


Marta Stańczyk  <https://orcid.org/0000-0002-1698-7845>

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: marta1.stanczyk@uj.edu.pl

W POSZUKIWANIU KOBIECEJ NARRACJI HISTORYCZNEJ

Małgorzata Radkiewicz, *Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Fundacja Okonakino, Warszawa–Kraków 2022, ss. 264.

Abstract: The review is devoted to the book by Małgorzata Radkiewicz *Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej* [*Reflections from behind the Camera: Women Directors on Cinema and Film Form*]. The publication showcases a deeply feminist frame of reference not only in its theme which is women directors' theoretical oeuvre, from Alice Guy-Blaché to Alexandra Juhasz, but also in its concept. The author presents their reflections on cinema in the broader context of changing social norms, cinematic language, feminist philosophy and other minority discourses. The review highlights the importance of translating and publishing those reflections in Polish, however it pays particular attention to the author's proposal of alternative form of scientific discourse and historical narrative. Radkiewicz changes traditional structure – which, typically, is linear, final, unified and focus on progress and hierarchization – for more open, horizontal and activating. That approach led to placing the book as a parallel to feminist, avant-garde endeavors of presented women directors. It could be positioned as a new narrative mode in the process of (re)writing film history by women and other minorities and inspire future relocations.

Keywords: women directors, film theory, avant-garde, feminism, historical narrative

Gdy pod koniec 2022 roku opublikowano nowy ranking najlepszych filmów wszech czasów, organizowany raz na dziesięć lat przez magazyn „Sight and Sound”, na szczycie listy znalazło się dzieło zaskakujące. Nie był to *Obywatel*

Kane (*Citizen Kane*, 1941, reż. Orson Welles) czy *Zawrót głowy* (*Vertigo*, 1958, reż. Alfred Hitchcock), filmy, które ścierały się od dłuższego czasu w czołówce, nie było to żadne dzieło Stanleya Kubricka, Andrieja Tarkowskiego czy Michelangelo Antonioniego; miejsce tych brązowionych nazwisk zastąpiła Chantal Akerman z *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy, 1080 Bruksela* (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975). To wydarzenie rozbudziło dyskusję o kanonie i czynnikach, które na niego wpływają, ale ważniejsze od pytania, jak to się stało, że nagle *Jeanne Dielman...* została wybrana jako najlepszy film, jest pytanie, dlaczego stało się to dopiero teraz. Film ten przez lata był doceniany, ale jednocześnie uchodził za zbyt trudny, radykalny, awangardowy, w końcu – za zbyt feministyczny, a przez to niewystarczająco uniwersalny. W dużym uproszczeniu pokazuje on załamanie się protagonistki na skutek przytłaczającej rutyny; kryzys jako temat filmowy bywał zwykle ubierany w garnitur i przybierał męską twarz, czego najlepszym przykładem są wspomniane filmy Wellesa i Hitchcocka. Kobieta nie jest normą, nie jest neutralna – przypomina o, jak pisały francuskie feministki, byciu nieredukowalną różnicą, stąd też film Akerman bardzo często nie był i nie jest traktowany jako tekst o egzystencjalnej skali, ale wyłącznie „feministyczny”. Inny problem związany z filmem to jego rzekoma jednostkowość, trudność umieszczenia go w historii kina. Komentująca nowy ranking Laura Mulvey porównała jednak *Jeanne Dielman...* ze *Złodziejami rowerów* (*Ladri di biciclette*, 1948, reż. Vittorio De Sica) – nie pod

względem tematu czy formy filmowej, ale reprezentowania szerszego fenomenu¹. Tak jak *Złodzieje...* są spełnieniem i sublimacją neorealizmu, tak film Akerman robi to samo dla kina kobiet, które rozwijało się intensywnie w latach 70. Takie spozycjonowanie *Jeanne Dielman...* nasuwa pytanie o łatwość lekceważenia tak przełomowego nurtu, zapominania o twórczyniach filmowych, a w związku z tym uświadamia deformacje narracji historycznofilmowej.

Mulvey w przywołanym wyżej tekście uważa, że ranking z 2022 roku zmieni kanon na zawsze; niestety uważam to za zbyt optywizm. To jednak, czego nie robi ranking, kanon czy kolejna edycja tomu *1001 filmów, które musisz zobaczyć* pod redakcją Stevena Schneidera, mogą zrobić historycy kina – przekonujący o tym, że przeszłość medium nie jest kompletnie opisana, a każda próba syntezy wiąże się z wykluczeniem problemów mniejszości, w tym kobiet. Feministyczna perspektywa jest coraz powszechniejsza także wśród polskich historyków, a przede wszystkim historyczek kina, co reprezentują badania Moniki Talarczyk (m.in. zbiór *Biały Mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii* z 2013 roku), Elżbiety Ostrowskiej i Ewy Mazierskiej (*Women in Polish*

¹ L. Mulvey, *The Greatest Film of All Time: Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, „Sight and Sound”, 1.12.2022, <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/greatest-film-all-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles> (dostęp: 16.02.2023). Teoretyczka wymienia festiwal filmowy w Edynburgu, gdzie w 1975 roku poza filmem Akerman miała okazję zobaczyć dzieła Yvonne Rainer, Babette Mangolte czy London Women's Film Group.

Cinema z 2006 roku) oraz Małgorzaty Radkiewicz, czyli autorki książki *Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej*². Jej dorobek naukowy oscyluje wokół tematyki gender i kobiecości, często właśnie w perspektywie historycznej. Takie książki, jak „*Władczynie spojrzenia*”. *Teoria filmu a praktyka reżyserki i artystek, Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939*, współredagowane z Talarczyk (*Nie)widzialne kobiety kina* czy opisywana tu publikacja układają się w szerszy projekt³. Jak *Jeanne Dielman...* w rankingu British Film Institute sprowokowała pytania o kanon filmowy, tak ostatnia książka Radkiewicz zadaje pytania i przesuwają granice narracji historycznofilmowych.

Autorka skupia się na temacie refleksji twórczyń filmowych, które zostają przedstawione w słabo dotychczas eksponowanych rolach: badaczek i teoretyczek kina. Ich koncepcje teoretyczne nie są powszechnie znane, w większości

nie były dotychczas też publikowane i tłumaczone na język polski, więc samo to stanowi o wartości książki Radkiewicz. Autorka ukazuje namysł teoretyczny reżyserki w kontekście ich filmów, ale też wpisuje je w „znacznie szerszą problematykę, związaną z określonym momentem historycznym, nurtami intelektualnymi i realiami społeczno-kulturowymi”⁴. W związku z tym w rozdziałach znajdują się nawiązania do prądów artystycznych (np. awangardy), charakteru przemysłu filmowego (np. na przełomie XIX i XX wieku, ale i w latach 70. XX wieku) czy prądów intelektualnych, filozofii i niekoniecznie *stricte* filmowych teorii (np. postkolonializm czy teoria *queer*). Z tych wątków wyłaniają się cztery zagadnienia: „Pierwsze dotyczy formy filmowej oraz kina jako medium, instytucji, obszaru kultury popularnej, a drugie praktyki reżyserskiej kobiet – ich indywidualnego warsztatu, stylu i wyborów tematycznych. W trzecim chodzi o ukazanie powiązań uprawianej refleksji z feminizmem, postkolonializmem, teorią *queer* i innymi teoriami dostarczającymi przydatnych pojęć i definicji. Natomiast czwarte zagadnienie skupia się na relacji między twórczością kobiet a tradycją kultury wizualnej w jej wymiarze komunikacyjnym, technologicznym i estetycznym”⁵. Te aspekty są osiami interpretacyjnymi w kolejnych partiach książki pogłębionymi przez autorkę w różnym stopniu, w zależności od opisywanego przypadku artystki-teoretyczki, a szerokie spektrum przytoczonych wyżej zagadnień

² Zob. M. Talarczyk, *Biały Mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2013; E. Mazierska, E. Ostrowska, *Women in Polish Cinema*, Berghahn Books, New York 2006; M. Radkiewicz, *Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej: Fundacja Okonakino, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Warszawa–Kraków 2022.

³ Zob. M. Radkiewicz, „*Władczynie spojrzenia*”. *Teoria filmu a praktyka reżyserki i artystek*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010; eadem, *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939*, Korporacja Ha!art, Kraków 2016; M. Radkiewicz, M. Talarczyk (red.), (*Nie)widzialne kobiety kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.

⁴ M. Radkiewicz, *Refleksje zza kamery...*, op. cit., s. 10.

⁵ Ibidem.

zostaje uporządkowane za pomocą jasnej struktury: każdy kolejny rozdział publikacji jest poświęcony innej twórczyni, jej poglądom, a także pewnym problemom związanym z jej „refleksjami zza kamery”.

W pierwszym rozdziale zaprezentowana zostaje Alice Guy-Blaché jako pionierka, jedna z najbardziej cenionych postaci w pierwszych latach kształtowania się i funkcjonowania kina, a także przykład przekroczenia oczekiwań względem kobiet, jak i bycia przez kobiecość zdeterminowaną. Refleksje Guy-Blaché przyjmują głównie formę wywiadów i wspomnień, co warto zauważyć i sproblematyzować, ponieważ historię mniejszości rzadko można oprzeć na tradycyjnych źródłach z braku formalnych archiwów⁶. Idea archiwum powróci zresztą w tekście w ostatnim rozdziale, gdzie proces zachowywania świadectw przeszłości zostaje przedstawiony jako aktywistyczne przedłużenie działań akademiczek i artystek. Aktywizm zaznaczony zostanie już w drugim rozdziale poświęconym postaci Germaine Dulac, awangardowej twórczyni i publicystki. Została ona zapamiętana głównie za sprawą swoich filmów, takich jak *Uśmiechnięta pani Beudet* (*La souriante Madame Beudet*, 1923) czy *Muszelka i pastor* (*La*

coquille et le clergyman, 1928), wiązanych z różnymi prądami artystycznymi, także często wyraźnie podkreślającymi kobiecą perspektywę. Radkiewicz przywołuje zatem szereg jej tekstów dotyczących idei kina, warsztatu filmowego i zadań ludzi związanych z nową sztuką. O ile filmy Dulac pojawiają się często na marginesie rozważań o francuskiej awangardzie, o tyle lekceważy się jej wkład w rozwój filmu surrealistycznego. Podobnie ignorowana/pomijana jest jej refleksja krytyczno- i teoretycznofilmowa. Jakkolwiek w piśmiennictwie teoretycznofilmowym pozostaje ona obecna⁷, to Radkiewicz plasuje ją w kontinuum różnych kobiecych refleksji, a i pozwala wybrzmieć przemyśleniom dotyczącym innych idei niż koncepcja czystego kina.

W trzecim rozdziale badaczka przedstawia znaczenie – jak wskazuje już sam jego tytuł – *Tańca, rytuału i sztuki filmowej w omówieniu Mai Deren*. To nie jest pierwsze spotkanie Radkiewicz z tą artystką, której poświęciła między innymi rozdział w *Historiach filmu awangardowego*⁸ (podobnie zresztą jak Dulac). Porównanie obu tekstów wyraźnie pokazuje perspektywę, którą autorka przyjęła w *Refleksjach zza kamery* – w nowej

⁶ Zob. Ch. Gledhill, J. Knight, *Introduction* [w:] eadem (red.), *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*, University of Illinois Press, Chicago–Springfield 2015, s. 3. Poszukiwaniu źródeł poświęcona jest cała pierwsza część tej publikacji. Ten problem nie jest oczywiście związany wyłącznie z badaniami feministycznymi – podziela ją go naukowcy związani z perspektywą postkolonialną czy queerową.

⁷ Por. np. Z. Czeczot-Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945*, Ossolineum, Warszawa 1977, s. 212–213; A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik, Słowo/Obraz Terytoria*, Gdańsk 2007, s. 32–33.

⁸ Zob. M. Radkiewicz, *Maya Deren – prekursorka amerykańskiej awangardy filmowej* [w:] Ł. Ronduda, G. Sitek (red.), *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Wydawnictwo Ha!art, Fundacja Okonakino, Warszawa–Kraków 2019.

publikacji nie opisuje twórczości artystycznej wybranych reżyserów, lecz ich konceptualizację. Z rozdziału poświęconego myśli wyrażonej w książce *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*⁹ wyłania się bogactwo refleksji Deren na temat kina, jego relacji z rzeczywistością, naturą i rytuałem, a także samej formy pisania o kinie. Widać w tych poglądach nie tylko silną indywidualność, ale też potencjalne miejsce tych koncepcji w metodologii historii filmu (odrzućenie linearnej narracji) czy w historii myśli filmowej, choćby jako zapowiedź feminizmu filmowego, który reprezentuje Laura Mulvey. To jej poglądy zostają przedstawione w rozdziale czwartym. Działalność teoretyczna Mulvey jest w porównaniu z pozostałymi opisywanymi tutaj twórczyniami jedną z lepiej rozpoznanych. Jej refleksję traktuje się nierzadko jako utożsamienie filmowego feminizmu, czego dowodzi choćby poproszenie jej o wspomniany wyżej komentarz w sprawie nowego rankingu British Film Institute. W polskim piśmiennictwie funkcjonuje też relatywnie wiele tłumaczeń jej tekstów: w 1992 roku został przetłumaczony jej najbardziej znany i najszerzej dyskutowany tekst *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*¹⁰, w 2005 roku *Spojrzenie w przeszłość*¹¹ (przełożone z angielskie-

go zresztą przez Radkiewicz), a w 2010 roku szerszy wybór jej publikacji¹², rozpoczynający się od wspomnianej *Przyjemności wzrokowej...* Z pewnością jest to tekst, który musiał zostać uwzględniony także w *Refleksjach zza kamerą*, jednak Radkiewicz rekapitułuje go w syntetyczny sposób, koncentrując się na mniej rozpoznawanych esejach. Pokazuje dzięki temu dynamikę i ewolucję myśli Mulvey, co szczególnie widoczne jest na przykładzie rozwoju koncepcji widza. Radkiewicz unaocznia rzadko poruszane w przypadku Mulvey wątki, a także narracje dotyczące innych artystek. Omawiany przez badaczkę tekst *Frida Kahlo i Tina Modotti* to przykład feministycznej hermeneutyki, kuratorowania, eksplorowania feministycznej estetyki, pokazywania tradycji i dziedzictwa, ale też jasna deklaracja poszukiwań feministycznej historii sztuki. Radkiewicz umieszcza również refleksje Mulvey na tle szeroko rozumianej teorii odbioru; sytuując je wobec koncepcji Raymonda Belloura czy Rolanda Barthes'a, wskazuje na powiązania z awangardą i to, w jaki sposób jej myśl rezonowała czy inspirowała kolejne badania, na przykład Steve'a Neale'a. Dzięki temu dorobek teoretyczki zostaje niejako usieciowiony, ukazany na przecięciu przeszłości i przyszłości jako element narracji historycznej.

Podczas gdy myśl Mulvey rezonuje z drugą falą feminizmu, dwa ostatnie

⁹ Zob. M. Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, The Alicit Book Shop Press, Yonkers, New York 1946.

¹⁰ Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach [w:] A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.

¹¹ Zob. L. Mulvey, *Spojrzenie w przeszłość: nowe przemyślenia o feministycznej teorii filmu z lat*

70-tych, przeł. M. Radkiewicz, „Panoptikum” 2005, nr 4.

¹² Zob. L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, K. Kuc, L. Thompson (red.), tłum. zbiorowe, Korporacja Ha!art, Era Nowe Horyzonty, Kraków–Warszawa 2010.

rozdziały książki Radkiewicz otwierają się na jego trzecią falę, łączącą perspektywę kobiecą z innymi mniejszościowymi doświadczeniami: imigracyjnymi (rozdział piąty – *Postkolonialna wyobraźnia wizualna Trinh T. Minh-ha*) oraz queerowymi (rozdział szósty – *Media feministyczne i queerowe archiwa w ujęciu Alexandry Juhasz*). Oba komplikują tradycyjne modele odbioru oraz tworzenia, ukonstytuowane w teoriach filmowych powstających na Zachodzie, nawet związanych z drugą falą feminizmu. Jednak Mulvey kładła nacisk na spojrzenie, natomiast dla Minh-ha kluczowymi były ucieleśnione słuch i odczucie rytmu jako środki snucia opowieści. Z kolei Juhasz kontynuuje refleksję nad widzeniem, ale badanie narracji uzupełnia o dyskurs dotyczący rejestrowania, opowiadania i pamiętania przez kobiety związane z kinem. Obie problematyzują samo postrzeganie kobiecej tożsamości – Minh-ha filtruje ją przez perspektywę postkolonialną, a Juhasz queerową.

Te rozdziały nie tylko wprowadzają zagadnienia kluczowe dla kolejnej fali feminizmu i bardziej interseksjonalnego sposobu myślenia, ale także dostarczają kluczy do zrozumienia koncepcji książki Radkiewicz. Przykładowo o Minh-ha (w kontekście jej prac od *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* z 1989 roku po *Elsewhere, Within, Here: Immigration, Refugees and the Boundary Event* z 2011 roku) pisze, że jej przemyślenia wpisują się w „tradycję twórczości kobiet”, którą artystka rozumie „w kategorii płynnego

i wielokanałowego przekazu”¹³. Według autorki *Surname Viet Given Name Nam* (1989) „[z]e snuciem opowieści przez kobiety związana jest ich płynna struktura i elastyczność, bowiem żadne powtórzenie nie jest identyczne, zwłaszcza że niesie za sobą wcześniejsze wersje, a także historie samych opowiadających”¹⁴. Z kolei rozmowy z reżyserkami w projekcie *Women of Vision* (początkowo wideo, potem również opublikowanym w formie książkowej w 2001 roku) służyły Juhasz m.in. zbudowaniu „międzypokoleniowego dialogu”¹⁵, utrwaleniu przeszłości i zbudowaniu dziedzictwa mediów feministycznych za pomocą „udokumentowania wielowarstwowego i luźnego, ale wewnętrznie połączonego obrazu wielu rodzajów ciężkiej pracy”¹⁶. W tym projekcie widać było, jak wskazuje Radkiewicz, pogłębioną refleksję nad sposobem pracy. Juhasz założyła inkluzywność, zespołowość i współpracę, które zastąpić miały linearną opowieść, a przy tym zostały rozszerzone do działalności aktywistycznej – archiwizacji głosów kobiecych, queerowych, nie-białych. Ostatnie zdanie książki to też podsumowanie jej działalności: „Prace Juhasz są propozycją kreacji i reinterpretacji tej historii z różnych perspektyw, przy użyciu metodologii pozwalających na uwzględnienie zróżnicowanych podmiotowości, wytworów artystycznych i formy ekspresji”¹⁷. Po nim nie następuje tradycyjne zakończenie, ale

¹³ M. Radkiewicz, *Refleksje zza kamery...*, op. cit., s. 175.

¹⁴ Ibidem, s. 185.

¹⁵ Ibidem, s. 214.

¹⁶ Ibidem, s. 218.

¹⁷ Ibidem, s. 248.

wyczuwalne jest, że idee, które towarzyszą opisywanym artystkom, a przede wszystkim autorce *Video Remains* (2005), zostały przez Radkiewicz poddane refleksji i zinternalizowane, co wpływa na sam kształt jej najnowszej książki.

Nie ma zakończenia, wstęp nie jest długi i w żadnym miejscu nie zarysowano ogólnej ramy czytania *Refleksji zza kamery*, sposobu selekcji studiów przypadku czy nawet struktury poszczególnych rozdziałów. W związku z tym można potraktować publikację jako antologię – na tym poziomie na pewno się sprawdza doskonale. Można czytać każdą część osobno i traktować ją jako autonomiczną całość, a przy tym docenić gest przetłumaczenia i popularyzowania nieznanych dotychczas tekstów źródłowych. A jednak mam poczucie istnienia wewnętrznej struktury czy narracji. Pierwszym przychodzącym na myśl punktem odniesienia jest dość mocno ukonstytuowany model diachroniczny, wykorzystujący kolejność chronologiczną opisywanych przypadków. I na tym poziomie całość również się sprawdza, ponieważ kolejne teoretyczki są indywidualnościami, a jednocześnie swoimi refleksjami, a czasami i życiorysami nasświetlają kontekst, w którym tworzyły: pozycję społeczną kobiet, rozwój kina jako medium pod względem technologicznym, ale też narracyjnym, a także dominujące prądy w myśli feministycznej danego okresu¹⁸. Zagrożeniem w tego

typu narracjach jest zwykle ewolucjonizm i narracja progresu, jednak Radkiewicz unika tej pułapki, zamykając książkę opisem refleksji Juhasz. Działania tej amerykańskiej badaczki są mocno nastawione na przeszłość, afirmowanie tradycji i korzystanie z cudzych doświadczeń. Zresztą takie podejście reprezentowały i twórczynie opisywane we wcześniejszych rozdziałach – praktycznie wszystkie odwoływały się do innych artystek, np. Dulac złożyła hołd Loie Fuller, Mulvey napisała tekst o Fridzie Kahlo i Tinie Mondotti, a Minh-ha analizowała filmy Marguerite Duras. To ma również znaczenie społeczne – młode pokolenia feministek często niezwykle krytycznie odnoszą się do swoich poprzedniczek, atakując szczególnie przedstawicielki drugiej fali feminizmu. Radkiewicz zdaje się pośrednio mówić, że to nie one są wrogiem, należy odrzucić myślenie hierarchiczne i celebrować kobiety, które przygotowały grunt pod to, jak dzisiaj można działać, usunęły przeszkody, które w ich czasach były kluczowe, by kolejne generacje mogły rozszerzać pole walki. Przejawem tego podejścia jest nie tylko wyszukiwanie wątków pokazujących relacje między twórczyniami, ale i bardzo znacząca dedykacja: książka jest poświęcona pamięci Alicji Helman, niedawno zmarłej badaczki, matki polskiego filmoznawstwa, osoby, która przez dekady upowszechniała dokonania zachodniej myśli feministycznej, a przed laty także promotorki doktoratu Małgorzaty Radkiewicz. W *Refleksjach zza kamery* wyczuwalna jest subtelna osobista perspektywa, ale też głęboki szacunek dla poprzedniczek, kobiet, feministek. To sprawia, że nawet klucz diachroniczny

¹⁸ Widać tutaj zgodność z kierunkiem rozwoju opisanym przez E. Ann Kaplan w tekście: *Kobiety, kino, opór: zmiana paradygmatów*, przeł. M. Radkiewicz [w:] M. Radkiewicz (red.), *Gender – Konteksty*, Rabid, Kraków 2014.

nie jest wystarczający, należy upłynnić i zdialogizować relacje między tworzącymi i piszącymi kobietami. Radkiewicz nie podkreśla chronologii i historyzującej perspektywy i nie prowadzi swoich czytelników, wymuszając aktywniejszą lekturę (co jest kolejną praktyką częstą w feministycznej sztuce). Czytam to jako świadomą strategię. Dzięki temu badaczka nie zamyka opisywanych twórczyń w historii, nie zamyka też ich w rozdziałach i nie tworzy narracji finalistycznej, mapując pole, ale nie sugerując jego wyczerpania. Jest to zgodne z ideą nie cytowaną, lecz obecną w jednej z przywoływanych przez Radkiewicz publikacji: „inaczej niż w powieściach, nie można postawić konkluzji przez wydrukowanie słowa «Koniec», ponieważ przyszłe odkrycia to «opowieści», które jeszcze nie są znane, ale wprowadzą nowe perspektywy, które wzbudzą obecne historie”¹⁹. Taką rolę odgrywają też wątki aktualizujące, jak przykładowo porównanie myśli Deren z filozofią Rosi Braidotti²⁰. Według mnie stwierdzenia Dulac o zmysłowej percepcji emocji, Deren o przekazywaniu intensywności doświadczenia czy Minh-ha o ucieleśnionym słuchu rezonują mocno z rozwijającymi się obecnie teoriami zmysłów i afektów – takich asocjacji z pewnością jest więcej, mam nadzieję, że autorka kiedyś je rozwinie, ale w tym momencie moja lektura jedynie potwierdza otwierający potencjał publikacji.

Niejednolitość i niechęć do kategoryzacji są również obecne w strukturze

rozdziałów – refleksje każdej z twórczyń narzucają kształt poświęconego jej tekstu. Autorka gra ze strukturami upowszechnionymi w dyskursie naukowym, „niektóre rzeczy wyjaśnia, inne komplikuje albo przysłania”²¹, jak sama pisała o Juhasz, nie redukuje artystek do arbitralnie wymyślonego porządku, by zaoferować czytelnikowi możliwość otwartej lektury. Minh-ha pisała, że „w każdym zakątku świata istnieją kobiety, które, pomimo groźby odrzucenia, pracują nad oduczeniem się zinstytucjonalizowanego języka”²² – książkę Radkiewicz traktuję jako alternatywę, która „oducza się” formuł niestworzonych przez kobiety. Według mnie to podejście wynika z głęboko przemyślanego miejsca kobiet – w świecie sztuki i w strukturach naukowych narracji historycznych, chociaż należy podkreślić, że sama autorka nie pozycjonuje się radykalnie i nie jest deklaratywna.

Refleksje zza kamery, szczególnie potraktowane jako szerszy projekt w badaniach naukowych Radkiewicz, nasuwają pytania o to, jak tworzyć historię kina z uwzględnieniem kobiet. We wstępie badaczka przywołuje zresztą dwie publikacje, które podejmują tę tematykę – *Women and Film* E. Ann Kaplan oraz *Doing Women's Film History* pod redakcją Christine Gledhill i Julie Knight²³. Autorka pierwszej z nich we wstępie rekapitułuje prezentowane przez nią podejście do

²¹ Ibidem, s. 220.

²² Ibidem, s. 182.

²³ Zob. E.A. Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Methuen Publishing Ltd., London–New York 1985; Ch. Gledhill, J. Knight (red.), *Doing Women's Film History...*, op. cit.

¹⁹ Ch. Gledhill, J. Knight, *Introduction*, op. cit., s. 3.

²⁰ M. Radkiewicz, *Refleksje zza kamery...*, op. cit., s. 83.

historii kina – nie przedstawia całościowo specyficznego dla konkretnych filmów kontekstu i wybiera przedstawicieli określonych tendencji, gdyż kompleksowy opis jest niemożliwy w pojedynczym przedsięwzięciu. Spośród rozmaitych czynników akcentuje te, które łączą się z jej feministyczną perspektywą i które pomagają jej zauważyć trwałość krzywdzących względem kobiet schematów narracyjnych. Kaplan pisze: „Mam na celu wyizolowanie pewnych konfiguracji, które wyłaniają się w konkretnych tekstach”²⁴. Akceptacja własnej perspektywy oraz fragmentaryczności jest racjonalna i obiecująca poznawczo – wprowadzona w książce przez Radkiewicz pozwala rozdziałom rezonować ze sobą, wspólnie, a nie w kontekście zewnętrznych sieci dyskursywnych. Poszczególne części naświetlają się wzajemnie, akcentują pewne wątki i problemy.

Historia kina pisana przez kobiety może przyjmować formę krytycznej interpretacji tekstualnej (jak w książce Kaplan), ale spektrum możliwości jest większe. Gledhill i Knight we wprowadzeniu do redagowanej przez siebie publikacji zastanawiają się nad tożsamością feministycznej czy kobiecej historii filmu i nad jej metodologicznymi uwarunkowaniami, a także jak ją (prze) pisać, by ulokować w niej twórczość kobiecą. Wyjść należy od zauważenia stronniczości piszących narracje o przeszłości, która przejawia się choćby w rodzaju stawianych pytań, wyborze źródeł i fałszywym przekonaniu o ich neutralności, a następnie uświadomić sobie, że

historia jest także opowieścią²⁵. Wiele z tropów tu podjętych rezonuje z formą książki Radkiewicz. Sama autorka tak to opisuje we wstępie: „Spojrzenie na «refleksje zza kamery» wymaga więc zmiany perspektywy, o której piszą Christine Gledhill i Julia Knight [...], sugerując reorientację badań i zmianę punktu widzenia. Jak zaznaczają, nie chodzi bowiem ani o uzupełnianie męskiej historii o postacie kobiece i ich biografie, ani też o stworzenie alternatywnej wersji, którą można by nazwać kobiecą historią filmu. Idea polega raczej na podważeniu tradycyjnych metod historycznofilmowych i zaproponowaniu alternatywnych podejść – jednym z nich byłoby właśnie ukazanie reżyserek jako badaczek i teoretyczek filmu”²⁶.

Refleksja nad pisaniem historii kina ujawnia się w części poświęconej Guy-Blaché. W tym rozdziale przywołany zostaje tekst *Great Cinematic Adventure* Kim Tomadjoglu, pochodzący z publikacji Gledhill i Knight²⁷. Radkiewicz wykorzystuje nie tylko jego zawartość merytoryczną, ale pisze także o szerszej zakrojonych działaniach jego autorki, w tym archiwistycznych i kuratorskich, akcentuje szukanie przez tę badaczkę nowego języka, odpowiadającego specyfice funkcjonowania kobiet filmu, a także

²⁴ E.A. Kaplan, *Women and Film...*, op. cit., s. 2.

²⁵ O dwuznaczności słowa historia zob. M. Dall'Asta, J.M. Gaines, *Prologue – Constellations: Past Meets Present in Feminist Film History* [w:] Ch. Gledhill, J. Knight (red.), *Doing Women's Film History...*, op. cit., s. 13.

²⁶ M. Radkiewicz, *Refleksje zza kamery...*, op. cit., s. 9–10.

²⁷ Por. K. Tomadjoglou, *Alice Guy's Great Cinematic Adventure* [w:] Ch. Gledhill, J. Knight (red.), *Doing Women's Film History...*, op. cit., s. 95–109.

zestawia jej esej z bardziej konserwatyw-
ną publikacją Anthony'ego Slide'a *Early
Women Directors* (1977)²⁸. Jedną z róż-
nic w ich podejściu jest uwzględnienie
życiorysu, co robi także Radkiewicz.
Najmocniej element biograficzny wy-
brzmiewa właśnie w pierwszym rozdzia-
le, w którym autorka pokazuje choćby
ograniczenia Guy-Blaché przez jej męża,
a następnie degradację jej osoby przez
zdominowane przez mężczyzn środowi-
sko filmowe, ale elementy życiorysu są
uwzględniane także w kolejnych częś-
ciach. Powstaje pytanie, czy nie powinno
się poszerzać teorii filmu o kwestie bio-
graficzne i tożsamościowe, unaoczniając
determinanty wybranych koncepcji.

W dalszej części, rekapitułując myśli
Mai Deren, Radkiewicz pisze o tym, że
wybór formy ma charakter moralny²⁹, co
wydaje mi się najlepszym podsumowa-
niem książki, która zakłada różnorod-
ność, heterogeniczność, polifonię i ot-
wartość, a następnie te założenia stara się
przekuć w strukturę, koncepcję i sposób
opisu. W *Refleksjach z za kamery* próż-
no szukać propozycji nowego kanonu,
śmiałych deklaracji herstorii czy pod-
ręcznikowej linearności. Opiswane są
tutaj artystki-teoretyczki z różnych epok,
korzystające z różnych form i o różnych

poglądach – samo ich zestawienie jest
dialogiczne, przypomina szukanie ję-
zyka w feministycznym dyskursie i, co
rzadko się zdarza w przypadku książek
dotyczących historii myśli filmowej, za-
chęca do tego samego czytelników.

Bibliografia

- Czczot-Gawrak Z., *Zarys dziejów teorii fil-
mu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–
1945*, Ossolineum, Warszawa 1977.
- Deren M., *An Anagram of Ideas on Art, Form
and Film*, The Alicat Book Shop Press,
Yonkers, New York 1946.
- Gledhill Ch., Knight J. (red.), *Doing Women's
Film History: Reframing Cinemas, Past
and Future*, University of Illinois Press,
Chicago–Springfield 2015.
- Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli
filmowej. Podręcznik*, Słowo/Obraz Tery-
toria, Gdańsk 2007.
- Kaplan E.A., *Kobiety, kino, opór: zmiana
paradygmatów*, przeł. M. Radkiewicz
[w:] M. Radkiewicz (red.), *Gender –
Konteksty*, Rabid, Kraków 2014.
- Kaplan E.A., *Women and Film: Both Sides
of the Camera*, Methuen Publishing Ltd.,
London–New York 1985.
- Mazierska E., Ostrowska E., *Women in Pol-
ish Cinema*, Berghahn Books, New York
2006.
- Mulvey L., *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*,
K. Kuc, L. Thompson (red.), tłum. zbioro-
we, Korporacja Ha!art, Era Nowe Ho-
ryzonty, Kraków–Warszawa 2010.
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino
narracyjne*, przeł. J. Mach [w:] A. Hel-
man (red.), *Panorama współczesnej myśli
filmowej*, Universitas, Kraków 1992.
- Mulvey L., *Spojrzenie w przeszłość: nowe
przemyslenia o feministycznej teorii filmu
z lat 70-tych*, przeł. M. Radkiewicz, „Pa-
noptikum” 2005, nr 4, s. 33–36.

²⁸ Myślę, że ważna nie tylko jest płeć autora,
ale przede wszystkim czas powstania książki
– w latach 70. minionego wieku także
feministycznie nastawione teoretyczki miały
tendencję do pisania o nieobecności kobiet
i izolowania filmowych pionerek z szerszych
procesów historycznych, o czym piszą Gledhill
i Knight. Por. A. Slide, *Early Women Directors*,
A.S. Barnes, 1977. Zob. Ch. Gledhill, J. Knight
(red.), *Doing Women's Film History...*, op. cit.

²⁹ M. Radkiewicz, *Refleksje z za kamery...*, op. cit.,
s. 99.

- Mulvey L., *The Greatest Film of All Time: Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, „Sight and Sound”, 1.12.2022, <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/greatest-film-all-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles> (dostęp: 16.02.2023).
- Radkiewicz M., *Maya Deren – prekursor-ka amerykańskiej awangardy filmowej* [w:] Ł. Ronduda, G. Sitek (red.), *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Wydawnictwo Ha!art, Fundacja Okonakino, Warszawa–Kraków 2019.
- Radkiewicz M., *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939*, Korporacja Ha!art, Kraków 2016.
- Radkiewicz M., „*Władczynie spojrzenia*”. *Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
- Radkiewicz M., Talarczyk M. (red.), *(Nie)widzialne kobiety kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.
- Slide A., *Early Women Directors*, A.S. Barnes, New York 1977.
- Talarczyk M., *Biały Mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2013.