

Katowice, 25 sierpnia 2024 r.

dr hab. Anna Gomóła, prof. UŚ
Instytut Nauk o Kulturze
Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Ocena rozprawy doktorskiej mgr Magdaleny Łaty

na temat:

„Metafora wizualna w przedstawieniach malarskich” (ss. 183),

przygotowanej pod kierunkiem

prof. dr hab. Marka Hetmańskiego i dr hab. Marty Kubiszyn, prof. UMCS

Przedstawioną mi do oceny, niezwykle ciekawą i bogato ilustrowaną, pracę mgr Magdaleny Łaty przeczytałam z bardzo dużym zainteresowaniem. Autorka bowiem z odwagą wkracza na drogi od dawna już uczęszczane z zamiarem objęcia świeżym spojrzeniem tego, na co nie dość uważnie spoglądali jej poprzednicy i – w mojej opinii – robi to udatnie i rozważnie. Rozpoczynając, pozwolę sobie przytoczyć niezwykle smaczne – jakby powiedział prof. Jerzy Bralczyk – zdanie prof. Jerzego Ziomka, pochodzące z recenzji pracy wydanej przed czterema dekadami, a wielokroć cytowanej przez Doktorantkę:

Że monografia metafory nie jest rzeczą łatwą, o tym nikogo poza notorycznymi zawistnikami przekonywać nie trzeba. Że jednak monografia takowa jest rzeczą wykonalną, o tym przekonuje lektura książki Teresy Dobrzyńskiej¹.

Trudność w pracy nad zagadnieniem metafory (w tym także metafory wizualnej) leży w ogromie dostępnej literatury. Już na początku lat 70. XX w. pojawiło się opracowanie bibliograficzne autorstwa Warrena Shiblea², a obecnie badacze mogą korzystać z niezwykle obszernej bazy Bibliography of Metaphor and Metonymy (opracowują ją m.in. Antonio

¹ J. Ziomek, „Metafora” *Teresa Dobrzyńska*, pod red. Marii Renaty Mayenowej, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984 (rec.), „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 348.

² Zob. W.A. Shibles, *Metaphor. An Annotated Bibliography and History*, Wisconsin 1971.

Barcelona i Francisco José Ruiz de Mendoza Ibáñez)³, która – choć obejmuje głównie prace ogłoszone po roku 1990 – liczy ok. 13 500 rekordów, z tego blisko 450 dotyczy metafory wizualnej⁴. Wspominam o tym, by podkreślić, jak trudnego zadania podjęła się Doktorantka – wymagającego zarówno erudycji (a ta, mówiąc metaforycznie, przychodzi z czasem), jak i umiejętności dokonywania wyboru. Rozprawa ma wyraźnie dwudzielną budowę; część pierwszą stanowi obszerny rozdział pierwszy pt. *Metodologia badań nad wizualnością*, który jest wprowadzeniem do części drugiej – na nią składają się trzy kolejne rozdziały zawierające oryginalne i błyskotliwe analizy zebranego materiału.

Rozdział pierwszy zawiera dobrze zarysowany i uporządkowany horyzont badawczy, zakreślony refleksją nad budową i znaczeniem frazy „metafora wizualna”. Doktorantka prowadzi w nim – jak zadeklarowała już we *Wstępie*:

dwutorowe poszukiwania odpowiednich metod – z zakresu teorii językoznawstwa i *visual studies*. Rozpatrywanie zagadnienia z dwóch perspektyw ma na celu odniesienie do obrazu procesu powstawania struktury metaforycznej oraz porównanie aspektów językowych z wizualnymi (s. 6).

Znajdziemy w tej części, w kolejnych podrozdziałach, odniesienia do badań z obszaru historii sztuki, semiotyki, poetyki i językoznawstwa kognitywnego – mgr Magdalena Łata radzi sobie bardzo dobrze z tym zintegrowanym projektem, wymagającym wiedzy z kilku dyscyplin. Komponuje swoje rozważania świadomie, czytelnik nie ma zatem wrażenia prostej addytywności, ale może dostrzec przemyślany program badawczy. Za szczególnie udane uważam podrozdziały: 1.2 *Metodologie historii sztuki* oraz te fragmenty podrozdziału 1.5 (pt. *Metafora wizualna w ramach teorii językoznawstwa kognitywnego*), które są poświęcone metodom analizy metafory wizualnej – w nich Autorka prezentuje narzędzia, z których będzie korzystać – dodajmy: bardzo świadomie i konsekwentnie – w kolejnych partiach rozprawy.

Doktorantka pracuje z materiałem w wyrafinowany sposób złożoną, wymagającą dyscypliny myślowej, skupienia i rezygnacji z wątków pobocznych oraz z nadmiernego rozbudowywania kontekstów. Stąd zrozumiała jest taktyka – bezpośrednio w różnych miejscach rozprawy wyrażona – upraszczania treści, które nie dotyczą meritum. Przyjmuję ją ze zrozumieniem. Trzeba jednak uważać nie tyle na uproszczenia, co na sposób ich formułowania. Podam dwa

³ Zob. <https://benjamins.com/catalog/emetbib> [dostęp: 20 sierpnia 2024].

⁴ Zob. <https://benjamins.com/online/emetbib/introduction> [dostęp: 20 sierpnia 2024].

przykłady, oba zaczerpnięte z podrozdziału 1.3 *Teorie semiotyki*. W drugim akapicie tegoż podrozdziału czytamy:

Semiotyka lub semiologia [tu odsyłacz nr 4] jako teoria systemów znakowych dotyczy struktur znaczących, które są podstawowymi nośnikami komunikacji i poznania. Semiologia bada „konwencje komunikatywne jako zjawisko kulturowe” (Eco 2003: 57), a zatem jest dziedziną bardzo mocno związaną z naukami o kulturze (s. 23–24).

Treść przypisu 4 brzmi: „W zależności od ujęcia badawczego termin »semiotyka« bywa stosowany wymiennie z terminem »semiologia« (Świrydowicz 2017: 14-15; Machtyl 2017: 9-10)”. Jeśli czytelnik oba fragmenty potraktuje rozdzielnie, to stwierdzi, że nie budzą zastrzeżeń. Jeżeli jednak potraktuje je jako całość, może uznać, że Umberto Eco stosował termin *semiologia* w miejsce terminu *semiotyka*, a przecież *Nieobecna struktura* zawiera dowody na to, że było inaczej⁵.

Nieco większe zastrzeżenia mam do fragmentu pomieszczonego kilka akapitów dalej. Ustęp 1.3.1.1. *Znaczący i znaczony w teorii Ferdinanda de Saussure’a* rozpoczyna się od zdania:

Teoria de Saussure’a zakłada w ramach znaku rozróżnienie na znaczące (*signifiant*) i znaczone (*signifié*) (Barthes 2009: 30-36). Znaczone odnosi się do pojęcia lub przedmiotu i jego znaczenia, natomiast znaczące do formy, jaką przybrało pojęcie lub przedmiot (s. 24).

Zaprezentowana w tym fragmencie myśl Ferdinanda de Saussure’a zapośredniczona została refleksją Rolanda Barthesa, który używa jej, by pokazać dynamikę mitu jako formy przekazu. De Saussure’a interesuje mowa, a nie „przedmioty” – są one jednak ważne dla Barthesa, który dostrzega w nich potencjał komunikacyjny, jeśli rozpatruje się je w konkretnych kontekstach kulturowych, a przytoczony nieco dalej (s. 25) przykład róży jako symbolu miłości jest tego dowodem. Myślę, że lepiej odwołać się bezpośrednio do *Kursu językoznawstwa ogólnego* F. de Saussure’a⁶, zwłaszcza jeśli rezygnuje się z Barthesowskiego rozumienia mitu⁷.

⁵ Zob. U. Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weisberg, P. Bravo, Warszawa 2003, s. 375–378.

⁶ Zob. F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 1961, s. 79.

⁷ Nie sądzę, że słuszne jest stanowisko, które zajmuje Autorka w przypisie 5: „Barthes nazywa proces powstawania znaczenia tworzeniem się mitu i mitologii, ale ponieważ termin »mit« jest powszechnie kojarzony z mitologiami, czyli dawnymi wierzeniami religijnymi, nie będę tutaj tej nazwy stosować i pozostanę przy terminie znaczenie” (s. 24).

Zgłoszone uwagi nie przekreślają – w mej opinii – poznawczych walorów rozdziału pierwszego: mgr Magdalena Łata przygotowała go sumiennie, świadczy on dobrze o wiedzy i kompetencjach Autorki.

Rozdział drugi, zatytułowany: *Ilustracje do baśni Czerwony Kapturek*, otwiera część analityczną. Opowieść o Czerwonym Kapturku – zdaniem badaczy – ma historię sięgającą średniowiecza⁸; w kulturach europejskich (ale i poza nimi) znane są jej liczne warianty ludowe⁹ oraz literackie – te zresztą powstawały również i w XX wieku (co pokazał Jack Zipes w *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*¹⁰). Poświęcono jej wiele opracowań, interpretowano ją na różne sposoby. Moim zdaniem do najważniejszych prac z tego zakresu zaliczyć można, przygotowaną przez Alana Dundesa, pracę zbiorową: *Little Red Riding Hood: a casebook*¹¹ (zawierającą między innymi studium autorstwa Bruna Bettelheima¹²), a przede wszystkim obszerną (ok. 300 s.) monografię *Little Red Riding Hood uncloaked: sex, morality, and the evolution of a fairy tale*, autorstwa Catherine Orenstein¹³. Rozumiem decyzję Autorki o ograniczaniu wykorzystanej literatury do tej, która ukazała się w języku polskim¹⁴, sędzę jednak, że warto byłoby przynajmniej zasygnalizować, jak obszerny jest stan badań dotyczący opowieści o Czerwonym Kapturku.

⁸ Zob. J. Berlioz, *Un Petit chaperon rouge médiéval? «La petite fille épargnée par les loups» dans la Fecunda ratis d'Egbert de Liège (début du XIe siècle)*, „Merveilles & Contes” 1991, vol. 5, no. 2, p. 246–63.

⁹ Por. np. V. Wróblewska, Czerwony Kapturek, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. W. Wróblewska; <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=45> [dostęp: 25 sierpnia 2024].

¹⁰ J. Zipes, *Trials and tribulations of Little Red Riding Hood: versions of the tale in sociocultural context*, South Hadley, Mass. 1983. Dziesięć lat później ukazała się edycja tek książki poszerzona o dodatkowe siedem wersji, por. J. Zipes, *Trials and tribulations of Little Red Riding Hood*, New York–London 1993, p. XII.

¹¹ *Little Red Riding Hood: a casebook*, ed. A. Dundes, Madison Wis. 1989.

¹² Doktorantka korzysta z pracy B. Bettelheima, *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, Warszawa 1985, t. 1.

¹³ C. Orenstein, *Little Red Riding Hood uncloaked: sex, morality, and the evolution of a fairy tale*, New York 2003.

¹⁴ Polecam również szkic Ericha Fromma, pomieszczony w tomie *Zapomniany język: wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów* (tłum. K. Płaza, Kraków 2022, s. 180–184); w Polsce tom ten ukazał się po raz pierwszy w 1972 (w tłum. J. Marzęckiego), ale jego wersja angielska jest znacznie starsza; por. *The forgotten language: an introduction to the understanding of dreams, fairy tales, and myths* (New York 1951).

Jeśli chodzi o wybrane do analizy ilustracje, uważam że Autorka zgromadziła bardzo ciekawy materiał i wnikliwie go zanalizowała. Zaznaczyła (por. przypis 24, s. 69), że pozyskany został dzięki platformie Pinterest. I tu chciałabym zwrócić uwagę na noty proveniencyjne, ponieważ te zamieszczane pod ilustracjami w rozdziałach drugim i trzecim znacznie różnią się od bardzo szczegółowych opisów, które odnajdziemy w rozdziale czwartym (zawierają one poza nazwiskiem autora i tytułem dzieła, także datę powstania, format pracy, jej właściciela i miejsce przechowywania). Pinterest jest bardzo wygodną platformą dla poszukiwaczy materiałów wizualnych. Niemniej dobrze byłoby wskazać, skąd źródłowo pochodzą wybrane do analizy ilustracje. W rozdziale drugim pod ilustracjami pojawiają się imiona i nazwiska ich autorów, nie ma jednakże informacji o dacie powstania lub publikacji tych materiałów, nie wiadomo również, skąd zostały zaczerpnięte. Nie znamy zatem ich źródłowego kontekstu, nie wiemy, czy powstały jako ilustracja, czy też były autonomiczne wobec drukowanych wersji baśni. Takie rozpoznanie przekierować może uwagę na potencjalnego lub zakładanego odbiorcę ilustracji (o czym niewątpliwie należałoby wspomnieć)¹⁵.

Rekonstrukcja wszystkich danych może być pracochłonna, ale jeśli dysertacja miałaby być opublikowana (a sądzę, że jest tego warta), takie informacje powinny znaleźć się w podpisach materiału ilustracyjnego. Podobnie ma się rzecz z opisami plakatów teatralnych i operowych – brakuje w nich podstawowych informacji o spektaklach, których dotyczą (rok i miejsce realizacji, nazwisko reżysera). Mgr Magdalena Łata, analizując plakat odnosi się do tekstu dramatu (libretta) – do przekazu literackiego, a nie do realizacji w postaci spektaklu. Rozumiem i przyjmuję takie rozwiązanie, ale sądzę, że tej skomplikowanej sytuacji warto byłoby poświęcić odrobinę uwagi. Spektakl aktualizuje treść dramatu, plakat również, ale ma on wobec spektaklu (a nie dramatu) funkcję służebną. Plakat i spektakl to artystyczne owoce tych samych czasów, tego samego momentu dziejowego, tekst dramatyczny (np. omawiana w rozprawie *Antygona*) bywa od nich bardzo odległy; to spektakl, a nie dramat, „powołuje” plakat do istnienia. Nie można, bez odpowiednich materiałów źródłowych, odpowiedzieć na pytanie: jakie są bezpośrednie związki między aktualizacją dramatu przez spektakl, a aktualizacją dramatu oferowaną przez plakat, ale uważam, że dobrze byłoby przynajmniej szkicowo zwrócić uwagę na kwestię tego specyficznego splątania. Przyjmuję rozwiązanie zaproponowane przez

¹⁵ Trudno zapewne będzie owego odbiorcę precyzyjnie scharakteryzować, ale nie można zapominać o jego obecności. Ma tego świadomość Autorka rozprawy, o czym świadczy przypis nr 26 (s. 71) poświęcony platformie ilustracjom do Czerwonego Kapturka zamieszczonym na platformie Deviant Art.

Doktorantkę, ale chciałabym, żeby wyraźnie wyartykułowała uniwersalizującą – a zatem i ograniczającą kontekst historycznokulturowy – perspektywę (dotyczy to przede wszystkim rozdziału drugiego i trzeciego, rozdział czwarty ma bowiem pod tym względem zupełnie inny charakter). Takie deklaracje, jeśli nie są gołosłowne, mają w naukach o kulturze dużą wagę: pozwalają na precyzyjne wskazanie przedmiotu badań, ale i na wytyczenie ich celu.

Zatrzymam się jeszcze przez chwilę na rozdziale trzecim. W analizie dostrzegam brak refleksji typograficznej. Plakat ma przede wszystkim funkcję informacyjną i nie można jej pominąć. Informacje w formie napisów i ich rozmieszczenie na plakacie, a także kolorystyka nie są zestandaryzowane (tym różni się – między innymi – afisz od plakatu), ale wzmacniają przekaz wizualny. W przypadku kilku plakatów omawianych przez Doktorantkę jest to szczególnie widoczne; np. w pracy Rafała Olbińskiego poświęconej operze *Salome* Richarda Straussa. Autorka w analizie pisze:

Pojawiające się na plakacie czerwone akcenty oraz tytułowy napis, symbolizujące krew i pożądanie, kontrastują z ciemnym, fioletowoniebieskim niebem, tworzącym dramatyczny nastrój (s. 118),

ale nie wspomina o tym, że tytuł został poziomo „rozcięty”. Czy zmienia to zatem wymowę plakatu? Nie, ale ją dodatkowo potwierdza, a redundancja jest ważna w zakładanej sytuacji odbiorczej¹⁶. I to kolejna kwestia, na którą chcę zwrócić uwagę Autorce: ilustracja do baśni, plakat teatralny i dzieło malarskie różni zakładana sytuacja odbiorcza. Plakat powinien krzyczeć, zwracać na siebie uwagę, a zatem i na to, co reklamuje. Ilustracja w książeczce dla dzieci otrzymywana jest w komplecie z tekstem, dorosły widzi ją jako komplementarną, dla dziecka, które jeszcze nie umie czytać, jest ikoniczną aktualizacją tekstu. Dzieło sławnego malarza ogląda się w muzeum; specjalnie przychodzimy, skupiamy na nim uwagę i poświęcamy mu nasz czas; z plakatem jest inaczej – gdy go mijamy idąc ulicą, on chce nas zmusić do spojrzenia i zatrzymania, zaintrygować – warto tym różnicom poświęcić nieco uwagi w badaniach nad metaforą wizualną.

Jako recenzentka mam obowiązek oceny: wartości merytorycznej rozprawy, zaprezentowanego stanu badań, kompletności tez, charakterystyki doboru i wykorzystania

¹⁶ Przyglądając się plakatowi do filmowej adaptacji *Panien z Wilka* warto zwrócić uwagę na lokalizację tytułu filmu – ona również wzmacnia wymowę przedstawienia wskazaną przez Doktorantkę. Napis ów znajduje się na torsie elegancko ubranego mężczyzny bez twarzy, którego w ten sposób zdaje się „przypierać do muru” (por. z rozważaniami na s. 128).

źródeł, a także poprawności struktury i formy językowej. Dostrzegam pracę włożoną w zgromadzenie i selekcję materiału badawczego oraz przedstawienie stanu badań. Wysoko oceniam wartość merytoryczną efektów badawczych i sposób, w jaki zostały zaprezentowane czytelnikowi – tekst jest dobrze skonstruowany, ma uporządkowaną i klarowną strukturę. Dysertacja napisana została przejrzysto, bardzo precyzyjnie – zwłaszcza we fragmentach analitycznych, dobrą polszczyzną; została także starannie zredagowana, dostrzegłam tylko kilka literówek¹⁷. Nie mam zastrzeżeń do doboru i wykorzystania źródeł, formy przypisów oraz bibliografii. Sądzę, że noty proweniencyjne wykorzystanych ilustracji dobrze byłoby poszerzyć. Tak starannie napisaną pracę łatwo będzie uzupełnić o pominięte konteksty, by przygotować ją do druku. Forma rozprawy przekonuje o tym, że Doktorantka posiadała umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej. Trawestując fragment – przytoczonej na początku – recenzji autorstwa Jerzego Ziomka stwierdzam, że przygotowanie rozprawy poświęconej metaforze wizualnej nie jest rzeczą łatwą, jednak takowa rozprawa jest rzeczą wykonalną, a Doktorantka ma potencjał badawczy, jej analizy są precyzyjne i przekonujące.

Konkludując: doktorat mgr Magdaleny Łaty zatytułowany „Metafora wizualna w przedstawieniach malarskich” (ss. 183), który został przygotowany pod kierunkiem prof. dr hab. Marka Hetmańskiego i dr hab. Marty Kubiszyn, prof. UMCS, jest przemyślaną, dobrze zaprojektowaną i bardzo dobrze napisaną rozprawą. Świadczy o wysokich kompetencjach Autorki w zakresie planowania, prowadzenia badań oraz prezentacji ich wyników. Stwierdzam, że przedstawiona dysertacja w pełni odpowiada warunkom określonym w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. 2018 poz. 1668): jej przedmiotem jest oryginalne studium wskazanego w tytule problemu badawczego, może zatem stanowić podstawę do nadania stopnia doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o kulturze i religii. Wnoszę więc o jej przyjęcie i dopuszczenie **mgr Magdaleny Łaty** do publicznej dyskusji nad tezami rozprawy.



¹⁷ Chciałabym zwrócić uwagę jedynie na błędny zapis nazwiska Teresy Skubalanki (na s. 45 i 180), a także omyłkową datę roczną wydania książki *Metafora* autorstwa Teresy Dobrzyńskiej (s. 176).