

Kraków, 11 grudnia 2017 r.

Recenzja pracy doktorskiej Pani mgr Moniki Tarnowskiej
Gry taneczne w kinie Carlosa Saury
napisanej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego
w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych
pod kierunkiem Pana prof. dra hab. Tadeusza Miczki
oraz promotora pomocniczego Pani dr Joanny Aleksandrowicz

Rada Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego podjęła uchwałę o składzie Komisji 14 XI 2017 r. Autorka jest nauczycielką języka angielskiego. Praca powstawała równoległe z wypełnianiem szkolnych obowiązków jako świadectwo pozazawodowej, bezinteresownej pasji naukowej Autorki.

Przedmiotem niniejszej recenzji jest szczegółowe rozważenie, czy rozprawa ta spełnia warunki, które określa *Ustawa z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki* (Dz. U. Nr 650, poz. 595, z późn. zm.), nazywana dalej *Ustawą*. W wymogach, określonych w art. 13 ust. 1 *Ustawy* określono, że przygotowana pod kierunkiem promotora rozprawa doktorska powinna m.in.:

1. *stanowić oryginalne rozwiązanie problemu naukowego lub oryginalne rozwiązanie problemu w oparciu o opracowanie projektowe, konstrukcyjne, technologiczne, lub oryginalne dokonanie artystyczne,*
2. *wykazywać ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w danej dyscyplinie naukowej lub artystycznej,*
3. *wskazywać na umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej lub artystycznej.*

Recenzję napisano zatem pod kątem wyżej wymienionych wymogów *Ustawy*, zawierając w niej:

1. Charakterystykę i ocenę struktury rozprawy.
2. Omówienie problematyki badawczej.
3. Przedstawienie merytorycznej zawartości pracy.

4. Ocenę oryginalności rozwiązania problemu.
5. Charakterystykę i ocenę zaprezentowanej wiedzy teoretycznej.
6. Szczegółową ocenę jakości redakcyjnej oraz języka pracy.
7. Kwestie do dyskusji.
8. Wniosek.

1. Charakterystyka i ocena struktury rozprawy

Recenzowana praca liczy z *Aneksem* 208 stron. Składa się z trzech części i zakończenia, a także filmografii, bibliografii, streszczeń w językach: polskim i angielskim. Zredagowana jest w konsekwentnym podziale na rozdziały i podrozdziały. Pierwszy rozdział odnosi się do teorii filmu i choreologii (autorskich języków kina i tańca, charakterystyki pojęcia gry oraz tańca i jego genezy oraz semantyki). Drugi ma charakter badawczy i zawiera analizy dwunastu filmów baletowych Carlosa Saury. Trzeci zestawia rodzaje gier w tych filmach – semantyczne, taneczne, estetyczne i metadiegetyczne. W zakończeniu Autorka uznaje filmy baletowe za autorski gatunek C. Saury.

Kompozycja pracy jest zatem logiczna, konsekwentna i przejrzysta.

Problem badawczy został zarazem potraktowany holistycznie i osadzony w szerokim spektrum naukowych ustaleń z dziedzin takich jak m.in.: estetyka (s. 26), biofizyka (s. 27), biologia (s. 28), psychoterapia (s. 29), medycyna (s. 30 i nast.). Rozważania Autorka odnosi do najnowszych zjawisk kulturowych i badań na ich temat nawiązując do opracowań o charakterze literackim, językoznawczym, filmoznawczym, medioznawczym, choreologicznym, kulturoznawczym, a także bieżącego kontaktu z twórczością filmową Carlosa Saury. Świadczy o tym 11-stronicowa bibliografia.

Między holistycznym ujęciem i konsekwencją wywodu zachowano równowagę. Wysoko oceniam tak przemyślaną strukturę rozprawy.

2. Omówienie problematyki badawczej

Przyjęta metodologia badawcza opiera się na założeniach semiotyki filmu i języka oraz teorii gier – propozycji Game-Theoretical Semantics Jaakko Hintikka (s. 60). Sytuuje się w nurtach współczesnych rozważań na temat teorii gier, intertekstualności i intermedialności, historii i teorii filmu oraz tańca, a przede wszystkim baletu, posługującego się wysoce skonwencjonalizowanymi znakami. Dotyczy też współczesnego rozumienia tańca, którego społeczne i kulturowe znaczenie zostało zdeprecjonowane, jak słusznie zauważyła Autorka

już sześć lat temu w naukowej publikacji *Współczesne rozumienie pojęcia i istoty tańca w Polsce*¹.

Problem badawczy dysertacji jest centralny dla późnej twórczości Carlosa Saury oraz wyznacza nowy, interesujący trop badań filmoznawczych. Został zawarty w tytule pracy: *Gry taneczne w kinie Carlosa Saury*. Odnosi się do intermedialnych gier oraz *filmu baletowego*, który Autorka traktuje jako autorski gatunek Carlosa Saury (s. 181) i odróżnia od *musicalu* pisząc na stronie 142: *Carlos Saura, jeśli przystaje na nazywanie swych filmów musicalami, to od razu zastrzega, że w jego przekonaniu każdy musical powinien mieć temat przewodni, a poza tematem głównym niezbędne są wątki równoległe*. Wynika stąd, że Saura nie uważa swych filmów za *musicales*. Autorka wiąże je z baletem jako sztuką sceniczną, tańcem dramatycznym (s. 144). Nazywa je *filmami baletowymi* i traktuje jako odmianę *filmów tanecznych* (s. 146), a ponadto jednoznacznie stwierdza: *Analizowane przeze mnie filmy Carlosa Saury można uznać w pełni za filmy baletowe choćby ze względu na to, że reżyser ukazuje w nich prawdziwy świat baletu. Nie tylko składa hołd wielu artystom z przeszłości, ale pokazuje dokładnie na czym polega zawód tancerza, jak wygląda „od środka” świat artystów-tancerzy. Unikalne jest to, że Saura prezentuje sylwetki profesjonalnych tancerzy* (s. 146).

Wysoko oceniam zaproponowane przez Autorkę rozstrzygnięcie teoretyczne w postaci rozróżnienia *musicalu* od *filmu tanecznego* i wyróżnienia jego odmiany: *filmu baletowego*. Praca jest przekonująca, gdyż Autorka na drodze przeprowadzonej analizy uzasadniła, że używanie nazwy *film baletowy* jest zasadne w odniesieniu do omówionych 12 filmów C. Saury.

Efektom badania jest zaproponowanie terminu *film baletowy* oraz propozycja wprowadzenia kategorii gry do semantycznej analizy filmu.

Okazało się, że gry są wyróżnikiem oryginalności autorskiej twórczości filmowej Carlosa Saury. Dzięki przyjętej optyce Autorka wniosła własny wkład do współczesnej teorii i historii filmu oraz nauki o sztuce, których zewnętrzne i wewnętrzne granice zostały rozmyte z uwagi na zjawiska interdyscyplinarności oraz intermedialności.

3. Przedstawienie merytorycznej zawartości pracy

We wstępie Autorka zarysowała problematykę rozprawy i motywy podjęcia tematu oraz postawiła pytania badawcze. Sięgnęła do międzynarodowych i polskich opracowań

¹ Monika Wojtas-Tarnowska *Współczesne rozumienie pojęcia i istoty tańca w Polsce*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 2 (21), s. 179-186.

sygnalizując optymalne rozwiązania. W pierwszym rozdziale przedstawiła koncepcję swych badań. W drugim zamieściła sprawozdanie z ich realizacji oraz wyniki w postaci opracowania danych. Uzyskany obraz obejmuje 12 *filmów baletowych* Carlosa Saury oraz charakterystykę zastosowanych w nich gier – przedstawiono je w trzecim rozdziale pracy. W zakończeniu filmy baletowe C. Saury uznano za gatunek autorski.

Na uznanie zasługuje odwoływanie się Autorki do publikacji powstałych w różnych kręgach kulturowych na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat, np. książki Maryli Hopfinger *Adaptacje filmowe utworów literackich* (1974) i Marcelina Defourneaux *Życie codzienne w Hiszpanii w wieku złotym* (1968). Wymagał tego temat pracy – omawiane filmy powstały w latach 1981-2016 i odnoszą się do historii Hiszpanii oraz Argentyny.

W zakończeniu Autorka zrekapitulowała rozważania zdając sobie sprawę z wycinkowego charakteru swych badań. Jest to zarazem wskazanie kierunków dalszych eksploracji problemu. Rozprawa może być punktem wyjścia do dalszych dociekań, zarówno w odniesieniu do *filmów baletowych* innych reżyserów, jak też ewentualnie kolejnych *filmów baletowych* C. Saury.

4. Ocena oryginalności rozwiązania problemu.

Za najcenniejszy wkład Autorki do kulturoznawstwa uważam upomnienie się o uwzględnianie kulturowych i historycznych odniesień tańca w filmoznawczych (i nie tylko) badaniach. Rozprawa jest bowiem kontynuacją opublikowanego przed siedmioma laty artykułu na temat współczesnej utraty rozumienia tańca. Była zatem głęboko przemyślana i wypełnia niebezpieczną lukę w choreologii.

Tytułowy problem tańca oraz gier w dwunastu analizowanych filmach Carlosa Saury został przedstawiony oryginalnie zarówno z uwagi na odniesienie się do mało zbadanego obszaru, jak i poszerzenie pola badawczego o termin *filmy baletowe* trafnie ujmujący ich istotę i charakterystykę. Nieszablonowy jest też sposób analizy odnoszący się do historii i teorii filmu, tańca oraz baletu, a także znajomości kultury hiszpańskiej i południowoamerykańskiej.

Rozprawa odzwierciedla znajomość zagadnień związanych ze współczesną sztuką filmową. Problematyka badawcza z pozoru odnosi się do dwunastu filmów jednego reżysera, lecz w istocie obejmuje zjawiska intermedialności, uwarunkowań sztuki filmowej, kulturowych i technologicznych zmian. Główne zadanie badawcze dotyczyło *działania zastosowanych gier językowych w filmach baletowych Saury i sprawdzenia czy istotnie są one*

wyróżnikiem oryginalności tej autorskiej twórczości (s. 70). Ponadto Autorkę interesowały gry Saury z widzami oraz regułami medium filmowego.

Autorka trafnie ujęła problemy badawcze, funkcjonalnie je sformułowała i przekonująco rozwiązała. Odwołując się przy prowadzeniu badań do wcześniejszych ustaleń teoretycznych wyciągała oryginalne wnioski w odniesieniu do analizowanego materiału filmowego.

5. Charakterystyka i ocena zaprezentowanej wiedzy teoretycznej

Rozprawa świadczy o bardzo dobrym rozeznaniu przez Autorkę problemów związanych z charakterystyką gatunkową omawianych filmów. Na uznanie zasługuje wiązanie utworów filmowych i innych tekstów kultury – zwłaszcza tańca, baletu, noweli, poezji tak, aby odkrywać ich powiązania i współczesne odniesienia klasycznych utworów.

Oparcie pracy na odwołaniach do teorii gier oraz świadczy o orientacji w najnowszych metodologiach badawczych, których znajomość była skądinąd konieczna przy podejmowaniu współczesnej problematyki, związanej z najnowszymi filmami.

Cenne są odniesienia do różnorodnych źródeł w językach polskim, angielskim, hiszpańskim i niemieckim. Gdyby uwzględnić witryny internetowe jak np. „International Movie Database”² oraz „Film Affinity”³ Autorka zyskałaby dostęp do licznych recenzji, pisanych w różnych krajach. Analizując różne punkty widzenia mogłaby wzmocnić swoje tezy, jak np. o tym, że w *Sevillanas* tytułowy taniec staje się *ucieleśnieniem stereotypu i skomercjalizowanego folkloru prezentowanego dla turystów w tablao* (s. 93). Autorka nie podejmuje jednak wątku komercjalizacji tańca, a jest to zjawisko ogólnoświatowe – dotyczy też np. arabskiego *tańca brzucha* czy muzułmańskiego *tańca derwiszów*. Autorka odnosi się jedynie – cytując Alicję Helman – do stereotypu, *jaki wyobraźni Europejczyka narzuciła XIX-wieczna literatura francuska (Gautier, Merimée), Hiszpanii spod znaku korridy, flamenco i Carmen* (s. 18). Takie ograniczenie uważam za przeoczenie, ponieważ problem był przez Autorkę sygnalizowany w artykule z 2011 r.

6. Kwestie do dyskusji.

Autorka przybliżyła mało znaną problematykę, inspiruje do prowadzenia dalszych badań. Wyszczególnionych niżej pięć dyskusyjnych kwestii nie umniejsza rangi wywodu, trafności wniosków, ani też naukowej rangi dysertacji i jej znaczenia. Podjęcie tych kwestii zostało zainspirowane przyjętym przez Autorkę punktem widzenia oraz niewystarczającym

² „International Movie Database”, http://www.imdb.com/title/tt0082088/?ref=mv_sr_2, 11 XII 2017.

³ „Film Affinity” <https://www.filmaffinity.com/en/film864633.html>, 11 XII 2017.

opracowaniem w filmoznawczej literaturze zjawiska *filmu baletowego*. Wskazuję możliwości innych ujęć zagadnienia *filmu baletowego*, a nie braku pracy. Wyszczególniam te kwestie w przekonaniu, że można je uwzględnić w przypadku publikacji rozprawy.

1. Dyskusyjne jest traktowanie przez Autorkę pokazanych w filmie tańców jako obiektywnego zapisu, wizualnej reprezentacji ich scenicznego czy tym bardziej pierwotnego, folklorystycznego kształtu, np.: [Saura] *dokonuje własnej transpozycji sztuki scenicznej na filmową* (s. 20). Proces adaptacji – zwłaszcza na potrzeby innego medium – zniekształca pierwowzór, wnosi nowe i nie zawsze zgodne z intencją pierwotnego czy wtórnego nadawcy znaczenia, a wyeksponowanie filmowego nośnika zmienia sposób percepcji. W efekcie powstaje złudzenie oglądania zapisu baletu, lecz w istocie skomplikowana technologia zmienia go w zremediatyzowany *parbalet*. Adaptacja nigdy nie jest wierna, jak zauważyła Alicja Helman w odniesieniu do filmów. Zmiana nośnika skutkuje *remediacją* – pozornie zastąpieniem wcześniejszego medium (baletu) przez późniejsze (film), lecz w istocie podporządkowaniem sobie jego środków wyrazowych oraz perspektywy oglądu na zasadzie *transparentnej immediacji*⁴ lub – jak w przypadku Saury – *hipermediacji*⁵, ponieważ eksponuje on elementy scenografii baletu – np. lustra, a także filmową maszynę w postaci rusztowań, kamery i procesu tworzenia, a także próby – a nie skończone przedstawienie. Przypomina w ten sposób, że tworzy filmową relację na temat baletu, a nie jego transpozycję.
2. Filmy Saury omówione zostały w odniesieniu do warstwy tekstowej i estetycznej oraz hiszpańskiej tradycji. Nie uwzględniono kwestii ekonomicznych. Liczba aż 12 *filmów baletowych* świadczy zaś o instytucjonalizacji kina autorskiego. Carlos Saura stał się przecież motorem napędowym hiszpańskiego przemysłu filmowego od późnych lat 50. ubiegłego wieku, jest reżyserem superprodukcji. Taka rola nieuchronnie prowadzi do autopowielania, ekstrawagancji, naśladowania przez innych i komercjalizacji twórczości. Poza tym omawiane filmy to często adaptacje, a te, powielane w różnych medialnych formatach, przynoszą największy zysk twórcom. Warto więc stawiać pytania z dziedziny socjologii adaptacji, np. jak instytucje dominują nad jednostką, które branże najczęściej zyskują na adaptacyjnym przemyśle i kto jest w nim decydującym: autorzy, agenci, wydawcy, kapituły nagród literackich i filmowych, scenarzyści, producenci czy

⁴ Jay David Bolter, Richard Grusin *Remediation. Understanding New Media*, MIT, 2000, p. 21-31.

⁵ Jay David Bolter, Richard Grusin *Remediation...*, p. 31-44.

dystrybutorzy? Jak ze sobą konkurują i jak to wpływa na adaptacje⁶? *Filmy baletowe* Saury są przecież elementem przemysłu adaptacyjnego, a ich kapitał kulturowy przekłada się na ekonomiczny. Film nie funkcjonuje w autonomicznej rzeczywistości, lecz podlega prawom rynku.

3. Brakuje odniesienia do problemów społecznych i realiów politycznych współczesnej Hiszpanii. *Filmy baletowe* powstały w kontekście dewaluacji rodzinnych wartości, zagubienia młodzieży, upadku wyższych sfer, zagrożenia narodowej tradycji oraz kolektywnej pamięci jako płaszczyzny reprezentacji zbiorowej tożsamości przez kulturę popularną, militarysty, neofaszyzmu, politycznego terroryzmu, dążenia regionów (np. Andaluzji) do autonomii i niepodległości. Autorka uwzględniła w pracy dramatyzm argentyńskiej wojny domowej, lecz brak wątku dyktatury rodzimego generała Francisco Franco, którego nazwisko pojawia się tylko raz i to w kontekście miłosnego dramatu (s. 71). Warto też podkreślić, że *filmy baletowe* nie mają społeczno-politycznego znaczenia porównywalnego z wczesnymi filmami Saury, jak *Polowanie* (1966), *Kuzynka Angelica* (1974), *Nakarmić kruki* (1976) czy *Z przewiązanymi oczami* (1978). Konwencja *filmu baletowego* okazała się niewystarczająca do ujęcia tej problematyki, hermetyczna i autoreferencyjna⁷, zatem eskapistyczna.
4. Praca powstała w Polsce, lecz brakuje analogii z kulturą polską – np. manekiny z *Joty* uderzająco przypominają zastosowane w *Umarłej klasie* Tadeusza Kantora, a pozycja Saury w kinie hiszpańskim wykazuje podobieństwa do roli Andrzeja Wajdy w Polsce. Uwzględnienie tych analogii mogłoby rzucić światło na makrozjawiska istotne we współczesnym przemyśle kulturowym.
5. Autorka używa często zaproponowanej przez siebie nazwy, np. *filmy baletowe* (s. 8), *w swych baletowych dziełach* (s. 9), *w dwunastu filmach baletowych Carlosa Saury* (s. 10), *dzieła baletowego* (s. 10), *w filmach baletowych* (s. 13 dwukrotnie), *filmów baletowych* (s. 14), *Saurowskiego kina baletowego* (s. 14), *Pierwszy pełnometrażowy film baletowy tego reżysera* (s. 16), *Kolejne filmy baletowe* (s. 17), *niezwykle istotne filmy baletowe* (s. 17), *dziesiąty film baletowy artysty* (s. 17), *kolejny film baletowy* (s. 17), *w swoich filmach baletowych* (s. 19), *W trakcie oglądania filmów baletowych Carlosa Saury* (s. 21), *w omawianych filmach baletowych* (s. 22), *filmów baletowych* (s. 41 – dwukrotnie, 51), *w filmach baletowych Carlosa Saury* (s. 53), *w swych filmach baletowych* (s. 55), *Filmy*

⁶ Pytania te stawia Simone Murray w książce *The adaptation industry. The cultural economy of contemporary literary adaptation*, Routledge 2012.

⁷ Por. Manuel Yáñez Murillo *Living memory. Carlos Saura's 50-year career looms large in modern Spanish cinema*, transl. Marcela Goglio, „Film Comment” 2007, March – April, p. 45.

baletowe (s. 56), *We wszystkich filmach baletowych (...)* filmy baletowe Saury (s. 66), nadaje filmom baletowym wymiar symboliczny (...), *W swych filmach baletowych (...)* omawianym obrazem baletowym (s. 69), w filmach baletowych Saury (s. 70), pierwszy baletowy obraz (...), *pierwszym filmem baletowym* (s. 72), *jego filmów baletowych* (s. 73), *baletowego tryptyku* (s. 79), *W swym trzecim filmie baletowym* (s. 91), stopniowo tworząc swą słynną trylogię baletową (s. 94), *film baletowy* (s. 110), *Siódmy film baletowy* (s. 115), w swym kolejnym filmie baletowym (s. 116), *filmy baletowe (...)*, w filmach baletowych (s. 117), *filmowy album baletowy* (s. 120), *Dziewiąty film baletowy* (s. 122), *filmy baletowe* (s. 128), *Dwanaście filmów baletowych (...)*, *W swych filmach baletowych* (s. 141), *filmami baletowymi (...)*, *filmach baletowych* (s. 144), *W swoich filmach baletowych* (s. 145), *filmu baletowego (...)*, *filmów baletowych (...)*, *filmy baletowe* (146 2x), *filmu baletowego* (146), *filmów baletowych* (s. 146, 147), (147), w drugim filmie baletowym (s. 152), *filmy baletowe (...)*, *filmach baletowych* (s. 155), *filmy baletowe* (s. 156, 158), *filmach baletowych* (s. 160, 165 2x), *filmów baletowych* (s. 165), *filmach baletowych* (s. 166), *filmy baletowe (...)* *filmach baletowych* (2x) (s. 168), *filmów baletowych* (s. 170), *filmy baletowe* (2x) (s. 171), *filmach baletowych* (s. 173), *Filmy baletowe* (s. 174), *filmów baletowych* (3x) (s. 175), *Saurowska trylogia baletowa* (s. 176), *trylogia baletowa flamenco* (s. 177), *Filmy baletowe* (s. 178), *Kino baletowe* (s. 180, 182), *filmach baletowych (...)*, *filmy baletowe (...)*, *baletowych filmach (...)*, *obraz baletowy* (s. 184), *baletowych filmów (...)* *Filmy baletowe Saury (...)* *baletowych filmów Carlosa Saury* (s. 185), *filmów baletowych Saury (...)*, *film baletowy* (s. 186), *filmów baletowych (...)*, *baletowe filmy* (s. 187), *filmach baletowych* (s. 188).

Aby przekonać czytelników do terminu *film baletowy*, trzeba go jednak konsekwentnie stosować, zwłaszcza że chodzi o termin narażony na odrzucenie z uwagi na współczesne niezrozumienie kulturowo-społecznej funkcji tańca i baletu. Tymczasem Autorka używa zamiennie nazwy: *hiszpański musical* (s. 76, 174, 185). Dzieje się tak zapewne pod wpływem rozpowszechnionych w anglojęzycznych opracowaniach i recenzjach, niekonsekwentnie stosowanych określeń gatunkowych: *musical*, *Spanish musical films*⁸.

⁸ Zob. np. *Pages in category „Spanish musical films”*, https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Spanish_musical_films, 11 XII 2017 r. Odnotowano 66 filmów, wśród nich *Carmen*. Brakuje natomiast *Krwawych godów (Bodas de sangras)*, *Czarodziejskiej miłości (El amor brujo)*, *Sevillanas*, *Flamenco*, *Tango (Tango, no me dejes nunca)*, *Salomé*, *Iberia*, *Fados*, *Flamenco, flamenco, Argentina*, *Argentina (Zonda: folclore argentino)*, *Jota (Jota de Saura)*. Świadczy to o niewystarczalności istnienia gatunku filmowego, jakim jest *hiszpański musical filmowy* oraz potrzebie uwzględnienia *filmu baletowego*.

Kwestie te – powtarzam – nie obniżają rangi dysertacji, ponieważ wyniki z nowatorstwa podjętej tematyki. Odnotowuję je jako ewentualne inspiracje do dalszych badań o innym charakterze.

7. Ocena jakości redakcyjnej oraz języka pracy.


Praca zredagowana jest przejrzyście i starannie. W przypadku przygotowywania jej do druku można jednak uwzględnić następujące uwagi redakcyjne:

1. Przejrzystości dodałyby wywodowi tabele porównawcze, w których można byłoby zestawić cechy omawianych 12 filmów.
2. Można uzupełnić pracę o fotosy, zwłaszcza że Autorka szczegółowo omawia kolorystykę i kompozycję kadrów, oświetlenie oraz scenografię uwzględniając role konkretnych aktorów.
3. Nie wszystkie wymienione w tekście pracy pozycje zostały w bibliografii przywołane (brakuje np. *słynnego eseju* Stanley'a Fisha przywołanego na stronie 156). Brakuje nazwiska tłumaczki książki M. Defourneauz *Życie codzienne w Hiszpanii w wieku złotym* (s. 196) – przeł. Eligia Bąkowska. Natomiast wymienienie tak wielu tekstów reprezentujących różne dyscypliny nauki i rozmaite kręgi kulturowe zasługuje na uznanie, ponieważ świadczy o orientacji Autorki w rozległych kontekstach podjętego tematu.
4. Myślnik bywa mylony z łącznikiem, np. *brytyjsko – amerykańskie* (s. 46), odstęp stosowany po otwarciu nawiasu zamiast przed (s. 17: *obscènes(Piękna)* lub brak go po zamknięciu nawiasu: (...) *Powstawały*. Czasem brak odstępu po kropce, np. *s.21, E.Putz* (s. 6). Zbędne jest stosowanie znaku pominięcia na początkach i końcach cytatów, np. (...) *że to właśnie „mit Hiszpanii” jest tym elementem* (s. 6). Brakuje przecinków, np. *Taniec, w rytmie którego Saura tworzy swe filmy baletowe to przede wszystkim flamenco* (s. 117). Zbędne bywa słowo *idealnie*, np. *wszystkie elementy tańca są idealnie spójne* (s. 75), *Wszystkie elementy tego audiowizualnego kalejdoskopu idealnie ze sobą harmonizują* (s. 120). Zdarzają się poważne usterki pisowni, np. z *Europy środkowej i wschodniej* (s. 133). Nie *Unikalne*, lecz *Unikatowe* (s. 146).
5. Zaletą pracy mogły być podsumowania poszczególnych części i wprowadzenia do kolejnych. Dzięki nim struktura byłaby bardziej przejrzysta, a główny wątek wyeksponowany w stosunku do pobocznych.

6. W bibliografii można podać numery stron w przypadku artykułów, a daty dostępu do istniejących zasobów zaktualizować.

8. Wniosek

Podsumowując powyższe uwagi stwierdzam, że rozprawa Pani magister Moniki Wojtas-Tarnowskiej *Gry taneczne w kinie Carlosa Saury* przygotowana pod kierunkiem Pana prof. zw. dr hab. Tadeusza Miczki oraz Pani dr Joanny Aleksandrowicz jako promotora pomocniczego stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego w oparciu o teorię gier i teorię filmu oraz wykazuje ogólną wiedzę teoretyczną Autorki w dziedzinie *nauk humanistycznych*, w dyscyplinie *kulturoznawstwo*. Przedstawiona praca potwierdza też umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej. Oznacza to, że spełnia wymagania art. 13 *Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki* (Dz. U. Nr 65, poz. 595, z późn. zm.). Wnioskuje o dopuszczenie Pani mgr Moniki Wojtas-Tarnowskiej do kolejnych etapów postępowania o nadanie stopnia doktora oraz proponuję opublikowanie tak nowatorskiej na gruncie teorii filmu pracy.


dr hab. Anna Ślósarz