

Poznań 19 października 2024

Dr hab. Piotr Przybysz, prof. UAM
Pracownia Epistemologii i Kognitywistyki
Wydział Filozoficzny UAM
ul. Szamarzewskiego 89c,
60-568 Poznań,
przybysz@amu.edu.pl

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Magdaleny Łaty *Metafora wizualna w przedstawieniach malarskich*

1. Uwagi wstępne: generalny zamysł rozprawy, cele badawcze oraz metodologia

Rozprawa doktorska mgr Magdaleny Łaty napisana została pod kierunkiem profesora Marka Hetmańskiego i profesor Marty Kubiszyn na Wydziale Filologicznym UMCS w Lublinie. Podejmuje ona interesujący problem obecności przekazu metaforycznego w dziełach sztuki wizualnej. Tradycyjnie za domenę, w której metafory odgrywają istotną rolę uznawano język i oparte na nim formy komunikacji. Następnie jednak badacze zaczęli zastanawiać się nad obecnością metafor również w komunikatach o charakterze obrazowym. Jaką postać mają „wizualne metafory”? Za pomocą jakich środków wyrazu przekaz metaforyczny jest wtedy realizowany? Czy metafory wizualne mają taką samą siłę oddziaływania na odbiorcę co pierwotne metafory językowe? Rozprawa doktorska mgr Łaty wkracza w ten właśnie obszar zagadnień i stawia szereg interesujących hipotez na ten temat. Warto w tym miejscu wspomnieć, że załącznikiem przeprowadzonych w rozprawie doktorskiej analiz był artykuł opublikowany przez mgr Łatę w 2017 roku w czasopiśmie *Filozofia i Nauka* pt.

„Obraz *Melancholia* Jacka Malczewskiego w kontekście teorii lingwistyki kognitywnej”, w którym doktorantka dokonała oryginalnej interpretacji obrazu Malczewskiego posługując się kategoriami metonimii, metafory i amalgamatu pojęciowego.

Główną hipotezą badawczą rozprawy (i jej wyjściowym założeniem) jest przyjęcie, że metafory pojawiające się w różnych typach przekazów wizualnych wykraczają poza standardowe rozumienie „metafory wizualnej”. Autorka jest w tym przypadku skłonna mówić raczej o „wizualnej metaforyczności” lub „metaforyczności obrazu”, która obejmowałaby o wiele większy zakres środków wyrazu i sposobów oddziaływania na umysł odbiorcy – zarówno na jego system poznawczy jak i na emocje. Jako obszar swoich eksploracji autorka wybrała trzy typy wizualnego przekazu: (1) ilustracje do baśni, (2) plakaty operowe i teatralne, oraz (3) dzieła malarstwa symbolicznego. Dzięki temu, że różnią się one pełnią funkcją – odpowiednio: funkcją ilustratywną, reklamowo-informacyjną i kreatywno-symboliczną – możliwe było pokazanie na ich przykładzie różnorodnych form i zastosowań wizualnej metaforyczności.

W rozprawie mgr Łata formułuje kilka konkretnych i powiązanych ze sobą celów badawczych (por. s. 7). Po pierwsze chce odpowiedzieć na pytanie, czym jest metafora wizualna. Czy można ją utożsamić z konkretną „strukturą wizualną zawartą w obrazie” czy też jej metaforyczność polega na wykraczaniu poza obraz? (cel nr 1). Po drugie, pragnie przebadąć w jakim stopniu metafory wizualne są zależne od metafor językowych. Czy metafory wizualne oddziałują na widza autonomicznie, czy też są zapośredniczone przez formy językowe? (cel nr 2). I po trzecie – co wiąże się z poprzednimi punktami – interesuje ją odpowiedź na pytanie „jakie struktury wizualne są odpowiedzialne za oddziaływania obrazu w sposób metaforyczny” na podmiot ludzki? (cel nr 3).

Jeśli chodzi o zadeklarowaną w rozprawie metodę badawczą, to autorka zwraca uwagę na dychotomię tkwiącą już w samym wyrażeniu „metafora wizualna”, która przesądza o tym, że badania nad wizualną metaforycznością muszą, według niej, korzystać z interdyscyplinarnego warsztatu pojęć i teorii. Z jednej strony będą to narzędzia badawcze zapożyczone z tradycji badań nad językiem, z drugiej strony –

metody wizualnej analizy obrazu. Przyjętą przez siebie metodę badawczą autorka nazywa „podejściem hermeneutyczno-komparatystycznym” (s. 11, 173), co oznacza, że stara się w dysertacji łączyć analizy prowadzone w oparciu o narzędzia zaczerpnięte z teorii poetyki, semiotyki i językoznawstwa kognitywnego z analizami posługującymi się metodami badawczymi historii sztuki.

2. Zaplecze teoretyczno-metodologiczne rozprawy

Rozdział 1 pt. „Metodologia badań nad wizualnością” pełni w rozprawie, jak sędzę, podwójną rolę. Z jednej strony autorka dokonuje w nim przeglądu wybranych ujęć i perspektyw badawczych z obszaru metodologii historii sztuki, semiotyki, teorii poetyki i teorii językoznawstwa kognitywnego, które stanowią będą teoretyczne zaplecze jej badań nad metaforycznością obrazów. Z drugiej strony przegląd ten ma ściśle określone zadanie polegające na wyborze i dokonaniu wstępnej charakterystyki tych narzędzi badawczych, które posłużą w kolejnych rozdziałach do przeprowadzenia zaplanowanych analiz trzech typów przedstawień obrazowych.

Po kolei zostają zatem omówione wybrane metodologie historii sztuki, w tym metoda analizy formalnej i uwzględniona w jej ramach teoria fokalizacji, rozróżnienie na ikonografię i ikonologię oraz koncepcja „zamaskowanego symbolizmu”. Następnie ma miejsce krótki przegląd teorii semiotycznych (koncepcje F. de Saussure’a, Ch. Peirce’a i U. Eco) oraz scharakteryzowane zostają istotne pojęcia semiotyczne jak znak ikoniczny, intertekstualność czy syntagma wzrokowa.

W dalszej części rozdziału autorka zastanawia się nad dopasowaniem narzędzi teorii poetyki do analizy struktur wizualnych występujących na obrazach. Jest mowa zarówno o składniowych, jak i semantycznych narzędziach stylistycznych, a wśród tych ostatnich omówione zostają hiperbola i litota, metonimia i różne koncepcje metafory (m.in. typologia metafor zaproponowana przez S. Wysłouch). Zaprezentowane zostaje, przede wszystkim pojęcie, „metafory *in absentia*”, a w powiązaniu z nią zostają scharakteryzowane alegoria, topos, symbol oraz pojęcie „wielkiej metafory”.

W ostatniej części tego rozdziału omówiona zostaje problematyka metafory w ujęciu językoznawstwa kognitywnego ze szczególnym naciskiem położonym na metafory pojęciowe i metafory wizualne. Scharakteryzowana zostaje typologia metafor pojęciowych według G. Lakoffa i M. Johnsona oraz teoria metafory prymarnej J. Grady'ego i L. Pérez-Hernández. Szerzej zaprezentowane zostają również kognitywne modele identyfikacji i analizy metafor wizualnych autorstwa Ch. Forcevilla oraz J. Schilperoorda.

Rozdział kończą rozważania nad relacją między metaforą wizualną a symbolizowaniem. W tym interesującym fragmencie autorka wykorzystuje kategorie semiotyczne i zaczerpnięte z teorii poetyki do analizy podobieństw i różnic pomiędzy tymi dwoma, mylonymi często, pojęciami.

3. Analizy rekonstrukcyjno-porównawcze

Najważniejszą częścią recenzowanej rozprawy doktorskiej są rozdziały 2-4, w których autorka dokonała systematycznej analizy metaforyczności zawartej w ilustracjach do baśni *Czerwony Kapturek* (rozd. 2), plakatach teatralnych i operowych Rafała Olbińskiego i Andrzeja Pągowskiego (rozd. 3) oraz w malarstwie symbolistów – obrazach Jacka Malczewskiego i Ferdinanda Hodlera. Metoda, którą autorka posłużyła w tych szczegółowych analizach – nazywana przez nią „podejściem hermeneutyczno-komparatystycznym” – polega na posłużeniu się narzędziami poetyki, językoznawstwa kognitywnego i teorii sztuki do opisu i interpretacji zawartych tam metaforycznych przedstawień. Spośród omówionych i zrekonstruowanych we wcześniejszym rozdziale narzędzi pojęciowych, autorka szczególnie często korzysta w swoich analizach z kategorii hiperbolii/litoty, metonimii, metafory w rozumieniu G. Lakoffa i M. Johnsona, z pojęcia „wielkiej metafory”, typologii metafor S. Wysłouch, klasyfikacji metaforycznych niespójności Schilperoorda, a także z koncepcji fokalizacji wizualno-narracyjnej M. Bal. Z kolei aspekt „komparatystyczny” stosowanej przez nią metody polega przede wszystkim na dociekaniu podobieństw i różnic między metaforami językowymi i obrazowym, choć pomniejsze analizy porównawcze dotyczą również wielu innych rzeczy, np. funkcji malarstwa symbolicznego vs. plakatów/ilustracji,

porównań między plakatami R. Olbińskiego i A. Pągowskiego, między obrazami *Melancholia* i *Błędne koło* J. Malczewskiego, między formami malarskimi J. Malczewskiego i F. Holdera itd.).

Od razu muszę przyznać, że analizy przeprowadzone przez doktorantkę w tych trzech rozdziałach wywarły na mnie bardzo duże wrażenie. Uznanie budzi przede wszystkim systematyczność, dokładność i dogłębność zaproponowanych tam interpretacji. Sądzę, że niezależnie od tego, czy jest mowa o analizowanych w rozprawie ilustracjach książkowych, plakatach czy obrazach malarskich, autorce rozprawy udało się pokazać moc heurystyczno-wyjaśniającą zastosowanych przez nią pojęciowych narzędzi, jak również wyraziście zademonstrować własne umiejętności interdyscyplinarnej analizy i zdolność do sprawnego i spójnego posługiwania się tak wieloma narzędziami badawczymi.

Analiza ilustracji do baśni o Czerwonym Kapturku w rozdziale 2 pozwoliła autorce przyrzeć się m.in. problemowi zależności metaforyczności obrazu od metaforyczności tekstu literackiego. Na wielu przykładach (łącznie analiza obejmuje 20 różnych ilustracji) autorce udało się wykazać, że pomimo „zgodności semantycznej” struktur wizualnych i struktur językowych, przedstawienia wizualne są w stanie wnieść autonomiczne treści metaforyczne, które wykraczają poza to, co daje się powiedzieć za pomocą tekstu (por. np. s 77 i nast.; por równ. cytowany w rozprawie pogląd H.G. Gadamera na temat „przerostu bytu” sfery obrazowej względem sfery językowej). Przenikliwie pokazała to na przykładach analizy figury scalania postaci z otoczeniem (np. wilka z lasem), wizualnej hiperboli/litoty (wyolbrzymiony Wilk vs. pomniejszony Kapturek), analizy fokalizacji (np. analiza kierunku patrzenia Wilka i Kapturka), kontrastów wizualnych (jasne-ciemne, czerwone-czarne) oraz analizy cienia (np. cienia Wilka).

Sądzę, że już sama analiza bogactwa odkrytych zabiegów metaforycznych w wizualnych przedstawieniach scen z *Czerwonego Kapturka* potwierdza trafność głównej hipotezy rozprawy głoszącej, że zakres metaforyczności tkwiącej w obrazie znacząco wychodzi poza zakres zastosowań wąsko rozumianych metafor wizualnych. Uważam, że trafnym i ciekawym rozwiązaniem przyjętym przez doktorantkę jest ograniczenie identyfikacji metafor wizualnych w ścisłym sensie do przypadków, gdy

przedstawienie wizualne realizuje schemat „Y jest X” (np. dym z komina jest zarazem ogonem wilka, por. s. 98-101; por. rów. 169), natomiast w wielu innych wariantach mamy do czynienia z „metaforycznością obrazu” w szerszym sensie. Pozwala to faktycznie objąć tym ostatnim terminem całe mnóstwo przedstawień, które nie są metaforą w ścisłym substytucyjnym sensie, ale realizują kluczową dla zabiegów metaforyzacyjnych „funkcję przenośną” obrazu, np. wychodząc od dostrzeżonej w obrazie niedosłowności czy niejednoznaczności treści lub formy.

Powyższe rozwiązanie – i tu również muszę zgodzić się z autorką – ułatwia przyjęcie kolejnego kluczowego dla rozprawy rozstrzygnięcia w sprawie natury metaforyczności obrazowej, a mianowicie – że wpisuje się ona „w schemat metafory *in absentia*” (s. 170), czyli, że „metaforyczność” wykracza w tym przypadku poza sam obraz, a jej domeną docelową są powstałe w umyśle odbiorcy znaczenia i interpretacje. Jest to rozwiązanie dopuszczalne i przekonująco uzasadnione na gruncie analizowanych w rozprawie przykładów.

Analiza plakatów operowych i teatralnych R. Olbińskiego i A. Pągowskiego w rozdziale 3 kontynuuje wcześniejsze rozważania nad obecnością rozwiązań metaforycznych w przedstawieniach wizualnych, tym razem – w przedstawieniach o charakterze reklamowo-zapowiadającym (s. 110 i nast.). Rozdział ten nie jest tak obszerny jak rozdział o ilustracjach do *Czerwonego Kapturka*, przez co wydaje się bardziej zwarty i skoncentrowany na kilku konkretnych rodzajach zabiegów metaforyzujących. Autorka podkreśla przede wszystkim rolę powiększania i pomniejszania elementów świata przedstawionego na plakacie (hiperbola/litota), wizualnego przesłaniania jednych elementów przez inne, oraz usuwania fragmentów i wstawiania dodatkowych elementów dla wytworzenia efektu metafory w szerokim sensie. Powyższe techniki – wraz z kilkoma dodatkowymi zabiegami kompozycyjno-stylistycznymi (np. rola kontrastów kolorystycznych) – są narzędziami dla sygnalizowania różnorodnych niespójności na obrazie, czego jedną z funkcji jest zapewne zwrócenie uwagi widza na te niedopasowane do siebie elementy obrazu oraz zachęcenie go do podjęcia próby rozwiązania danej zagadki wizualnej. Doktorantka w sposób interesujący wyjaśnia zabiegi artystyczne Olbińskiego i Pągowskiego za

pomocą kategorii metaforycznych niespójności Schilperoorda oraz metafor konfrontacyjno-ewokacyjnych Wysłouch.

Rozdział 4 rozprawy doktorskiej mgr Łaty poświęcony jest analizie malarstwa symbolicznego pod kątem występujących tam zabiegów metaforyzacji w szerokim sensie. Autorka trafnie na początku rozdziału podkreśla, że analiza tego typu dzieł może okazać się interesująca, gdyż pozbawione są one zasadniczo funkcji ilustratywnej i komercyjnej, przez co na pierwszy plan wysuwa się w ich przypadku funkcja kreatywno-symboliczna (por. s. 136). Również spostrzeżenie, iż jedną z cech różnicujących malarstwo symboliczne Malczewskiego i Holdera od wcześniej analizowanych przez autorkę przedstawień jest nieobecność surrealistycznych form i dominacja naturalistycznej konwencji, wydaje się warte zapamiętania i rozważenia (co ciekawe, autorka zauważa równocześnie, że mimo to „w ramach naturalistycznej konwencji artyści tworzą przedstawienia o surrealistycznej treści” por. s. 137).

Muszę przyznać, że wizualno-narracyjna i lingwistyczno-kognitywna analiza dwóch dzieł polskiego symbolizmu, czyli *Melancholii* i *Błędnego koła* Malczewskiego, zaproponowana przez Magdalenę Łatę robi imponujące wrażenie. Autorka rozprawy klasyfikuje te obrazy jako zawierające „wieloelementową wielką metaforę” (s. 137 i nast., por. równ. s. 168), co oznacza, że artysta posłużył się w obu przypadkach złożonym repertuarem środków i „chwytów” malarskich (tonacja barwna, kontrasty, plastyczność i scalanie form) dla osiągnięcia efektu wielopoziomowego oddziaływania metaforycznego na system poznawczy i emocjonalny odbiorcy. Doktorantka poddaje szczegółowej analizie oba obrazy, w ramach której wydobyte i przeanalizowane zostają poszczególne rodzaje metafor odnalezionych na obrazach: metafory ontologiczne (np. w *Melancholii*) i orientacyjne, metafory prymarne, struktury metonimiczne, sieci kontrapunktów i niespójności. Szczególnie dużo uwagi doktorantka poświęciła analizie kompozycyjnych fokalizacji na obu obrazach. Przykładowo w *Błędnym kole* daje się, jej zdaniem, dostrzec złożoną sieć fokalizacji składającą się aż z trzech poziomów przecinania się linii wzroku i uwagi oraz gry spojrzeń (s. 155-156). Równocześnie pokazane zostaje w jaki sposób ta ukryta maszyna metaforyzacji współgra ze skomplikowaną siecią symboli i odniesień narodowych i patriotycznych.

4. Uwagi krytyczne

Podczas lektury doktoratu mgr Łaty dostrzegłem również szereg niedoskonałości, które najczęściej wynikają, jak sądzę, z zaniechania pewnych kierunków analizy lub z niedopracowania poszczególnych wątków rozprawy.

Po pierwsze, zakończenie pracy jest zbyt krótkie. W obecnej formie jest ono treściwym zebraniem najważniejszych ustaleń dokonanych przez autorkę i wyliczeniem konsekwencji, jakie wynikają z przyjętych przez nią ustaleń: (a) podkreśla się tam różnicę pomiędzy terminami „metafora wizualna” i „metaforyczność obrazu” (z czego wynika zamarkowana w pracy koncepcja szeroko rozumianej metaforyczności dzieł wizualnych) i wskazuje, na jakich środkach wyrazu opiera się metaforyzowanie wizualne w szerokim sensie; (b) autorka opowiada się za tym, że metaforyczność wizualna nie tkwi w samych tylko strukturach wizualnych obrazu, ale wykracza poza nie; (c) zwraca uwagę na skomplikowane relacje metaforyczności obrazowej ze względu na obecność/nieobecność odwołań do tekstu literackiego; (d) stwierdza obowiązywanie „zasady semantycznej analogii” w obszarze zastosowania narzędzi badania języka do analizy obrazów; (e) równocześnie jednak wskazuje na autonomiczny charakter niektórych sposobów przenośnego obrazowania charakterystycznych dla medium wizualnego; (f) podkreśla adekwatność i stosowalność narzędzi językoznawstwa kognitywnego – np. metafor prymarnych i koncepcji niespójności kognitywnej – dla badań nad wizualnością; (g) podkreśla rolę wizualno-narracyjnych fokalizacji w analizie obrazu.

Problem w tym, że wymienione punkty są czymś więcej niż tylko wnioskami z dokonanych analiz. Wyłania się z nich, jak sądzę, zarys spójnej koncepcji metaforyzacji wizualnej, którą autorka powinna nieco szerzej twórczo rozwinąć. Dlatego uważam, że po trzech rozdziałach analitycznych powinien znaleźć się w rozprawie osobny rozdział, który syntetyzowałby i uogólniał przyjęte przez nią rozwiązania. Po lekturze krótkiego Zakończenia byłem pod tym względem mało usatysfakcjonowany. Mam nadzieję, że jeśli mgr Łata zdecyduje się opublikować swoją dysertację w postaci książki, to po trzech znakomitych rozdziałach

analitycznych znajdzie się tam taki właśnie syntetyzujący rozdział, którego obecnie brakuje.

Po drugie, zabrakło mi też w pracy bardziej generalnego zestawienia i porównania typów zabiegów metaforyzacyjnych pod kątem funkcji pełnionej przez wizualne przedstawienia. Autorka przeprowadziła sugestywną i przekonującą analizę trzech typów przedstawień wizualnych – tj. ilustracji do baśni, plakatów teatralnych i operowych oraz obrazów malarstwa symbolicznego – i nasuwa się pytanie, czy klasa dostrzeżonych zabiegów metaforycznych w każdym z tych przypadków jest jakoś zależna od funkcji pełnionej przez typ przekazu wizualnego? Autorka podkreśla wprawdzie, że ilustracje do baśni, plakaty operowe i teatralne oraz obrazy symbolistów spełniają różne funkcje (odpowiednio: ilustrującą, reklamową i kreatywno-symboliczną), ale czy dana funkcja wymusza jakoś, że w danym typie przedstawień pojawiają się takie a nie inne metafory i symbole?

Po trzecie, autorka we Wstępie do pracy wskazuje na trzy cele, które w pracy chce osiągnąć (por. s. 2 niniejszej recenzji). Moim zdaniem bardzo dobrze wywiązała się ona z realizacji dwóch pierwszych celów (cel nr 1 i cel nr 2): satysfakcjonująco odpowiedziała na pytanie czym jest metaforyczność obrazu, a także na wielu przykładach przeanalizowała, w jakim stopniu metafory wizualne (nie)są kopiami metafor językowych. Natomiast na pytanie ostatnie (cel nr 3) odpowiedź udzielona została w rozprawie, moim zdaniem, w sposób nieco połowiczny. Na kluczowe pytanie o przenośne oddziaływanie obrazów na odbiorcę nie da się bowiem odpowiedzieć bez uprzedniego przyjęcia jakiejś koncepcji umysłu lub podmiotu poznającego, którego struktury percepcyjne i mentalne byłyby jakoś przygotowane do odbioru sztuki lub przez taki odbiór współkształtowane.

Przy takim ujęciu należałoby chyba wyjść poza zastosowania narzędzi językoznawstwa kognitywnego i uwzględnić perspektywę współczesnych nauk kognitywnych (w obecnym wydaniu daleko wykraczają one poza językoznawstwo kognitywne) czy psychologii sztuki, które są zainteresowane właśnie rolą umysłu i mózgu w odbiorze bodźców wizualnych. Rozumiem, że perspektywa badawcza i metodologia przyjmowane przez doktorantkę skłaniają ją raczej ku badaniom „przedmiotowym” struktur metaforycznych obecnych w obrazach, lecz bez

rozpoznania obszaru badań nad „podmiotem” poznającym i umysłem, który jest odbiorcą komunikatów metaforycznych, analiza oddziaływania metafor na system percepcyjny i poznawczy człowieka będzie niepełna. Tym bardziej, że autorka deklaruje, że jest zwolenniczką koncepcji metafory *in absentia* a zatem uznaje, że proces metaforyzacji jest zależny „od percepcji i konotacji dokonywanych przez oglądającego” (s. 170).

Po czwarte, kilka razy w niniejszej recenzji przyznałem, że uważam analizy Magdaleny Łaty przeprowadzone za pomocą narzędzi zaczerpniętych z teorii literatury i językoznawstwa kognitywnego za bardzo udane i efektywnie przeprowadzone. Mimo to, miałem niekiedy wrażenie nieco schematycznego i sztywnego korzystania przez nią z tych narzędzi, co jednak – chcę to podkreślić – w żaden sposób nie wpłynęło negatywnie na jakość przeprowadzanych w rozprawie analiz, przynajmniej ja tego nie zauważyłem. Namawiałbym ją jednak – tam gdzie to możliwe – do prób uelastycznienia i modyfikowania wyjściowych narzędzi analitycznych, szczególnie w sytuacji, gdy są one stosowane do nowej domeny, jaką w tym przypadku jest sfera wizualno-obrazowa. Dlatego, przykładowo, bardzo spodobało mi się dostrzeżenie problematyczności zastosowania klasyfikacji niespójności Schilperoorda oraz propozycja „poprawienia” jego koncepcji, w taki sposób, aby dopuszczała ona powstawanie znaczeń metaforycznych w przypadku jednomodelowych niezgodności. Żałuję tylko, że w rozprawie nie odnalazłem zbyt wielu tego typu prób modyfikacji i korekt istniejących narzędzi badawczych.

Na sam koniec dodam jeszcze, że pewną niedogodnością podczas lektury było natykanie się na drobne błędy językowe (głównie błędy literowe) oraz innego rodzaju pomyłki (np. we Wstępie jest odesłanie do innej niż rzeczywista numeracji rozdziałów). Nie było ich jednak wiele i nie miały one większego wpływu na przebieg czytania tej interesującej rozprawy.

5. Konkluzja

Praca mgr Magdaleny Łaty jest niezwykle interesującym i wartościowym studium ważnego poznawczo zagadnienia, jakim jest metaforyczność przedstawień

wizualnych. Stwierdzam, że spełnia ona wymogi stawiane pracom doktorskim, gdyż formułuje oryginalny problem badawczy – stawia pytania o naturę metafor wizualnych i o efektywność stosowania narzędzi badawczych zaczerpniętych z teorii poetyki i językoznawstwa kognitywnego do analizy obrazów – oraz jest próbą samodzielnego rozwiązania tego problemu. Autorka rozprawy wykazała się pogłębioną wiedzą teoretyczną w dyscyplinie nauk o kulturze i religii, jak również zademonstrowała swoją biegłość w problematyce z obszaru historii sztuki i językoznawstwa kognitywnego. Przyswoiła sobie stan badań w ważnych dla swojej pracy obszarach badawczych i wykazała się gotowością do samodzielnych poszukiwań naukowych.

W związku z tym, że recenzowana praca spełnia wymogi ustawowe stawiane pracom doktorskimi, z pełnym przekonaniem wnoszę o dopuszczenie mgr Magdaleny Łaty do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Piotr Pnybyrz