

Ocena rozprawy doktorskiej mgr Magdaleny Mikruty-Majerańek zatytułowanej
Projektowanie interakcji za pomocą nowych mediów we współczesnym teatrze tańca

Dokonując oceny przedłożonej rozprawy, podkreślmy na wstępie trafność wybranej tematyki badawczej, odwołującej się do dynamicznie rozwijającej się współcześnie dziedziny z zakresu projektowania funkcjonalnych systemów informatycznych, w tym wypadku planowania usług czy też jak kto woli projektowania interaktywnych produktów w środowisku współczesnego teatru tańca. *Projektowanie interakcji*, owe *Interaction Design*, poza interakcją człowieka z komputerem, obejmuje także m. in. praktykę tworzenia nowych form współlistnienia i wzajemnego współoddziaływania komunikacji elektronicznej na środowisko współczesnego teatru tańca za pośrednictwem nośnika nowych mediów. Rzecz trudna, ponieważ temat jest wielowarstwowy, wymagający przygotowania odpowiednich narzędzi badawczych. W kręgu jego podstawowych zagadnień tkwi analiza wypowiedzi i publikacji teoretyków teatralnych, obok opisu działań, podejmowanych przez zespół realizatorów za pośrednictwem nowych mediów, nakierowanych na odbiorców danego spektaklu, a także analiza zjawisk stałych i zmiennych, rodzących się na styku nadawcy i odbiorcy. W tym układzie podstawowa trudność dotyczyła tego, jakie tym zjawiskom przyporządkować kryteria oceny i jakie zastosować miary. Doktorantka przytaczając opinię prof. Zbigniewa Nęckiego, słusznie zwróciła uwagę na fakt, że *poziom wzajemnego porozumienia jest obiektywnie niesprawdzalny, bezpośrednio nieobserwowalny* i że możliwa jest jedynie *realizacja wspólnego przedsięwzięcia lub realizacja celu odrębnego dla każdego z uczestników procesu komunikowania* (s. 269).

W tej sytuacji rzeczą naturalną w trakcie realizacji tematu wydała się być, poza analizą stanu świadomości twórców teatralnych, próba odtworzenia i zbadania na podstawie dostępnych danych, zarówno działań podejmowanych przez realizatorów, jak i użytkowników oraz próba odpowiedzi na pytanie, jaką owa interakcja współcześnie przyjmuje formę, i jak przebiega, jakie dominują tu wybory i jakie występują priorytety. I od razu podkreślmy, że nie wszystkie te sprawy były w polu zainteresowań badawczych Doktorantki w równym stopniu.

Zagadnienia związane z projektowaniem interakcji zdają się być naturalnym polem zainteresowań badawczych tych wszystkich, którzy próbują odpowiedzieć na pytanie, co i jak – zarówno teoretycy i współczesny teatr tańca z jednej strony, a widownia z drugiej – mogą, ewentualnie wzajemnie, w tym wypadku za pośrednictwem nowych mediów, czynić. Cel i

zakres tak zdefiniowanego tematu pracy budzi nie tylko spore zainteresowanie ze względu na jego walory poznawcze, ale i użyteczne. Próba stworzenia atrakcyjnego i użytecznego modelu produktu, który dobrze spełniałby cele biznesowe i poznawcze potencjalnych użytkowników, jest zawsze z zainteresowaniem oczekiwany. Na myśli mam zarówno wymagania i potrzeby konsumentów, jak i ewaluację użyteczności wybranego produktu artystycznego. Istniejąca w tym zakresie metodyka projektowania interakcji, ma już spory dorobek. W jej ramach widzowie są angażowani w sam proces przygotowania produktu i nazywany on jest *projektowaniem zorientowanym na użytkownika*.

Tymczasem czytając wstęp rozprawy, nieoczekiwanie już w pierwszych zdaniach dowiadujemy się, że to *taniec jest tematem przewodnim niniejszej dysertacji* i że *zostanie on rozpatrzony w ujęciu chronologicznym, ze szczególnym naciskiem na omówienie kwestii najbardziej nam współczesnych, czyli związanych z rozwojem teatru tańca współczesnego, skorelowanych z tendencją do wykorzystywania nowych mediów i nowych technologii w procesie przygotowania spektaklu oraz jego promocji.* (s. 11) W tym ujęciu zagadnienie *projektowania interakcji* wyjaśnione i zdefiniowane zostało dopiero na stronach 33–35 oraz 44–56 w rozdziale drugim, zatytułowanym: *Rozdział teoretyczny. Wyjaśnienie pojęć*. Zwracam na to od razu uwagę, ponieważ brak jasno i jednoznacznie zdefiniowanego na wstępie celu i zakresu pracy, sprawił, że od początku płynne i niejasne są granice obszaru badawczego rozprawy, co w znacznym stopniu komplikuje próbę prawidłowego odczytania intencji badawczych Autorki. Nie do końca wiadomo co miała na myśli, pisząc: *Niniejsza dysertacja sytuuje się na pograniczu kilku dyscyplin i dziedzin wiedzy. Ma charakter interdyscyplinarny, ponieważ poruszane w niej zagadnienia związane są z badaniami komunikologicznymi, estetycznymi i śląsko znawczymi* (s. 11). Ten szeroki zakres badawczy, przy równoczesnym braku w pierwszych akapitach *Wstępu* syntetycznej definicji *projektowania interakcji*, jak i desygnatu pojęcia *nowych mediów*, w decydującym stopniu utrudnił piszącej w dalszej kolejności koncentrację nad tematem dysertacji i konstrukcją osnowy. Dodatkowo legł także u podstaw braku umiejętnie sformułowanej hipotezy badawczej i rzeczowej prezentacji planowanych zamierzeń. Naukowy charakter rozprawy wymaga tego, aby we *Wstępie*, obok jasno i wyraźnie wyeksponowanego jej nowatorskiego charakteru, pojawiły się definicje podstawowych pojęć i hipotezy, a także pytania badawcze, opis planowanej metodologii badań, prezentacja technik i narzędzi badawczych oraz syntetyczne dane na temat planowanej struktury rozprawy.

Niedostatek tych podstawowych elementów, a także reżimu intelektualnego w budowie samego wstępu, niestety niekorzystnie wpłynął na kompozycję pracy i jej

merytoryczną zawartość. Zwracam na to uwagę, ponieważ rozprawa jest efektem niezwykle pracowitości Autorki, w tym m. in. sporego odczytania. Niemniej w obecnym kształcie ma wszelkie znamiona dzieła pisanego niemal na wszelkie możliwe tematy i wiele zawartych w niej informacji jest zbędnych czy wręcz nie na temat.

I tak w nadmiernie rozbudowanej osnowie na wstępie mamy rozdział dotyczący *źródeł popularności tańca i teatru tańca współczesnego*, a następnie rozdział poświęcony teorii i definicji m. in. takich pojęć jak komunikacja w teatrze, interakcje, interaktywność, media, multimedia, sztuka medialna i performans jako *emblematiczna forma sztuki*. Z kolei rozdział trzeci, zatytułowany: *Profesjonalne i amatorskie teatry tańca współczesnego*, to w istocie wyłącznie siedemnastostronicowa tabela oraz dodatkowo jeden wykres i trzy rysunki. Całości towarzyszy tekst, liczący w sumie zaledwie 31 wersów objaśnień. Na marginesie dodam, że nie deprecjonuję istnienia danych zawartych w tabeli i nie kwestionuję tego rodzaju zestawienia, ale zwracam uwagę na możliwość czy wręcz konieczność ich zamieszczenia w aneksie, którego w pracy brak, podobnie zresztą jak i indeksu nazwisk.

W dalszej kolejności osobne rozdziały dotyczą rozwoju usług internetowych na świecie i ich dziejów w Polsce, następnie analizy cyfrowego rynku informacji poświęconej teatrowi tańca współczesnego, zarządzania treściami w mediach, historii tańca w kraju i za granicą od zarania dziejów, a także dodatkowo znajdujemy rozdział omawiający tradycję śląskich teatrów baletowych. Problematyce interakcji w teatrze tańca współczesnego poświęcony został dopiero rozdział dziewiąty, w ramach którego Autorka zadała sobie spory trud, aby zbliżyć się do wyznaczonego tematu. Poszczególne podrozdziały dotyczą zatem analizy siły przekazów medialnych reklam, prezentacji wyników badań ankietowych, następnie przytoczone zostały przykłady interakcji teatralnej w praktyce, gdzie m. in. zwróciła uwagę na wirtualne wspólnoty związane z teatrem tańca współczesnego i e-recenzje oraz opisała czy może raczej omówiła i zrelacjonowała siedem interaktywnych spektakli/performance'ów. Te ostatnie w swojej poetyce to niemal prasowe relacje, w których dominuje przede wszystkim analiza idei widowiska i opis ich środków wyrazu, a dopiero w zakończeniu relacji znajdujemy informacje na temat zachowań interaktywnych, w tym także za pośrednictwem Internetu.

Po tak zarysowanej problematyce zjawiska interakcji w teatrze, podkreślmy opisu stosowanej praktyki interakcji w teatrze tańca współczesnego, a nie próby jej *projektowania*, ostatnie dwa rozdziały dotyczą problematyki publiczności teatralnej oraz teatru tańca współczesnego, rozumianego nie tylko jako dziedzina sztuki, ale i rodzaj terapii. Mówiąc

najprościej, Autorka wykorzystując wszechzwiązek zjawisk, pisze niemal o wszystkim, co jakoś dotyczy tańca.

W sumie rozdziałów mamy stanowczo za dużo. Ich kompozycja pozbawiona jest wyraźnego kośca porządkującego zebrany materiał. Ten sam kłopot spotyka nas przy próbie odtworzenia zastosowanej metodologii badań. Nie poznajemy metod, technik i narzędzi badawczych. Mało czytelna jest także logika zastosowanego układu treści w obrębie samych rozdziałów. Z trudem tłumaczy się także problematyka podrozdziałów z tematami rozdziałów. Odnotujmy także nieobecność we wszystkich rozdziałach zdań dyspozycyjnych, jakkolwiek Doktorantka ma świadomość ich potrzeby. Jedno z nich niespodziewanie pojawia się na str. 189 w środku rozdziału siódmego, jako informacja o zawartości podrozdziału. Osobną sprawą jest brak niezbędnych w każdym rozdziale podsumowań, wypływających z przeprowadzonych analiz, a także nieobecność zdań kończących rozdział, a stanowiących wstępną zapowiedź treści następnego rozdziału.

Kolejna rzecz to umiejętność wnioskowania, w tym wypadku to sprawa nieobecności, obok metodycznie poprawnie zbudowanego *Wstępu*, wyraźnie wyodrębnionego osobnego, autonomicznego członu rozprawy, jakim jest *Zakończenie*. Jego brak i próba zastąpienia go rozdziałem trzynastym, zatytułowany *Wnioski*, jest błędem. Niestety *Zakończenie* i jego zawartość to nie jest sprawa wniosków, lecz zwięzłego ustosunkowania się do zdefiniowanych we *Wstępie* zamierzeń badawczych. Brak tych ostatnich sprawił, że *Zakończenie*, jakiegokolwiek by nie powstało, zawisłoby nam w próżni. Niemniej jego brak jest dotkliwie odczuwalny. Powinno bowiem korespondować ze *Wstępem*. Szkoda również, że Autorka nie podzieliła się z nami informacjami na temat występujących w trakcie przeprowadzanych badań trudności o charakterze zarówno obiektywnym, jak i subiektywnym i nie wskazała, w jakim stopniu wpłynęły one na całość jej przedsięwzięcia. Te ostatnie, gdyby były, stanowiłyby przesłanki świadczące o wiarygodności uzyskanych wyników. Rzecz ważna zwłaszcza w sytuacji, gdy pojawiają się głosy krytyczne.

Szkoda zatem, że Doktorantka podejmując badania nad *projektowaniem interakcji*, nie zdefiniowała jasno, zgodnie z brzmieniem tematu, celu i zakresu swoich działań. Czytając rozprawę widać, że w obrębie swojego zagadnienia porusza się w sposób intuicyjny i utożsamia niejednokrotnie *projektowanie interakcji za pomocą nowych mediów*, z dotychczasową praktyką promowania, propagowania, komentowania rzeczywistości i rozgłaszania informacji o prowadzonej działalności artystycznej za pomocą nowych mediów. Przypomnijmy zatem, że podstawowym celem *projektowania interakcji* jest stworzenie atrakcyjnego i użytecznego produktu, który dobrze spełniałby zarówno cele biznesowe, jak i

cele użytkowe. Różnica jest subtelna, ale mimo to zasadnicza. Istota sprawy nie polega bowiem wyłącznie na tym, aby poprzez Facebook *idealnie trafić w planowany target, czyli konkretnych odbiorców – uczestników* (s. 258), ale aby zaprojektować z zastosowaniem nowych mediów taki model interakcji sceny i widowni współczesnego teatru tańca, aby skutecznie służył on celom biznesowym i artystycznym. Tymczasem mówiąc krótko, punkt ciężkości w rozprawie spoczął nie tyle na *projektowaniu interakcji*, ile opisie tego, jakie działania w zakresie interakcji między sceną a widownią są współcześnie podejmowane za pośrednictwem nowych mediów. Jest to więc w znacznym stopniu opis sposobów realizowania interakcji z zastosowaniem Internetu we współczesnym teatrze tańca.

Przykładem tego jest zwłaszcza rozdział 9, zatytułowany *Interakcje w teatrze tańca współczesnego*, w którym m. in. w podrozdziale zatytułowanym *Interakcje teatralne w praktyce* czytamy o tym, że w ostatnich latach *serwisy informacyjne, media społecznościowe oraz różnorodne portale internetowe uległy procesowi dywersyfikacji, specjalizując się i wykształcając osobliwe sposoby komunikowania i podtrzymywania uwagi użytkowników, śledzących pojawiające się w Internecie wpisy*. (s. 286) W świetle dalszych wywodów dowiadujemy się, że w szeregach konsumenckich nowych mediów owe zaangażowanie przybrało formę współtworzenia i promowania zarówno sztuki, jak i kultury, *pretendując do osiągnięcia statutu interaktywnej działalności artystycznej*. Dla potwierdzenia słuszności tych uwag, w rozdziale mamy przytoczone przykłady współczesnych praktyk interakcji medialnych. Doktorantka przytacza ich opisy. Najczęściej są to jej osobiste relacje, pełne osobistych wspomnień oraz ocen, wśród których czytamy m. in. o „*poetyckim obrazowaniu i fenomenalnej muzyce, doskonale oddającej niuanse prezentowanej fabuły*” (s. 313), bądź też odnotowujemy, że: „*Konglomerat układów tanecznych tworzących ekspresyjne epizody nie jest jednak wynaturzoną hybrydą, a oryginalnym tworem, reprezentującym osobliwą formę wrażliwości twórczej*” (s. 316). Przykładem bardzo osobistej relacji Doktorantki jest także m. in. wcześniejszy opis spektaklu „Zoom”, amerykańskiego zespołu tańca współczesnego ZviDance, o którym czytamy, że był *połączeniem swoistej filozofii i nieprzeciętnej logiki*, a na temat publiczności to, że z założenia *powinna być aktywna* (s. 285).

Podobna metoda analizy współczesnej roli Internetu w budowaniu ostatecznego kształtu widowisk we współczesnym teatrze tańca, zastosowana została w podrozdziale zatytułowanym „E-recenzje”, w którym czytamy: *Internet stanowi płaszczyznę komunikacji amatorów z profesjonalistami, miłośników teatru z artystami, krytyków z wykonawcami. To w sieci prowadzone są dyskusje, które później przenoszą się do świata rzeczywistego* (s. 308). W dalszej kolejności wymieniane są portale, wortale, strony internetowe oraz internetowe

wydania recenzji prasowych. Obok „Dialogu” cytowane są najczęściej łamy „Polityki”, „Gazety Wyborczej” i „Dziennika Zachodniego”. Autorka generalnie korzystała z wydań online, również wtedy, kiedy relacjonuje ciekawsze dyskusje prasowe. Zwraca zwłaszcza uwagę na dialogiczność i swobodę komunikacyjną wirtualnych recenzentów. Pomija natomiast potrzebę badań z zakresu *projektowania interakcji* z wykorzystaniem tzw. użytkowników końcowych, w tym wypadku widzów współczesnego teatru tańca. Konieczność zbierania informacji o wymaganiach i potrzebach widowni w celu ewaluacji użyteczności danego widowiska, wydaje się być nieodzowna. Podobnie zresztą jak i świadomość wyboru skutecznej metodyki *projektowania interakcji*, w której proces od samego początku angażowani są widzowie. Niestety owemu projektowaniu zorientowanemu na użytkownika nie służyły przeprowadzone badania ankietowe. Zaprezentowane w podrozdziale zatytułowanym *Badania ankietowe dotyczące interakcji podejmowanych w teatrze tańca współczesnego* wyniki, obarczone są wieloma niedostatkami. Przede wszystkim niewystarczająca jest liczba 56 ankietowanych. Wątpliwości budzi także ich dobór losowy. Wszyscy bowiem byli studentami uczestniczącymi w zajęciach Doktorantki. Zastrzeżenia w kontekście tematu rozprawy rodzą się także wobec brzmienia samych pytań ankietowych i w związku z tym ich celowości. Doktorantka na wstępie pisze: *W celu ustalenia czy pojęcie interakcji podejmowanych przez współczesnych artystów jest znane potencjalnej grupie odbiorców, zostało przeprowadzone badanie ankietowe*” (s. 278). Pytania nie dotyczyły zatem idei *projektowania interakcji*, ale znajomości pojęcia interakcji i możliwości wykorzystywania nowych mediów w trakcie prezentacji widowisk tanecznych. Zamieszczone zatem na str. 284 twierdzenie, że *wyniki przeprowadzonej ankiety są istotne z punktu widzenia niniejszej pracy*, budzi wątpliwości, jako że badania wśród respondentów nad znajomością pojęcia interakcji, w zasadniczym stopniu nie korespondują z tematem pracy.

Nie podzielam także przekonania Doktorantki o tym, że *na polskim gruncie próżno szukać publikacji traktujących [...] o publiczności postrzeganej holistycznie w ujęciu historycznym* (s. 330). Niestety pisali już na ten temat i to w XX stuleciu m. in. Tonasz Goban-Klas, Józef Szczublewski, Dobrochna Ratajczak, Maria J. Prosińska, Andrzej Hausbrandt i Anna Pawełczyńska. Natomiast klasycznym już w zakresie interakcji sceny i widowni tekstem jest opublikowany w 1972 r. szkic prof. Zbigniewa Osieńskiego, zatytułowany *Interakcja sceny i widowni w teatrze współczesnym*, przedrukowywany w latach następnych m. in. w *Wprowadzeniu do nauki o teatrze* w tomie III, zatytułowanym *Odbiorcy dzieła teatralnego, widz – krytyk – badacz*, w wyborze i opracowaniu Janusza Deglera, Wrocław 1978. Znajomość tego tekstu w znacznym stopniu ułatwiłaby Doktorantce

zaplanowanie procesu badawczego, jak i pozwoliłaby pogłębić znajomość problematyki interakcji teatralnej w aspekcie zarówno teoretycznym, jak i symbolicznym oraz faktycznym. Osiński proponuje bowiem w tym zakresie konieczność przeprowadzenia badań z jednej strony nad świadomością twórców teatralnych, w oparciu o ich wypowiedzi programowe i teoretyczne. Po wtóre postuluje badanie zjawiska interakcji symbolicznej, wymagające analizy użytych przez zespół realizatorów środków teatralnych, wpisanych w społeczny układ porozumienia międzyludzkiego. I wreszcie po trzecie, zaleca analizę stosunków zachodzących pomiędzy nadawcą i rzeczywistym odbiorcą, w celu ukazania zarówno elementów stałych, jak i zmiennych. Propozycje te w dniu dzisiejszym, mimo pojawienia się w procesie interakcji nowego nośnika mediów elektronicznych, wydaje się, że nic nie straciły na swojej aktualności.

Doktorantka tymczasem wyznaczyła sobie trudne zadanie, planując ukazanie historii zespołów tanecznych i baletowych, a także przypomnienie dokonań jego czołowych postaci. Ambitny charakter ma także rozdział poświęcony śląskim tradycjom tanecznym. Obraz działalności istniejących i działających na naszym terenie teatrów tańca współczesnego należy do najciekawszych. Dotychczasowe opracowania historii tych ostatnich są nie tylko ogólnikowe, ale i rozproszone. Istnieje zatem potrzeba gromadzenia nie tylko dokumentacji pracy wybranych zespołów, ale i ich dzieła. Dla każdego rozpoczynającego pracę młodego badacza, mogą one stanowić źródło nie tylko wiedzy, ale i inspiracji metodologicznej, i to zarówno w zakresie komunikacji społecznej, jak i historii teatru. Temat jest trudny i wymaga obok sporej wiedzy i odczytania z dziedzin pokrewnych, stałej obserwacji i uczestnictwa w jego życiu. Praca Magdaleny Mikruty-Majeranek jest próbą wypełnienia tej luki i opisu dorobku wybranych zespołów. Z tego punktu widzenia opracowanie to posiada niewątpliwe walory, ale jak każde pionierskie, niepozbawione jest także braków. W gronie tych ostatnich na wstępie odnotujmy niedostatek informacji na temat dokonań Elwiry Czech-Kamińskiej, a także spore nieścisłości m. in. na temat początków działalności Opery Śląskiej (s. 235). Otóż początki współczesnej Opery Śląskiej mają rodowód katowicki, a cytowana premiera *Halki* Stanisława Moniuszki miała miejsce w gmachu Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego. Uściślijmy ponadto, że w Bytomiu dopiero 29 listopada 1945 r. odbyło się pierwsze przedstawienie *Halki* S. Moniuszki, a do 30 września 1949 r. zespół występował pod nazwą „Opera Katowicka z siedzibą w Bytomiu”. Uściśleń wymagają także dzieje Teatru Rozrywki w Chorzowie. Twierdzenie, jakoby *instytucja ta powstała w 1976 r.* (s. 236), jest nieprawdziwe. W grudniu tegoż roku miały miejsce jedynie wstępne ustalenia pomiędzy ówczesnym Prezesem d/s Radia i Telewizji Maciejem Szczepańskim, a ówczesnym

województwa katowickim oraz dyrekcją Huty "Kościuszko", dotyczące przekazaniem budynku Zakładowego Domu Kultury przy zbiegu ówczesnej ul. Dzierżyńskiego i Konopnickiej, na rzecz mającego powstać w przyszłości przy katowickim oddziale TVP "Music Hallu". Po dwóch latach, w listopadzie 1978 r. do życia powołano na wstępie Studium Wokalno-Taneczne. Uczęszczał do niego m. in. Janusz Józefowicz. Dodajmy, że we wrześniu 1980 r. studio opuściła pierwsza grupa 26 absolwentów. Ale to nadal nie był jeszcze Teatr Rozrywki. Decyzja o przejęciu powstającego zespołu przez Wydział Kultury i Sztuki UW pod oficjalną nazwą "Państwowy Teatr Rozrywki w Chorzowie" podjęta została dopiero 1 stycznia 1985 r., a 1 kwietnia tegoż roku teatr otrzymał status instytucji artystycznej. Natomiast koncert inauguracyjny jego działalności, zatytułowany *Śpiewający aktorzy* odbył się 29 września 1985 r. Wyjaśnienia wymaga także twierdzenie, jakoby Music Hall w 1984 r. *przekształcono w teatr* (s. 236). Otóż w tym roku miała miejsce jedynie w warunkach teatru w przebudowie, pierwsza oficjalna premiera z udziałem widowni. Odbyła się ona z chwilą objęcia dyrekcji i kierownictwa artystycznego przez Dariusza Miłkowskiego 20 października 1984 r.

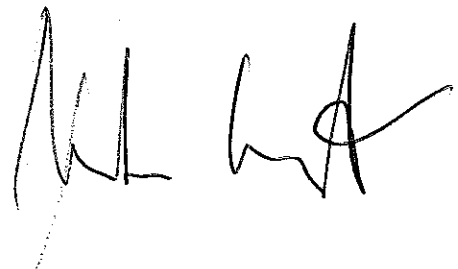
Osobną sprawą, w znacznym stopniu techniczną, jest nieprawidłowy podział rozdziałów na podrozdziały. Obserwujemy to już w rozdziale pierwszym, zaczynającym się na stronie 20, ale jego pierwszy podrozdział pojawia się dopiero na stronie 23. Zatem trzy pierwsze strony pozbawione są podtytułu. Ta niezrozumiała praktyka stosowana jest konsekwentnie w niemal wszystkich rozdziałach. Przykładowo rozdział szósty, zaczynający się na stronie 141, swój pierwszy podrozdział ma dopiero od strony 145. Podobnie działania zastosowano także w wypadku niektórych podrozdziałów, czego przykładem jest w rozdziale siódmym podrozdział zatytułowany *Polscy prekursorzy teatru tańca współczesnego*. Obejmuje on strony 214 – 234 i podzielony został na trzy popodrozdziały, ale pierwszych z nich, zatytułowany *Conrad Drzewiecki*, pojawia się dopiero na stronie 221. Siedem zatem pierwszych stron jest poza podziałem. Ta niestety niezrozumiała i nielogiczna praktyka pozostawiania pierwszych stron poza wszelkimi podziałami, budzi moje spore zdziwienie.

Odnótowałem także niezwykle powszechny błąd, współcześnie obecny nie tylko w prasie, ale i w publicystyce. Mam na myśli zwrot „na przestrzeni lat” (s. 145, 280), „na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci” (s. 297) czy też „na przestrzeni wieków” (s. 273, 330, 336). Przypomnijmy zatem, że jednostką miary czasu nie są metry i nie można mówić o czasie w kategoriach przestrzeni. Być może oczywistym błędem drukarskim na stronie 164 jest stwierdzenie: „Ludwik IV to „król słońce”” czy też pisownia z małej litery „Piacenzy” s. 162. Z rzadka odnotowujemy niepełne opisy w przypisach, m.in. w nr 345. Z kolei przypis 361 na s. 159 dotyczy wypowiedzi Stanisława Schneidera, a odwołuje się do tekstu etnologa

Roderyka Lange. Odnotowujemy błędy interpunkcyjne, jak np. obecność przecinka w wypadku spójników zestawionych: „także, to” s. 153. Mamy także z rzadka cytaty bez przypisu m. in. na stronach 153/54.

Osobne uwagi kieruję pod adresem bibliografii, mając na uwadze jej niedostatki przede wszystkim z zakresu kompozycji. Zaproponowany podział, w którym występują takie działy m. in. jak: *Publikacje zwarte; Artykuły opublikowane w prasie; Artykuły w czasopismach naukowych* czy wreszcie *Artykuły w czasopismach społeczno-kulturalnych*, niczego nam nie porządkuje i nie wyjaśnia. Mało tego, jeśli chcemy jakkolwiek pozycję odnaleźć, zmuszeni jesteśmy za każdym razem czytać całą bibliografię od początku do końca, ponieważ indeksu nazwisk nie ma.

Ze swej strony zgłaszam te zastrzeżenia, wątpliwości i uwagi krytyczne, które domagają się dopracowania, korekty czy wręcz uzupełnień. Ale są także pozytywy. Pisząca w wystarczającym stopniu zapoznała się ze współczesną literaturą przedmiotu oraz przypominała wielu zapomnianych twórców tańca i wykonawców programów baletowych, w tym także na Górnym Śląsku, po których pozostały nieliczne i fragmentaryczne dokumenty pracy i dzieła. Wykorzystała ogromny materiał prasowy i trudno dostępne informacje zawarte w dokumentach życia społecznego. W konsekwencji powstała dysertacja, po raz pierwszy podejmująca temat realizowanych współcześnie działań w zakresie interakcji sceny i widowni za pośrednictwem nowych mediów. I to ostatecznie przesądza o jej wartości. Dlatego kończąc podkreślimy, że praca ze względu na swój pionierski charakter, w tym zwłaszcza próbę opisu stosowanej praktyki interakcji za pomocą nowych mediów we współczesnym teatrze tańca, zasługuje na pozytywną ocenę. Stwierdzam więc, że rozprawa doktorska mgr Magdaleny Mikruty-Majeranek, zatytułowana „*Projektowanie interakcji za pomocą nowych mediów we współczesnym teatrze tańca*”, stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego i odpowiada tym samym wymogom stawianym tego rodzaju pracom. Spełnia więc warunki określone w art. 13. 1. ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym, i może być przedmiotem dalszego przewodu doktorskiego.

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, cursive letters. The signature appears to be 'M. Mikruta' or similar, written in a fluid, personal style.