

STRESZCZENIE PRACY DOKTORSKIEJ

„Kino hiszpańskie w XXI wieku. Kino transnarodowe wobec Hollywood”

W swojej dysertacji, autorka połączyła trzy pola refleksji nad filmem, które jeszcze do niedawna traktowane były raczej jako odrębne, to jest: ekonomię i organizację produkcji, tekstualną charakterystykę i naturę filmów, a także kwestie związane z ich dystrybucją i konsumpcją. Nadrzędnym konceptem w rozprawie uczyniła transnarodowość, a za najbardziej istotne metodologie uznała: analizę tekstualną (w celu ukazania transnarodowych powiązań w ramach samego filmu), ustalenia socjologiczne, a także metody i teorie wypracowane do tej pory przez filmoznawstwo (jak badania produkcyjne). Umożliwiło to potraktowanie filmu zarówno jako tekstu kultury, jak i przedmiotu wymiany handlowej i produktu kulturowego oraz skupienie się na sposobach jego powstawania.

Decyzja o skupieniu się na badaniach kina hiszpańskiego związana była z wykształceniem, doświadczeniem i zainteresowaniami autorki. Ponadto, można uznać, że dysertacja wypełnia pewną lukę w polskich badaniach filmoznawczych — nie ma bowiem w Polsce silnej reprezentacji badaczy kina hiszpańskiego i nie pisze się o nim zbyt często w polskim dyskursie naukowym.

W rozdziale pierwszym, *Globalne Hollywood i filmowa Europa*, autorka podjęła próbę umieszczenia kina hiszpańskiego na mapie świata audiowizualnego. Dokonała opisu najważniejszych punktów odniesienia dla tej kinematografii, jakimi są kino Europy i tak zwane „globalne Hollywood”. Po pierwsze, zwróciła uwagę na najważniejsze procesy i przeobrażenia zachodzące po 1980 roku w Hollywood oraz ich konsekwencje. Następnie omówiła metody minimalizacji ryzyka i maksymalizacji zysku w modelu hollywoodzkim. W drugiej części rozdziału, analizie został poddany przemysł przemysł filmowy w Europie. Autorka dokonała charakterystyki kina europejskiego, a następnie przytoczyła istotne strategie kina europejskiego w celu podniesienia konkurencyjności na globalnym rynku. Finalnie, zostały wskazane i omówione najważniejsze i najpopularniejsze programy dofinansowania inicjatyw filmowych w Europie, czyli Eurimages i MEDIA, a także związany już bezpośrednio z filmowym przemysłem Hiszpanii program IBERMEDIA.

W rozdziale drugim autorka zdefiniowała kino narodowe jako kategorię opisu. Omówiła zatem możliwe interpretacje tego pojęcia — definiowanie go w kategoriach ekonomicznych czy skupienie się na tekście filmowym bądź recepcji. Te ogólne ustalenia umożliwiły autorce na konceptualizację kina hiszpańskiego jako kina narodowego. Ten zabieg rozpoczęła od wytłumaczenia, w jaki sposób tworzyła się hiszpańska tożsamość narodowa i filmowa. Następnie, zadała pytanie, czym tak naprawdę jest „kino hiszpańskie” i kojarzona z nim „hiszpańskość” i starała się odpowiedzieć na nie, korzystając między innymi z ustaleń z zakresu brandingu narodowego.

W rozdziale trzecim, został budowany rys historyczny kina hiszpańskiego. Rozdział podzielono na dwie części: *Początek demokracji. Lata osiemdziesiąte*, oraz *Lata dziewięćdziesiąte* i omówiono sytuację prawną, polityczną i społeczną kina Hiszpanii w tym okresie.

W rozdziale czwartym autorka opowiedziała szczegółowo o sytuacji społeczno-politycznej współczesnego (2002-2016) kina hiszpańskiego poprzez analizę wybranych przypadków i fenomenów. Założono kilka wstępnych tez: po pierwsze, uznano, że przemysł filmowy Hiszpanii adaptuje różne strategie przetrwania i osiągania sukcesu w obliczu globalnego Hollywood i starano się je szczegółowo przeanalizować. Ponadto wskazano na fakt, że dosyć ważną kate-

gorią opis kina Hiszpanii jest wciąż klasyczny model autorski, a filarem komercyjnym — zakorzenione w lokalności kino gatunkowe oraz transnarodowe koprodukcje. Założono również, że bardzo ważną kategorią odniesienia w kinie hiszpańskim jest pojęcie kryzysu. Autorka dokonała także przeglądu panoramy filmowej Hiszpanii w pierwszych dwóch dekadach XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem najważniejszych i najpopularniejszych gatunków tej kinematografii, a także najistotniejszych zjawisk wpływających bezpośrednio na strukturę kina hiszpańskiego. W tym rozdziale przeanalizowano także formy finansowania kina hiszpańskiego, zależności między rynkiem filmowym, a telewizją, a także krajowy *box office*. W 2007 roku zaczęła obowiązywać w Hiszpanii ważna ustawa, zwana *Ley de Cine* — Prawo Kina. Część rozdziału została poświęcona zatem analizie nowego prawa. Na zakończenie rozdziału przeanalizowano, które filmy w zdefiniowanym przedziale czasowym zdobyły najwięcej nagród Goya, przyznawanych przez Hiszpańską Akademię Filmową — poddano ocenie, czy te nagrody mogły wpłynąć w jakimś stopniu na wybory filmowe widzów oraz ich frekwencję w kinach. Dla uzupełnienia nakreślonych powyżej parametrów autorka sprawdziła również, jak wygląda obecność tej kinematografii narodowej w głównych sekcjach najważniejszych festiwalu filmowych.

W rozdziale piątym, *Kino transnarodowe*, zostały położone podwaliny teoretyczne pod późniejsze analizy konkretnych przypadków. Autorka uporządkowała podstawowe kwestie terminologiczne, zreferowała stan badań i przywołała najważniejsze teorie. Dużą część rozdziału została poświęcona omówieniu dwóch typologii filmowej transnarodowości autorstwa wpływowych badaczek Mette Hjort i Deborah Shaw.

Rozdział szósty dysertacji autorka poświęciła zaprezentowaniu współczesnego kina hiszpańskiego w optyce kina transnarodowego, by w ostatnim, siódmym rozdziale dokonać analizy konkretnych przypadków czyli trzech filmografii ważnych hiszpańskich reżyserów: Isabel Coixet, Juana Antonio Bayony oraz Alejandro Amenábara. Wybór wymienionej trójki reżyserów był arbitralny, jednak nieprzypadkowy: celem było ukazanie trzech alternatywnych podejść do tworzenia filmów, a zarazem różnorodnych przejawów transnarodowości w twórczości reżyserów, spośród których każdy jest przedstawicielem hegemonicznej kultury filmowej Hiszpanii.

Pierwszą z analizowanych filmografii był korpus dzieł Isabel Coixet — w jej przypadku skupiono się głównie na idei „reżyserki-autorki”, a najważniejszymi conceptami wykorzystanymi do analizy wybranej części jej filmografii były: transnarodowość kosmopolityczna, transnarodowość oportunistyczna i epifaniczna, a także etyka transnarodowości. Następnie została omówiona filmografia J.A. Bayony, pod kątem preferowanych przez niego transnarodowych metod produkcji i gatunków filmowych. Następnie, autorka opisała kształtujące jego twórczość wpływy i podejścia krytyczne, a na zakończenie tej analizy, poddała pod namysł możliwość istnienia figury komercyjnego reżysera-autora, świetnie odnajdującego się w *mainstreamie*. Na końcu rozdziału została przeanalizowana twórczość Alejandro Amenábara. Po pierwsze, autorka skupiła się na jego stosunku wobec transnarodowych sposobów narracji i metod produkcji, a następnie wprowadziła koncepcję „transnarodowych filmów narodowych”, uznając ją za niezbędną do omówienia tej konkretnej filmografii. Analiza ta została uzupełniona o refleksję na temat kina Amenábara i wymiany kulturowej, w kontekście praktyki *remake'u*.