

Dr hab. inż. arch. Barbara Stec, prof. ASP

Kraków 31.07.2025

Wydział Architektury Wnętrz

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

30-102 Kraków, ul. Syrokomli 21

e-mail: bstec@asp.krakow.pl

## **RECENZJA**

**pracy doktorskiej Pani mgr sztuki Marianny Syski**

**„2020/2021 – zapis czasu, zapis idei. Autorska narracja plastyczna”**

**przygotowanej pod kierunkiem Pani promotor prof. dr hab. Urszuly Smaza-Gralak**

### **I. Podstawa formalna recenzji**

1. Uchwała Rady Dyscypliny Artystycznej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu z dnia 26.05.2025 nr 6/2025
2. Zlecenie Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu – pismo PKW 25/60/2025 z dnia 06.06.2025, wraz załącznikami, w tym: praca doktorska
3. Ustawa z dnia 20 lipca 2018 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce

### **II. Dokumentacja przekazana do oceny**

1. Praca doktorska, egzemplarz papierowy
2. Praca doktorska – wersja elektroniczna w formacie pdf

### **III. Opinia o pracy doktorskiej**

#### **1. Uwagi ogólne. Trafność tytułu pracy**

Zgodnie z tytułem, praca dotyczy zapisu idei i zapisu czasu 2020–2021, czyli autorskiej narracji plastycznej Doktorantki. Już tytuł pracy zawiera kluczowe sugestie dotyczące artystycznego i naukowego problemu badawczego: przedstawienia przez Artystkę swej idei twórczej odnoszącej się do rzeczywistości lat 2020–2021, naznaczonych pandemią wirusa SARS-CoV-2, w oparciu o analizę stanu badań oraz udokumentowaną działalność własną, artystyczną i teatralną. Czas określony w tytule odnosi się do konkretnej historii o światowym zasięgu, przez co dyskretnie, lecz znacząco zakreśla globalną perspektywę branż na

warsztat problemów i związanych z nimi emocji, które są tematami prac Doktorantki. Tytuł pracy trafnie oddaje podjęty problem badawczy i ma przy tym siłę poetyckiego skrótu.

## 2. Uwagi ogólne. Forma i struktura

Rozprawa doktorska Pani mgr Marianny Syski „**2020/2021 – zapis czasu, zapis idei. Autorska narracja plastyczna**” jest pracą naukowo-badawczą, przygotowaną w formie elektronicznej oraz papierowej jako egzemplarz drukowany. Jest opatrzona podtytułem „Rozprawa doktorska w dziedzinie sztuki w Dyscyplinie Sztuki Plastyczne i Konserwacja Dzieł Sztuki”. Posiada 300 stron numerowanych i zawiera: Wstęp / Prolog (s. 5–7), cztery rozdziały z podrozdziałami (Rozdział I – Dystans, s. 8–69, Rozdział II – Maska, s. 70–97, Rozdział III – Izolacja, s. 98–177, Rozdział IV – Dezynfekcja, s. 178–195), Zakończenie / Epilog (s. 196–198), Bibliografię (s. 200–201), obejmującą 35 pozycji, w tym 12 opracowań ogólnych, 8 katalogów z wystaw i wydarzeń, 4 artykuły prasowe, 11 publikacji elektronicznych oraz Spis ilustracji, który obejmuje pozycje z odniesieniami do stron, na których są zamieszczone (195 strony z ilustracjami). Ponadto praca zawiera angielskie tłumaczenie tekstu rozprawy w całości, włącznie z bibliografią i spisem ilustracji. Praca posiada 55 przypisów oraz materiał ilustracyjny, przedstawiony w postaci kolorowych i czarnobiałych fotografii, projektów, schematów.

Pracę doktorską uzupełnia opracowanie noszące tytuł „Działalność artystyczna / projektowa 2014–2024 (wybór). Marianna Syska”, przygotowany także, oprócz formatu pdf, w wersji papierowej jako egzemplarz drukowany liczący 188 stron. Zawiera on podstawowe informacje o Doktorantce dotyczące wykształcenia, doświadczeń artystycznych, działalności w stowarzyszeniach, osiągnięć (stypendia, nominacje, nagrody, s. 2, 3), następnie: Spis treści, w którym zostało wyodrębnionych 9 części zatytułowanych: Scenografia / kostiumy / maski – projekty / realizacje, Scenografia / kostiumy – koncepcje, Spektakle / warsztaty dla dzieci i młodzieży – projekty / realizacje, Spektakle dla dzieci i młodzieży – koncepcje, Projekty graficzne – plakaty / kolaże, Obiekty rzeźbiarskie, Praca dyplomowa magisterska, Recenzje, Wykaz dorobku.

Papierowe egzemplarze mają twardą tekturową okładkę i płócienny grzbiet. Staranność i wysoki poziom artystyczny ich wydania zasługują na podkreślenie.

Zgodnie ze standardem prac naukowych, Wstęp / Prolog zawiera najważniejsze informacje wyjaśniające charakter dysertacji, zamiar Autorki, przedmiot rozważań, stan badań (jako odniesienia do wybranych autorytetów: artystów, myślicieli, teoretyków sztuki), metodę badań i zarys tematyki poszczególnych części i rozdziałów.

We Wstępie / Prologu Autorka podaje, że praca ma dwie części. W pierwszej, teoretycznej, Doktorantka przybliży lokalne i globalne problemy końca drugiej dekady XXI wieku oraz przedstawia wybrane kadry rzeczywistości tego czasu, a w drugiej, omawia i dokumentuje proces powstawania dzieła przewodowego pt. SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI (dla większej czytelności układu pracy w tym miejscu przydatne byłoby wskazanie, że pierwsza część mieści się w Rozdziale I, a druga, w Rozdziałach II – IV). Tym samym Autorka stwierdza i wyjaśnia, że rozprawa doktorska jest ściśle powiązana z dziełem przewodowym; razem stanowią one wypadkową ukończonych studiów na kierunku rzeźba, fascynacji teatrem, literaturą i muzyką oraz praktyki w zawodzie scenografa, projektantki lalki, maski i kostiumu (s. 7).

Zgodnie z zamiarem Doktorantki, wartość naukowa pracy wynika z konfrontacji autorskiego projektu artystyczno-badawczego (opartego, jak pisze Autorka, na eksperymencie wyobraźni oraz subiektywnej interpretacji) z przemyśleniami teoretycznymi. Razem tworzą one tytułową autorską narrację plastyczną.

Naukową strukturę i wartość pracy wzmacnia bogaty materiał graficzny, umieszczony w tekście zgodnie z tematyką, bardzo dobrze ilustrujący, komentujący i uzupełniający treść tekstu, a zarazem prezentujący wysoki poziom pod względem graficznym i wydawniczym.

### **3. Przedmiot badawczy, zakres i metoda badania**

Problem badawczy został czytelnie sformułowany we Wstępie / Prologu, gdzie Autorka pisze: „Przedmiotem rozważań jest próba scharakteryzowania czasu końca drugiej dekady XXI wieku, w którym galopująca machina cywilizacyjna nieoczekiwanie została sparaliżowana epidemią choroby zakaźnej. Świat się zatrzymał. Pandemia [...] spowodowała dekonstrukcję ładu społecznego i wpłynęła w znaczący sposób na naszą normalność, przynosząc zmianę obyczajowości i norm społecznych...” (s. 5). Niemal jednocześnie Doktorantka łączy tak ujęty przedmiot rozważań z autorską pracą pt. SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI, uznając jej temat za synonimiczny wobec tytułu dysertacji. Uważam takie rozwiązanie za prawidłowe, gdyż wskazuje na dwie dopełniające się części doktoratu: dysertację i dzieło przewodowe z podkreśleniem odrębności ich języka i zarazem ścisłego powiązania problemowego między nimi. Pod względem logiki pracy naukowej analizę autorskiej instalacji i przeprowadzonego eksperymentu uznać można za studium przypadku, a zatem za metodę badawczą odpowiednią dla pracy naukowej skupionej na twórczości artystycznej.

### **4. Uwagi szczegółowe. Merytoryczna zawartość i treść pracy**

Autorska narracja plastyczna jest cennym dziełem teoretycznym, stanowiącym zapis własnej idei artystycznej. Zapis idei to jedno z najtrudniejszych zadań artysty, gdyż dotyczy ogromnej przestrzeni myśli, emocji i doświadczeń nie zawsze łatwych do nazwania, a czasem niewysłownych i w związku z tym wyrażanych poza słowami w materii sztuki. Idea dotyka istoty twórczości, określa jej sens dla samego twórcy i odbiorców jego dzieł, stanowi źródło oraz napęd działania. W przypadku sztuki teatralnej nastawionej na kontakt z publicznością, wytłumaczenie idei twórcy jest kluczem do zrozumienia przedstawionego świata. Bardzo cenny jest więc przypadek zapisu autorskiej idei scenografa i człowieka teatru. Tym bardziej, gdy układa się on, jak w omawianej dysertacji, w zrozumiałym zapisie dramatu ludzkiego istnienia utrwalony w konkretnych scenach. Rzeczywiście, zgodnie z zamiarem Autorki, jej narracja tworzy wspólną z Czytelnikiem intelektualno-twórczą podróż, w czasie której następuje zauważenie, uświadomienie i oswojenie trudnych emocji. We Wstępie / Prologu Doktorantka pisze: „Starłam się oswajać różnorakie lęki nadając im kształtów i znaczeń. Balansując pomiędzy rzeźbą, instalacją, performance, happeningiem i kostiumem poszukiwałam drogi, by z pozycji uczestnika wydarzeń i scenografa przedstawić subiektywny punkt widzenia wątków problemowych” (s. 5).

W Rozdziale I – Dystans Autorka zauważa specyfikę teatru, który, powstając w obrębie danej grupy ludzi dotyczy ich „wspólnego przeżywania, jednoczenia, przywiązania, zakorzenienia” (s. 8). Autorka nazywa scenografię plastyką czterowymiarową, czyli przestrzenną i rozwijaną w czasie dziejącego się dramatu. Scenografia mająca w swym centrum bohatera jest dla

Artystki środowiskiem, narzędziem do uaktywnienia przestrzeni, opowiadania historii, wizualizacją przestrzeni zdarzeń.

Zaciekawiło mnie stwierdzenie „Kiedyś mówiło się, że scenografia – stały element, nieożywiony przedmiot, bez kontekstu, bez człowieka, była tylko dekoracją...” (s. 8). Można zapytać, kiedy scenografia jest bez kontekstu, bez człowieka? Chyba tylko po opuszczeniu teatru przez aktorów i publiczność. Myślę, że w zdaniu tym Autorka ma na myśli hipotetyczną scenografię, bo ta realna z definicji służy spektaklowi, czyli przedstawieniu zdarzeń i zawsze jest związana z bohaterem i ma kontekst. W tym znaczeniu Doktorantka dopowiada sens swojej opinii, cytując Jana Kosińskiego i jego refleksję, że to człowiek pojawiający się w przestrzeni sceny natychmiast zamienia tę przestrzeń w jego środowisko życia: formy abstrakcyjne w architekturę, formy organiczne – w skały, chmury, drzewa. Tym samym Autorka daje wyraz znajomości języka teatru i charakteru jedynej w swoim rodzaju przestrzeni umowności, która przecież jednak odsłania prawdę o człowieku. Należy zauważyć, że w ciągu całej swej narracji Autorka skupia się na tym fenomenie teatru, czyli jego zdolności objawiania prawdy o człowieku. Zarazem Doktorantka traktuje tę zdolność z powagą, jako zobowiązanie dla siebie i ludzi teatru.

Konsekwentnie, w całym tym rozdziale Autorka opowiada się całkowicie za teatrem zaangażowanym społecznie, który postrzega jako sztukę mającą wielką moc pokazywania i uświadamiania konfliktów społecznych o różnej skali. Przybliżyła więc jego historię i teorię oraz formułuje ważne stwierdzenie o edukacyjnych możliwościach teatru: „...podążając za myślą Beuysa [...] sztuka może kształtować społeczeństwo jak rzeźbę ufnie spoglądam w ponadczasowe oddziaływanie sztuki” (s. 9). Przemyslenia te ilustruje autorski diagram wykonany na podstawie publikacji Aldony Żejmo-Kudelskiej i Marii Depty *Teatr zaangażowany społecznie w Polsce. Teoria i praktyka* (Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury, 2022). Według diagramu teatr zaangażowany społecznie obejmuje 5 grup działań: spektakle, które są osobistym głosem uczestników, a nie reżysera; włączanie uczestników po spektaklu; włączanie uczestników przed spektaklem; angażujące działania tzw. zwykłych ludzi; wywieranie wpływu na rzeczywistość społeczną w środowiskach, dla których teatr nie jest czymś naturalnym (s. 9).

Autorka przybliżyła teorię teatru zaangażowanego Monici Prendergast i Juliany Saxton, które wyodrębniają w nim aktywizm teatralny i interwencję teatralną. Za Guglielmo Schininà tłumaczy terapeutyczną rolę teatru i odnosi ją do funkcjonowania i odbioru teatru w czasie pandemii w Polsce (wykorzystując raport Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego „O widowni teatru online”, s. 11; w tym miejscu przydatny byłby przypis) i opisuje założenia Teatru Forum, opracowane przez brazylijskiego reżysera Augusto Boala, z dwoma metodami działania: Pedagogiką Świadomości Krytycznej i Teatrem Uciśnionych (s. 13). Następnie Autorka opisuje historię teatru verbatim i teatru dokumentalnego oraz projekt Teatru na Faktach opracowany przez Instytut Jerzego Grotowskiego oraz obszernie fragmenty swojej rozmowy z teatrologiem, reżyserem i dramaturgiem Panem Krzysztofem Kopką (s. 16–27). Doktorantka zadała pięć pytań: „1. Jak wygląda sam proces tworzenia spektaklu dokumentalnego?” (s. 16), „2. Czy teatr dokumentalny można nazwać teatrem zaangażowanym społecznie?” (s. 18), „3. Teatr dokumentalny pozwala opowiedzieć wiele historii, które prawdopodobnie nigdy nie ujrzałyby światła dziennego. Jaki jest odbiór publiczności, kiedy na deskach sceny oglądają czyjaś autentyczną historię?” (s. 25), „4. Jak Pan widzi przyszłość teatru dokumentalnego? Czy publiczność łaknie tego rodzaju opowieści?” (s. 26), „5 »Formować porządek społeczny jak rzeźbę – to moje życiowe zadanie i zadanie sztuki w ogóle« mówił Beuys. Czy tak jak Joseph Beuys wierzy Pan, że sztuka ma za zadanie »rzeźbić społeczeństwo?«” (s. 26). Odpowiedzi na te pytania są cennym

opracowaniem wzbogacającym teorię teatru zaangażowanego. Przytoczone jako cytaty, stanowią odniesienie do materiałów własnych Autorki, które, jako takie, można by wskazać w Bibliografii. Pod względem naukowym materiały te stanowią część stanu badań. Ich wartość naukowa zyskałaby dzięki datowaniu wywiadu.

Następnie Doktorantka opisuje działalność zespołu Teatr Układ Formalny, z którym współpracowała tworząc scenografię do spektaklu „Limba” Piotra Rowickiego w reżyserii Piotra Ratajczaka. Podkreśla aktywizację społeczności osiedla, na którym znajduje się siedziba tego teatru i akcentuje siłę zespołu Teatr Układ Formalny do tworzenia wspólnoty okołoteatralnej. Doktorantka pisze: „Budowanie autentycznego zespołu i wspólnotowość, przejawiająca się kolektywnym tworzeniem każdego elementu spektaklu, od tekstu aż po scenografię, wyróżniają działalność Teatru na tle innych instytucji... [...] Charakterystyka zespołu okazała się być szczególnie istotna w kontekście tematu przedstawienia, który dotyczył problemu spolaryzowanego społeczeństwa” (s. 27). Autorka zamieszcza w pracy fragmenty swoich rozmów z twórcami fundacji Teatr Układ Formalny (s. 27–31). Zadała cztery pytania: „1. Czy możecie opowiedzieć w kilku zdaniach o początkach Waszej grupy i celach, jakie sobie założyliście?” (s. 27), „2. Czy moglibyście podzielić się ze mną swoją wizją teatru? Czym się zajmujecie?” (s. 28), „3. Czy możecie nazwać swoje działania zaangażowanymi społecznie?” (s. 29), „4. Jaki chcecie uzyskać efekt, w jaki sposób wpłynąć na społeczeństwo?” (s. 29). Podsumowując odpowiedzi, Doktorantka pisze: „Zgodnie z koncepcją Josepha Beuysa, sztuka uprawiana przez Teatr Układ Formalny wraz z całą działalnością warsztatową, edukacyjną i terapeutyczną bez wątpienia kształtuje lokalną społeczność, zachęca do rozmów na tematy przemilczane, tworzy przestrzeń do dyskusji, konfrontacji oraz integracji” (s. 31). Zebrany i zapisany przez Autorkę materiał stanowi istotny wkład we współczesną polską teorię teatru zaangażowanego. Jego wartość jako naukowego opracowania własnego zyskałaby dzięki podaniu dat rozmów.

Następnie Doktorantka opisuje swoją współpracę z Fundacją Sztuka Forma, której działalność obejmuje „organizacje wydarzeń artystycznych z zakresu muzyki, teatru, sztuk wizualnych oraz mediów elektronicznych i jest dedykowana przede wszystkim dzieciom, od 4 do 10 roku życia, również tych z dysfunkcjami i niepełnosprawnością umysłową” (s. 31). Autorka opisuje swoje realizacje w ramach współpracy z Fundacją Sztuka Forma: scenografii, kostiumów i materiałów graficznych do wydarzeń: „Pięć skarbów pod wielkim śniegiem”, „Róża wiatrów”, „Kukułeczka” oraz całościowego opracowania graficznego do „Dźwiękowiska” (zestaw gier i słuchowisk). Następnie Doktorantka szczegółowo omawia cyfrowy podręcznik „Sztuka dostępna”, opracowany przez Fundację Sztuka Forma, cytując fragmenty tekstu, komentując je oraz odnosząc do własnych projektów scenografii. Autorka słusznie podkreśla rolę interdyscyplinarności zespołu autorskiego podręcznika, czyli współpracy ze specjalistkami z zakresu percepcji u dzieci z niepełnosprawnościami, w celu dostosowania animacji spektaklu do możliwości dziecka, zaciekawienia go fabułą, tworzenia atmosfery zaufania i bezpieczeństwa. Jako współautorka kilku przedstawień dla dzieci przygotowanych w ramach omawianej Fundacji Doktorantka wskazuje szczególne cechy scenografii dla dzieci, w tym dzieci z niepełnosprawnościami. Oprócz tych opisanych w podręczniku pisze, jak bardzo przydaje się projekt specyficznej topografii spektaklu, sfery „przestrzeniografii”, czyli, jak to sama określa, drogi ze „stacjami” do przebycia przez dzieci (s. 38). Podaje też sposoby koncentrowania uwagi dzieci i projektowania elementów scenografii o wielozmysłowym oddziaływaniu.

Doktorantka bardzo dobrze podsumowuje przedstawioną charakterystykę wybranych grup: Teatru na Faktach Instytutu Grotowskiego, Teatru Układ Formalny, Fundacji Sztuka Forma, wskazując na ich zróżnicowanie i konkretne społeczne zadania, a następnie wyciąga wnioski

dla własnej idei twórczej: „Sztuki sceniczne mają niewyobrażalną moc jednoczenia. Uważam, że powinnością każdego twórcy teatralnego, również moją, jest szczególna troska o rozwój tej dyscypliny sztuki. Dążenie do scalenia środowiska twórców teatralnych, [...] zacieranie granic pomiędzy zespołem teatralnym a widzem, znalazło odzwierciedlenie w licznych realizacjach, które miałam zaszczyt współtworzyć z wieloma zespołami” (s. 40). Artystka podkreśla więc wspólnotowy charakter teatru, dodajmy, kształtowanego w naszej zachodniej kulturze ze wspólnotowych obrzędów religijnych i wspólnego wartościowania rzeczywistości. Teatr powstał jako jeden z efektów wspólnotowego życia, a zatem, można się spodziewać, jak to zauważa Doktorantka, że ma również moc zainicjowania procesu niejako w odwrotnym kierunku: kształtowania wspólnoty i jednoczenia różniących się między sobą ludzi w rezultacie aktywnego uczestniczenia w spektaklu.

W podrozdziale I.2. Sztuka zaangażowana Autorka wyjaśnia wcześniej wspomnianą ideę twórczości Josepha Beuysa i odnosi ją do własnego postrzegania roli teatru zaangażowanego i swojej misji jako człowieka teatru: „U schyłku XX wieku, Beuys, jak żaden inny artysta, potrafił łączyć sztukę z animowaniem społeczeństwa, integrując działania twórcze z polityką, nauką, filozofią i ekonomią” (s. 41). Artystka nawiązuje nie tylko do idei Beuysa, ale też do wykorzystanej w jego twórczości materii filmu jako do „medium w tworzeniu autorskiej kreacji” (s. 41). Omawiając znaczenie awangardy Doktorantka proponuje termin Alternatywy na określenie współczesnych trendów „niekonwencjonalnego mieszania stylów, bagatelizowania definicji czy implantowania wiedzy z różnych dyscyplin, a wszystko po to, aby być bliżej człowieka” (s. 42). Odwołując się do treści dzieła prof. Andrzeja Kostołowskiego pt. „Niektóre problemy artystów, krytyków i odbiorców”, Doktorantka prezentuje własne diagramy, w których wyselekcjonowała współczesne trendy w sztuce zaangażowanej społecznie. Ogólnie dzieli je na: „sztukę zaangażowaną przeciw” i „sztukę zaangażowaną za” (s. 44). Analizuje nurt sztuki krytycznej, rozwinięty w latach 90. w warszawskiej ASP w pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego, kończąc swą refleksję cytatem z artykułu Agaty Szuby *Sztuka jako spektakl. Rozważania nad komunikatem medialnym* (Dyskurs 23/(2017). W części „Polscy przedstawiciele sztuki zaangażowanej” (ten sam podrozdział I.2.) Autorka przedstawia swój wywiad z artystą Zbigniewem Liberą, obejmujący odpowiedzi na dziesięć pytań (s. 46–48): „1. Czego Pan się obawia, (w kontekście sztuki, ale też aktualnej sytuacji w Polsce i na świecie), a jakie zjawiska podnoszą Pana na duchu, napawają wiarą i optymizmem?” (s. 46), „2. Czy towarzyszy Panu lęk? Czy motyw śmierci/straty/odejścia jest Panu bliski?” (s. 46), „3. Jak przeżył Pan izolację? Czy miała wpływ na Pana twórczość? Czy »przerobił« ją Pan artystycznie?” (s. 46), „4. Czy myśli Pan, że pamięć zbiorowa jest coraz krótsza? A może pandemia nie miała, aż takiego silnego wpływu na nas jak np. wojna? Czy myśli Pan, że sztuka powinna nawiązywać czy też powracać do takich zdarzeń jak pandemia?” (s. 47), „5. Czy częściej myśli Pan o przeszłości czy fantazjuje o przyszłości?” (s. 47), „6. A jak Pan ocenia teraźniejszość?” (s. 47), „7. O czym chce Pan jeszcze opowiadać za pomocą swoich prac? O czym ludziom przypomnieć?” (s. 47), „8. Jak powinnam odbierać Pana prace – jako głos zbiorowego sumienia czy jako uzewnętrznienie Pana osobistych refleksji?” (s. 48), „9. Czy czuje Pan odpowiedzialność jako artysta?” (s. 48), „10. Czy wierzy Pan w siłę sztuki, która wpływa na zmianę ludzkich zachowań?” (s. 48). Doktorantka komentuje sztukę Zbigniewa Libery, a następnie – Pawła Althamera, zwłaszcza jego działania wspólnotowe oraz integracyjne (np. te aranżujące społeczność sąsiedzka), wspomina o założonym przez Althamera kolektywie artystycznym – grupie Nowolipie. Omawia też twórczość Artura Żmijewskiego w aspekcie sztuki społecznej (wspomina jego manifest *Stosowane sztuki społeczne* i cykl 20 filmów dokumentalnych *Demokracje*). Komentując filmy Żmijewskiego Autorka wspomina teorię społeczeństwa spektaklu, przywołując ją w interpretacji Agnieszki Ogonowskiej

*Społeczeństwo spektaklu: prekursorzy i ich współczesne dziedzictwo intelektualne* (Społeczeństwo spektaklu: prekursorzy i ich współczesne dziedzictwo intelektualne - Przyszłość. Świat - Europa - Polska - Czasopisma PAN, 2012; mam tu uwagę redakcyjną: w Publikacjach elektronicznych w Bibliografii, s. 201, przy tej pozycji nr 5 brak wydawnictwa i identyfikacji zasobu w Internecie). Teorię tę można bezpośrednio odnieść do znanej w Polsce książki Guy Deborda *Społeczeństwo spektaklu* (1967), przypomnianej w wydaniu *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu* (PIW 2006). Ta pozycja niewątpliwie dobrze uzupełniłaby bibliografię pracy. Doktorantka wymienia 7 cech społeczeństwa spektaklu zintegrowanego, szczególnie zagrażające wolności człowieka, po czym przechodzi do opinii filozofa i eseisty Tomasza Stawiszyńskiego, mówiących o świadomych działaniach medialnych celowo pogłębiających polaryzację społeczeństwa, „gdyż wszelkie radykalne treści oraz zwiększająca się brutalność ma bardzo dużą oglądalność” (s. 56). W tym miejscu pracy można zapytać Autorkę, w opozycji do której z siedmiu podanych cech społeczeństwa spektaklu może działać teatr zaangażowany, odpowiedzialny za kształtowanie społeczeństwa wolnego od manipulacji? Czy, na przykład, sztuka zaangażowana społecznie może działać w opozycji do cech wskazanych w punkcie 5 i 6 (s. 56), czyli pokazywać historie dokumentalne i tworzyć, wbrew zakazom, przestrzenie społeczne nie podlegające medialnej inwigilacji?

Rodzi się także pytanie o różnice między manipulowaniem społeczeństwem a kształtowaniem go jak rzeźby w myśl słów Beuysa. Manipulacja niewątpliwie również jest kształtowaniem społeczeństwa. Sądzę, że jako podstawową różnicę można wskazać intencje tego, który wpływa: w przypadku manipulanta jest to żerowanie na słabości, z zamiarem jej pogłębienia dla własnego zysku, a w przypadku artysty zaangażowanego społecznie – pokazanie słabości z zamiarem jej zmniejszenia czy nawet pokonania. Za tym idą odmienne środki: manipulacja zakłada ukryty wpływ i zagłuszenie świadomości własnej człowieka, natomiast kształtowanie przez sztukę – wyostanie świadomości, zwłaszcza wolności własnej człowieka, a także jej granic wyznaczonych przez wolność innych ludzi. Choć różnice te są oczywiste, maszyny manipulacji są coraz sprawniejsze, a przygnębiająca diagnoza Deborda wydaje się być potwierdzana przez współczesne zjawiska. W tym kontekście przedstawiona w pracy postawa Doktorantki, która, pomimo opisywanych lęków, broni nadziei i wskazuje sens sztuki społecznie zaangażowanej, ma szczególną wartość.

Autorka odnosi rozważane kwestie do swojej pracy doktorskiej. Pisze: „Ja, w swoich pracach, staram się przedstawić wszelkiego rodzaju podziały i pęknięcia. Wątki społeczne postrzegam w kategoriach logicznej układanki, skazanej niestety na wiele równie prawdopodobnych rozwiązań lub nie mającej żadnego rozwiązania. Zapamiętane sceny i kadry sytuacyjne stanowiły pierwsze impulsy do eksploracji tematu, podjętego w pracy doktorskiej. Wystawa zrealizowana w ramach przewodu to osobista interpretacja obrazów i sekwencji utrwalonych na płycie pamięci. Ich spontaniczny i happeningowy przebieg przyciągał wyostre spojrzenie scenografa, a autentyzm przeżywanych emocji przenosił do klasyków dramaturgii scenicznej” (s. 57). Podrozdział kończy ważny dla pracy komentarz twórczości Krzysztofa Wodiczki, artysty, którego dzieła wzbudzają postawę wrażliwości na kryzys ubóstwa, bezdomności, wojny, militarystyki i imigracji. Sądzę, że prace Wodiczki wyjątkowo dobrze wpisują się w idee sztuki zaangażowanej i zarazem nie bezsilnej, konkretnej i empatycznej, miejscami tragikomicznej, a w rezultacie wzbudzającej u widzów empatię i chęć łagodzenia konfliktów. To wielka umiejętność artysty, który jawi się za swym dziełem przede wszystkim jako współczujący innym człowiek.

W podrozdziale I.3 Autorka omawia sztukę zaangażowaną na świecie. Rozpoczynając od koncepcji epoki post-artystycznej opisaną przez Jerzego Ludwińskiego komentuje opinię

Katarzyny Niziołek o współczesnych trudnościach w definiowaniu sztuki i artysty: „Trudno jest rozstrzygnąć, kim jest artysta i oddzielić tę rolę od innych ról społecznych, takich jak: dziennikarz, animator kultury czy aktywista, trudno wskazać materię sztuki (dzieło czy działanie), miejsca sztuki (galeria czy ulica) i przypisać sztuce określoną społeczną funkcję (opis rzeczywistości czy jej zmiana)” (s. 63). W tym miejscu uzasadnione jest najobszerniejsze w dysertacji omówienie twórczości Beuysa, który „pojmował twórczość jako katalizator przemian zachodzących w człowieku” i „dokładał starań, aby chronić wolność jednostki, jednocześnie ratując ją przed samotnością i wyobcowaniem” (s. 64). Kolejnymi przywołanymi tu twórcami są: Ai Weiwei, chiński artysta, autor m.in. wystawionych w Tate Modern ziaren słonecznika (*Sunflower Seeds*, 2010), anonimowy artysta ukrywający się pod pseudonimem Banksy i grupa feministek rosyjskich Pussy Riot. Na koniec całego rozdziału Autorka wskazuje na niebezpieczeństwo wykorzystania teatru i sztuki zaangażowanej społecznie do manipulacji w celach politycznych, oraz, słusznie, moim zdaniem, rozpoznaje w twórczości Beuysa, Althamera, Wodiczki autentyczną wrażliwość na ludzkie cierpienie oraz intencję obnażania niesprawiedliwości i błędów systemowych. Jest to zasadniczo odpowiedź na moje pytanie o różnice między manipulacją a kształtowaniem społeczeństwa jak rzeźby, zgodnie z myślą Beuysa.

Rozdział II Maska, według słów Autorki „został poświęcony czasowi epidemii i zjawiskom społecznym, jakie spowodowała oraz poszukiwaniu odpowiedzi na nurtujące mnie pytania: Jak epidemia zmieniła naszą obyczajowość? Czy przyniosła jakieś korzyści? Jakie pozostawiła po sobie ślady? Jaką rolę pełniła sztuka w tym trudnym okresie?” (s. 70). „Rozdział MASKA dotyka zagadnień związanych ze sferą psychologiczną i socjologiczną, które stały się głównym wątkiem ideowym w przewodzie doktorskim” (s. 71).

Wśród zjawisk, omawianych przez Doktorantkę, warto przywołać opinię cytowaną za Mirosławą Marciak, iż w czasie pandemii „osoby mające kontakt ze sztuką »przetransformowały doświadczenie trudnych emocji w doświadczenie twórcze«. [...] »Sztuka z jednej strony pozwala wyrazić swoje unikalne, indywidualne przeżycia, a z drugiej strony daje poczucie przynależności do przestrzeni wspólnej...«” (s. 70).

W podrozdziale oznaczonym w tekście jako II.2. (wg kolejności podrozdziałów i spisu treści jest to podrozdział II.1 i tak powinien być tu oznaczony), Autorka analizuje różne rodzaje lęków związanych z pandemią, relacjonuje raport „Życie codzienne w czasach pandemii” Zakładu Teorii i Badań Praktyk Społecznych na Wydziale Socjologii AUM w Poznaniu, opisuje reakcje ludzi i swoje własne na restrykcje pandemiczne. Konkluduje: „Uważam, że pod względem humanistycznym »zatrzymanie się ziemi« było w jakiś sposób oczyszczające i wyciszające [...]” (s. 73). W tym miejscu Artystka pisze, że w czasie pandemii „utrzymujący lęk i potęgujący strach był jak iskra zapalna, motor napędzający działanie” (s. 73), który zaowocował wystawą 2020/2021 – ZAPIS CZASU, ZAPIS IDEI. AUTORSKA NARRACJA PLASTYCZNA zrealizowaną w ramach przewodu doktorskiego i zaprezentowaną w Ośrodku Dokumentacji Sztuki ASP we Wrocławiu w czerwcu 2023 roku. Jest to ważna informacja formalna; sądzę, że powinna pojawić się już we Wstępie / Prologu.

Oprócz tej wystawy Autorka omawia swoją realizację scenografii i kostiumów do spektaklu „Anomalia” (reżyseria, muzyka – Natalia Sołtanowicz, dramaturgia – Joanna Kowalska, aranżacje muzyczne – Grzegorz Bieńko), współtworzonego z kolektywem [in between], (premiera w Teatrze Narodowym im. Marin Sorescu w Krajowej w Rumunii). Spektakl został nominowany do Nagrody UNITER (jednej z najważniejszych nagród teatralnych Rumunii), a kolektyw [in between] uzyskał za niego aż trzy nominacje, w kategoriach: najlepszy reżyser, najlepsza scenografia, najlepsza muzyka. W kolejnym podrozdziale Autorka stwierdza, że spowodowana restrykcjami pandemii chwila zadumy, zatrzymania i refleksji była znacząca



i „pozwoiliła dostrzec aspekty wcześniej zagłuszane i pomijane” (s. 76). Zarazem jednak, słusznie, moim zdaniem, zauważa zróżnicowane wpływy restrykcji pandemicznych na życie i obyczaje ludzi, aż do skrajnych różnic ze względu na warunki życia, pracę zawodową i zajęcie; (np. artyści zwykle pracujący w samotności pracowni odczuwali komfort pracy w spokoju). W konkluzji podrzdziału Autorka opisuje powszechną wówczas tęsknotę za teatrem żywym i realną rzeczywistością oraz bezpośrednim spotkaniem człowieka z człowiekiem i ze sztuką. Cennym dopełnieniem tej części pracy są czarno-białe fotografie przestrzeni miast w czasie pandemii i ilustracje przedstawiające graficzne piktogramy i projekty maseczek.

Rozdział II kończy podrzdział 3. Posthumanizm, w którym Autorka omawia dwa nurty posthumanistyczne: transhumanizm i posthumanizm krytyczny. Doktorantka zestawia więc doświadczenie pandemii i postawy postpandemiczne z ideami posthumanizmu, powołując się na źródła: Romana Ingardena *Książeczkę o człowieku* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998), teksty Jeana Bodrillarda i Ihaba Hassana. Poprzez odniesienia do tych autorów i wcześniej opisywanych emocji wywołanych pandemią Autorka poszukuje formy „nowego człowieka” dla swojej SCENOGRAFII RZECZYWISTOŚCI. Proponuje symulakry – imitacje ludzkiego ciała, „tworzące własną hiperrzeczywistość” (s. 95). Dzieło to rzuca nowe światło na rozprawę doktorską, która staje się w tym ujęciu „próbą sportretowania współczesnego człowieka, znajdującego się na krawędzi mijającej epoki i chęcią scharakteryzowania otaczających go zjawisk, powodujących różnego rodzaju lęki czy obawy dotyczące współczesności” (s. 95).

Rozdział III Izolacja przynosi opis pracy własnej nad SCENOGRAFIĄ RZECZYWISTOŚCI. Na początku Autorka szczegółowo omawia swoje eksperymenty z różnymi materiałami pod kątem ich właściwości jako tworzywa planowanego dzieła, ostatecznie skupiając się na filcu, podstawowym materiale instalacji SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI. Opis technicznych procesów zestawiony jest z opisem właściwości filcu w różnych jego postaciach. Swoje doświadczenia z materiałem włókniny Autorka ilustruje zdjęciami oraz rysunkami trzech rodzajów szwów nitkowych. Dalej, zarysowuje historię wytwarzania filcu w różnych rejonach świata i Polsce, również odpowiednio ją ilustrując i przywołuje trzech artystów, którzy w swych dziełach wykorzystywali filc: Eduardo Chillidę, Josepha Beuysa i Małgorzatę Markiewicz. Doktorantka przypomina też pracę Markiewicz „Pimoa Chthulu” jako inspirację własnych prób tworzenia postaci z włóczki.

Na podkreślenie zasługuje kultura języka, którym Autorka opisuje różne stany materialności filcu, sposoby łączenia jego kawałków, obróbkę, historię. Język ten jest konkretny, precyzyjny, sugestywny i zarazem swobodny. W jego kontekście język pierwszych dwóch rozdziałów jest niejako spięty. Można mieć wrażenie, że we wcześniejszych fragmentach pracy Autorka ukrywa się w zadawanych pytaniach i analizie prac innych (co akurat bardzo dobrze służy naukowej wartości dysertacji), natomiast opisując swoje dzieło posługuje się językiem wartkim i bogatym w niuanse, który odbieram jako wyraz jej wyzwolenia z leku poprzez zanurzenie w twórczości. Tak można rozumieć trzy wykrzykniki kończące zdanie o ucieczce w swą twórczość (s. 98). Zatem, trzeba podkreślić, że język pracy ściśle współbrzmi z tej treścią: wcześniej Autorka oddaje głos wybranym twórcom, autorytetom, mistrzom, a w Rozdziale III zapisuje własną, ucieleśnioną wiedzę. Tę kompatybilność między tekstem a treścią pragnę podkreślić z dwóch powodów: po pierwsze, artystka, która posiada umiejętności pisarskie ma niewątpliwie większą łatwość komunikowania się z innymi: odbiorcami, współtwórcami spektaklu, artystami, studentami, koleżankami i kolegami społeczności akademickiej. Jest to wielka wartość dodana do twórczości plastycznej. Po drugie, w kontekście pracy doktorskiej, kultura słowa i jego sugestywna poetycka wymowa

sprawia, że zapis idei i czasu w dziele przewodowym ma rzeczywiście kontynuację i dopełnienie w tekście.

W podrozdziale III.1. Doktorantka opisuje przestrzeń wystawy, określając ją jako jeden organizm i podkreślając scenograficzną wyrazistość jej aranżacji, sekwencyjny charakter i teatralny nastrój (s. 116). Opis przestrzeni ilustrowany jest rzutami, fotografiami i kadrami z videoprojektu wystawy. Cenne jest odniesienie projektu wystawy do przygotowanej przez Autorkę organizacji przestrzennej spektaklu „Sweet Home” w reżyserii Nataszy Sołtanowicz i z dramaturgią Joanny Kowalskiej, zrealizowanego w Pawilonie Czterech Kopuł we Wrocławiu w 2021 roku. W drugim podrozdziale Autorka omawia dzieło szczególnie wystawy, zatytułowane „Obraz pandemii – początek”, umieszczone w wyodrębnionej „Strefie ciszy”. Jest to opis poruszającego emocjonalnie malarskiego zapisu ofiar pandemii. Jego oddziaływanie jest wzmocnione dzięki aranżacji i podświetleniu w wyciemnionym wnętrzu o ścianach z filcu. W podrozdziale III.3. Autorka porusza problem bezdomności i opisuje swoją instalację Szopki Bożonarodzeniowej w kościele św. Macieja we Wrocławiu w 2022 roku oraz jej oddziaływanie na odbiorców, wyprowadzając wnioski dla pracy nad dziełem przewodowym. W kolejnych podrozdziałach: Szkoła i Szpital Doktorantka opisuje dwie części instalacji SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI, odnoszące się do izolacji uczniów w czasie pandemii oraz pracującego ponad siły personelu szpitali. Poruszające jest artystyczne odniesienie do pośmiertnego portretu kobiety, która utonęła w Paryżu w latach 80. XIX wieku – *Resuscitation Annie*. Portret ten posłużył Artystce za model do maski jako podstawy *twarzo-masek* do wystawy. Następnie Autorka wyjaśnia proces tworzenia formy przestrzennej lalki z filcu. W podrozdziale szóstym przedstawia opis kostiumu *Sars-Cov-2* dla performance’u wystawionego podczas wystawy. W podrozdziale Maska Autorka szczegółowo wyjaśnia genezę części wystawy, pokazującej dwie naprzeciw stojące postaci z wydłużonymi szczękami i sztywnymi prętami między nimi. Autorka tłumaczy zamysł instalacji (znaczenie otwartych przejść za postaciami) w oparciu o analizę nakazanej izolacji oraz polaryzacji, przedstawioną przez Tomasza Stawiszyńskiego (*Reguły na czas chaosu*, Literanova 2022). Na wysoką ocenę zasługuje umiejętność transformacji eseistycznej treści na autonomiczne dzieło plastyczne. W siódmym podrozdziale, podobnie, Autorka interpretuje myśl Stawiszyńskiego o potrzebie świadomości własnej ambiwalencji, dualizmu lub rozszczepienia i w tym kontekście opisuje część swej instalacji, zatytułowaną „Podział, czyli tracę kształt człowieka” i dotyczącą rozczłonkowanego ciała człowieka. Poruszająca i wieloznaczna jest ostatnia opisana część instalacji pt. „Z dnia na dzień staję się niczym” (podrozdział ósmy). W tym przypadku Autorka odnosi się do myśli Ingardena o doświadczeniu rozpadania się w czasie jako skutku gnuśności psychicznej i zdrady siebie samego. Uważam, że znaczące dla całej pracy jest zakończenie tego podrozdziału aktem wysiłku nadziei młodej Artystki, widocznym w cytacie z Ingardena, by „Zaufać sobie i swojemu istnieniu” (s. 175). Ostatni podrozdział Rozdziału III dotyczy autorskiego opisu wystawy SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI.

Rozdział IV – Dezynfekcja stanowi opis własnej działalności dydaktycznej Doktorantki na ASP we Wrocławiu w czasie pandemii, uzupełniony efektami ćwiczeń studenckich. Ta część pracy potwierdza terapeutyczną rolę sztuki, pokazuje sposoby artystycznej transformacji problemów emocjonalnych, prywatnych i ogólnych w dzieła, najczęściej kostiumy wykonywane pod kierunkiem Artystki. Jednocześnie w kompozycji dysertacji jest to znak wynurzenia się Autorki z obszaru własnej twórczości i powrotu do grupy oraz pracy ze studentami.

Zakończenie / Epilog przynosi podsumowanie rozważań z zarysowanymi wnioskami na temat współczesnego stosunku do pandemii i bardziej czy mniej uświadomionych efektów jej

doświadczenia. Autorka zwraca uwagę na wzrost udziału sztucznej inteligencji w życiu ludzi. Jako wniosek proponuje obraz pandemii jako portalu między jednym a drugim światem, czyli stawia diagnozę dokonującej się obecnie przemiany. W tym kontekście Autorka kończy dysertację rozmową człowieka z maszyną, czyli cytatem ze spektaklu „Anomalia”.

## 5. Treść i forma pracy

Praca od pierwszych zdań ma charakter osobisty, przekonujący o autentyczności postawy twórczej, a przy tym jest napisana rzeczowym językiem, z dbałością o formę i zrozumiałość przekazu słownego, z porządkiem pracy naukowej, który jest niezwykle cenny w przypadku autorskiej narracji dotyczącej sztuki. Ten układ i styl tekstu odbieram jako wyraz szacunku wobec Czytelnika i świadectwo dużej umiejętności wyrażania swoich myśli i emocji, a tym samym jako echo postawy Artystki wobec odbiorców jej dzieł plastycznych różnego rodzaju, zwłaszcza scenograficznych. Język pracy bardzo dobrze oddaje przyjętą przez Autorkę pozycję „artysty-komentatora i scenografa-obszera rzeczywistości” (s. 7).

Forma pytań jest charakterystyczna dla całej językowej warstwy pracy. W pierwszej części są to zwłaszcza pytania, które Autorka kieruje do swoich rozmówców, a w drugiej – do siebie, Czytelnika lub retoryczne o stan współczesnego człowieka. Trzeba przyznać, że forma pytań bardzo dobrze współbrzmi z charakterem sztuki zaangażowanej, wyraża bowiem obszar dyskusji i zaciekawienie Autorki zdaniem innych twórców oraz realnie umożliwia włączanie innych do rozmowy. W pewnym sensie warstwa pytań sama w sobie stanowi akt sztuki zaangażowanej, w nawiązaniu do form wywiadu czy stawiania pytań uznawanych dziś za formy artystyczne. Przykładami tego typu dzieł są wywiady kuratora sztuki Hansa Ulricha Obrista pt. *The Interview project* czy autorska artystyczna książka z pytaniami Petera Fischli i Davida Weissa *Findet mich das glück?* (verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2003).

Dopracowania redakcyjnego wymaga zapis publikacji elektronicznych (s. 201 i odpowiednio przy odniesieniach w treści). Publikacje tego typu powinny być opatrzone identyfikacją zasobu w Internecie i datą dostępu. Czy pozycja nr 1 jest publikacją elektroniczną? Przy pozycji nr 4 i nr 8 brak wydawnictwa. Przy pozycji 7 brak tytułu.

## 6. Inne sugestie dotyczące treści pracy doktorskiej

Pracę doktorską pani mgr Marianny Syski odbieram jako logiczną i komplementarną całość, charakteryzującą się spójnością treści, środków wyrazu, ładunku emocjonalnego i intelektualnego.

W dysertacji Autorka opisała nurtujące ją problemy dotyczące, najogólniej, sytuacji wewnętrznej i społecznej współczesnego człowieka, w szczególności podczas pandemii. Doktorantka wzięła na warsztat sytuację szczególną, być może pierwszą w historii ludzkości, która dzięki współczesnej technologii informacji ogarnęła i w pewnym sensie zjednoczyła całą planetę. Autorka poddała ją analizie z osobistej perspektywy oraz na podstawie konkretnych relacji osób, obserwacji i badań. Podjęła więc sprawy, które ją pochłaniają i angażują od wielu lat. Ująć je można w pytaniach: co działo się z kulturą i sztuką w czasie pandemii, czy i jak sztuka mogła wtedy pomóc człowiekowi? Doktorantka pisze: „staralam się [...] zbadać, jak czas pandemii wpłynął na mnie, na nas, na społeczeństwo, na kulturę i sztukę” (s. 196, 197). Narrację o tym wyjątkowym czasie i własnym dziele z nim związanym Autorka zamieściła w dysertacji po części ogólnej dotyczącej sztuki

zaangażowanej społecznie w różnych jej odmianach. Układ ten wskazuje, że analizę czasu pandemii i dzieło przewodowe SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI należy postrzegać jako autorskie studium przypadku sztuki zaangażowanej społecznie. Wartość naukową dokonanego studium przypadku wzmacnia szybka rejestracja znaków czasu i reakcja na zaistniałą sytuację. Autorka tym samym pokazała, jak ważne dla sztuki empatycznej jest szybkie reagowanie na bieżące problemy, które wymagają działań. W tej sytuacji twórca niejako pozwala, aby przez jego wrażliwość i talent przepłynął żywiołowy nurt zbiorowych emocji i wyraża gotowość, by je uchwycić, nazwać, wyodrębnić w swym dziele oraz uwolnić w chwili, gdy jest to najbardziej społecznie potrzebne i najtrudniejsze.

Opisane szczegółowo dzieło przewodowe ma charakter instalacji scenograficznej, czyli szczególnej instalacji artystycznej służącej narracji o bohaterze, sytuacji lub wydarzeniu. Jest ona scenograficzna w formie, tzn. celowo tymczasowa i intensywnie oddziałująca na emocje widza, jego skojarzenia i refleksje. Podobnie jak spektakl rozgrywa się w czasie (ma charakter sekwencyjny), korzystając z miejsc i przestrzeni bardzo różnych, najczęściej niezwiązanych instytucjonalnie z teatrem, ale wymownych pod względem architektonicznym i użytkowym. Pracę SCENOGRAFIA RZECZYWISTOŚCI można uznać za modelowy przykład instalacji scenograficznej.

Dzieło przewodowe wpisuje się we współczesny nurt sztuki zaangażowanej społecznie i w swej idei bliskie jest sztuce relacyjnej. Na międzynarodowym współczesnym tle postrzegam je obok instalacji Rirkita Tiravaniji, uznanego i wielokrotnie nagradzanego artysty pochodzenia tajwańskiego, kuratora części Biennale Sztuki w Wenecji w 2003 roku. Odpowiedzi na zadane mu pytania prezentują podobne założenia, jakie Doktorantka omawia w swojej idei twórczej. Na pytanie: „Po co współczesnemu człowiekowi sztuka?” Rirkit Tiravanija odpowiedział: „Ludzie potrzebują sztuki, która jest nowoczesna, po to, aby zrozumieć stan i kontekst rzeczywistości, w której żyją”, na pytanie: „Czemu tworzysz sztukę?” odpowiedział: „Po to, aby uczynić ludzi świadomymi ich egzystencji i tego, że żyją z innymi” (Rirkrit Tiravanija – Art Moves – Festiwal Sztuki na Bilbordach).

Świadomość właściwości materiałów i ich obróbki, znaczenia form i ich oddziaływania na odbiorców, mocna w twórczości Doktorantki i udokumentowana w pracy dała podstawę scenograficznej czytelności dzieła, przecież głęboko osobistego. Autorka chcąc utożsamić siebie z drugim człowiekiem, niemal każdym, odwołała się do średniowiecznej figury Everymana. Rozumiem tę intencję, ale jednocześnie w całej pracy dostrzegam chęć traktowania każdej z wymienionych osób z imienia i wręcz akcentowanie konkretnego człowieka i konkretnej sytuacji. To wołanie o osobiste doświadczenie człowieka, które tak dobrze znamy dzięki rozpoznawaniu indywidualnej ludzkiej twarzy, zacieranej w czasie pandemii, przewija się jako wiodący motyw opisywanych relacji międzyludzkich. Ostatecznie wybrzmiewa ono w tekście w trawestacji myśli Romana Ingardena: „Być człowiekiem, nie stać się niczym. Nie stać się rzeczą” (s. 168).

W tym kontekście praca i dzieło przewodowe mają charakter uniwersalny, wychodzący poza czas pandemii, która tylko zogniskowała współczesne zjawiska i postawy ludzkie. Czas pandemii był niewątpliwie światowym testem możliwości współczesnej technologii, zwłaszcza sztucznej inteligencji. Myślę, że bardzo trafnie Autorka kończy swą pracę tak zwanym testem Turinga, czyli, jak stwierdza, rozmową człowieka humanizmu z człowiekiem posthumanizmu, pytaniem o przyszłość. Sztuka zaangażowana, opisana w pierwszej części pracy, nabiera w tym świetle specyficznego post-pandemicznego charakteru, nastawionego mocniej na poszukiwanie ludzkiej twarzy i wolności konkretnego człowieka.

## 7. Wnioski

Należy stwierdzić, iż praca doktorska Pani mgr Marianny Syski „**2020/2021 – zapis czasu, zapis idei. Autorska narracja plastyczna**” spełnia warunki ustawowe stawiane pracom doktorskim, będąc oryginalnym i wartościowym opracowaniem naukowo-badawczym i artystycznym w dziedzinie sztuki w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki. Oceniam opiniowaną pracę doktorską bardzo wysoko i zwracam się do Rady Dyscypliny Artystycznej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu o jej dalsze procedowanie i dopuszczenie do publicznej obrony.

Jednocześnie zwracam się do Rady Dyscypliny Artystycznej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu z wnioskiem o wyróżnienie pracy doktorskiej Pani mgr Marianny Syski „**2020/2021 – zapis czasu, zapis idei. Autorska narracja plastyczna**” ze względu na jej szczególnie mocne pozytywne społeczne oddziaływanie, krzewiące ludzką solidarność, odpowiedzialność, zrozumienie, samoświadomość, empatię i inne głęboko humanistyczne wartości, które w obecnych czasach wydają się zagłuszane i zagrożone przez efekty postaw kryzysowych. Entuzjazm i zaangażowanie Doktorantki połączone z jej wiedzą i językiem artystycznym najwyższej próby sprawia, że rzeczywiście wraca wiara w realny wpływ sztuki na poprawę życia pojedynczego człowieka, a nawet większych grup ludzi.

