaby bardzo ożywcza, jestem ciekawa, jak autorka rozprawy widzi pracę, która odniosła tak olbrzymi sukces, z perspektywy czasu.

Punktem wyjścia refleksji w pracy doktorskiej poza własnym „wyobcowaniem” względem tematu są okoliczności realizacji spektaklu w konkretnej instytucji i wedle wypracowanych przez tę instytucję zasad (pięć pokazów, każdorazowo dla widowni liczącej ok 150 osób). Szyngiera poddaje krytycznej analizie założenia funkcjonowania Muzeum, wykorzystującego immersyjną i interaktywną strategię opowiadania o przeszłości, propagującego powstanie w oparciu o jego komercjalizację, afirmującego tożsamość narodową poprzez różnego rodzaju metody celebracji pamięci. Zwraca uwagę na fakt, że stosunek do zrywu z 1944 roku stał się od czasu powstania Muzeum sposobem

manifestowania poglądów politycznych. Dalej przywołuje wybrane spektakle teatralne, zrealizowane na zamówienie Muzeum, przez znanych i cenionych twórców i twórczynie. Szczególnie interesują ją przedstawienia, które weszły w kolizję z instytucjonalnymi ramami: „Cisza” (2023) w reż. Michała Zadary, w której reżyser zestawiał historyczne zbrodnie Niemców ze współczesnymi zbrodniami Rosjan w Ukrainie i „Kamienne niebo zamiast gwiazd” w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, według tekstu Marcina Cecko, obnażające absurd popkulturowego „przemysłu powstańczego” pracującego na rzecz iluzji zwycięstwa i idącą z nim w parze inwazję postpamięci. Szyngiera pyta: „Jak (...) wyjść z upraszczającego dualizmu afirmacji lub negacji?” I: „Jaki jest sens robienia dwudziestego spektaklu o powstaniu warszawskim?”.

Zanim odpowie na te zasadnicze pytania, wprowadza czytelniczkę w najważniejsze kwestie dotyczące reprezentacji przemocy w sztuce. Temat jest szeroki, autorka wybiera kluczowe, według niej, momenty dyskusji: od Virginii Woolf i jej refleksji wokół obrazów z hiszpańskiej wojny domowej, po reakcję filozofów (Theodora W. Adorno vs Georgesa Didi-Hubermana i Susan Sontag) i twórców (Claude’a Lanzmanna vs Stevena Spielberga) na doświadczenia II wojny światowej, w szczególności Holokaustu. Aktualizując zagadnienia z pola etyki i estetyki reprezentacji, możliwości przedstawienia i nieprzedstawialności, autorka przygląda się splątanym relacjom między wydarzeniem historycznym, jego reprezentacjami i pamięcią o nim w kontekście Powstania Warszawskiego. Istotnym horyzontem rozważań o powstaniu staje się również wojna w Ukrainie i widmo zagrożenia wojną krążące nad Europą. Wracając do początków projektu i powołując się na badania (Michała Bilewicza i Stefana Baleya) nad kondycją psychiczną Polaków po II wojnie światowej, reżyserka opowiada, dlaczego postanowiła porozmawiać z żyjącymi powstańcami i powstańcami, dziś blisko stulatkami, którzy w czasie powstania byli dziećmi lub nastolatkami. Szyngiera relacjonuje, jak, wraz z Weroniką Murek, próbowały dowiedzieć się, „jakie strategie pomogły uczestnikom i uczestniczkom tamtych wydarzeń przejść przez życie z bagażem tak traumatycznego doświadczenia”.

Rozdziały poświęcone spotkaniom w Domu Powstańców Warszawskich na Nowolipiu są fascynującym i przejmującym zapisem doświadczenia weryfikowania własnych założeń artystycznych. Reżyserka wraz z autorką scenariusza spędziły z powstańcami kilka miesięcy, przeprowadziły kilkadziesiąt rozmów i ostatecznie – jak twierdzi Szyngiera – „w pewnym sensie poniosły porażkę”, nie uzyskawszy odpowiedzi na – przytoczone w tytule spektaklu – pytanie o szczęście. Dostały w zamian dostęp do innego rozpoznania, które stopniowo odślaniało się przed twórczyniami. Wszystkie spotkania i rozmowy rejestrowały w formie wideo, chcąc mieć jak najbardziej obiektywną i wiarygodną dokumentację. Tylko niewielka część tych nagrań znalazła się w spektaklu, jak twierdzi w recenzji Witold Mrozek twórczynie mają w planach stworzenie na ich podstawie filmu dokumentalnego. Relacja z etapu zbierania materiałów ujawnia, jak bardzo zróżnicowaną grupą są spotykający się na Nowolipiu powstańcy, uświadamia, jak odmienne mają poglądy i oceny zdarzeń, jak bardzo ich wspomnienia nie mieszczą się w zapotrzebowaniu na konkretną formę pamięci i jak

bardzo system nauczyl ich na to zapotrzebowanie odpowiadać. Pomimo, że reżyserka i dramaturżka nie uzyskały odpowiedzi na pytanie o szczęście, strategię radzenia sobie z traumą przeszłości przebijały w sposobie mówienia i w mowie ciała rozmówców i rozmówczyń. „To co najbardziej dotkliwe pozostaje niewypowiedziane” – pisze Szyngiera – i przywołuje syndrom pamięci wcielonej (ang. *embodied memory*): „ciało „opowiada” pewną historię, którą patrzący „rozumie”, ale nie będzie potrafił powtórzyć. Nie otrzymuje konkretnej treści, lecz sugestię i ślad doświadczenia, jakie przeżył storyteller”. To właśnie tym symptomom będą się starały nadać wyrazistość w dalszej pracy artystycznej. W rezultacie zebrany materiał dzielą z Weroniką Murek na siedem części, wybierając do każdej z nich po jednej osobie powstańczej. Hasłami kolejnych rozdziałów/epizodów/strategii przetrwania są: UMRZEĆ NORMALNYM ŻYCIEM, BYĆ Z PRAWDZIWEGO ZDARZENIA, WYGRAĆ POWSTANIE W TRZY DNI, ZMIENIĆ OCZY, PRZYPOMNIEĆ SOBIE PO 90 LATACH, MIEĆ SZCZĘŚCIE. Zestawione oddzielnie brzmią metaforycznie, za każdym z tych stanów lub działań stoi jednak autentyczna opowieść i specyficzna perspektywa, nie mieszcząca się w kanonicznym zbiorze powstańczych wspomnień. Zarejestrowana przez twórczynię mechanika pamięci, pozwala im na wydobywanie na wierzch tego, co pozornie nieistotne, co nie nazywa wprost, ale powtórzone, zwielokrotnione – daje głęboki wgląd w strategię radzenia sobie z traumą. Szyngiera opisuje kolejne przykłady zarówno z przenikliwością, jak i z uważnością na ludzki wymiar doświadczenia.

Jako osoba pracującą dość często w ramach researchu do projektu z wywiadami bardzo doceniam jednoczesną konsekwencję w drażnieniu tematu, jak i elastyczność, otwartość na to, co faktycznie mówią rozmówcy. W opisywanym projekcie twórczynię zdecydowanie pracują z tym, jaki potencjał odsłania zebrany materiał, a nie z zaprogramowaną na wejściu tezę. Można w tym rozpoznać duże doświadczenie z dokumentalistyką, umiejętność przeprowadzania rozmów, również przed kamerą (warto wspomnieć, że Katarzyna Szyngiera ukończyła kurs dokumentalny w Szkole Wajdy).

Równie inspirujący co rozdział dotyczący zbierania materiałów jest opis dochodzenia przez twórczynię do pomysłu na scenariusz i spektakl. Są to znowu bliskie mi zagadnienia: „jak równocześnie pokazać materiały dokumentalne i twórczy gest wobec nich?, jak zbudować dramaturgiczną przestrzeń do bycia blisko bohaterów, emocjonalnego zaangażowania, ale też wytworzyć analityczny dystans?”, słowem, jak to wszystko, co udaje się zebrać, opowiedzieć na scenie, nie ukrywając sposobu pozyskania materiałów? Szyngiera zdaje relację z wyboru narzędzi, które miałyby jej pozwolić stworzyć „spójny, komunikatywny i atrakcyjny spektakl”. W tym miejscu pracy doktorskiej pojawia się drugie wspomniane w tytule narzędzie – teatr muzyczny i decyzja o tym, by przedstawienie miało formę koncertu i scenicznej ballady (z melorecytowanymi tekstami). Zanim autorka szczegółowo opíše założenia dla muzycznej i inscenizacyjnej warstwy przedstawienia jako argumenty na rzecz odejścia od prostego naśladownictwa przytacza inspiracje z dwudziestowiecznego teatru, takie jak praktyka teatralnego storytellingu Wyrupajewa, Brechtowska technika wyobcowania („zewnątrzny wobec akcji narrator, songi, zdystansowane do postaci

aktorstwo, dialogi z publicznością, wypowiediane ze sceny didaskalia, komentarze i tytuły scen”) czy wychodzenie ze strefy komfortu i analizę odpowiedzialności twórców zaproponowaną przez Milo Raua.

Najciekawszym z opisanych w pracy zabiegów wydał mi się sposób zainstalowania w spektaklu źródłowych materiałów dokumentalnych i ich przetworzeń w formie muzycznej. „Piosenki Murek – dramatyzacje wywiadów z powstańcami – pojawiają się obok nagrań rozmów. Jak ludzkie doświadczenie staje się wspomnieniem, potem poezją, potem – hasłem do pozyskania tłumów?” – napisał o tym zabiegu w recenzji Witold Mrozek. Autorka pracy skupia się bardziej na poszczególnych utworach, założeniach gatunkowych, emocjonalnym oddziaływaniu, sposobie ich wykonania przez aktorów. Jest to z pewnością opowieść wciągająca; plastycznie i sugestywnie opisany jest sam spektakl: praca nad jego wizualną stroną z Mileną Czarnik, nad aranżacją utworów z Bartoszem Dziedzicem, poszukiwanie aktorskiego balansowania pomiędzy dystansem a afektem. Interesowałaby mnie jeszcze pogłębiona refleksja nad funkcją tych muzycznych odbić, przesterów, sampli, kompresji, zakłóceń. Jak taka partytura oddziałuje w całości, jaką ma dramaturgię, czym są tę powtórzenia? Jakiego rodzaju archiwum dźwiękowe tworzą dialogujące z sobą nagrania? Jaki rodzaj energii teatralnej wytwarzają? Tu w lekturze pojawił się lekki niedosyt. Szczególnie, że nie miałam okazji zobaczyć spektaklu, bazuję na jego opisie, prowadzonym na tyle precyzyjnie, że w jakiejś mierze jestem go sobie w stanie wyobrazić. W jednej z zapowiedzi spektaklu przeczytałam o nim, że „nie rekonstruuje przeszłości – tworzy przestrzeń słuchania”. Ciekawi mnie, jak to jeszcze rozumieć – poza atrakcyjnością i komunikatywnością – w kontekście gestu „performowania historii”, uobecnienia, przechwycenia, nagłośnienia.

Autorka pisze: „w wyreżyserowanym przeze mnie spektaklu wypowiedzi powstańców pozwalają zrozumieć, jak bardzo nierzeczywiste i niemożliwe do wyobrażenia jest doświadczenie wojny. Fragmentaryczne obrazy opowiedziane ze skrajnie subiektywnego punktu widzenia, język niezdolny do opisu przeżyć czy coraz bardziej wybiórcza pamięć z trudem poruszająca się po chaosie wydarzeń sprzed osiemdziesięciu lat - to tylko niektóre trudności tych narracji, które pokazuję na scenie.” Akcentowanie trudności narracyjnych, praca z oporem materiału, budowanie dramaturgii całości poprzez dygresyjność i fragmenty, ujawnianie łączy, szkatułkowość narracji, wpisanie w spektakl cielesności aktorki i wytworzenie wokół tematu cięży i narodzin pętli czasu, uruchomienie kilku planów czasowych (pamięć powstania, rejestracja wspomnienia, przetworzenie wywiadu, odtworzenie powielonych i przetworzonych zdań) – to wszystko bardzo inspirujące działania, poszerzające i wzbogacające narzędziownik teatru dokumentalnego. „Zaprezentowanie warsztatu twórcy ma taką funkcję, jak opisanie metodologii badań w analizach naukowych - odbiorca otrzymuje informację na czym oparty jest dany wynik czy wniosek. Dzięki temu widz jest w stanie zrozumieć, jak twórcy przedstawienia definiują kwestię upływu czasu, w jaki sposób staje się ona ważnym budulcem struktury spektaklu, bo przecież historia to sposób organizacji czasu.” – Szyngiera jeszcze raz przywołuje w zakończeniu teorię „wystawiania historii” Rokema.

Zastanawiając się, nad „nowym” spojrzeniem na Powstanie Warszawskie, autorka pyta: „czy wobec tego można stwierdzić, że wspólną strategią żyjących powstańców na radzenie sobie z traumatycznym doświadczeniem jest - w różnym stopniu - przejęcie późniejszych narracji o powstaniu i wpisaniu się w nie?”. Odpowiedzi szuka w opisaney przez Marianne Hirsch „postpamięci”, sugerując, że „zbiorowa postpamięć” zastąpiła zbiorową pamięć. Zwraca również uwagę na kontrolę pamięci i zachowanie poprawności przekazu, objawiające się w komentarzach i wątpliwościach pracowników Muzeum, chociażby w reakcji na zamiar pytania powstańców o szczęście. Dlatego też dobrym podsumowaniem jest stwierdzenie Rokema, że „wystawianie historii” można traktować jako zamierzoną formę oporu czy krytyki wobec ustalonych bądź dominujących, niekiedy wręcz stereotypowych, wizji przeszłości”. Szyngiera potwierdza to rozpoznanie, ujawniając w spektaklu *CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM?*, w ramach polifonicznej narracji powstańców, ich niemoc artykulacji wobec tragedii z przeszłości.

Autorka kończy rozprawę odniesieniem do przewidywalnie spolaryzowanego odbioru spektaklu, który, pomimo podjętych prób wymknięcia się z prostego dualizmu afirmacji i negacji, ujawnia siłę politycznych narracji, instrumentalizujących ludzkie traumatyczne doświadczenia, które w kontekście społecznym nie zostają przepracowane.

Biorąc pod uwagę wnikliwą i intelektualnie dojrzałą autoanalizę procesu twórczego na przykładzie spektaklu *CO DLA PANI/PANA ZNACZY BYĆ SZCZĘŚLIWĄ/YM?* stwierdzam, że zgłoszona rozprawa doktorska i osiągnięcia artystyczne Katarzyny Szyngiery jak najbardziej spełniają warunki Ustawy Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce z dnia 20 lipca 2018 roku (z późniejszymi zmianami) i wnioskuję o dopuszczenie Katarzyny Szyngiery do dalszych procedur przewodu doktorskiego.

dr hab. Iga Gańczarczyk