

Poznań 26.09.2023

Recenzja rozprawy doktorskiej Kai Klimek, zatytułowanej *Polska kultura remiksu. Kulturowa rola didżeja w dobie reprodukcji cyfrowej*.

Pracę mgr Kai Klimek trudno uznać za pionierską, jeżeli chodzi o jej przedmiot. Zarówno w rodzimym, jak i w globalnym obiegu naukowym istnieje przecież sporo opracowań na temat remiksu, kultury didżejskiej i jej różnorodnych wariantów. Dysertacja ta jest jednak oryginalna ze względu na unikalny materiał, który udało zebrać się w czasie badań, jak i sposób jego analizy oraz konstruowania samej rozprawy. Autorka sięgnęła tu bowiem po metodę, którą jednocześnie analizuje- a więc remiksu, by stworzyć przekonującą i wciągającą opowieść o tym, jak w Polsce rodziła się kultura didżejska oraz o didżeju jako istotnej roli kulturowej, paradygmatycznej dla tego, jak współcześnie tworzy się i upowszechnia dzieła, obiekty i przekazy. Ponieważ jednym z kluczowych kryteriów przy ocenie prac doktorskich jest to, czy są one oryginalnym rozwiązaniem problemu naukowego, to należy uznać, iż kryterium to w przypadku rozprawy mgr Klimek zostało spełnione w stopniu wysokim. Na tym wartość tej dysertacji się jednak nie kończy. O tym jednak w dalszej części recenzji.

Rekonstrukcja zawartości rozprawy

Praca Kai Klimek to tekst rozległy i złożony strukturalnie, którego część zasadnicza liczy 314, a całość ponad 320 stron. Jak podkreśla Autorka w sposobie konstruowania narracji i struktury pracy naśladuje ona praktyki didżejskie, co znajduje nie tylko odzwierciedlenie w muzycznym nazewnictwie, które gp używa ona, by tytułować główne części dysertacji, ale też w łączeniu ze sobą w nowe całości fragmentów zaczerpniętych z teorii kultury, historycznych i krytycznych opracowań na temat kultury popularnej, muzyki i remiksu oraz informacji pozyskanych w trakcie badań. W efekcie otrzymujemy dobrze skonstruowany tekst, zawierający oryginalne i często zaskakujące połączenia doskonale znanych koncepcji teoretycznych i niszowych opracowań, sprawnie skonstruowaną narrację, którą, choć jest ona rozległa, dobrze się czyta. Przy okazji zaś uświadamiamy sobie, iż taki sposób konstruowania tekstów naukowych nie jest wcale ekscentryczny, ale stanowi powszechną praktykę w świecie nauki. Upieranie się przy tym, iż polega ona na tworzeniu ex nihilo oryginalnych opracowań jest bowiem nie tylko niezgodne z prawdą, ale też prowadzi do zacierania istoty nauki, którą stanowi przecież twórcze przepracowywanie dorobku tych, którzy uprawiali ją przed nami.

Rozprawa, poza *Wstępem/Intrem*, w którym znajdziemy też metodologiczne założenia pracy oraz informacje o tym, jak prowadzone były badania i jak skonstruowana jest dysertacja pod względem strukturalnym oraz *Podsumowaniem/Outrem*, w którym umieszczono najważniejsze ustalenia poczynione w trakcie analiz zgromadzonego materiału, składa się z dwu zasadniczych części.

Pierwsza z nich, zatytułowana *Side A/ Część I. Remixology. Teoria remiksu w polskim (i nie tylko) kontekście kulturowym*, liczy nieco ponad 120 stron. Składają się nań cztery zasadnicze rozdziały, z których pierwszy jest próbą stematyzowania praktyki didżejskiej poprzez *przepuszczenie* jej przez różnorodne teorie antropologiczne, kulturoznawcze i te z zakresu krytycznych studiów kulturowych, jak i opracowania dotyczące wprost kultury remiksu i praktyk didżejskich. Autorka przybliżyła tu również kluczowe dla pracy kategorie remiksu czy plądrofonii, pokazuje konteksty, które zrodziły kulturę didżeingu. Przede wszystkim jednak pokazuje didżeja w wielości perspektywy i potencjalnych pozycji, jakie może on zająć w polu kultury, a także akcentuje wspólnototwórczy charakter jego działalności. Rozdział drugi to bardzo interesująca

skonstruowana historia kultury didżejskiej, dla której punktem wyjścia są wypowiedzi badanych, wskazujących na inspiracje dla własnej twórczości, które to Autorka komentuje, wyjaśniając kim są przywoływane przez nich postacie, miejsca i zjawiska oraz uzupełnia te informacje poprzez sięganie po opracowania historyczne, dotyczące interesującej ją kultury. Rozdział trzeci to próba zmapowania polskiej kultury didżejskiej poprzez rekonstrukcję tego, jak rodziła się ona w kilku dużych miastach naszego kraju (Kraków, Warszawa, Poznań, Wrocław). Rozdział czwarty to z kolei opowieść o heroicznym czasie budowania w Polsce kultury didżejskiej. Jest to oryginalna rekonstrukcja tego, jak zmieniał się rynek muzyczny w naszym kraju, jak ewoluowały media popularyzujące muzykę będącą przedmiotem badań w pracy Klimek, a także tego, jakim przeobrażaniom ulegały koncepcje oraz sposoby egzekwowania praw autorskich, technologie wykorzystywane do tego, by tworzyć i prezentować muzykę.

Druga część pracy, zatytułowana *Side B/ Część druga. You Better Work! Praktyka didżejska w opowieściach respondentek i respondentów*, składa się z dwu zasadniczych tracków/rozdziałów, z których każdy ma dodatkowo bardzo złożoną strukturę tworzoną przez liczne rozdziały oraz podrozdziały. Pierwszy z nich to w istocie rekonstrukcja tego co to znaczy być didżejem z perspektywy osób, które tę rolę wypełniają. Autorka udzielając odpowiedzi na to pytanie sięga do bardzo różnych kontekstów, wstępnie przywołanych w pierwszym rozdziale rozprawy, zwraca uwagę na kwestie uwarunkowań technologicznych i medialnych praktyk didżejskich, a próbując te ostatnie rozumieć sięga po różnorodne figury opisujące osobę uczestniczącą w polu kultury: artysty, producenta, rzemieślnika, aktywnego i krytycznego odbiorcy kultury popularnej, kogoś, kto inicjuje zmianę itd. Drugi rozdział tej części rozprawy, to z kolei próba pokazania didżeja jako kogoś, kto kreuje wspólnoty ludzi współprzeżywających i kto w pewnym sensie nimi kieruje. Kaja Klimek pokazuje go w tych fragmentach pracy również jako kogoś, kto jest też uczestnikiem środowiska muzycznego, zależnym od niego, ale też je współtworzącym. Teoretyczną osnową tego rozdziału jest koncepcją liminalności w wersji Turnerowskiej oraz pojęcie flow zaproponowane przez Csíkszentmihályi'a. Praca zawiera też rozbudowane fragmenty techniczne (między innymi bibliografię, netnografię, filmo i audyografię dzieł wykorzystywanych w pracy jako materiał źródłowy), dobrze oddające złożoność rozprawy.

Ocena rozprawy

Ocenę recenzowanej dysertacji zacznę od wskazania tego, co uważam za jej przymioty, a więc tych aspektów, które nie tylko godne są podkreślenia jako wartościowe, ale też zasługują na szczególną uwagę i decydują o tym, że mamy do czynienia z istotnym opracowaniem naukowym.

Pierwszą kwestią, na którą warto zwrócić uwagę, jest fakt, iż dzięki swojej doskonałej orientacji w polu muzyki klubowej (w tym tej wynikającej z uczestnictwa w niej jako odbiorczyni), erudycji i znajomości historii didżeingu oraz umiejętności prowadzenia wywiadów, Doktorantka pozyskała cenny materiał badawczy, którego wartość dokumentacyjna już dziś jest wysoka, a będzie ona rosła wraz z czasem. Wywiady przeprowadzone przez nią z 15 osobami będącymi didżejami i didżejkami, to rozmowy z wiodącymi postaciami polskiej (a czasami też światowej) sceny muzycznej, z osobami często bardzo utytułowanymi i rozpoznawanymi, a co za tym idzie również trudno osiągalnymi i dostępnymi jako respondenci. Z fragmentów wywiadów cytowanych w pracy wynika również, iż Autorce udało się zdobyć zaufanie rozmówczyń i rozmówców, że traktują ją oni jak kompetentną znawczynię problematyki poruszanej w pracy, co z kolei dobrze świadczy o kompetencjach naukowych mgr Klimek. Ponadto wywiady poprowadzono tak, iż pokazują one didżejów nie jako *zmieniaczy płyt, wodzirejów czy zabawiaczy*, ale jako osoby niezwykle refleksyjne, samoświadome, orientujące się doskonale nie tylko w polu muzycznym, ale

też w tym czym jest kultura, jakim zmianom ona podlega i jakie miejsce/pozycję w jej ramach zajmują oni sami. Czytaniu tej pracy towarzyszy pewność, iż obcujemy z dojrzałymi artystami zdolnymi nie tylko do tworzenia wartościowych dzieł, ale też urefleksyjniającymi to, co robią i poddającymi namysłowi szerszy, społeczno-kulturowy kontekst, w którym działają. Wysoka jakość tych wywiadów sprawia, iż być może warto byłoby zastanowić się nad ich opublikowaniem w wersji książkowej, oczywiście po ich opracowaniu i opatrzeniu odpowiednim, autorskim komentarzem.

Po drugie, niezwykle podoba mi się sposób konstruowania narracji w pracy Kai Klimek. Oparty na idei samplowania i remiksowania, pozwala on łączyć w spójnej narracji to, co zazwyczaj rozdzielane w osobnych częściach dysertacji: teorię, historię, informacje pozyskane podczas badań, ich analizę i interpretację. Efektywność takiej strategii konstruowania pracy, obecnej w całym tekście, doskonale widać przede wszystkim w tych fragmentach, w których historia didżeingu opowiadana jest przez rozmówców Doktorantki, ale uzupełniania pracami naukowymi, w których została ona już wcześniej opracowana, albo w tych, w których refleksje respondentów na temat poszczególnych aspektów ich praktyk didżejskich zestawiane są z odpowiadającymi tym wątkom tropami zaczerpniętymi z różnorodnych teorii kultury, koncepcji odbioru czy uczestnictwa, krytycznych opracowań na temat kulturowej dominacji, oporu, tożsamości, itd. Taki sposób sporządzania tekstu naukowego sprawia, iż przestaje mieć on rytualny charakter, a staje się żywą, twórczą wypowiedzią Autorki używającej dla jej konstruowania dostępnych jej zasobów, po to, by powiedzieć coś nowego i interesującego o pewnym fragmencie pola praktyk kulturowych. Warto też pewnie podkreślić, że dla takiej formuły konstruowania pracy potrzebna jest biegła znajomość tego, z czego się ją sporządza, co niewątpliwie jest udziałem Doktorantki, ale też, że formuła ta zawiera niebezpieczeństwo bardzo podobne do tego, jakie niesie ze sobą remiksowanie jako praktyka kulturowa. W jej efekcie, co do czego nie ma jakichkolwiek wątpliwości, powstają bowiem nowe, kulturowe wartości, ale samplowanie z konieczności dekontekstualizuje próbki, z których je stworzono, pozbawia je pierwotnych sensów, a czasami sprowadza ich wartość do walorów czysto estetycznych. Tego typu niebezpieczeństwo jest też udziałem pracy Kai Klimek, do czego chciałbym powrócić poniżej.

Po trzecie, Doktorantka w bardzo udany sposób pokazała wielość nieoczywistych ról, w jakich występują didżeje, kojarzeni zazwyczaj z osobami zmieniającymi płyty podczas imprez tanecznych czy remiksującymi fragmenty cudzych utworów na domowym komputerze. W pracy są oni obsadzani w rolach kolekcjonerów i archiwistów chroniących skazane często na zagładę elementy kultury muzycznej; kuratorów treści-porządkujących pole kultury, nadających mu nową strukturę, a tworzącym je elementom - zaskakujące znaczenia i sensy; twórców, a więc kogoś, kto świadomie czerpie z zasobów kulturowych po to, by wykreować nowe dobra kulturowe; aktywistów, działających na rzecz wspólnoty słuchaczy, dzielących się z nią tym, co najlepsze i dbających o jej dobrostan; krytyków i teoretyków kultury, badający jej reguły, obecne w niej wartości i normy; producentów, wydawców, reżyserów dźwięku, organizatorów kultury muzycznej; itd. Praca w udany sposób przełamuje stereotyp osób zajmujących się didżeingiem, pokazując złożoność tego zajęcia i ogromny wkład, jaki w pole kultury wnoszą osoby się nim parujące.

Po czwarte mamy tu też do czynienia z tekstem, który w udany sposób rejestruje zmiany medialne zachodzące w ostatnich dekadach XX wieku i na początku wieku XXI, swoistą fiedlerowską mediamorfozę. Mediamorfozę, której podlegają technologie tworzenia, upowszechniania oraz odbioru muzyki, a która dodatkowo została pokazana w pracy na planie transformacji systemowej w Polsce. Dysertacja doskonale

demonstruje, jak bardzo radykalny był to proces, jeżeli chodzi o dostęp do kultury, jak bardzo burzliwe były jego początki i jak niewyobrażalne z dzisiejszej perspektywy były formy, w jakich dystrybuowano wówczas muzykę. Praca uświadamia też, iż nie mieliśmy w Polsce do czynienia z jedną transformacją systemową, ale z ich wielością, z których każda nieco inaczej była doświadczana przez poszczególne środowiska i kategorie społeczne. Z dysertacji można wyczytać i takie spojrzenie na zmiany społeczne w ostatnich dekadach w naszym kraju, w którym jawią się one jako stopniowe przechodzenie od współdzielącej się ograniczonymi zasobami wspólnoty niedoboru, do zbiorowości, w której problemem staje się nadmiar i gdzie pojawia się potrzeba profesjonalistów porządkujących pole kultury i udostępniających jej dobra jako produkty dostarczające przyjemności. Zbiorowość, w której silnie obecna jest nostalgia za lokalną wersją przeszłości, ale która jednocześnie czerpie swoją witalność z podłączenia do globalnego obiegu kultury.

Przymiotem pracy jest też i to, że jej autorka wykorzystując bardzo różnorodne źródła i materiały źródłowe, stworzyła tekst bardzo dobrze napisany i świetnie pomyślany oraz poprowadzony jako narracja, który czyta się z przyjemnością. Nie mam też większych zastrzeżeń co do formalnych aspektów pracy - pod tym względem jest ona też właściwie skonstruowana.

Chciałbym teraz przejść do tych aspektów dysertacji, które budzą moje wątpliwości, zachęcają do polemik, a czasami rodzą też opór. Ich obecność traktuję jako ten aspekt, który obecny jest w każdej pracy naukowej i którego źródłem jest konfrontacja tekstu z czytelnikiem, którego doświadczenie, wiedza, preferencje są zazwyczaj odmienne od tych będących udziałem autora lub autorki.

Po pierwsze zastanawiam się nad tym, co pominięte w dostarczonym przez pracę obrazie „polskiej kultury remiksu”. Autorka nie tylko bowiem zawężyła jej niezwykle rozległe pole do kilku gatunków (hip-hop, disco, rave, czasami też techno, minimal, ambient itd.), ale też koncentruje się przede wszystkim na tym, co można byłoby nazwać *wyższą kulturą remiksu* - bardzo samoświadomą swoich korzeni, często wywodzącą się z kulturowego undergroundu, związaną z wielkomięjską kulturą muzyczną, w której uczestniczą zazwyczaj osoby z wysokim kapitałem kulturowym i która stanowi często awangardę lifestylowej zmiany kulturowo-społecznej. Zawężenie to ma charakter również generacyjny (autorka badała przede wszystkim obecnych 30-40 latków - ale już nie np. didżejów-pionierów z lat 70-tych i 80-tych, obsługujących pierwsze w Polsce dyskoteki¹). Wyklucza ona ze swojej rozprawy (o czym mowa na stronie 88, ale już nie w metodologicznych częściach dysertacji) - didżejów-celebrytów, zapełniających stadiony, traktując ich jako zbyt mainstreamowych, by zajmować się nimi w pracy. Wykluczenia te po części wynikają ze sposobu konstruowania przez Autorkę próby badawczej (metoda kuli śnieżnej powodująca, iż z konieczności przeanalizowała ono dosyć homogeniczne pod względem społecznym i kulturowym środowisko), ale po części również tego, że dochodzi tu do niewyartykułowanego wprost wartościowania określającego, co i kto tworzy kulturę didżejską w Polsce. Wartościowania powodującego, iż cały szereg zjawisk muzycznych, zwłaszcza związanych z praktykami klas ludowych, znika z pola widzenia Doktorantki albo nie staje się przedmiotem jej analiz. Nie mam oczywiście nic przeciwko temu, by autorka w sposób dowolny określała co jest przedmiotem jej badań, co zaś wyklucza ona z pola badawczego, ale konieczne jest czynienie tego

¹ Warto też zauważyć, iż, poza gatunkowym, tylko to pokoleniowe kryterium zawężenia przedmiotu zostaje tak wprost wyartykułowane. Autorkę interesują po prostu osoby, których wchodzenie w dorosłość zbiegało się z krzepnięciem systemowej transformacji i które z tego powodu brały udział w budowaniu w naszym kraju dojrzałej kultury klubowej (zob. s.9-10)

explicitie, z pokazaniem ideologicznych konsekwencji, które tego rodzaju delimitacja pociąga. W przypadku rozprawy Kai Klimek- pod bardzo rozległym tytułem- *Polska kultura remiksu*- kryje się tekst dotyczący niezwykle istotnego, progresywnego, ale jednak zaledwie fragmentu tej kultury i to dosyć uprzywilejowanego pod względem społecznym i kulturowym.

Z tym problemem wiąże się inny- dotyczący tego, jak Autorka czyta klasyczne prace z zakresu krytycznych studiów kulturowych- przede wszystkim de Certeau czy Fiske. W obu wypadkach mamy do czynienia z opracowaniami rekonstruującymi praktyki klas ludowych, podlegających silnej dominacji kulturowej, pozbawionych zasobów i zmuszonych do radzenia sobie przy pomocy sprytu i myków oraz tego, co pod ręką. Tymczasem w pracy Klimek z praktyk tego rodzaju pozostaje forma, ale całkowicie oderwana od społecznego, klasowego tła, relacji podporządkowania i dominacji, które praktyki te zrodziły. W efekcie osoby uprzywilejowane społecznie (a do takich należą niewątpliwie rozmówcy Doktorantki- urodzeni lub mieszkający w wielkich miastach, mobilni i kosmopolityczni, dobrze wykształceni, często zatrudnieni w dużych korporacjach lub prowadzący własne interesy, posiadające dostęp do sprzętu, płyt, muzyki wówczas, gdy większość była go pozbawiona) przedstawiane są w tej pracy jako podmioty taktyk, jako kłusownicy, birkolerzy, osoby walczące z hegemonią kulturową. Mówiąc jeszcze inaczej- podstawowym problemem, jaki mam z perspektywą zaproponowaną w recenzowanej dysertacji jest to, że jest ona przezroczysta klasowo, że Autorka całkowicie pomija w niej próbę określenia pozycji swoich rozmówców w strukturze społecznej, ich interesów czy relacji, w jakie wchodzić oni w systemach dominacji. Tego rodzaju podejście do koncepcji stworzonych w ramach studiów kulturowych czy francuskiej socjologii krytycznej nie jest oczywiście udziałem wyłącznie Doktorantki. Zdarza się ono bardzo często, zwłaszcza w opracowaniach amerykańskich poświęconych kulturze fanowskiej (a wykorzystywanych też w dysertacji Klimek) gdzie bardzo rzadko sięga się do kategorii klasy, konfliktu klasowego itd. Moim zdaniem pominięcie to jest o tyle istotne, że odbiera możliwość analizy niezwykle istotnego wymiaru kultury didżejskiej w Polsce.

Po przeczytaniu pracy, mam wrażenie, że pozycja przyjęta podczas badań oraz pisania pracy przez Doktorantkę, a więc *aca-fanki* opisywanego zjawiska, mocno zaważyła na tym, jakie wątki obecne są w jej dysertacji, jakie zaś nie. Tym, co mnie bowiem uderzyło jest w zasadzie nieobecność w niej konfliktu, rywalizacji, przemocy, nielojalności obecnej w polu tego rodzaju muzyki (wątek ten pojawia się w wersji nieco pełniejszej w zasadzie tylko tam, gdzie mowa o pozycji kobiet w polskiej kulturze remiksu i o seksistowskich praktykach w niej obecnych). Z pracy wyłania się za to obraz kultury remiksu jako przestrzeni pionierskich poszukiwań twórczych, usieciowienia, odkrywania, kreacji zupełnie tak, jakby odbywały się one wyłącznie w jakiejś zamkniętej na zewnątrz świat, środowiskowej enklawie. W tekście rozprawy jest co prawda mowa o niechęci do pewnego rodzaju setów (wysoce skomercjalizowanych), o zmęczeniu, o trudności łączenia pracy z życiem rodzinnym, o nieudanych występach i niezrozumieniu ze strony publiki, ale już nie o wyczerpaniu, autoeksploatacji, zależnościach finansowych, warunkach pracy, itd. Zdaję sobie oczywiście sprawę z tego, że czytam tę pracę jak socjolog, a nie jak przedstawiciel nauk humanistycznych, ale w moim przekonaniu brak koncentracji na konflikcie, sporze, rywalizacji jest dla tej rozprawy sympotyczny i prowadzi do stworzenia dosyć wyidealizowanego obrazu kultury remiksu w Polsce.

Zastanawiam się też nad przyjętą przez Doktorantkę strategią pisania recenzowanej dysertacji. Choć jak wspominałem praca jest autorska i jako koncept, i jako konstrukcja, zaś autorka próbuje na poziomie jej tworzenia wykorzystywać metodę remiksu, to jednocześnie jest ona też tekstem dosyć typowym w

przypadku prac na stopień. Mamy w niej bowiem do czynienia z próbą przeczytania praktyk didżejskich przez pryzmat kanonicznych teorii kultury, a więc w istocie wpisania tej, często subwersywnej, aktywności w zapoznane już koncepty teoretyczne. Zastanawiam się, jak wyglądałaby ta praca, gdyby opierając się na istniejącym stanie wiedzy o niej, zrealizować badania, u których podstaw leżą analogiczne do tych obecnych w rozprawie mgr Klimek pytania, ale która jednocześnie nastawiona byłaby na generowanie nowych teorii, na formułowanie nowych konceptów, a nie na próbę wpisania żywej praktyki didżejskiej w te istniejące. Oczywiście przyjęta przez Doktorantkę droga postępowania wzmacnia to, co wiemy o kanonicznych teoriach kulturowych, empirycznie gruntuje niektóre z nich, problematyzuje zaś inne, pokazuje, jak działają one w obrębie didżejingu i poprzez to realizuje ona niewątpliwie istotny cel naukowy. Brakuje mi jednak pójsia o krok dalej- tworzenia własnych, autorskich konceptów teoretycznych.

Zastanawiam się nad tym, czy pojęcie *flow* w rozumieniu Csíkszentmihályi'a jest najszcześniejsze dla opisu doświadczeń towarzyszących zdarzeniu muzycznemu tworzonemu przez didżeja. Czy nie trafniej byłoby tu użyć kategorii Andersonowskiej „atmosfery afektywnej” czy sięgnąć po któryś z *energetycznych* tekstów Henninga Eichberga. W obu wypadkach nacisk zostaje położony, tak interesujące Doktorantkę, zbiorowe doświadczenie. Zastanawia mnie również to czy uczynienie z didżeja wzorca ponowoczesnej jednostki, nie odwraca istniejącej tu zależności. Czy to nie raczej ta ostatnia jest wzorcem dla tego pierwszego? Świadczą o tym przecież choćby przywoływane przez autorkę koncepcje, na które powołuje się ona, by z rozumieć kim jest bohater jej pracy.

Konkluzje

Praca Kai Klimek to tekst przemyślany, dobrze skonstruowany i przekonująco demonstrujący, iż stosunkowo marginalna praktyka muzyczna jaką jest didżejingu jest miejscem, w którym obecne są istotne zjawiska, wartości oraz działania konstytuujące współczesną kulturę. Można więc jej dysertację czytać właśnie jako opowieść o tej ostatniej- o tym czym jest w jej obrębie dzieło, na czym polega tworzenie, czego oczekuje w niej odbiorca i czy jest ona zdolna do tworzenia wspólnoty. To zaś sprawia, iż rozprawy nie da się zredukować do statusu interesującej, ale monografii dosyć niszowego zjawiska didżejingu, choć i to wystarczałoby jako podstawa ubiegania się o stopień doktora. Mamy tu raczej do czynienia z dojrzałym opracowaniem naukowym o znacznie szerszym celu, opartym na unikalnym materiale badawczym, który został zinterpretowany przy użyciu kanonicznych koncepcji kultury.

Biorąc pod uwagę wszystkie wskazane powyżej aspekty dysertacji Kai Klimek stwierdzam, iż stanowi ona oryginalne rozwiązanie problemu naukowego, zaś jej Autorka dysponuje wiedzą teoretyczną w dyscyplinie nauki o kulturze i religii oraz umiejętnością samodzielnego prowadzenia pracy naukowej. W związku z tym wnioskuję o dopuszczenie mgr Kai Klimek do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.

Prof. dr hab. Marek Krajewski

