

Autoreferat

1. Imię i nazwisko

Joanna Aleksandrowicz

2. Posiadane dyplomy i stopnie naukowe

2005 uzyskanie dyplomu magistra kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, na kierunku kulturoznawstwo ze specjalizacją filmoznawczą; praca magisterska nt. *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* napisana pod kierunkiem dr Anity Skwary, 130 s. [wersja poszerzona wydana drukiem w 2008 r.].

2010 uzyskanie stopnia doktora nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; rozprawa doktorska z filmoznawstwa nt. *Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Tadeusza Miczki, 344 s. [wersja poszerzona wydana drukiem w 2012 r.]. Dysertację recenzowali: prof. dr hab. Grażyna Stachówna (Uniwersytet Jagielloński) i prof. dr hab. Jacek Lyszczyna (Uniwersytet Śląski).

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych

2005–2010 prowadzenie zajęć dydaktycznych w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w ramach studium doktoranckiego i godzin zleconych (łącznie 555 godzin),

2010–2013 adiunkt w Zakładzie Komunikacji Kulturowej Instytutu Nauk o Kulturze na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach,

2013–2019 adiunkt w Zakładzie Estetyki Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach,

2019– adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

4. Omówienie osiągnięć, o których mowa w art. 219 ust. 1 pkt 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2021 r. poz. 478 z późn. zm.)

Osiągnięciem naukowym stanowiącym podstawę ubiegania się o nadanie stopnia doktora habilitowanego, zgodnie z art. 219 ust. 1 pkt 2 ustawy, jest monografia naukowa mojego autorstwa pod tytułem *Obrazy Andaluzji w kinie hiszpańskim (1910-2021)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2021, 512 s. Recenzentką wydawniczą książki była prof. dr hab. Grażyna Stachówna.

Monografia ma na celu ukazanie zmian zachodzących w obrazowaniu Andaluzji w kineematografii hiszpańskiej od okresu niemego po kino najnowsze i stanowi pierwsze tak zakrojone ujęcie w światowych badaniach filmoznawczych. Na gruncie polskim podejmowana przeze mnie tematyka występuje po raz pierwszy, a nowatorski charakter rozprawy wiąże się także z analizą często nieznanych i niedostępnych w kraju filmów i opracowań naukowych. Wykorzystany stan badań przekracza 500 publikacji, głównie hiszpańskojęzycznych, dotyczących Andaluzji i kina hiszpańskiego oraz związanych z nimi kontekstów. Na tle prac autorów hiszpańskich i, w mniejszym stopniu, anglosaskich – zajmujących się filmowym obrazowaniem regionu w ramach wąskich zagadnień lub przedziałów czasowych – moja książka wyróżnia się przede wszystkim dążeniem do całościowego ujęcia. Pozwala to ukazać zarówno zmiany zachodzące w poszczególnych okresach, jak i reinterpretacje powracających motywów, co wnosi znaczący wkład w badania nad kinem hiszpańskim.

Przeprowadzone analizy dotyczą 310 filmów fabularnych z lat 1910–2021. Uzupełnieniem są najważniejsze filmy dokumentalne i seriale telewizyjne, łącznie obejmujące 64 tytuły. Z 1910 r. pochodzi najstarszy znany dziś film hiszpański o tematyce andaluzyjskiej, a najnowszy zrealizowany w czasie mojego projektu miał premierę w 2021 r. Istotnym założeniem w doborze materiału filmowego była koncentracja wyłącznie na kinie hiszpańskim, co pozwoliło na wypracowanie spójnej koncepcji metodologicznej oraz umożliwiło usytuowanie analizy filmoznawczej na konkretnym tle kulturowym i społeczno-politycznym. Jest to tym ważniejsze, że kinowe obrazy Andaluzji wiążą się ze zmianami w postrzeganiu regionu i jego miejsca w kulturze Hiszpanii. Drugim kryterium w selekcji filmów był czas akcji obejmujący okres od XIX do XXI w. Filmy kostiumowe rozgrywane w epokach wcześniejszych nie miały większego wpływu na kształtowanie współczesnego obrazu Andaluzji, a wiele z nich dotyczy czasów, gdy region nie istniał jeszcze w swoim obecnym kształcie. Wiek XIX uwzględniam natomiast jako kluczowy dla formowania się późniejszego wizerunku. Poza tym w okresie frankistowskim filmy osadzone w XIX w. przypominały pod względem ikonografii i rozwiązań fabularnych narracje rozgrywane się w następnym stuleciu.

W rozprawie posługuję się metodą analityczno-interpretacyjną, wskazując przy tym najważniejsze konteksty kulturowe i społeczno-polityczne materiału filmowego. Wśród nich

uwagę zwracają trzy elementy. W kinie pierwszej połowy XX w. kluczowe okazuje się oddziaływanie romantycznej wizji Andaluzji, skoncentrowanej na orientalnej przeszłości regionu. Wyraźny wpływ na filmowe obrazy Południa miało również traktowanie go jako uwarunkowanej ideologicznie reprezentacji całego kraju. Tendencja ta widoczna jest w kinie z okresu dyktatury generała Miguela Prima de Rivery (1923–1930). Szczególne rozwinięcie znalazła natomiast po wojnie domowej (1936–1939), w czasach dyktatury generała Francisca Franco (1939–1975). Trzeci kontekst stanowi rozkwit kultur regionalnych w okresie transformacji ustrojowej, gdy Andaluzja stała się jedną z siedemnastu wspólnot autonomicznych Hiszpanii. Wpłynęło to nie tylko na zmiany w obrazowaniu regionu, ale i na rozwój lokalnego przemysłu filmowego. W analizie niektórych aspektów stosuję także metodę komparatystyczną, porównując strategię ukazywania Andaluzji w różnych tekstach kultury. Istotne okazało się zwłaszcza zakorzenienie filmowego wizerunku regionu w literaturze i sztukach plastycznych.

Poszczególne zagadnienia, sproblematyzowane w kolejnych rozdziałach i podrozdziałach, prezentuję w ujęciu diachronicznym, wskazując zarówno na dominujące tendencje danego czasu, jak i na jednoczesne występowanie odmiennych zjawisk oraz ich wzajemne oddziaływanie. Dla obranego celu badań kluczowa okazała się analiza trzech głównych problemów: kreowania wizerunku Andaluzji przez twórców *españolady*, obrazowania związanego z doświadczeniem podróży oraz strategii przełamania stereotypowej wizji regionu.

Españoladę traktuję przede wszystkim jako gatunek filmowy, ale też jako szersze zjawisko kulturowe polegające na przerysowaniu hiszpańskości sprowadzonej do folklorystycznego stereotypu. W badaniach wykazuję wyjątkowe miejsce Andaluzji w tej koncepcji kina. Znajduje to wyraz w regionalno-narodowej metonimii, a także w próbach definicji gatunku i towarzyszącej im w pierwszych dekadach XX w. burzliwej debacie wśród hiszpańskich filmowców i krytyków. Przeprowadzone analizy pozwoliły również wyszczególnić najważniejsze elementy *españolady* i pokazać ich rolę w kształtowaniu filmowych obrazów regionu.

Ponadczasową ikoną i swego rodzaju mitem założycielskim *españolady* stała się opowieść o Carmen – Cygance z opowiadania Prospera Mériméego (1845), rozśławionej przez operę Georges'a Bizeta z librettem Henriego Meilhaca i Ludovica Halévy'ego (1875), którzy przejawskrawiając południowy koloryt, wzmocnili zarazem utożsamienie regionu z całym krajem. Analiza filmowych adaptacji ukazuje znaczące przeobrażenia w przedstawianiu głównej bohaterki i samej Andaluzji. Widoczne są tu wpływy ideologii frankistowskiej znajdujące wyraz w procesie rehispanizacji *Carmen* poprzez rezygnację z francuskiego narratora i wpisanie fabuły w założenia reżimu. Zarówno sam utwór, jak i jego adaptacje mają też fundamentalne

znaczenie jako swoiste kompendia andaluzyjskich motywów odgrywających kluczową rolę w charakterystyce innych filmów spod znaku *españolady*.

Szczególnie ważną funkcję pełnił folklor muzyczny. Związana z nim ikonografia formowała się już w okresie niemym, a same występy flamenco towarzyszyły wówczas często pokazom ruchomych obrazów. Wraz z rozwojem filmu dźwiękowego wyjątkowy wpływ na wizerunek Andaluzji wywarły musicale folklorystyczne, w których autentyczną ludową ekspresję zastąpiły łatwe w odbiorze sentymentalne *coples*. We wplatanych w fabułę występach wykorzystywano rekwizyty kojarzone z flamenco, takie jak suknie z falbanami czy gitary, przy czym te ostatnie sprowadzano zwykle do wizualnego ozdobnika przydającego scenom południowego kolorytu, podczas gdy bohaterka śpiewała przy akompaniamencie symfonicznym. Wybór utworów lekkich i radosnych, związanych z fiestą i efektownych jako taniec, doskonale wpisywał się w eskapistyczny, a jednocześnie silnie zideologizowany przekaz okresu frankistowskiego, na który przypadł rozkwit musicalu folklorystycznego. Typowe dla tego czasu zawłaszczenie muzycznej tradycji regionu wiązało się z podkreśleniem jej jednoczącej roli, co odzwierciedlało wizję jednolitej kultury narodowej. W pierwszych dekadach dyktatury wykonywane przez protagonistki *coples* stawały się także częścią strategii narracyjnej propagującej idee reżimu. Grana przez największą gwiazdę filmu śpiewaczka, z którą utożsamiał się widz, uświadamiała sztywnemu bohaterowi z wyższych sfer wartość andaluzyjskiego folkloru, rozumianego jako esencja hiszpańskości i przeciwstawianego kulturze wysokiej oraz zagranicznej.

Bohaterki folklorystyczne (*folclóricas*) wyróżniały się silnym temperamentem, ciętym językiem, dowcipem, przerysowanym andaluzyjskim akcentem oraz elementami stroju, takimi jak suknie z falbanami, duże kolczyki, grzebienie i kwiaty we włosach. Fran Gómez i Luis Navarrete (1999) wyodrębniają w tym zakresie kino folklorystyczne (*cine folclórico*) lat trzydziestych i upowszechniające się od kolejnej dekady kino z *folclóricas* (*cine de folclóricas*), gdzie Andaluzyjka jest definiowana przez ubiór jedynie w scenach muzycznych występów. W analizie traktuję jednak kino folklorystyczne jako całość odznaczającą się podobnymi wątkami i schematami narracyjnymi oraz innymi prócz wyglądu cechami bohaterek.

Używanie folkloru muzycznego do propagowania ideologii reżimu widoczne jest jeszcze w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, choć głównymi gwiazdami nie były już tradycyjne *folclóricas*, lecz przystojni śpiewacy i cudowne dzieci. Mieli oni wpisywać się w wizerunek nowoczesnej, otwartej na świat Hiszpanii z czasów późnej dyktatury. Narracje nadal jednak realizowały schemat opowieści o Kopciuszku, który wychodzi z biedy dzięki talentowi.

Wątek ten występuje także w filmach o korridzie. Od początków kina ich główni bohaterowie byli zawsze matadorami, gdyż zabicie byka uważane jest za najbardziej prestiżowe spośród zajęć związanych z tauromachią, a przy tym stanowi największy potencjał filmowego spektaklu. Już w okresie niemym charakterystyczne dla przedstawień korridy stało się też napięcie pomiędzy fiestą a melodramatem. W kinie frankistowskim rozbudowywano eksploatowane wcześniej motywy, eksponując miejsce walk z bykami w kulturze Południa i podkreślając ich jednoczący charakter. Akcentowano również wątki religijne poprzez pełne patosu sceny modlitwy oraz zaangażowanie duchownych w kariery młodych toreadorów. Łączenie tauromachii z ikonografią chrześcijańską miało dodawać szlachetności głównym bohaterom i służyć uwzniośleniu walki na arenie. Podobnie jak występy muzyczne, korrida była niekiedy nośnikiem patriotycznych postaw, a nawet oporu przeciwko francuskim najeźdźcom w narracjach rozgrywających się podczas hiszpańskiej wojny o niepodległość (1808–1814).

Do tego konfliktu w zbliżonym tonie nawiązywały niektóre filmy o rozbójnikach (*bandoleros*). Ich ekranowy wizerunek wiele zawdzięcza wyobraźni romantycznych podróżników, a także hiszpańskiej zarzueli. Szczególnie nośny w filmach spod znaku *españolady* stał się motyw szlachetnego rozbójnika, będącego jednocześnie bohaterem tragicznym, którego los naznaczyła nieszczęśliwa miłość lub oskarżenie o niepopelnione zbrodnie. Również postacie autentycznych *bandoleros* poddawano daleko idącemu procesowi idealizacji, co przydawało narracjom baśniowego charakteru. W okresie frankistowskim tematykę tę traktowano jednak dość nieufnie ze względu na skojarzenia z działającą po wojnie domowej partyzantką. Filmy o rozbójnikach nie są więc tak liczne, jak te związane z innymi motywami andaluzyjskimi.

W analizie podkreślam łączność poszczególnych elementów *españolady*, która w ramach jednego filmu wykorzystywała często różne konwencje – musical folklorystyczny spotykał się z dramatem wiejskim, melodramatem tauromachicznym i filmem o *bandoleros*. Wielokrotnie fabuły opowiadały o romansie śpiewaczki lub tancerki z matadorem albo rozbójnikiem, a nie rzadko rywalizowali oni o uczucia protagonistki. Spiętrzenie tych elementów stwarza wrażenie, że w Andaluzji wszystkie kobiety zajmują się śpiewem i tańcem, a mężczyźni korridą lub napadami na drogach, co jest wyraźnym echem wizji romantycznej. Nawet gdy dominantą stawał się jeden z tych obszarów tematycznych, wykorzystywano podobne zabiegi fabularne i sposoby konstruowania postaci. Uwagę zwraca zwłaszcza dualizm w doborze bohaterów. W przypadku filmów muzycznych była to śpiewaczka folklorystyczna i jej konkurentka o względy ukochanego, reprezentująca zagraniczne wpływy. Budowano również napięcie pomiędzy pozytywnie wartościowaną postacią Cyganki a Cyganem uosabiającym stereotypy pijaństwa i lenistwa. W melodramatach tauromachicznych przeciwstawiano cynicznego uwodziciela, który „za karę”

ginął na arenie, chłopakowi o złotym sercu, walczącemu z tym pierwszym o uczucie kobiety z wyższych warstw społecznych. Główny bohater miał też zwykle wiernego przyjaciela, ukazanego jako postać komiczna, której strach przed bykami tworzył humorystyczny kontrapunkt, zarazem podkreślając odwagę i męstwo protagonisty. Z kolei szlachetni rozbójnicy kontrastowani byli z okrutną konkurencyjną bandą. Taką konstrukcję postaci łączono z moralizatorskim przesłaniem, nierzadko uwikłanym ideologicznie. Dualizm, wpisujący się w specyfikę kina gatunków, współgrał też z pełnym kontrastów romantycznym obrazem Andaluzji.

Wspólnym elementem filmów spod znaku *españolady* są również pejzaże. Z upodobaniem wybierano zwłaszcza zabytki arabskie i architekturę w stylu *mudéjar*. Ikonami regionu stały się Giralda i Złota Wieża w Sewilli, a także Alhambra w Granadzie oraz Meczet-Katedra w Kordobie. Od okresu niemego do lat czterdziestych XX w. popularną scenerią były też idylliczne wiejskie posiadłości. W latach pięćdziesiątych akcja filmów przeniosła się do miast, zwykle jednak pokazywano je przez pryzmat tradycji, a nie modernizacji. Wielokrotnie twórcy osadzali ważne dla fabuły wydarzenia na ukwieconych patiach, które niewiele różniły się od dawnych scenerii dramatu wiejskiego. Oba typy przestrzeni łączył lejtmotyw w postaci flirtu zakochanych rozdzielonych kratą okienną. Zanikł on dopiero w latach sześćdziesiątych, gdy eksponowano bardziej nowoczesne oblicze regionu.

W analizie przestrzeni istotne są też scenerie muzycznych występów. Wiązały się one ze swoistą kumulacją andaluzyjskości poprzez ukazanie folkloru na tle arabskich zabytków bądź malowanych dekoracji z ich przedstawieniem. Sceniczne tła często prezentowały również miasteczka z typowymi białymi domami i wąskimi uliczkami pełnymi kwiatów. Niekiedy dekoracje wykorzystywały wizualne hiperbole, wyolbrzymiając rekwizyty kojarzone z kulturą Południa i zestawiając je z pozbawionymi kontekstu architektonicznymi symbolami.

Odrębną ikonografią charakteryzowały się do pewnego stopnia jedynie filmy o rozbójnikach. Górskie pejzaże, ruiny zamków, jaskinie służące za kryjówki i szczyty, z których *bandoberos* spoglądają na Andaluzję, są wyraźnym echem romantycznej legendy o indywidualnościach żyjących z dala od społeczeństwa, w bliskości z naturą. Jednak i w tym podgatunku znajdują scenerie typowe dla innych filmów folklorystycznych.

Powroty do tych samych przestrzeni w narracjach różniących się dominantą tematyczną składają się na spójną wizję Południa. Pejzaże *españolady* odzwierciedlają koncepcję Andaluzji jako europejskiego Orientu. Kamera, tak jak romantyczni podróżnicy, koncentruje się na tym, co malownicze i egzotyczne. Krajobraz sprowadza się do rozpoznawalnych symboli, niemal identycznie kadrowanych i w podobny sposób umieszczanych w fabułach. Rolą pejzaży jest nie tylko informowanie o miejscu akcji, ale też intensyfikowanie jego orientalnego kolorytu.

Drugi problem badawczy, kluczowy zarówno w kontekście kształtowania stereotypowego oblicza Południa, jak i wobec prób jego obnażenia, stanowią filmowe podróże do Andaluzji. Wiążą się one z odkrywaniem różnie definiowanej i obrazowanej inności. Można tu mówić o odmienności pejzażu czy o odrębności kulturowej, ale inność rozumiana jest też w kategoriach etnicznych i narodowych. Jako Inni definiowani są sami Andaluzjczycy i mieszkający w regionie Romowie, przyjezdni ze stolicy oraz z północy kraju, zagraniczni turyści czy afrykańscy imigranci. Międzykulturowe spotkania definiują Południe i jego mieszkańców poprzez opozycję. Transformacje budowanego w ten sposób obrazu Andaluzji korespondują z rozwojem turystyki, w której promocji miała również swój udział sztuka filmowa.

Spojrzenie cudzoziemca odegrało ważną rolę w formowaniu andaluzyjskiego mitu, ale też stało się popularnym elementem narracji filmowych. Już w kinie niemym napotykamy zabawne postaci obcokrajowców zafascynowanych kulturą Południa. W późniejszym okresie cechujący ich brak znajomości lokalnych tradycji wykorzystywany jest, aby przybliżyć je widzom. Rys karykaturalny w przedstawieniu obcych nabiera ostrości w początkach dyktatury generała Franco, stopniowo łagodnieje natomiast w latach pięćdziesiątych, gdy pojawiają się historie miłosne z udziałem zagranicznych gości. W kolejnej dekadzie cudzoziemki są już wyłącznie obiektami pożądania, zaś filmy przypominają niejednokrotnie katalog turystycznych atrakcji połączonych pretekstową fabułą.

W latach sześćdziesiątych kino rejestruje także przemiany południowego wybrzeża, gdzie w miejsce dawnych wiosek rybackich zaczęły masowo wyrastać nowoczesne kurorty, które stały się typową scenerią komedii z nurtu *landismo*. Ich główną atrakcją były roznegliżowane cudzoziemki, a kultura Andaluzji i jej mieszkańcy schodzili na dalszy plan lub nie pojawiali się wcale. W tym czasie następuje również przejście od reklamy eksponującej arabską przeszłość regionu do promocji turystyki plażowej.

Mimo zachłyśnięcia się obrazami andaluzyjskich kurortów jako symbolami modernizacji, kino wydobywało też kontrasty pomiędzy zacofanymi mieszkańcami Andaluzji a uosabiającymi nowoczesność przybyszami z zewnątrz. Co charakterystyczne, zapóźnienie regionu postrzegane było zwykle przez filmowych cudzoziemców z fascynacją, która wydaje się echem postawy romantyków, szukających na Południu pierwotnej dzikości i ucieczki od cywilizacji.

Kino najnowsze rzadko eksponuje już postacie zagranicznych gości, a jeśli stają się oni bohaterami filmów, to dzieje się to na zupełnie innych zasadach. Przede wszystkim zmieniają się powody podróży, ta zaś nie koncentruje się na poszukiwaniu egzotyki. Wielokulturowy klimat współczesnej Andaluzji oddają postacie cudzoziemców mieszkających w regionie, których codzienność nie ma nic wspólnego z barwnym folklorem. Jego epizodyczne wykorzystywanie

także odbiega od wcześniejszych tendencji. Obcy nie jest już jedynie obserwatorem kulturowej inności, lecz pragnie stać się uczestnikiem regionalnej tradycji.

Przejście do demokracji oznaczało odrodzenie lokalnych tożsamości, co wpłynęło na wzrost zainteresowania reżyserów tematyką małych ojczyzn. Również podróz na Południe, zwłaszcza od lat dziewięćdziesiątych XX w., stała się w filmie domeną samych Hiszpanów, a zderzenie kultur zaczęło przybierać charakter międzyregionalny, przy czym najczęściej wykorzystywano różnice pomiędzy Andaluzją a Madrytem lub Krajem Basków. Wcześniej wątki te pojawiały się stosunkowo rzadko – w początkach kina wydobywały turystyczne walory filmowych lokacji, a w okresie frankistowskim przekonywały bohatera z Północy do kultury Południa.

W obrazach podróży międzyregionalnych w kinie współczesnym wyróżniam kilka dominujących tendencji. W narracjach osadzonych w przeszłości pojawia się nacisk na różnice nie tylko kulturowe, ale i cywilizacyjne, co zbliża te filmy do wcześniejszych opowieści o wojazach cudzoziemców. W rozgrywających się współcześnie filmach obyczajowych i komediach romantycznych dominuje model oswojenia obcości, w którym międzyregionalne animozje prowadzą do przełamania uprzedzeń. W analizie wchodzę w polemikę z ustaleniami Gabrieli Viadero Carral (2017) zestawiającej strategie narracyjne komedii współczesnych i frankistowskich. Wykazuję, że choć w obu przypadkach tożsamość andaluzyjska okazuje się mniej wykluczająca i bardziej hiszpańska niż baskijska, widać też istotne różnice w konstrukcji postaci i fabuły. Ważne jest również przejście od koncepcji jednokierunkowej homogenizacji kultury w okresie frankistowskim do dzisiejszej zmienności ról i akceptacji różnic.

Inną strategią narracyjną jest ukazywanie podróży do Andaluzji jako ucieczki od mrocznej przeszłości, którą bohaterowie pozostawiają za sobą w Madrycie lub Kraju Basków. Tego typu filmy utrzymane są w formule kina drogi lub czynią punktem wyjścia przyjazd na Południe. Andaluzja staje się w nich szansą na nowe życie, a pozytywne konotacje regionu podkreślane są za pomocą pełnych słońca nadmorskich krajobrazów, nieraz zderzanych z pejzażami innych części Hiszpanii na zasadzie kontrpunktu. Charakterystyczne jest przy tym przedstawianie Południa i jego mieszkańców z punktu widzenia przyjezdnych. Wprowadza to pewną dwuznaczność w kwestii obcości – choć postacie znajdują się w nowym, nieznanym środowisku, zwykle to Andaluzyjczycy ukazywani są jako kulturowi Inni, co łączy obrazy podróży międzyregionalnych z filmowymi wojazami obcokrajowców. Zasadniczą różnicę stanowi motyw wewnętrznej przemiany zachodzącej w przybyszach z innych regionów. W kinie najnowszym pojawiają się również filmy, w których podróz międzyregionalna stanowi jedynie rodzaj

pejzażowego ozdobnika złożonego z elementów stereotypowego wizerunku Andaluzji. Takie obrazy należą już jednak do zdecydowanej mniejszości.

Ważne w badaniach okazały się narracje o podróżach samych mieszkańców Południa. Wydobywają one cechy Andaluzyjczyków na zasadzie kontrastu i podkreślają przywiązanie do małej ojczyzny, często rozumianej nie tyle przez pryzmat regionu, ile w kontekście konkretnego miasta czy prowincji. Od okresu niemego popularnym wątkiem są podróże artystów flamenco i torreadorów, ukazują one jednak raczej sukcesy protagonistów niż różnice kulturowe. W kinie frankistowskim w tego typu opowieściach powszechny był motyw powrotu w rodzinne strony, ściśle łączony z patriotyzmem nie tylko lokalnym, ale i narodowym.

W analizie wykazują także rolę podróży, które w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. uwypuklały kontrasty między miastem a wsią, przy czym obrazy tej ostatniej poddawano daleko idącej idealizacji i pozbawiano napięć społecznych tamtego czasu. Przyjazd postaci z miasta zaburzał sielankę wiejskiego życia, nieraz wieszcząc tragedię w życiu bohaterów. Również w pierwszej dekadzie dyktatury generała Franco pokazywano wieś jako miejsce, w którym najpełniej kultywowane są wartości religijne, patriotyczne i społeczne. W wielu filmach sprowadzano Andaluzję do mikrokosmosu wiejskiej posiadłości, gdzie bogaci właściciele bawią się wraz z parobkami, a prace w polu wykonywane są z pieśnią na ustach. W latach czterdziestych niejednokrotnie zestawiano te scenerie z negatywnie ocenianymi wpływami z zagranicy i łączono z figurą powrotu oraz ze strategią „nawracania” na wartości narodowe poprzez folklor.

Osobnym wątkiem w filmowych podróżach Andaluzyjczyków jest tematyka migracyjna. Zwłaszcza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. wielu mieszkańców Południa decydowało się na wyjazd do uprzemysłowionych rejonów Hiszpanii lub za granicę. Początkowo filmy koncentrowały się na trudnych warunkach życia migrantów. Od lat osiemdziesiątych upowszechniają się natomiast obrazy, w których na pierwszy plan wysuwa się wyobcowanie bohaterów po powrocie do małej ojczyzny. Charakterystyczne dla tych narracji są skomplikowane relacje rodzinne, wynikające z innych systemów wartości i stylów życia. I w przeciwieństwie do konfliktów międzyregionalnych podziały te okazują się trudne, a często niemożliwe do przezwyciężenia.

Nową dychotomią obcości i oswojenia odznaczają się filmowe obrazy migracji z Afryki Północnej, które pojawiają się w kinie hiszpańskim od lat dziewięćdziesiątych, popularyzując się na początku XXI w., co zbiega się z rozwojem ruchów migracyjnych. Wątki te wpisują się zarazem w ówczesne zainteresowanie twórców grupami marginalizowanymi. Swoistym lejt-

motywem kina migracyjnego stają się obrazy przeprawy przez Cieśninę Gibraltarską, postrzeganej jako symbol migracji, ale też niosącej szczególny potencjał dramatyczny. Większość analizowanych filmów ukazuje podróż i przybycie migrantów na południe Hiszpanii, koncentrując się na braku tolerancji, a niekiedy także na przemocy ze strony miejscowych. W znacznie rzadszych portretach codziennego życia imigrantów znajduje odzwierciedlenie zjawisko nowego rasizmu, związanego nie z różnicami biologicznymi, lecz z cywilizacyjnymi. W opowieściach o migracjach twórcy czerpią często inspirację z pierwszych stron gazet, nawiązując do autentycznych wydarzeń, które miały miejsce w Andaluzji. W jej obrazowaniu całkowicie zanikają cechy stereotypowe, obecne w innych narracjach o podróżach. Andaluzyjczyk przestaje być w ten sposób egzotycznym Innym i staje się zwyczajnym Europejczykiem, przeciwstawionym postaciom migrantów będących ucieleśnieniem tego, co obce.

Odrębne miejsce zajmują podróże wyobrażone, na ogół powiązane z wątkami metafilmowymi, które ujawniają sztuczność filmowych konwencji oraz funkcjonowanie Południa jako kulturowego konstruktu. Czasem łączy się to nie tyle z samym kinem jako narzędziem wytwarzania obrazów Andaluzji, ile z ich szerszej rozumianą obecnością w masowej wyobraźni. Dekonstrukcji ulega tu nie tylko wizja folklorystyczna, ale też obraz turystycznego rajy pełnego słońca i piaszczystych plaż.

W ramach trzeciego problemu badawczego, związanego z dążeniem do realizmu i obnażaniem stereotypów, wyróżniam pięć tendencji. Pierwsze dwie odnoszą się do wzorców *españolady*, przedstawiając je w groteskowym zniekształceniu lub poszukując realistycznej i krytycznej zarazem reinterpretacji tradycyjnych wątków. Trzy kolejne odcinają się od folklorystycznych klisz, powracając do regionalnych korzeni, osadzając akcję z dala od turystycznych dzielnic i ukazując społeczne problemy regionu bądź wykorzystując Andaluzję jedynie jako tło narracji podporządkowanych regułom danego gatunku.

Pisząc o filmowych krzywych lustrach, zniekształcających andaluzyjskie stereotypy, posługuję się pojęciem *españolady* refleksyjnej, które wprowadził José Luis Navarrete Cardero (2005). W odróżnieniu od autora wykazuję jednak pojawianie się takiego ujęcia równoległe do konwencji dominujących w danym okresie, choć w szczególny sposób rozwinęło się ono w kinie współczesnym. W analizie przywołuję też zakorzenioną w kulturze hiszpańskiej koncepcję *esperpento*, polegającą na ukazywaniu prawdy o rzeczywistości poprzez strategię groteskowego zniekształcenia. Tego typu elementy odnajduję już w okresie niemym i w pierwszych filmach dźwiękowych, które w autorefleksyjny sposób odnosiły się do kształtowanych przez kino andaluzyjskich klisz, uwzględniając dwojaką naturę *españolady* związaną ze splotem spójnienia z zewnątrz i autostereotypu podtrzymywanego przez samych Hiszpanów. W dyskursie

metafilmowym lat pięćdziesiątych elementy ironiczne zwykle nie występowały na zasadzie transgresji, lecz potraktowania z przymrużeniem oka klasycznych konwencji, ale w tej dekadzie znajdują też pierwsze w pełni krytyczne spojrzenie.

Estetyka *esperpento* upowszechniła się w kinie okresu demokracji. Pojawiają się wówczas groteskowe trawestacje dotyczące flamenco, korridy, cech mieszkańców regionu czy mitów Carmen i Don Juana. Z analizy wynika duża różnorodność optyki krzywego zwierciadła, przedefiniowanej zwykle przez autorskie spojrzenie reżyserów, choć ton groteski i karykatury występuje również w kinie o charakterze komercyjnym. Różny jest tu stopień krytycznego namysłu – obok pogłębionej refleksji odnaleźć można postmodernistyczne kolaże czy utwory komediowe, a dystans wobec konwencji niekiedy paradoksalnie współgra z jej podtrzymaniem. Odmienne są także strategie kontestacji wzorca. Może to być zarówno estetyka nadmiaru ośmieszająca pierwowzór, jak i metoda wizualnego lub tematycznego kontrastu czy karykaturalnego zniekształcenia. Najczęstszym elementem dystansującym jest rodzaj reprezentacji wewnątrz reprezentacji – pojawiającej się na zasadzie filmu w filmie, pod postacią spektaklu teatralnego czy występu muzycznego. Zapośredniczenie spojrzenia bywa podkreślane przez ujawnienie aparatu lub kamery rejestrującej daną scenę. Tak budowane wątki metafilmowe akcentują kulturotwórczą rolę kina zarówno w konstruowaniu, jak i obnażaniu regionalnych mitów, przy czym niemal zawsze ujawniane są one jako część mitologii narodowej.

Z kolei realistyczne obrazowanie Andaluzji ewoluowało na szerszą skalę w latach sześćdziesiątych wraz z rozwojem Nowego Kina Hiszpańskiego (*Nuevo Cine Español*). Klasyczne tematy *españolady*, takie jak *korrida* czy *rozbójnictwo*, odzierano wówczas z gatunkowych klisz i przedstawiano z krytycznym zacięciem, eksponując nieobecne wcześniej okrucieństwo. Zmieniły się również sposoby ukazywania flamenco – stopniowo przywracano je tożsamości romskiej i umieszczano w naturalnych sceneriach nieatrakcyjnych turystycznie dzielnic.

Nowe podejście do tradycyjnej ikonografii przyniosła jednak przede wszystkim transformacja ustrojowa i związane z nią próby stworzenia kinematografii regionalnej. Andaluzyjscy twórcy sięgali w tym czasie po eksploatowane od dekad ikony Południa, wykorzystując je w ujęciu krytycznym i szukając realistycznej formuły w ich przedstawianiu. W przeciwieństwie do kina frankistowskiego, które unikało ukazywania konfliktów społecznych, eksponowano zafobanie, przemoc, biedę, spory o podział ziemi, napięcia między właścicielami *latyfundiów* i robotnikami *dniówkowymi* oraz hipokryzję i uwikłanie kościelnych hierarchów w opresyjny system dyktatury. Próba przeddefiniowania przeszłości i odzyskiwania pamięci historycznej wiąże się również z odmiennym portretowaniem flamenco. W filmach ukazujących Andaluzję okresu transformacji istotna okazuje się tematyka medialna. Narracje o bohaterach pragnących

stworzyć lokalną rozgłośnię czy stację telewizyjną stają się wyrazem walki o prawo do autoreprezentacji i poszukiwania nowego języka, by mówić o problemach regionu. W analizie wykazują też fundamentalne zmiany w sposobie ukazywania Sewilli i innych andaluzyjskich miast. Reżyserzy rezygnowali z ikonicznych zabytków lub przedstawiali je w nowych kontekstach, nierzadko z ironicznym dystansem. Krytykowano także przemiany zachodzące w architektonicznym pejzażu Andaluzji.

Poszukiwanie realizmu w wątkach folklorystycznych łączyło się z odnajdywaniem lokalnych korzeni w tym, co jeszcze nie tak dawno było częścią nacjonalistycznej propagandy. Traktowanie filmu jako narzędzia eksploracji regionalnych symboli dochodzi do głosu także w okresie demokracji. Obok wątków autonomicznych, koncentrujących się wokół postaci Blasa Infante, pojawiają się, typowe i dla wcześniejszych obrazów, motywy akwaticzne oraz adaptacje tradycji literackiej regionu, zwłaszcza twórczości Federica Garcíi Lorki. We współczesnym spojrzeniu na Andaluzję elementy kulturowej odrębności nie są już jednak dominantą. Autonomia stała się dla twórców oczywistym faktem, a do historii jej powstania powracają jedynie pojedyncze narracje. Z kolei pluralizm fabularnych wzorców nie inspiruje już do szukania modelu opozycyjnego względem wcześniejszej formuły. Także wracając do literackich korzeni, reżyserzy kierują się nieraz w stronę interpretacji uniwersalnych. Natomiast potwierdzeniem lokalnych tożsamości okazują się coraz częściej regionalne kluby piłki nożnej.

Od schyłku XX w. charakterystyczne staje się poszukiwanie realizmu z dala od tradycyjnej tematyki. Analizuję to zjawisko w kontekście tendencji rozwijającej się równolegle w różnych częściach kraju, określonej przez Ángela Quintanę (2006) mianem „nieśmiałego realizmu” (*realismo tímido*). Formy opowiadania typowe dla dramatu filmowego łączą się tu z zainteresowaniem problemami społecznymi istotnymi w momencie realizacji dzieła. Tendencja ta zbiega się z rozwojem produkcji filmowej na południu Hiszpanii. Andaluzyjscy twórcy, odcinając się od ikon *españolady*, wprowadzają nowe wątki fabularne, w późniejszym czasie powiązane także ze skutkami kryzysu ekonomicznego (2008–2014). Ważny temat stanowią problemy młodych ludzi – zwykle bezrobotnych, pozbawionych perspektyw na lepsze życie i niepotrafiących nawiązać kontaktu z rodzicami. Wielokrotnie bohaterami są też osoby bezdomne. Świat przedstawiony jest przy tym ukazywany z perspektywy samych wykluczonych.

W filmach pojawiają się również nieobecne dotąd na ekranie peryferyjne scenerie, wpisujące się w kategorię nie-miejsc, takie jak blokowiska, stacje benzynowe, obwodnice, szpitale, parkingi czy centra handlowe. Przestrzenie te podkreślają wyobcowanie bohaterów, a jednocześnie, poprzez brak znaków szczególnych, nadają narracjom kontekst uniwersalny. Południe ztraca w ten sposób pejzażową specyfikę i do złudzenia przypomina inne części Hiszpanii

pokazywane w tym czasie na ekranach kin. Najbardziej popularną andaluzyjską lokacją pozostaje Sewilla, jest ona jednak możliwa do rozpoznania wyłącznie przez mieszkańców znających daną dzielnicę. Wpływa to na radykalną zmianę roli ujęć ustanawiających. Zdarza się też, że twórcy całkowicie ich unikają, by poprzez powtarzalność przestrzeni kadrowanej w bliskich planach wydobyć jej klaustrofobiczny charakter. Niezależnie jednak od operatorskiej strategii sceneria jest czynnikiem potęgującym fabularny konflikt, co stanowi odwrócenie tendencji z okresu frankistowskiego, w którym pejzaż miał łagodzić napięcia i przywracać harmonię.

Filmowcy akcentują też przeobrażenia oraz niejednorodny charakter miasta. Medialne reprezentacje jego turystycznych atrakcji pojawiają się w anonimowej przestrzeni peryferyjnych dzielnic na zasadzie kontrapunktu. Z kolei reklamy idyllicznych nowych osiedli sąsiadują z porzuconymi szkieletami niedokończonych inwestycji – pozostałości boomu budowlanego, który przyczynił się do kryzysu ekonomicznego.

Zamiłowanie do przestrzeni nieokreślonych nie dotyczy tylko obszarów miejskich. Popularną scenerią, wcześniej raczej zapomnianą lub kojarzoną wyłącznie ze spaghetti westernem, stają się też surowe pejzaże prowincji Almeria. Widoki morza nie mają tu nic wspólnego z pełnym kurortów krajobrazem, którym zachłysnęła się Hiszpania lat sześćdziesiątych. Strone klify, bezludne stoki gór i puste plaże uwypuklają alienację postaci, często będąc tłem opowieści o trudnych życiowych wyborach i poszukiwaniu tożsamości.

Wyróżnikiem Andaluzji, negującym do pewnego stopnia uniwersalność kina „nieśmiałego realizmu”, jest regionalny dialekt. Oddany w naturalny sposób przez andaluzyjskich aktorów oznacza on prawdziwą rewolucję w sposobie mówienia bohaterów i staje się znakiem lokalnej tożsamości.

Kino najnowsze unieważnia też dawne formuły opowiadania o Andaluzji poprzez obojętność zarówno względem jej kulturowej specyfiki, jak i problemów społecznych. W wielu filmach regionalna tożsamość nie jest już punktem odniesienia, a Południe staje się tłem opowieści, która mogłaby się rozgrywać gdziekolwiek. Ta neutralność wydaje się nie tyle sposobem odchodzenia od stereotypów, ile raczej dowodem na to, że tracą one swoją moc, zaś osadzenie akcji w Andaluzji nie pociąga już za sobą oczywistych skojarzeń gatunkowych czy tematycznych. Realizując dziś film w regionie, twórcy wybierają bardzo różne konwencje. Znajdziemy tu przykłady kina sensacyjnego, thrillera, melodramatu, komedii kryminalnej czy dramatu rodzinnego. Ich akcja czasem rozgrywa się w nie-miejscach, ale nie jest to przejaw buntu wobec modelu z przeszłości, lecz wynik poszukiwania uniwersalności przestrzeni. Kiedy indziej rozpoznawalne ikony Południa są podporządkowane regułom gatunku i stają się jedynie wyrwaną z kontekstu atrakcją w opowieści o czymś innym.

Przeprowadzone w rozprawie analizy pozwalają na przedstawienie konkluzji koncentrujących się na pięciu obszarach związanych z filmowym obrazowaniem Andaluzji. Pierwszym z nich są wzorce gatunkowe i podejmowane przez twórców wątki tematyczne. Widać w tym zakresie wyraźne przejście od dominancy kina folklorystycznego po gatunkowy pluralizm. Choć niektóre elementy powracają w wizji regionu w różnych okresach, poddawane są daleko idącym transformacjom wynikającym z odmiennych interpretacji i konwencji stylistycznych.

Podobny proces zachodzi w portretowaniu Andaluzyjczyków. Kino spod znaku *españolady* wpisywało ich w powtarzalne schematy, dotyczące zarówno profesji, jak i cech charakteru. Współcześni bohaterowie mają wymiar bardziej uniwersalny. Ich andaluzyjskość definiowana jest przez dialekt, a nie przez folklor czy religijność. Wciąż natomiast występują stereotypy o braku wykształcenia Andaluzyjczyków i wykonywaniu przez nich zawodów niewymagających wyższych kwalifikacji.

Stereotypowe wizerunki postaci wiążą się z dominantą obrazu Andaluzji jako miejsca, w którym czas się zatrzymał. O ile jednak wcześniej nadawano temu głównie pozytywne konotacje, upatrując w zapóźnionym Południu symbol egzotyki lub ostoję tradycyjnych wartości, o tyle w kinie współczesnym wizja regionu jako miejsca pełnego biedy i pozbawionego perspektyw łączy się z krytyczną refleksją na temat problemów społecznych.

Również filmowe pejzaże przeszły ewolucję od powtarzalnych, pocztówkowych ujęć tego, co najbardziej rozpoznawalne, w stronę bardziej pluralistycznego modelu, otwartego na nieoczywistość i uniwersalność przestrzeni. Kino współczesne wprowadza do obrazów Andaluzji miejsca zrywające z malowniczym stereotypem. Często też wykorzystuje eksploatowane dawniej lokacje w nowych, nieraz zaskakujących kontekstach.

Piąty obszar konkluzji dotyczy napięcia pomiędzy lokalnością a upatrywaniem w Andaluzji kulturowej wizytówki całego kraju. Kluczowe jest tu przejście od propagowania przez andaluzyjski folklor wartości narodowych, do traktowania go jako elementu regionalnej tożsamości, choć dziś wielu twórców z Południa koncentruje się na problemach o charakterze nie tylko lokalnym czy krajowym, ale też globalnym.

Finalizując konkluzje z przeprowadzonych analiz, przedstawiam postulaty wyznaczające możliwe kierunki dalszych badań dotyczących m.in. obrazowania Andaluzji i innych regionów w kinie światowym.

Reasumując, moje badania pozwoliły wykazać ewolucję od obrazu Andaluzji utrzymanego w duchu *españolady* do pluralizmu we współczesnym ukazywaniu regionu. Wyniki analiz uwidaczniają też związki filmowego obrazowania Południa z szerszymi tendencjami w kine-

matografii hiszpańskiej oraz z uwarunkowaniami kulturowymi i społeczno-politycznymi danego czasu. Ponadto praca pokazuje rolę kina, które nie tylko odzwierciedlało, ale i aktywnie kształtowało kulturowy obraz Andaluzji. Z jednej strony, zwłaszcza w okresie frankistowskim, traktowano ją jako reprezentację Hiszpanii, wykorzystując folklor Południa w konstruowaniu modelu jednolitej kultury narodowej. Z drugiej, wraz z odrodzeniem kultur regionalnych podczas transformacji ustrojowej kino stało się narzędziem budowania i wyrażania lokalnej tożsamości. W okresie demokracji dawna, przejawiona wizja regionu okazała się impulsem do demaskowania stereotypów i związanych z nimi konwencji narracyjnych. Poszukiwanie realizmu charakterystyczne dla kina hiszpańskiego przełomu XX i XXI w. doprowadziło do wykształcenia nowego języka w obrazowaniu Andaluzji – bliskiego codzienności i dalekiego od folklorystycznych klisz.

Moje zainteresowania naukowe już od okresu studiów kulturoznawczych koncentrują się wokół filmoznawstwa i dotyczą głównie dwóch obszarów – kina hiszpańskiego i azjatyckiego. Później zaczęłam się zajmować również badaniami związanymi m.in. z kinem portugalskim oraz latynoamerykańskim.

Z zakresu filmu azjatyckiego opublikowałam poszerzoną pracę magisterską *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* (Kraków, 2008), w której wiążę oryginalny styl wizualny i autorskie strategie narracyjne ze szczególną obsesją czasu w dziełach hongkońskiego reżysera. Wyniki badań nad kinem azjatyckim prezentowałam także w późniejszych artykułach na temat filmowych adaptacji literatury indyjskiej i chińskiej czy twórczości japońskiego reżysera Yasujirō Ozu.

Na studiach doktoranckich podjęłam badania komparatystyczne nad oddziaływaniem malarstwa i grafiki Francisca Goi na kino hiszpańskie od jego początków po filmy najnowsze, dowodząc niezwyklej różnorodności nawiązań, wynikającej ze złożoności i uniwersalnego charakteru twórczości artysty. Poszerzona wersja rozprawy doktorskiej, wyróżnionej przez Narodowe Centrum Kultury, została opublikowana pt. *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* (Katowice, 2012) i spotkała się z przychylnymi recenzjami w czasopiśmie naukowym – „Kwartalniku Filmowym” oraz „Przeglądzie Kulturoznawczym”. Hiszpańskojęzyczną syntezę tych badań przedstawiłam na konferencji *Encuentros 2018. Entre tradición y novedad: estudios hispánicos a comienzos del siglo XXI* (Uniwersytet Łódzki, 2018) w referacie *La obra de Goya como inspiración en el cine español*.

Po uzyskaniu stopnia doktora rozszerzałam spektrum badań nad kinem hiszpańskim o tematykę regionalną, publikując artykuły poświęcone filmowemu obrazowaniu Kraju Basków. Podejmowałam również niektóre ze szczegółowych wątków andaluzyjskich rozwinięte później

w szerszym kontekście w rozprawie habilitacyjnej. Zajmowałam się też rolą flamenco w kinie oraz twórczością hiszpańskich reżyserów, Julia Medema i Luisa Garcíi Berlangi. Oprócz tego kontynuowałam badania komparatystyczne związane z problemem filmowych adaptacji literatury – także tej hiszpańskojęzycznej. Interesowała mnie też kwestia wykorzystania pejzażu w kinie, co badałam w odniesieniu do filmowych krajobrazów północy i południa Hiszpanii oraz obrazów Peru w twórczości Claudii Llosy.

Łącznie jestem autorką 59 publikacji, w tym 3 monografii autorskich, 15 rozdziałów w monografiach wieloautorskich, 24 artykułów w czasopismach oraz 17 recenzji. Kilka pozycji opublikowałam w językach hiszpańskim i angielskim. Część artykułów ukazała się w czasopismach wysoko punktowanych, takich jak „Kwartalnik Filmowy” (obecnie 100 pkt.), „Transformacje” (obecnie 70 pkt.) czy „Kultura Współczesna” (obecnie 70 pkt.). Trzy kolejne artykuły zostały przyjęte do druku. Wygłosiłam osiem referatów na konferencjach naukowych.

Dotychczasowy dorobek inspiruje też kierunki moich dalszych badań. Obecnie, wykorzystując doświadczenia w projektach o stosunkowo szczegółowej tematyce, planuję przygotowanie pierwszej polskiej syntezy historii kina hiszpańskiego, ukazującej jego dzieje od początków po filmy najnowsze. W przyszłości chciałabym również kontynuować badania nad twórczością autorów kina latynoamerykańskiego i azjatyckiego.

5. Informacja o wykazywaniu się istotną aktywnością naukową realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej

Aktywność naukową podejmowałam także poza Uniwersytetem Śląskim. W czasie studiów magisterskich zrealizowałam semestr studiów filmoznawczych na Uniwersytecie Jagiellońskim w ramach programu MOST, z przedłużonym o rok uczestnictwem w wybranych wykładach z filmoznawstwa, historii sztuki i studiów dalekowschodnich, co pomogło mi w napisaniu pracy magisterskiej i w przygotowaniu do druku jej poszerzonej wersji.

W okresie pracy nad rozprawą doktorską oraz jej książkową wersją prowadziłam badania w hiszpańskich ośrodkach naukowych, takich jak Filmoteca Española i Biblioteca Nacional de España w Madrycie (2006, 2007, 2008, 2011) oraz Filmoteca Valenciana w Walencji (2008). W ramach badań nad twórczością Goi nawiązałam współpracę z Fundación Fuentetodos Goya we Fuentetodos (2011), z Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2008, 2011) i z Museo del Prado w Madrycie (2008, 2011). W tym okresie zrealizowałam również pobyty studyjne w Instytucie Cervantesa w Rzymie (2005, 2008).

Pobyty w zagranicznych, a zwłaszcza w hiszpańskich, instytucjach naukowych kontynuowałam w kolejnych latach po uzyskaniu stopnia doktora. W badaniach nad filmowymi obrazami Kraju Basków czy portretami Carmen przydatne były kwerendy w Filmoteca Española i Biblioteca Nacional de España w Madrycie (2012, 2013, 2014) oraz w Cinémathèque Française w Paryżu (2012). Do madryckich ośrodków wracałam wielokrotnie w kolejnych latach, pracując nad książką o obrazach Andaluzji w kinie hiszpańskim (2014, 2015, 2016, 2018, 2020). W badaniach tych pomocne były też pobyty w instytucjach andaluzyjskich – w Filmoteca de Andalucía w Kordobie (2014, 2019, 2021) oraz w Biblioteca de la Universidad de Sevilla w Sewilli (2019, 2021).

We wspomnianych madryckich ośrodkach naukowych prowadziłam także badania nad kinem portugalskim w ramach grantu Miniatura przyznanego mi przez Narodowe Centrum Nauki. Najbardziej istotny w kontekście tego projektu był jednak pobyt studyjny w Cinemateca Portuguesa w Lizbonie (2017), który pozwolił na zapoznanie się zarówno z publikacjami portugalskojęzycznymi z interesującego mnie obszaru, jak i z niedostępnymi w Polsce dziełami filmowymi.

Badania nad filmem i kulturą latynoamerykańską prowadziłam natomiast podczas pobytu studyjnego w Cineteca Nacional de México w Mieście Meksyk (2020).

Moja aktywność naukowa również na gruncie krajowym wykracza poza działalność na macierzystej uczelni. Angażowałam się w projekty publikacyjne realizowane w kilku polskich ośrodkach akademickich, w Krakowie, Warszawie i Łodzi. Brałam udział m.in. w pracach nad zainicjowanymi przez profesor Alicję Helman cyklami monografii wieloautorskich poświęconymi adaptacjom różnych literatur narodowych oraz autorom kina azjatyckiego i europejskiego. Zostałam także zaproszona przez profesora Tadeusza Lubelskiego do prac nad historią kina światowego końca XX w. Oprócz tego wygłosiłam referaty na międzynarodowych konferencjach organizowanych przez Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Łódzki oraz Ambasadę Hiszpanii i Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Jestem też członkinią Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

Wielokrotnie współpracowałam z różnymi instytucjami kultury, łącząc zainteresowania naukowe z działalnością edukacyjną i popularyzatorską. W latach 2010–2014 podejmowałam współpracę ze śląskimi instytucjami, realizując ze studentami kulturoznawstwa projekty z przedmiotu organizacja-animacja kultury. Ponadto współpracowałam z takimi instytucjami jak: Instytut Cervantesa w Krakowie, Instytucja Filmowa Max-Film, Sosnowieckie Centrum Sztuki Zamek Sielecki, Festiwal Filmów Kultowych i Pszczyński Klub Filmowy. Szerzej do tych aktywności odnoszę się w następnym punkcie.

6. Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę

Zajęcia dydaktyczne prowadzę na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach od 2005 r. W okresie studiów doktoranckich, w latach 2005–2010, prowadziłam ćwiczenia na kierunku kulturoznawstwo m.in. z przedmiotów: wstęp do filmoznawstwa, interpretacja dzieła filmowego, film w kulturze współczesnej, główne kierunki filmu światowego. Po zatrudnieniu na stanowisku adiunkta w Instytucie Nauk o Kulturze prowadziłam wykłady i ćwiczenia na studiach pierwszego i drugiego stopnia, stacjonarnych oraz zaocznych, na kierunkach kulturoznawstwo i kultury mediów, z takich przedmiotów jak: historia myśli filmowej, kino współczesne, kultura globalna–kultury lokalne czy pogranicza filmu. Na kulturoznawstwie przygotowałam również autorski program wykładów monograficznych i przedmiotów specjalizacyjnych oraz przedmiotów do wyboru, a obecnie prowadzę konwersatoria o gatunkach i autorach kina współczesnego.

Działalność dydaktyczną wiązałam także z innymi kierunkami studiów. W latach 2011–2013 prowadziłam wykłady z komunikacji interkulturowej na filologii romańskiej, a w 2015 r. konwersatoria na temat sztuki regionu na międzyobszarowych studiach polskich. Od 2014 r. moje zainteresowania kulturą Śródziemnomorza łączę z zajęciami na kierunku mediteranistyka. W ubiegłych latach prowadziłam m.in. lektorat języka hiszpańskiego, a od 2019 r. realizuję wykłady z kultury Hiszpanii.

Poszerzenie zainteresowań badawczych o kino i kulturę latynoamerykańską zaowocowało realizowanymi regularnie od 2018 r. zajęciami na kierunku filologia romańska ze specjalnością język hiszpański z programem: kultura, literatura i media w Ameryce Łacińskiej, na studiach pierwszego i drugiego stopnia. W języku hiszpańskim prowadzę tam m.in. przedmioty: historia filmu krajów hiszpańskojęzycznych, autorzy kina latynoamerykańskiego czy sztuka krajów latynoamerykańskich, a w języku polskim wstęp do medioznawstwa. Jestem również autorką tych i innych modułów kulturoznawczych w nowym programie studiów wprowadzonym w roku akademickim 2020/2021.

Ponadto uczestniczę regularnie w procesie dyplomowania. W latach 2017–2019 realizowałam seminaria licencjackie na kierunkach kulturoznawstwo i kultury mediów. Od 2018 r. prowadzę seminaria licencjackie, a od 2021 r. także magisterskie, na filologii romańskiej. Dotychczas wypromowałam łącznie 54 licencjatów, w tym jedną pracę na kierunku mediteranistyka prowadzoną indywidualnie poza seminarium dyplomowym. Obecnie sprawuję opiekę promotorską nad 13 pracami licencjackimi i 14 magisterskimi oraz nad jedną pracą magisterską prowadzoną indywidualnie – wszystkie te prace przygotowywane są w języku hiszpańskim.

Oprócz tego zrecenzowałam na kierunkach kulturoznawstwo, kultury mediów, mediteranistyka i filologia romańska łącznie 25 prac licencjackich oraz jedną magisterską.

Byłam również promotorką pomocniczą dwóch prac doktorskich (Barbara Orzeł, *Aplikacja mobilna jako zjawisko kulturowe*, promotor prof. dr hab. Tadeusz Miczka, stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa nadany uchwałą Rady Wydziału Filologicznego UŚ 14.07.2015; Monika Wojtas-Tarnowska, *Gry taneczne w kinie Carlosa Saury*, promotor prof. dr hab. Tadeusz Miczka, stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa nadany uchwałą Rady Wydziału Filologicznego UŚ 23.02.2018).

Moja aktywność dydaktyczna wiązała się także z przygotowaniem i realizacją indywidualnego programu nauczania dla studentów hiszpańskojęzycznych w ramach programu Erasmus w latach akademickich 2011/2012, 2013/2014, 2018/2019, 2019/2020, 2021/2022 (m.in. z przedmiotów: historia kina, kino krajów hiszpańskojęzycznych czy media w krajach hiszpańskojęzycznych). W latach 2012–2016 pełniłam też funkcję opiekunki Studenckiego Koła Naukowego Antropologii Codzienności „Flaming”.

Od momentu zatrudnienia na stanowisku adiunkta angażowałam się również w prace organizacyjne uczelni. W latach 2010–2017 byłam koordynatorką systemu USOS, a od 2017 r. jestem opiekunką praktyk studenckich na kierunku kulturoznawstwo.

Oprócz działalności dydaktycznej i organizacyjnej w Uniwersytecie Śląskim nawiązywałam współpracę z różnymi instytucjami kultury w ramach aktywności popularnonaukowej z zakresu filmoznawstwa. Jeszcze przed uzyskaniem stopnia doktora podjęłam współpracę z Instytucją Filmową Max-Film, dla której w latach 2007–2009 przygotowałam cykl prelekcji filmoznawczych dla młodzieży w ramach programu edukacyjnego „Szafa”, realizowanego w placówce Nove Kino w Tychach. Stale współpracowałam też z kwartalnikiem kulturalnym „Opcje” jako autorka recenzji filmowych. W tym okresie wystąpiłam także po raz pierwszy z wykładem na Konfrontacjach Filmowo-Plastycznych organizowanych pod patronatem Zakładu Filmoznawstwa i wiedzy o Mediach Uniwersytetu Śląskiego w Sosnowieckim Centrum Sztuki Zamek Sielecki. Współpracę tę kontynuowałam, wygłaszając wykłady na dwóch kolejnych edycjach wydarzenia, już po uzyskaniu stopnia doktora. W latach 2010–2011 wystąpiłam z prelekcjami na Festiwalu Filmów Kultowych w Katowicach. Od 2013 r. współpracuję z Pszczyńskim Klubem Filmowym, gdzie dotychczas wygłosiłam sześć prelekcji na temat nurtów i autorów kina hiszpańskiego i kinematografii azjatyckich. Zainteresowania kulturą iberyjską od 2015 r. rozwijam we współpracy z Instytutem Cervantesa w Krakowie, gdzie wygłosiłam trzy wykłady. Dwa z nich dotyczyły współczesnego kina hiszpańskiego, a jeden filmowych

inspiracji twórczością Francisca Goi. W 2018 r. wraz z Fernandem Martínezem Vara de Rey de Irezábal prowadziłam tam też debatę na temat specyfiki najnowszego kina hiszpańskiego.

7. Oprócz kwestii wymienionych w pkt. 1-6, wnioskodawca może podać inne informacje, ważne z jego punktu widzenia, dotyczące kariery zawodowej

Nagrody i wyróżnienia

2010 Wyróżnienie w VII Edycji Konkursu Narodowego Centrum Kultury na najlepszą pracę doktorską z zakresu nauk o kulturze.

2013 Nagroda Indywidualna III Stopnia JM Rektora Uniwersytetu Śląskiego za działalność naukowo-badawczą.

Ewaluacyjne dodatki finansowe przyznane przez Uniwersytet Śląski w Katowicach za wyróżniającą się działalność naukową – 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2020.

.....
(podpis wnioskodawcy)