

Kraków, 2 stycznia 2023

Prof. dr hab. Krzysztof Loska
Instytut Sztuk Audiowizualnych
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński

**Recenzja dorobku naukowego Pani dr Joanny Aleksandrowicz
w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora habilitowanego
w dyscyplinie nauki o kulturze i religii**

1. Sylwetka naukowa Habilitantki

Dr Joanna Aleksandrowicz jest absolwentką kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Pracę magisterską zatytułowaną *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* napisała pod kierunkiem dr Anity Skwary w 2005 roku, po czym opublikowała jej rozszerzoną wersję w krakowskim wydawnictwie Rabid. W 2010 roku uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego na podstawie rozprawy doktorskiej pt. *Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* (przygotowanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Tadeusza Miczki), która – podobnie jak magisterium – ukazała się w wersji książkowej. W 2010 roku została zatrudniona na stanowisku adiunkta w Zakładzie Komunikacji Kulturowej Instytutu Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego (wcześniej przez pięć lat prowadziła tam zajęcia dydaktyczne w ramach studium doktoranckiego).

2. Ocena głównego osiągnięcia naukowego

Monografia *Obrazy Andaluzyj w kinie hiszpańskim (1910-2021)* – wskazana jako główne osiągnięcie naukowe – pod względem objętościowym jest dziełem monumentalnym (ponad pięćset stron), świetnie napisanym, imponującym erudycją oraz wszechstronną znajomością kontekstów kulturowych, artystycznych i społecznych, jednak chęć omówienia przez autorkę ponad trzystu filmów, wraz z ich uwarunkowaniami historycznymi, sprawiła, że czytelnik został przytłoczony nadmiarem szczegółowych informacji.

Całość rozprawy podzielona została na trzy obszerne rozdziały poprzedzone wstępem, w którym autorka wskazuje na kulturową różnorodność Andaluzji jako krainy będącej wizytówką Hiszpanii, a jednocześnie zwraca uwagę na proces kształtowania się regionalnej tożsamości i próby stworzenia lokalnego przemysłu filmowego. Zadanie, jakie postawiła przed sobą Habilitantka, jest wyraziście określone, mianowicie chodziło jej o ukazanie zmian w sposobach obrazowania Andaluzji w kinematografii hiszpańskiej od okresu niemego po kino najnowsze. Dr Aleksandrowicz przyjmuje perspektywę diachroniczną, uwzględniając zarówno przemiany tematyczne, jak i stylistyczne, proponuje pionierskie ujęcia tematu nie tylko w wymiarze krajowym, lecz także w skali światowej, ponieważ wcześniejsze publikacje poświęcone obrazowaniu Andaluzji skupiały się na krótszych odcinkach czasowych. W dodatku w obszernej bibliografii przeważają pozycje hiszpańskojęzyczne, co wydaje się koniecznością przy takim wyborze tematu.

Autorka skupia się na trzech elementach kształtujących filmowy obraz tego regionu Hiszpanii: po pierwsze – pozostałościach wizji romantycznej, po drugie – postrzeganiu Andaluzji jako „uwarunkowanej ideologicznie reprezentacji Hiszpanii” (s. 9) oraz po trzecie – kwestiach lokalnej odrębności. Na przykładzie filmów fabularnych z lat 1910-2021 oraz wybranych produkcji dokumentalnych dokonuje wieloaspektowego rozpoznania tematu. Habilitantka świadoma jest problematyczności definicji kina narodowego, a co za tym idzie konstruowania przynależności regionalnej. Zadaje pytanie, czy istnieje kino andaluzyjskie i jakie byłyby jego (raczej nieoczywiste) wyznaczniki? W tak określonym polu obserwacyjnym dostrzega możliwość zaistnienia raczej kina w Andaluzji – jak woli to określać autorka – niż kina andaluzyjskiego.

Rozdział pierwszy, zatytułowany „Andaluzja i españolada. Kreowanie obrazu”, poświęcony jest pewnej odmianie widowiska filmowego, którego wyróżnikami są stereotypowe wyobrażenia czy może raczej: przerysowane cechy uważane za esencjonalnie hiszpańskie. Warto podkreślić na marginesie, że słowo „españolada” pojawiło się kilkakrotnie we wstępie książki i należało przynajmniej w przypisie wytłumaczyć wcześniej jego znaczenie, ponieważ nie jest w powszechnym użyciu w języku polskim (obszerne wyjaśnienie nastąpiło dopiero na stronach 25-27). Habilitantka wskazuje na rozliczne trudności, jakie zrodziły się wraz z pragnieniem wytworzenia na ekranie wrażenia „autentyczności”. Umiejętnie rekonstruuje debaty, jakie toczyły się wokół wybranych produkcji filmowych w okresie międzywojennym, przede wszystkim ze względu na zafałszowany wizerunek regionu, odwołujący się do stereotypowych wyobrażeń na temat lokalnego folkloru.

W kolejnych analizach filmowych autorka skupia się na ideologicznych uwarunkowaniach sposobów obrazowania regionu w kinie hiszpańskim. Wskazuje na literackie źródła tego gatunku – przede wszystkim opowiadanie *Carmen* Prospera Meriméego, w którym zawarta została kwintesencja popularnych wyobrażeń na temat hiszpańskości, czy raczej o Andaluzji jako fantazmatycznej krainie. Egzotyzację i mitologizację, uzupełnioną przez romantyczne historie o zmysłowych kobietach i rozbójnikach, wzmocniła jeszcze opera Bizeta *Carmen* (z rozbudowanym wątkiem korridy). Habilitantka szczegółowo omawia filmowe wersje opowieści o uwodzicielskiej Cygance, które pojawiały się już w pierwszych latach kina, analizuje również późniejsze ekranizacje opowiadania Meriméego (s. 43-55), zwracając uwagę na klasyczne toposy, powracające motywy oraz elementy krytycznego spojrzenia na mit *Carmen*. W omawianych adaptacjach filmowych dostrzega swoiste kompendium gatunku, jakim jest hiszpańskie (malownicza sceneria, wątki cygańskie, flamenco, romantyczna miłość, korrida, rozbójnicy itd.).

Scenom muzyki i tańca autorka poświęca osobny podrozdział, w którym omawia filmy odwołujące się do kultury muzycznej Andaluzji, zwłaszcza do flamenco, które towarzyszyło „od początku kinowym opowieściom o rozbójnikach, z czasem stając się wręcz obowiązkowym ozdobnikiem tego typu historii, co prowadziło do kumulacji motywów uchodzących za typowo andaluzyjskie, tak jak w przypadku filmowych obrazów korridy” (s. 59). Dr Aleksandrowicz analizuje zmiany w sposobach funkcjonowania folkloru muzycznego, wykorzystywanego na przykład jako nośnik treści patriotycznych w epoce frankistowskiej (poprzez wpisanie flamenco w kontekst narodowy i propagandowy). Celem autorki w tej części pracy jest uchwycenie związków flamenco z hiszpańską, „a konkretnie z utrzymanymi w jej estetyce filmowymi obrazami Andaluzji” (s. 109).

Sporo miejsca poświęca autorka monografii filmowym reprezentacjom kobiet, a przy okazji aktorkom tworzącym stereotypowe wizerunki Andaluzjek, z ich charakterystycznym strojem oraz posługiwaniem się dialektem regionalnym (s. 79-84). Nie zapomina również o ekranowych wizerunkach mężczyzn, uwzględniając zarówno amantów, jak i postacie komiczne oraz czarne charaktery (s. 86-94). Habilitantka z wnikliwością śledzi zmiany zachodzące w sposobach prezentowania tańca, dostosowywanie hiszpańskości do warunków politycznych, zmian gatunku w latach sześćdziesiątych, zauważa przy tym, że w późniejszych latach twórcy nawiązują do konwencji i sięgają do wypracowanych schematów czy klisz. Autorka zwraca uwagę na fakt, że „niekiedy w kontekście śladów hiszpańskości w kinie najnowszym rozpatrywana jest także twórczość Carlosa Saury” (s. 104), zwłaszcza jego trylogia muzyczno-

taneczna: *Krwawe gody* (1981), *Carmen* (1983) i *Czarodziejska miłość* (1986), jednak w dziełach tych widać krytyczny stosunek reżysera do estetycznych klisz gatunkowych.

Drugim, obok flamenco, wyróżnikiem españolady, o którym pisze Aleksandrowicz, jest korrida, zawieszona gdzieś „między fiestą a melodramatem”, jak sugeruje tytuł podrozdziału poświęconego temu zjawisku, z postacią torreadora jako symbolu hiszpańskiej tradycji. „W españoladach osadzonych w Andaluzji walki z bykami splotły się z tradycją muzyczną regionu i współtworzyły jego stereotypowy obraz. Wątek tauromachii dobrze współgrał z typową dla gatunku egzotyzacją Południa oraz przypisanymi mu przez romantyków silnymi namiętnościami i pierwotnymi instynktami” (s. 112).

Na przykładzie *Krwi na piasku* (1916) Habilitantka analizuje schemat fabularny oraz charakterystyczne elementy ikonograficzne, które wykorzystywano w późniejszych produkcjach filmowych, zwłaszcza łączenie opowieści o życiu torreadora z historią miłosną. Podkreśla także, że w czasach dyktatury Franco korrida wpisana została w narodową tradycję i nacechowana ideologią oraz połączona z obrzędowością katolicką, tworząc narodowo-religijny spektakl (s. 126-127). W interesujący sposób tropi obecność wątków melodramatycznych w fabułach filmowych (lęk ukochanej o życie torreadora, rywalizacja między dwoma mężczyznami o uczucie tej samej kobiety itd.), pisze o związkach korridy i flamenco (nie tylko ze względu na obecność muzyki) oraz zmianach w postrzeganiu korridy na przełomie stuleci, co czyni między innymi na przykładzie filmu Almodóvara *Porozmawiaj z nią* (2003), który wyróżnia się skrajną estetyzacją, połączoną z wykorzystaniem klisz.

Kolejny podrozdział, poświęcony hiszpańskim rozbójnikom (*bandoleros*), zaczyna się – podobnie jak poprzednie – od naszkicowania tła historycznego, które pozwala na odróżnienie rzeczywistości od romantycznych wyobrażeń na temat szlacheckich zbójców, postaci na wpół mitycznych (jak anglosaski Robin Hood), będących jednym z archetypów andaluzyjskości. Aleksandrowicz odwołuje się najpierw do przykładów zaczerpniętych z malarstwa i literatury, dopiero później przechodzi do kina, zaczynając od filmu *Zabijaki* (z 1910 roku) oraz analizowanej już wcześniej *Krwi na piasku*. Autorka zauważa, że „reżyserzy wielokrotnie przywoływali postacie historycznych rozbójników, choć ich filmowe losy wiązały się raczej z legendami niż z prawdziwymi biografiami” (s. 142). Skrajna idealizacja tych postaci sprawiła, że miały one więcej wspólnego z fikcyjnymi opowieściami niż rzeczywistymi losami przestępców. W interesujący sposób przeprowadzona jest analiza sposobów konstruowania wizerunków bohaterów w filmach będących przykładami eskapistycznej rozrywki w czasach frankistowskich, z uwzględnieniem stopniowego odchodzenia od stereotypowych wyobrażeń aż po kres popularności filmów przygodowych o rozbójnikach w latach siedemdziesiątych.

Ostatni podrozdział w tej części rozprawy poświęcony jest kreowaniu egzotycznych krajobrazów w filmach, które analizowane są przez autorkę w duchu krytyki postkolonialnej. Punktem odniesienia są dla niej strategie orientalizujące, opisane niegdyś przez Edwarda Saïda, ponieważ Andaluzja jest dla Aleksandrowicz przykładem europejskiego Orientu (s. 174). Autorka skupia się na kwestii inności oraz kreowaniu romantycznej wizji poprzez wykorzystanie malowniczej scenerii, z eksponowaniem wpływów architektury mauretańskiej. Zabytki służą podkreśleniu melodramatycznego charakteru niektórych scen (zwłaszcza miłosnych spotkań bohaterów). Habilitantka zauważyła, że po latach nieobecności españolada powróciła w nurcie refleksyjnym kina, zazwyczaj w formach parodystycznych, nierzadko z wykorzystaniem strategii metafilmowych, co pozwoliło twórcom spojrzeć na gatunek z krytycznym dystansem.

W rozdziale drugim „Podróże na Południe. Odkrywanie Innego” autorka zwróciła uwagę na fakt, że atrakcyjność turystyczna Andaluzji dość szybko została odkryta przez cudzoziemców, zafascynowanych egzotyczną kulturą Południa (zabytki, pejzaże), nierzadko zakochanych w pięknych kobietach. W filmach powojennych podkreślano kontrast między przybyszami z innych krajów a rdzennymi mieszkańcami, czasem wprowadzano wątek romantyczny (romans międzykulturowy). Motyw podróży był sposobem na pokazanie zderzenia tradycji z nowoczesnością oraz uchwycenie zachodzących w społeczeństwie zmian obyczajowych. Interesujących przykładów dostarczają dr Aleksandrowicz filmy o podróżach do Andaluzji z innych części Hiszpanii, co służyło wydobyciu różnic między ubogim Południem i zamożną Północą (choć początkowo reżyserzy akcentowali konieczność oswojenia odmienności w celu zbudowania jedności narodowej).

Kolejnym tropem, na który zwróciła uwagę Habilitantka, jest wykorzystanie konwencji kina drogi, zwłaszcza w filmach pokazujących Andaluzyjczyków podróżujących do krajów Ameryki Południowej, nierzadko wyjeżdżający z powodów ekonomicznych (marzących o powrocie). Odwrotnym wariantem są opowieści o migrantach z Afryki Północnej, którym towarzyszy pytanie zadane niegdyś przez Gayatri Spivak: czy podporządkowani Inni mogą przemówić? W filmach nakręconych przez hiszpańskich reżyserów, przyjmujących europocentryczną perspektywę, wyrażającą współczucie dla losu uchodźców, przeważa stereotypowe przedstawienie migrantów i dominuje klasyczny temat zderzenia kultur. Z drugiej zaś strony – jak zauważa Aleksandrowicz – „w osadzonych w Andaluzji narracjach migracyjnych całkowicie zanikają stereotypowe cechy regionu, tak charakterystyczne dla filmów ukazujących podróże na Południe z krajów Europy bądź innych wspólnot autonomicznych Hiszpanii. Andaluzyjczyk przestaje być więc egzotycznym Innym i staje się

zwyczajnym Europejczykiem, przeciwstawionym postaciom migrantów będących ucieleśnieniem tego, co obce” (s. 273).

Podsumowując ten wątek, autorka tak pisze: „Motyw podróży niewątpliwie pozwala filmowcom wydobyć cechy Andaluzji i jej mieszkańców na zasadzie opozycji i kontrastu z tym, co inne. Z jednej strony wiąże się to z mechanizmem określenia własnej tożsamości poprzez zderzenie z postacią obcego, z drugiej, sprzyja ugruntowywaniu stereotypów przez nadmierne przerysowanie różnic. (...) O ile bowiem dawniej postrzegano Andaluzję jako spełnienie europejskich marzeń o Oriencie przeciwstawionym zachodniej cywilizacji, o tyle w wielu współczesnych narracjach arabska tradycja migrantów, usiłujących urzeczywistnić swój sen o Europie poprzez podróż do Andaluzji, zderzona zostaje z kulturą mieszkańców regionu, utożsamiających się z cywilizacją Zachodu” (s. 285-286)

Rozdział trzeci, zatytułowany „Palmy z kartonu i cante jondo na blokowisku. Przełamywanie stereotypów”, poświęcony jest krytycznemu spojrzeniu na stereotypowe przedstawienia Andaluzji. Jednym ze sposobów stosowanych przez reżyserów jest *españolada* refleksyjna, jak określił ten nurt kina José Luis Navarrete Cardero. Filmy nakręcone po 1982 roku wyróżniają się krytycznym namysłem nad konwencjami ukształtowanymi we wcześniejszym okresie rozwoju kina, posługują się groteskowym przerysowaniem, parodią, satyrą, ironią oraz obecnością wątków metafilmowych, które nierzadko ukazują *españoladę* w krzywym zwierciadle, wydobywając na plan pierwszy nieautentyczność świata przedstawionego. Przykładów gry z konwencjami *españolady* dostarcza wspomniana już wcześniej trylogia Carlosa Saury, podczas gdy dekonstrukcja kina folklorystycznego w interesujący sposób została przedstawiona przez autorkę na przykładzie *Dziewczyny marzeń* (1998) Fernanda Trueby (s. 309-313). Zapewne przydałaby się większa świadomość teoretyczna przy używaniu kluczowych terminów literackich – jak groteska, parodia czy ironia – może nawet spojrzenie na omawiane dzieła z perspektywy strategii „karnawalizacji” świata przedstawionego, opisaną niegdyś przez Michaiła Bachtina, który skupiał się właśnie na zderzeniu różnych głosów, stylów, wymieszaniu elementów komicznych i poważnych, nieustannym podważaniu istniejących hierarchii w ramach „ludowej kultury śmiechu”.

Innym narzędziem krytycznego namysłu nad konwencjami *españolady* jest odwołanie się do realizmu, co pozwala reżyserom na polemikę z romantycznym mitem szlachetnego zbójcy, odmienny sposób przedstawiania kultury muzycznej flamenco oraz krytyczne spojrzenie na rolę religii i sytuację ekonomiczną mieszkańców wsi (widoczne jest to zwłaszcza w kinie transformacji, tuż po upadku dyktatury Franco). W tej części rozprawy autorka włącza do rozważań przykłady filmów dokumentalnych i krótkometrażowych (s. 348-350). Habilitantka

stwierdza, że poszukiwanie nowych sposobów obrazowania Andaluzji rozpoczyna się pod koniec XX wieku za sprawą filmu *Samotne* Benita Zambrano, w którym na próżno szukać stereotypowych wyobrażeń na temat hiszpańskości, zastąpionych realistyczną obserwacją codziennego życia mieszkańców blokowisk.

W wielu filmach kręconych przez przedstawicieli nurtu określanego mianem „nieśmiałego realizmu” pojawiają się tematy związane z wykluczeniem ekonomicznym, bezrobociem, bezdomnością oraz wyobcowaniem bohaterów. Jak zauważa dr Aleksandrowicz, w najnowszych produkcjach tożsamość regionalna przestaje być punktem odniesienia, a „Południe staje się neutralnym tłem opowieści, która mogłaby się rozgrywać gdziekolwiek. Ta neutralność wydaje się coraz częściej nie tyle sposobem odchodzenia od stereotypów, ile raczej dowodem na to, że tracą one swoją moc, a osadzenie akcji w Andaluzji nie pociąga już za sobą oczywistych skojarzeń gatunkowych czy tematycznych” (s. 394), czego przykładów dostarczają chociażby filmy Santiago Amodeo i Alberta Rodrígueza, podkreślające raczej uniwersalność niż lokalność.

W zakończeniu autorka podsumowuje różnorodne sposoby obrazowania Andaluzji, stwierdzając, że „w filmach niemych oraz w pierwszych dekadach kina dźwiękowego aż do lat pięćdziesiątych XX wieku zwraca uwagę koncentracja na motywach wywiedzionych z imaginarium romantycznego, co współgrało z koncepcją folkloru rozumianego jako ostoja wartości narodowych. (...) Lata sześćdziesiąte i początek lat siedemdziesiątych oznaczały z kolei zachłyśnięcie się nowoczesnością w okresie cudu ekonomicznego i polityki otwarcia, co przyniosło nowe obrazy Andaluzji jako wakacyjnego raj. Transformacja ustrojowa po śmierci generała Franco umożliwiła natomiast poszukiwanie w przedstawieniach folklorystycznych realizmu i regionalnej tożsamości oraz obnażanie ludowości z uśmiechniętych masek, skrywających problemy i nierówności społeczne. Kino najnowsze z jednej strony powraca do folklorystycznych klisz na zasadzie świadomej gry z konwencją, zwykle w tonie parodii lub pastiszu. Z drugiej, próbuje na nowo eksplorować kierunek realistyczny” (s. 407).

Habilitantka wspomina o tropach zaledwie sygnalizowanych w jej pracy, które mogłyby znaleźć rozwinięcie: po pierwsze – wieloaspektowa analiza wpływu literatury i sztuk plastycznych na kinowe wyobrażenia Andaluzji, po drugie – znacznie pełniejsze sięgnięcie po kino dokumentalne (z pewnością warte uwagi byłyby filmy etnograficzne), po trzecie – włączenie perspektywy kulturoznawczej, pozwalającej na analizę tożsamościowej roli mediów. Całości monografii dopełniają: obszerna filmografia, uwzględniająca skrócone czołówki filmów (s. 421-465), oraz bibliografia złożona w większości z prac napisanych w języku hiszpańskim (s. 467-497).

3. Opinia o pozostałych osiągnięciach naukowych

O ile kinematografia hiszpańska od lat stanowi główną oś zainteresowań Habilitantki, o tyle we wczesnym okresie kariery naukowej zajmowała się również kinem azjatyckim, o czym świadczy wspomniana już przeze mnie książka *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* (Kraków, 2008), w której autorka skupia się na analizie stylistycznej oraz strategiach narracyjnych hongkońskiego reżysera. Rozwinięciem tych zainteresowań były artykuły na temat filmowych adaptacji literatury chińskiej (m.in. o filmie *Zawieście czerwone latarnie* Zhanga Yimou) oraz twórczości japońskiego reżysera Yasujirō Ozu (rozdział w tomie *Autorzy kina azjatyckiego 2*).

Zdecydowana większość dorobku naukowego poświęcona jest jednak filmom hiszpańskim, o czym świadczy między innymi poszerzona wersja rozprawy doktorskiej, opublikowana pt. *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* (Katowice, 2012) oraz kilka artykułów na temat twórczości hiszpańskich reżyserów (Julio Medem i Luis García Berlanga). Habilitantka rozwijała również badania komparatystyczne związane zarówno z zagadnieniem filmowych adaptacji literatury hiszpańskojęzycznej, jak i kontekstów malarskich (np. interesujący artykuł na temat *Saturna pożerającego własne dzieci* oraz transformacji mitu przedstawionego na obrazie Goi). Zapowiedź zainteresowań analizą sposobów wykorzystania pejzażu w kinie pojawiła się na długo przed rozprawą habilitacyjną, o czym świadczą artykuły na temat filmowych krajobrazów różnych regionów Hiszpanii oraz obrazów Peru w twórczości Claudii Llosy.

Uwzględniając całokształt dorobku naukowego i popularnonaukowego, dr Joanna Aleksandrowicz jest autorką 59 publikacji, w tym 3 monografii autorskich, 15 rozdziałów w monografiach wieloautorskich, 24 artykułów w czasopismach oraz 17 recenzji. Część artykułów ukazała się w czasopismach wysoko punktowanych, takich jak „Kwartalnik Filmowy” (100 pkt.), „Transformacje” (70 pkt.) czy „Kultura Współczesna” (70 pkt.), inne zaś w tomach zbiorowych.

4. Opinia o aktywności międzynarodowej

W okresie pracy nad rozprawą doktorską Habilitantka prowadziła badania w hiszpańskich archiwach filmowych i ośrodkach naukowych, o czym świadczą pobyty w Filmoteca Española i Biblioteca Nacional de España w Madrycie (w latach 2006-2008, 2011) oraz Filmoteca Valenciana w Walencji (w 2008 roku). Wyjazdy do hiszpańskich instytucji naukowych były stałym elementem pozwalającym na pogłębianie wiedzy oraz warsztatu badawczego, stąd liczne kwerendy prowadzone w Filmoteca Española i Biblioteca Nacional de España w

Madrycie (2012, 2013, 2014) oraz w Cinémathèque Française w Paryżu (2012). Niewątpliwie przydatne przy pracy nad rozprawą habilitacyjną były pobyty w instytucjach andaluzyjskich – w Filmoteca de Andalucía w Kordobie (2014, 2019, 2021) oraz w Biblioteca de la Universidad de Sevilla (2019, 2021).

Oprócz tego Habilitantka prowadziła badania nad kinem portugalskim w ramach grantu Miniatura przyznanego przez Narodowe Centrum Nauki. Najbardziej istotny w kontekście tego projektu był pobyt studyjny w Cinemateca Portuguesa w Lizbonie (2017), który pozwolił na zapoznanie się zarówno z publikacjami w języku portugalskim, jak i z niedostępnymi w Polsce dziełami filmowymi. W 2020 roku dr Joanna Aleksandrowicz prowadziła badania nad filmem i kulturą latynoamerykańską podczas pobytu studyjnego w Cineteca Nacional de México w Meksyku.

O ile wyjazdy badawcze okazały się liczne i owocne, o tyle aktywność publikacyjna w językach obcych jest bardzo ograniczona. Jeśli nie liczyć tekstu zamieszczonego w polskim periodyku „Polonia Journal”, zaledwie dwa artykuły („*Saturno*” de Goya. *La transformación del mito* oraz *Retornos filmicos de Orfeo y Eurídice. La obra de Goya como inspiración en el cine español*) ukazały się na łamach zagranicznego czasopisma („Scripta Classica” – spoza wykazu czasopism punktowanych), zaś tekst *La obra de Goya como inspiración en el cine español* został wydany w tomie zbiorowym pod redakcją Agnieszki Kłosińskiej, Ewy Kobyleckiej-Piwońskiej i innych w Wydawnictwie Uniwersytetu Łódzkiego. Wszystko to sprawia, że liczba cytowań w oparciu o Google Scholar jest prawie niezauważalna (Habilitantka doliczyła się zaledwie czterech!). Zaskoczeniem dla recenzenta jest fakt, że dr Aleksandrowicz nie ma w dorobku po doktoracie **żadnych** wystąpień na zagranicznych konferencjach, co wydaje się niezrozumiałe ze względu na bardzo dobrą znajomość języka hiszpańskiego i wielokrotne wyjazdy na Półwysep Iberyjski.

5. Opinia o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych i popularyzatorskich

Od początku studiów doktoranckich (czyli od 2005 roku) Habilitantka prowadziła zajęcia dydaktyczne na Uniwersytecie Śląskim, między innymi ćwiczenia na kierunku kulturoznawstwo 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 UŚ prowadziła 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

przygotowała również autorski program wykładów monograficznych i przedmiotów specjalizacyjnych, konwersatoria o gatunkach i autorach kina współczesnego. Oprócz tego dr Aleksandrowicz prowadziła wykłady z komunikacji interkulturowej na filologii romańskiej oraz konwersatoria na temat sztuki regionu na międzyobszarowych studiach polskich, a nawet lektorat języka hiszpańskiego. Od 2018 roku Habilitantka prowadzi seminaria licencjackie, a od 2021 także magisterskie na filologii romańskiej. Dotychczas wypromowała łącznie 54 licencjatów oraz sprawuje opiekę promotorską nad 13 pracami licencjackimi i 14 magisterskimi oraz nad jedną pracą magisterską prowadzoną indywidualnie. Była również promotorką pomocniczą dwóch rozpraw doktorskich przygotowanych pod kierunkiem prof. dra hab. Tadeusza Miczki.

Od ukończenia studiów Habilitantka współpracuje z różnymi instytucjami kultury, m.in. z Instytucją Filmową Max-Film, dla której w latach 2007–2009 przygotowała cykl prelekcji dla młodzieży wygłaszanych w placówce Nove Kino w Tychach. Publikowała recenzje filmowe w kwartalniku kulturalnym „Opcje”, wygłaszała wykłady w Instytucie Cervantesa w Krakowie, w Sosnowieckim Centrum Sztuki Zamek Sielecki, prowadziła prelekcje na Festiwalu Filmów Kultowych w Katowicach oraz w Pszczyńskim Klubie Filmowym oraz debatę na temat specyfiki najnowszego kina hiszpańskiego.

6. Konkluzja

Uwzględniając fakt, że dorobek naukowo-badawczy oraz dydaktyczny dr Joanny Aleksandrowicz w stopniu wystarczającym, choć z pewnymi zastrzeżeniami wspomnianymi w punkcie czwartym recenzji, spełnia wymagania określone w ustawie z dnia 20 lipca 2018 roku „Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce”, wnoszę o dopuszczenie dr Joanny Aleksandrowicz do dalszych etapów w postępowaniu habilitacyjnym.

