

dr hab. Andrzej Wasilewski
Akademia Sztuki w Szczecinie

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Jacka Doroszenko

Tytuł rozprawy: *Dźwięk jako kategoria, medium i przekaz w intermedialnej realizacji artystycznej „Wideo-partytura krajobrazowa”*

Promotor: dr hab. Jakub Pierzchała, prof. UKEN

Dziedzina sztuki w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

Kraków, 2025

1. Uwagi wstępne – struktura, zakres i charakter pracy

Przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska Pana mgr Jacka Doroszenko jest obszernym, liczącym ponad 180 stron, niezwykle dojrzałym opracowaniem, które składa się z dwóch integralnych, wzajemnie się dopełniających części: dysertacji teoretycznej oraz wieloelementowej realizacji artystycznej pod tytułem *Wideo-partytura krajobrazowa*. Już na wstępie należy podkreślić, że praca ta stanowi wzorcowy przykład modelowego połączenia pogłębionej praktyki artystycznej z wnikliwą, erudycyjną refleksją teoretyczną. Część pisemna nie jest tu jedynie formalnym, obowiązkowym dodatkiem czy suchym, technicznym opisem dzieła. Przeciwnie – stanowi ona rodzaj starannie opracowanej mapy konceptualnej, genealogii inspiracji oraz autorskiego komentarza, który nie tylko wyjaśnia i osadza w kontekście, ale przede wszystkim pogłębia i wzbogaca odbiór części artystycznej, tworząc z nią nierozzerwalną, dialektyczną całość.

Doktorant sytuuje swoje poszukiwania twórcze i badawcze na styku kilku dyscyplin: sztuk wizualnych (ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa, które jest jego podstawowym wykształceniem, oraz nowych mediów), muzyki eksperymentalnej i współczesnej, sound artu, performansu, a także filozofii i estetyki. Taka interdyscyplinarność, choć dziś

powszechnie postulowana, w praktyce artystycznej niezwykle trudna jest do zrealizowania w sposób organiczny, a nie eklektyczny. W przypadku tej rozprawy mamy do czynienia z podejściem w pełni organicznym – wynika ono wprost z biografii artystycznej i intelektualnej autora. Doroszenko ukończył klasyczne studia malarskie na krakowskiej ASP, by następnie, przez lata, konsekwentnie rozwijać swoją praktykę w kierunku multimediiów, instalacji dźwiękowych, wideo i działań intermedialnych, czerpiąc z bogactwa doświadczeń zdobytych podczas licznych rezydencji artystycznych w całej Europie (Hiszpania, Litwa, Norwegia, Grecja, Austria, Czechy). Ta droga twórcza jest w pracy wyraźnie widoczna i stanowi o jej autentyczności.

2. Ocena strony redakcyjnej i formalnej

Pod względem redakcyjnym i formalnym praca została przygotowana niezwykle starannie, z dbałością o najdrobniejsze szczegóły, co świadczy o szacunku autora zarówno wobec podejmowanego tematu, jak i wobec czytelnika. Układ rozdziałów jest logiczny, przejrzysty i podporządkowany nadrzędnej narracji. Prowadzi on czytelnika od zagadnień najbardziej podstawowych i uniwersalnych (fenomenologia dźwięku, fizjologia i psychologia procesu słuchania), poprzez historyczne i teoretyczne konteksty (awangardowe eksperymenty z dźwiękiem w XX wieku, narodziny intermediiów i sztuki wideo, ewolucja pejzażu jako motywu w malarstwie), aż po szczegółową, wręcz drobiazgową analizę własnego dzieła w rozdziale piątym. Spis treści jest przejrzysty, a bibliografia – imponująca swoim zakresem i różnorodnością. Obejmuje ona zarówno klasyczne, kanoniczne opracowania z zakresu historii sztuki, muzykologii i filozofii, jak i najnowsze artykuły naukowe, katalogi wystaw, recenzje oraz starannie dobrane źródła internetowe, co jest niezbędne przy omawianiu współczesnych, dynamicznie rozwijających się praktyk artystycznych i technologii cyfrowych.

Język pracy jest precyzyjny, momentami ascetyczny, co idealnie służy zachowaniu akademickiego, naukowego charakteru wywodu. Autor ani na chwilę nie gubi wątku, swobodnie i kompetentnie porusza się w gęstej terminologii z zakresu akustyki (częstotliwość, barwa, pogłos, spektrum), muzykologii (partytura graficzna, aleatoryzm, drone, klaster, polirytmia), teorii sztuki nowych mediów (intermedia, multimedia, video art, instalacja site-specific) oraz filozofii i estetyki (kategoria wzniosłości, percepcja, fenomenologia). Nieliczne powtórzenia definicji kluczowych pojęć (np. sound artu, field recordingu, partytury graficznej) nie są błędem, lecz raczej świadomym zabiegiem

dydaktycznym – wynikają z potrzeby przypomnienia i ugruntowania tych wątków w nowym, rozwijającym się kontekście wywodu i nie zakłócają w żaden sposób płynności lektury. Praca jest opatrzona bogatym i starannie dobranym materiałem ilustracyjnym: liczne klatki z filmów, schematy połączeń, fotografie z planów zdjęciowych i z wystaw. Materiał ten doskonale współgra z tekstem, ułatwiając zrozumienie nawet bardzo złożonych koncepcji wizualno-dźwiękowych i stanowiąc integralną część narracji, a nie tylko dekorację.

3. Ocena merytoryczna części teoretycznej

Część teoretyczna rozprawy stanowi solidne, wielowątkowe i niezwykle kompetentne wprowadzenie w problematykę pracy, a także dowodzi głębokiej świadomości metodologicznej autora.

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym *Nasłuchiwanie*, Doktorant rozpoczyna od fundamentalnych pytań o naturę dźwięku. Umiejętnie łączy tu jego fizyczny wymiar (fale akustyczne, częstotliwość, ciśnienie) z psychologicznym i percepcyjnym (wrażenia słuchowe, rola pamięci i emocji w interpretacji bodźców). To solidne podstawy, na których buduje dalszy wywód. Kluczowym momentem jest wprowadzenie pojęcia *field recordingu* – nie tylko jako techniki rejestracji dźwięku w terenie, ale jako pełnoprawnej metody artystycznej i badawczej. Autor nie poprzestaje na definicji, ale od razu konfrontuje ją z własną praktyką. Opisy osobistych doświadczeń z rezydencji artystycznych w Barcelonie, Kłajpedzie, norweskim Ålvik, na greckiej Lefkadzie i w austriackim Linzu nie są jedynie egotycznym dodatkiem czy barwną anegdotą. Stanowią one empiryczny, namacalny dowód na kluczową tezę o unikalności i determinującym charakterze pejzażu dźwiękowego. Każde z tych miejsc – od surowego, wietrznego wybrzeża Bałtyku, przez majestatyczną ciszę fiordu, po tętniące wieloma warstwami dźwięku ulice Katalonii – oferowało inne, niepowtarzalne "instrumentarium" akustyczne, które autor skrupulatnie rejestrował, analizował, a następnie przetwarzał w swojej pracowni. To właśnie z tych doświadczeń zrodziła się autorska koncepcja *Soundreaming* – neologizmu łączącego angielskie "sound" (dźwięk) z "dreaming" (marzenie/śnienie), która zakłada, że dźwięk jest nie tylko rejestrowany, ale staje się punktem wyjścia do marzenia, do kreacji nowych, subiektywnych światów. Przywołanie na zakończenie rozdziału koncepcji *głębokiego słuchania* Pauline Oliveros jest tu niezwykle trafne i domyka tę część wywodu, wskazując na etyczny i estetyczny wymiar praktyki

Doktoranta – słuchanie jako akt uważności, współbycia ze światem i otwarcia na jego złożoność.

Rozdział drugi, *Zagadnienie dźwięku i jego notacji w wybranych realizacjach artystycznych*, to erudycyjny i kompetentny przegląd historii awangardowego traktowania dźwięku w sztuce XX i XXI wieku. Autor sprawnie porusza się od futurystycznych hałaśników –

Intonarumori Luigiiego Russolo i jego manifestu *Sztuka hałasów*, przez konceptualne eksperymenty z przypadkiem Marcela Duchampa (*Erratum Musical*) i ikoniczne dzieło Johna Cage'a (4'33"), po instalacje dźwiękowe i przestrzenne Maxa Neuhausa, Alvina Luciera czy Briana Eno. Wybór tych przykładów jest starannie przemyślany i służy zbudowaniu genealogii dla własnych poszukiwań. Szczególnie wartościowy i absolutnie kluczowy dla całej pracy jest podrozdział poświęcony *Rysunkom akustycznym Milana Grygara* oraz szerzej – *Notacjom i partyturom graficznym*. Wybór Grygara, twórcy działającego w specyficznym kontekście izolacji czechosłowackiej, jest nieprzypadkowy i świadczy o głębokiej znajomości pola. Jego poszukiwania związku między gestem, dźwiękiem, a rysunkiem są bezpośrednim antecedentem dla koncepcji Doroszenko. Podobnie analiza twórczości Cage'a, Earle'a Browna, Corneliusa Cardewa czy Bogusława Schaeffera pozwala autorowi trafnie wskazać na kluczową zmianę paradygmatu, jaka dokonała się w muzyce XX wieku: przejście od partytury jako zamkniętej, autorytarnej instrukcji do partytury jako otwartego pola możliwości, gdzie zapis wizualny staje się równorzędnym partnerem dla dźwięku, a nie tylko jego służebnym opisem. Partytura graficzna nie mówi wykonawcy "co masz grać", ale "co możesz zagrać", otwierając przestrzeń dla interpretacji, przypadku i współtwórczości. Wnikliwa analiza *event scores* grupy Fluxus doskonale ugruntowuje tę tezę, pokazując, jak partytura może stać się narzędziem do wtłaczania sztuki w życie, demokratyzacji procesu twórczego i zacierania granic między twórcą a odtwórcą, sztuką a codziennością.

Rozdział trzeci, *Intermedia i sztuka wideo – inspiracje i wpływy*, stanowi naturalne i logiczne rozwinięcie poprzednich wątków. Autor definiuje tu kluczowe, często nadużywane pojęcia, takie jak medium, intermedia, multimedia, z odwołaniem do pionierskich i do dziś aktualnych tekstów Dicka Higginsa. Szkicuje szerokie tło przemian społecznych, kulturowych i technologicznych, które doprowadziły do narodzin sztuki wideo w latach 60. XX wieku, akcentując rolę przenośnych kamer i magnetowidów w demokratyzacji medium ruchomego obrazu. Następnie szczegółowo omawia twórczość artystów absolutnie fundamentalnych dla swojej własnej praktyki. Omówienie Nam June Paika – od muzyki przez telewizję aż po

rzeźbę elektroniczną (*TV Buddha*, *TV Cello*) – pokazuje, jak płynne i owocne mogą być granice między dyscyplinami, gdy artysta traktuje technologię nie jako cel, ale jako narzędzie do zadawania pytań o percepcję, duchowość i naturę obrazu. Analiza prac Bruce'a Naumana (repetycje, napięcie, ciało w pętli, zdeformowany głos, instalacje dźwiękowe) doskonale ilustruje, jak proste, ascetyczne środki mogą generować głęboki niepokój i zmuszać do refleksji nad kondycją ludzką, komunikacją i przemocą. Z kolei twórczość Billa Violi (kontemplacja, czas sakralny, wykorzystanie slow motion, duchowość w technologii) oraz duetu Steina i Woody Vasulka (synteza obrazu i dźwięku, tworzenie instrumentów wideo, badanie natury sygnału elektronicznego) wskazują na inne, równie ważne bieguny sztuki wideo – odpowiednio: medytacyjny, egzystencjalny i eksperymentalno-technologiczny. Analiza tych postaci nie jest powierzchowna; Doktorant stara się dotrzeć do sedna ich artystycznych metod i filozofii, co pozwala mu później wykazać, w jaki sposób jego własna praca dialoguje z tym dziedzictwem, cytuje je, ale też twórczo przekształca, nie będąc jedynie jego epigońską kopią.

Rozdział czwarty, *Krajobraz – inspiracja i motyw*, może na pierwszy rzut oka sprawiać wrażenie nieco odległego od głównego tematu dźwięku. Jego umiejscowienie w strukturze pracy jest jednak w pełni uzasadnione i świadczy o holistycznym, syntetycznym myśleniu autora. Doroszenko, z wykształcenia malarz, sięga tu do swoich korzeni i przedstawia erudycyjną ewolucję pejzażu w malarstwie europejskim – od drugoplanowego tła dla scen religijnych i mitologicznych, przez jego emancypację w sztuce niderlandzkiej XVII wieku (Jacob van Ruisdael), aż po samodzielny gatunek zdolny wyrażać stany emocjonalne i metafizyczne w romantyzmie (Caspar David Friedrich). Odwołania do ogrodów angielskich jako świadomych, filozoficznych "kompozycji" krajobrazu oraz do koncepcji wzniosłości Edmunda Burke'a i Immanuela Kanta budują solidny fundament filozoficzny dla rozumienia krajobrazu nie tylko jako "miejsca akcji" czy "tła", ale jako aktywnego uczestnika zdarzeń – bytu, który może przytłaczać, zachwycać, prowokować do refleksji i kształtować nasze wewnętrzne stany. Kluczowe jest tu wprowadzenie pojęcia *pejzażu dźwiękowego* R. Murraya Schafera oraz współczesnych praktyk dokumentacyjnych i alarmistycznych (Bernie Krause, David Monacchi, Olafur Eliasson, Jakob Kudsk Steensen). To w tym rozdziale autor formułuje jedną z głównych, najbardziej aktualnych tez swojej pracy artystycznej: że w dobie przesytu wizualnego, w "cyberkulturze" (za Baumanem), gdzie rzeczywistość cyfrowa często skutecznie i bezpowrotnie zastępuje realne, cielesne doświadczenie, naturalny krajobraz – w

tym jego ulotny, bezcenny wymiar dźwiękowy – jest dobrem zagrożonym i wymagającym nowych form refleksji, ochrony i artystycznej interpretacji.

Część teoretyczna rozprawy jest więc nie tylko popisem erudycji, ale przede wszystkim precyzyjnie skonstruowanym, wielowarstwowym narzędziem, które służy osadzeniu, ugruntowaniu i wyjaśnieniu intencji stojących za częścią artystyczną. Pokazuje ona, że Doktorant jest w pełni świadomy miejsca, w którym sytuuje swoją twórczość, zna jej historyczne antecedencje, potrafi z nich krytycznie korzystać i twórczo je przetwarzać.

4. Omówienie i ocena części artystycznej

Część artystyczna, zatytułowana *Wideo-partytura krajobrazowa*, jest konsekwentną, dojrzałą i niezwykle udaną realizacją wszystkich założeń i postulatów przedstawionych w dysertacji. Składa się z czterech modułów: trzech filmów wideo (zatytułowanych odpowiednio *Wyspa*, *Fiord*, *Ogród*) oraz instalacji dźwiękowej *Largo na trzy punkty*.

Filmy utrzymane są w jednolitej, ascetycznej i niezwykle surowej, a przez to hipnotyzującej estetyce. Statyczne, długie, pozbawione cięć kadry w wysokiej rozdzielczości (8K) rejestrują naturalne, niemal dziewicze krajobrazy Islandii (okolice Egilsstaðir, jezioro Lagarfljót), Norwegii (Hardangerfjord) i Czech (ogród Kinský w Pradze). W tych sceneriach pojawia się postać (sam artysta lub zaproszona do współpracy Ewa Doroszenko), która w niespiesznym, wręcz rytualnym, medytacyjnym tempie umieszcza w otoczeniu białe, świetliste punkty – znaczniki. Zgodnie z autorskim, precyzyjnym kluczem, wysokość tych punktów w pionowej strukturze kadru odpowiada wysokości dźwięku w tworzonej właśnie partyturze. Dolna część ekranu zarezerwowana jest dla graficznej notacji – jest to wizualna reprezentacja wykonywanej kompozycji, przypominająca zapis w sekwencerze krokowym lub uproszczoną, abstrakcyjną partyturę graficzną w typie tych, które tworzyli Brown czy Cardew. Towarzyszy temu dyskretny "podgląd" na cyfrowe instrumenty (syntezatory programowe) realizujące partyturę w środowisku programistycznym Max For Live. Całości towarzyszy niezwykle subtelna, ambientowa ścieżka dźwiękowa, będąca połączeniem długo wybrzmiewających, drone'owych klastrów i cichych, ledwo słyszalnych nagrań terenowych z danej lokacji.

Instalacja dźwiękowa *Largo na trzy punkty* stanowi dopełnienie i swoiste "wykonanie" partytury w przestrzeni fizycznej, wprowadzając do systemu element materialny i performatywny. Na dwóch stalowych, industrialnych stelażach umieszczono elementy rezonansowe (blachy, rury stalowe), które poprzez wzbudniki drgań emitują w pętli dźwięki – są to przetworzone, zmiksowane i zrównoważone nagrania terenowe ze wszystkich trzech krajobrazów. Ten jednostajny, szumiący, hipnotyczny pejzaż dźwiękowy jest jednak celowo i systematycznie "zakłócany" przez mechaniczne ramiona (cewki elektromagnetyczne), które w rytmie wyznaczonym przez zewnętrzny sekwencer (a tym samym pośrednio przez pierwotną wideo-partyturę) uderzają w metalowe elementy. Powstaje w ten sposób złożona, polirytmiczna, nieco dysonansowa struktura dźwiękowa, która kontrapunktuje wizualną, kontemplacyjną warstwę filmów, wprowadzając element czasu, przypadku i mechanicznej nieuchronności.

Należy podkreślić kilka kluczowych aspektów tej realizacji, które przesądzają o jej wysokiej, niepodważalnej wartości artystycznej:

1. **Spójność koncepcyjna i systemowość:** Praca jest wzorcowym, wręcz podręcznikowym przykładem myślenia intermedialnego i systemowego w praktyce artystycznej. Nie jest to proste, dekoracyjne zestawienie obrazu i dźwięku, ale zamknięty, autoteliczny, samonapędzający się system wzajemnych zależności i sprzężeń zwrotnych. Krajobraz determinuje akcję (możliwość/niemożliwość postawienia znacznika na danej wysokości), akcja staje się partyturą (zapisem wysokości), partytura jest wykonywana przez instrumenty cyfrowe (w filmach) i mechaniczne (w instalacji), a te z kolei odnoszą się do krajobrazu (poprzez użycie jego nagrań terenowych) i do siebie nawzajem (instalacja gra "według" partytury z filmu). Tytułowe "medium" i "przekaz" przenikają się tu nierozzerwalnie, tworząc nową jakość.
2. **Autorska definicja "wideo-partytury":** Doktorantowi udało się nie tylko zdefiniować, ale i przekonująco, materialnie zrealizować autorską koncepcję "wideo-partytury". Nie jest to jedynie film „o” partyturze, ani partytura *do* filmu. Jest to nowa jakość ontologiczna – hybryda, w której medium wideo służy jako nośnik zapisu dźwiękowego, jednocześnie będąc samo w sobie ostatecznym, autonomicznym i samowystarczalnym dziełem sztuki wizualnej. Ta koncepcja otwiera pole do szerokiej dyskusji na temat natury notacji w sztuce współczesnej, jej statusu i funkcji. Doroszenko udziela na to odpowiedzi twierdzącej, ale jednocześnie dostarcza narzędzi

do jej aktualizacji (wykonanie cyfrowe, instalacja mechaniczna), pokazując, że te dwa stany – zapis i wykonanie – nie wykluczają się, lecz dopełniają i są w ciągłej interakcji.

3. **Estetyka i doświadczenie zmysłowe:** Prace charakteryzują się wyrafinowaną, minimalistyczną, a zarazem niezwykle sugestywną i hipnotyczną estetyką. Surowe, statyczne, pozbawione dramaturgii kadry, powtarzalne, niespieszne, rytualne gesty, długie, wybrzmiewające, niemal bezczasowe tony – wszystko to skłania odbiorcę do radykalnego zwolnienia tempa percepcji, do kontemplacji, do wyciszenia i do tytułowego "głębokiego słuchania". Jest to świadoma i niezwykle skuteczna opozycja wobec szybkiego tempa, powierzchowności i chaotyczności współczesnej kultury wizualnej, która nieustannie zalewa nas strumieniem przypadkowych bodźców. Instalacja *Largo na trzy punkty* wprowadza do tej kontemplacyjnej przestrzeni element subtelny, ale odczuwalny niepokój i dysonans. Mechaniczne, rytmiczne, nieubłagane uderzenia są symbolem nieuniknionej, często destrukcyjnej ingerencji technologii i człowieka w naturalny, organiczny, harmonijny porządek świata. Nie są one agresywne, ale stanowią swego rodzaju "dysonans w krajobrazie", o którym autor tak wiele pisze w części teoretycznej.
4. **Modułowość i otwartość na interpretację:** Założenie modułowości realizacji jest niezwykle istotne, zarówno z praktycznego, kuratorskiego, jak i konceptualnego punktu widzenia. Pozwala na elastyczne dostosowanie ekspozycji do różnorodnych przestrzeni galeryjnych (od małych, kameralnych sal po duże, industrialne hale), ale przede wszystkim podkreśla, że dzieło nie jest monolitem, zamkniętą i niezmienną strukturą. Może być "orkiestrą" w pełnym składzie lub kameralnym duecie (np. jeden film + instalacja). To podejście jest głęboko zakorzenione w ideach aleatoryzmu i otwartej formy, które Doktorant tak skrupulatnie opisał, odwołując się do Cage'a, Browna, Lutosławskiego i innych.

5. Konkluzja i uzasadnienie pozytywnej oceny

Rozprawa doktorska Pana mgr. Jacka Doroszenko stanowi dzieło w pełni dojrzałe, spójne wewnętrznie, wysoce oryginalne i utrzymane na wyrównanym, bardzo wysokim poziomie artystycznym i intelektualnym.

Część teoretyczna jest nie tylko dowodem szerokiej erudycji, umiejętności prowadzenia złożonej narracji naukowej i krytycznego myślenia, ale przede wszystkim precyzyjnie

skonstruowanym, wielofunkcyjnym narzędziem, które służy obronie, ugruntowaniu i wyjaśnieniu autorskiej koncepcji artystycznej. Świadczy o głębokiej, dojrzałej świadomości metodologicznej Doktoranta i jego zdolności do sytuowania własnej, bardzo osobistej twórczości w złożonym, wielowarstwowym kontekście historycznym, teoretycznym i kulturowym.

Część praktyczna, *Wideo-partytura krajobrazowa*, jest w pełni wartościową, suwerenną i niezwykle udaną realizacją postawionych tez. Z powodzeniem łączy ona pogłębioną, przefiltrowaną przez własną wrażliwość refleksję nad dziedzictwem awangardy XX wieku (od partytur graficznych, przez Fluxus, po wczesny video art) z autentycznym, głębokim namysłem nad kondycją współczesnego krajobrazu (zarówno wizualnego, jak i dźwiękowego) oraz mistrzowskim, świadomym wykorzystaniem najnowszych technologii cyfrowych i mechanicznych. Jest to dzieło o wyrazistej, rozpoznawalnej tożsamości estetycznej, które w równym stopniu angażuje odbiorcę intelektualnie, jak i zmysłowo, skłaniając do zatrzymania się, refleksji i zadania pytań o miejsce człowieka w świecie zdominowanym przez technologię, obraz i hałas.

Doktorant wykazał się w pełni umiejętnością samodzielnego prowadzenia badań artystycznych, formułowania oryginalnych, nośnych koncepcji teoretycznych (takich jak autorska definicja "wideo-partytury") oraz ich konsekwentnej, warsztatowo bezbłędnej i poruszającej realizacji w materiale. Przedstawione dzieło wnosi nową, autorską i niezwykle wartościową jakość do dyskusji na styku sztuk wizualnych, muzyki współczesnej i sound artu, proponując przemyślaną, nowatorską i niezwykle aktualną formułę intermedialnego zapisu i doświadczania rzeczywistości.

Biorąc pod uwagę wszystkie powyższe, niepodważalne walory, stwierdzam, że recenzowana rozprawa doktorska Pana mgr. Jacka Doroszenko w pełni i z nawiązką spełnia wszelkie wymagania stawiane pracom doktorskim w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki, określone w obowiązujących przepisach.

W związku z powyższym wnioskuję o przyjęcie rozprawy i dopuszczenie mgr. Jacka Doroszenko do dalszych etapów przewodu doktorskiego. Biorąc pod uwagę wysoki poziom merytoryczny, dojrzałość warsztatową, oryginalność i spójność artystyczną przedstawionego dzieła, rekomenduję również wyróżnienie niniejszej rozprawy.