

„Kwartalnik Filmowy” nr 125 (2024)
ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.2493>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Iwona Kurz
Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0001-7180-8670>

Gdzie jest autorka?

Słowa kluczowe:

Alice Guy-Blaché;
Germaine Dulac;
Laura Mulvey;
Trinh T. Minh-ha;
Alexandra Juhasz;
kino kobiet

Abstrakt

Artykuł jest recenzją książki Małgorzaty Radkiewicz *Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej* (2022), która prezentuje twórczość teoretyczną sześciu artystek filmowych. Są to: Alice Guy-Blaché (1873–1968), Germaine Dulac (1882–1942), Maya Deren (1917–1961), Laura Mulvey (ur. 1941), Trinh T. Minh-ha (ur. 1952) i Alexandra Juhasz (ur. 1964). Autorka skupia się na szczegółowym przedstawieniu wybranych tekstów tych twórczyń i wprowadzeniu w ich refleksję o filmie. Radkiewicz deklaruje, że jej celem jest *podkreślenie ich obecności i znaczenia w historii myśli filmowej*. W książce brakuje jednak podejścia krytycznego, pozwalającego na większe zdialogizowanie poszczególnych rozdziałów, a w ich obrębie – na odniesienia do kontekstu współczesnego i dzisiejszej teorii.



Książka Małgorzaty Radkiewicz *Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej* jest prezentacją sześciu twórczyń filmowych, które łączyły (bądź nadal to czynią) realizacje filmowe z pisanem o kinie, jego kulturowej roli oraz formie filmowej.

Bohaterką pierwszego rozdziału jest Alice Guy-Blaché (1873-1968), jedna z pionerek kina, realizatorka aktywna w jego najwcześniejszym okresie. Jej rekonstruowana przez Radkiewicz „teoria” to właściwie wspomnieniowe zapiski, w których zdawała ona relację z praktycznych przeszkód w robieniu filmów w owych pierwszych latach oraz ze swojej szczególnie trudnej pozycji jako kobiety w przemyśle filmowym. Swoistą odpowiedzią jest w tym względzie sylwetka Germaine Dulac (1882-1942), prezentowana

w rozdziale drugim. Filmem zainteresowała się ona, mając już ugruntowane poglądy feministyczne, a jej poszukiwania praktyczne i teoretyczne obejmowały formę awangardową, film jako narzędzie tworzenia kronik rzeczywistości czy edukacyjną rolę filmu. Prowadziła też działalność popularyzacyjną, a nawet aktywistyczną, co podkreśla Małgorzata Radkiewicz. Pisała dużo i z pasją, ale głównie w formie publicystycznej, więc rozproszonej, mogącej prowadzić do rozmaitych sprzeczności, niekoniecznie układającej się w spójną propozycję teoretycznofilmową.

Inaczej czyniła zaś aktywna już w okresie drugiej awangardy Maya Deren (1917-1961), która swoje przemyslenia przedstawiła w postaci syntetyzującej idei anagramu oraz w eseju na temat „twórczego wykorzystania rzeczywistości” w kinematografii. Refleksje filmową artystka traktowała jako integralną część swojej praktyki i teorii choreograficznej oraz poszukiwań antropologicznych, dotyczących chociażby relacji między nauką, naturą i sztuką (to zagadnienie Radkiewicz odnosi do koncepcji Rosi Braidotti w jednym z nielicznych w książce nawiązań do współczesności).

Kolejny rozdział dotyczy przełomowej twórczości Laury Mulvey (ur. 1941), która zrewolucjonizowała myślenie o filmie, problematyzując w słynnym eseju z 1975 r. kwestię „władzy spojrzenia” i na trwałe wiążąc refleksję filmową z feminizmem oraz psychoanalizą. Praktykę filmową, która miała ten namysł wyrażać wizualnie, podejmowała wspólnie z mężem, teoretykiem Peterem Wollenem, między innymi w filmie *Zagadki Sfingi* (*Riddles of the Sphinx*, 1977). Wielokrotnie wracała też do pytań dotyczących tego, jak „władza spojrzenia” działa w kinie mainstreamowym oraz jak można ją przełamywać. W tym kontekście dużo uwagi Radkiewicz poświęca dokumentowi Mulvey i Wollena *Frida Kahlo i Tina Modotti* (*Frida Kahlo and Tina Modotti*, 1983) oraz stosunkowo późnemu esejowi krytyczki *Spojrzenie w przeszłość* (2004).

Bohaterkami ostatnich dwóch rozdziałów są artystki mniej rozpoznane w polskim piśmiennictwie. Wietnamka Trinh T. Minh-ha (ur. 1952) opiera swoją praktykę i teorię filmową – przywoływaną w recenzowanej publikacji głównie za książką *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* (1989) – na

własnym doświadczeniu oraz myśleniu queerowym i postkolonialnym. W interpretacji Małgorzaty Radkiewicz kino jest dla niej formą wyrażenia swojej pozycji – kobiety, kobiety kolorowej, kobiety piszącej, kolorowej kobiety piszącej, migrantki w sensie dosłownym i metaforycznym, jako osoby wędrującej między różnymi językami czy narzędziami, ciągle pytającej o status autorki w rzeczywistości zmiennych i niepewnych tożsamości.

Z kolei Alexandra Juhasz (ur. 1964) prowadzi refleksję na temat wideo. Jej praktyka filmowa i teoria skupiają się na pojęciu archiwum, tworzeniu kobiecych genealogii oraz aktywizmie. Przywoływana w tym rozdziale książka *Women of Vision: Eighteen Histories in Feminist Film and Video* (2001) składa się z wywiadów z artystkami wizualnymi, z których wiele mogłoby się zresztą stać bohaterkami *Refleksji z za kamery*. Można zatem ten zamykający publikację rozdział potraktować jako metawypowiedź również o roli samej Małgorzaty Radkiewicz jako badaczki archiwów, herstorii i kobiecej teorii, konsekwentnie przywracającej pamięć o twórczych kobietach i podkreślającej ich obecność w historii kina.

Samo zestawienie nazwisk, tytułów i dat w *Refleksjach z za kamery* pokazuje, jak zróżnicowana to konkurencja. Daty przywołuję tu nie tylko dla biograficznego i redaktorskiego porządku, ale też po to, by wskazać, że – choć nie ma w tym ujęciu twórczyń najmłodszych – całość zamierzenia Małgorzaty Radkiewicz obejmuje obszerną część historii kina: od czasów pionierskich po pojawienie się medium wideo jako narzędzia archiwizacji, jednocześnie intymnego i poręcznego. Ponadto przedstawione w książce postacie na różne sposoby łączą tytułową „refleksję” z praktyką filmową, co wynika zarówno z ich osobistych zainteresowań oraz możliwości, jak i kulturowego kontekstu, w którym działają bądź działały. Każdy z rozdziałów jest rodzajem wprowadzenia w „dzieło-grafie” wybranych artystek – Radkiewicz szczegółowo omawia niektóre, najważniejsze czy najbardziej znaczące, teksty i filmy, a ponadto rekonstruuje autorską pozycję swoich bohaterek jako pisarek lub publicystek oraz twórczyń filmowych wobec kamery.

Książka została wydana w serii „Kino Muzeum”, zainicjowanej przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Współwydawcą, poza Uniwersytetem Jagiellońskim, jest także Fundacja Okonakino. Ważnym kontekstem dla publikacji jest natomiast prowadzona przez te instytucje „Akademia filmu awangardowego” – adresowana do szerokiej publiczności, zwłaszcza studenckiej, propozycja pokazów filmowych z wykładami (również z istotnym udziałem Małgorzaty Radkiewicz). W podobnej kooperacji wydano wcześniej na przykład pracę zbiorową *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*¹. Wskazuje to na propedeutyczny, podręcznikowy charakter książki, wykorzystywanej również jako część pakietu komentującego wystawę filmową w Muzeum Sztuki Nowoczesnej zatytułowaną *Bez mistrza, bez pana. Ruchomy obraz i feministyczne tworzenie światów*².

Ze względu na tę przede wszystkim edukacyjną funkcję książka jest niewątpliwie cenna dla wszystkich osób, które zaczynają przygodę z feminizmem w filmie. Zarazem w całości budzi mieszane uczucia – te edukacyjne zastosowania i możliwe korzyści niestety nie przesłaniają wrażenia, że jest ona straconą szansą: z jednej strony wtórna wobec wcześniejszych publikacji polskojęzycznych, także samej Małgorzaty Radkiewicz, i kontekstu międzynarodowego; z drugiej w niewielkim stopniu tłumacząca podjęte w niej wybory i niewykorzystująca wpisanego w nią potencjału dotyczącego wprowadzenia do filmoznańczej refleksji feministycznej.

Publikacja prowokuje fundamentalne pytanie – to samo, na które próbuje odpowiadać w odniesieniu do swoich bohaterek: gdzie jest autorka? Jaką pozycję zajmuje pisząca o nich badaczka? Dominującą w książce metodę stanowi streszczanie, które odbiera głos artystkom, bo je parafrazuje, a jednocześnie nie jest wyrazem krytycznego głosu badawczego. Z pozycji pozornie przezroczystego medium streszczane są zatem kolejne teksty, zarówno te w zasadzie nieznane w Polsce (jak wspomnienia Guy-Blaché), jak i te, które mają rozliczne przedruki i wielokrotnie były dyskutowane (choćby klasyczny już przecież esej Mulvey). Ważny, choć niewielki artykuł – manifest Juhasz *Video Remains: Nostalgia, Technology, and Queer Archive Activism* (2006) – jest streszczany na kilku stronach, zajmując zapewne około połowy objętości oryginału. Może raczej należało go przetłumaczyć?

Formułuję te wątpliwości również dlatego, że – jak mam wrażenie – stajemy dziś, w kontekście współczesnych form komunikacji i platform udostępniania informacji (co nie zawsze znaczy: wiedzy), dużo wyraźniej niż kiedyś wobec pytania o rolę edukacji, publicystyki i popularyzacji akademickiej. Decyzją, by przybliżyć tytułowe „refleksje zza kamery” nie za pośrednictwem tłumaczeń tekstów oryginalnych lub krytycznego odniesienia do propozycji artystek-teoretyczek, ale w drodze ich omówienia, przypomina lata 90. ubiegłego wieku, kiedy głód nowych idei zaspokajały publikacje w dwóch formach: zestawu (antologii przekładów) i wypisów (parafrazuję tu podział, który zastosowałam niegdyś w recenzji zbioru przekładów pod redakcją Andrzeja Gwoźdźdza). Popularne były także tomy zbiorowe – między innymi z wydawanej przez Rebis serii „Gender i...” (znow z pionierskim udziałem Małgorzaty Radkiewicz) – skupione na pojedynczych tekstach, filmach, przypadkach. Dziś jednak wybór takiej formy tłumaczy się słabo, ponieważ zupełnie inaczej funkcjonuje obieg humanistyczny. Tłumaczenia są niezbędne z wielu powodów, również dlatego, że kształtują lokalny idiom humanistyczny. Jednak dostęp do treści – książek, artykułów, filmów – jest obecnie nieporównanie łatwiejszy, włączając w to także popularne omówienia. Współczesne dziedziny oraz praktyki sztuki i humanistyki bywają znakomicie opisane nawet w Wikipedii (dotyczy to między innymi obszaru współczesnych mediów i reprezentacji), dostarczającej zarazem licznych odniesień pozwalających na poszerzanie i pogłębianie wiedzy.

Chodzi nie o to, że Małgorzata Radkiewicz nie napisała książki, jaką chciałabym przeczytać (choć nie napisała), ale o to, że nie wiadomo, jaka to miała być książka, a jeśli już autorka pozostawia jakieś tropy – przede wszystkim w zdawkowym wstępie – to są one dość ogólnikowe. W dobie przesycenia informacjami bezcenne wydają się wszystkie te zamierzenia, które pozwalają rzeczywistość owej doby porządkować lub dawać narzędzia umożliwiające podejmowanie takich prób. Tym większe znaczenie ma dziś rzeczowy i krytyczny komentarz, którego nie zastąpi sama rekonstrukcja bez problematyzacji – a tej, przynajmniej jak dla mnie, zabrakło w książce Małgorzaty Radkiewicz, poczynając od samej kwestii wyboru właśnie tych, a nie innych twórczyń. Przywołana wcześniej kwestia chronologiczna również nie jest jakkolwiek stematyzowana. Wbrew wstępnym deklaracjom poszczególne rozdziały w niewielkim stopniu dialogują ze sobą, z wizualnym kontekstem epoki oraz teoriami – ówczesnymi i dzisiejszymi, a nawet z praktyką filmową przywoływanych artystek, zwłaszcza w wymiarze formalnym. Konkretnie zagadnienia są rozpatrywane niejako osobno, bez próby ich zsyntetyzowania, niczym rozsypane elementy układanki. Skoro niektórymi ze

swych bohaterek Małgorzata Radkiewicz już się zajmowała w innych pracach, to tym bardziej była tutaj, jak się zdaje, przestrzeń do „innego spojrzenia”.

Owe bohaterki nie stają się zatem – zgodnie z postulatami jednej z nich, Trinh T. Minh-ha – podmiotami historycznymi, które podejmują refleksję i praktykę w określonych warunkach, z większą lub mniejszą ich świadomością. Kontekst biograficzny wybrzmiewa właściwie tylko w rozdziale o Alice Guy-Blaché, co wynika też z charakteru jej refleksji, w istocie wspomnieniowej, a nie filmoznawczej. To zresztą dobry przykład na możliwość, a właściwie konieczność podejścia krytycznego – Guy-Blaché deprecjonowała siebie, nie chciała stanowisk, była raczej modelowym przykładem kobiety próbującej sobie radzić w męskim świecie niż figurą świadomej zmiany. W jej przypadku można zadać wiele pytań i o przeszkody stawiane kobietom, i o pionierskie lata kina (rozdział został napisany tak, jak gdyby nie było Nowej Historii Kina), ale także o ograniczenia „kobiecej perspektywy” w ówczesnym filmie. Czy rzeczywiście motyw dzieci rodzących się w kapuście z filmu *Wróżka w kapuście* (*La fée aux choux*, 1896) jest przełamaniem tabu? A może raczej żartem, który miał wiele odpowiedników graficznych na przykład w ówczesnej satyrze prasowej? Takich pytań, mniej lub bardziej szczegółowych, można postawić więcej, również w odniesieniu do kolejnych rozdziałów. Skąd się wzięła w kinie Dulac? Czy tu biografia ma znaczenie, czy nie? Jak w praktyce filmowej Deren działa forma anagramu – czy w ogóle przenosi się między formą tekstu a formą filmu? Dlaczego Mulvey teksty pisze sama, a filmy robi z mężem? Czy ma to wpływ, i jaki, na konstrukcję spojrzenia? Artykuł *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* zmienił refleksję o kinie. Czy jednak odmienił również samo kino? Co się omawianym autorkom udało, a co nie? W tym akurat pytaniu nie chodziłoby o to, by wystawiać im cenzurki, ale by przemyśleć kwestię tego, że prowadziły one (bądź nadal prowadzą) trudny namysł oraz poszukiwania i że w tym sensie są buntowniczkami.

Odwołuję się tu oczywiście do artykułu Claire Johnston, opublikowanego w jednym z pierwszych wydawnictw o profilu feministycznym w polskim filmoznawstwie, jakim był 384. numer „Filmu na Świecie” z 1991 r., przygotowany przez Alicję Helman (jej zresztą Małgorzata Radkiewicz dedykowała swój tom). Johnston widziała właśnie kino kobiet jako kino buntu, co można by uznać za definicję minimum feminizmu w filmie. Wyraźnie podkreślała też swój sprzeciw wobec esencjonalnego płciowo pojęcia „artystka” (lub „artysta”) oraz to, że ten bunt ma wymiar materialny – w tym sensie, iż dzieje się właśnie w określonych warunkach. Skupienie się na samych tekstach – jak uczyniła to autorka *Refleksji z kamery*, choć sama się na Johnston powoływała – nie pozwala zatem na to, by ten bunt mógł wybrzmieć.

Książka Małgorzaty Radkiewicz będzie zapewne dla wielu osób, jak pisałam, propedeutyczną „bramką” do kina kobiet i kina feministycznego. Spełnia też podstawowy cel zadeklarowany przez autorkę – jest wyrazem uznania dla przedstawionych w niej bohaterek oraz *podkreśla ich obecność i znaczenie w historii myśli filmowej* (s. 9). Brakuje w niej jednak autorskiego języka badaczki (*twórczość feministyczna szuka nowych języków*, jak pisze Radkiewicz, cytując Alicję Helman /s. 11/), a w efekcie gubi się autorska (historyczna i podmiotowa) pozycja twórczyń.

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

¹ *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, red. Ł. Ronduda, G. Sitek, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – Fundacja Okonakino – Wydawnictwo Ha!art, Warszawa – Kraków 2020.

² Wystawa w terminie 12.05-16.07.2023, zob. <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/bez-mistrza-bez-pana> (dostęp: 10.02.2024).

Iwona Kurz

Krytyczka i historyczka kultury, filmoznawczyni. Zajmuje się historią nowoczesnej kultury polskiej w perspektywie wizualnej oraz problematyką ciała i gender. Jej ostatnie książki (współredagowane i współautorskie): *Kultura wizualna w Polsce* (2017), *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczanie procesów modernizacyjnych w Polsce 1821-1929* (2017) i *Ślady Holokaustu w imaginariusium kultury polskiej* (2017). Publikuje w „Kinie” i „Dwutygodniku”.

Bibliografia

Radkiewicz, M. (2022). *Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej*. Kraków – Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego – Fundacja Okonakino – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Keywords:

Alice Guy-Blaché;
Germaine Dulac;
Laura Mulvey;
Trinh T. Minh-ha;
Alexandra Juhasz;
women's cinema

Abstract

Iwona Kurz

Where is She – the Author?

The article is a review of the book *Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej* [Reflections from Behind the Camera: Female Directors on Cinema and Film Form] (2022) by Małgorzata Radkiewicz, which presents the theoretical work of six female film artists: Alice Guy-Blaché (1873–1968), Germaine Dulac (1882–1942), Maya Deren (1917–1961), Laura Mulvey (born 1941), Trinh T. Minh-ha (born 1952), and Alexandra Juhasz (born 1964). The author focuses on presenting these artists' selected texts in detail and introducing readers to their reflections on film. Radkiewicz declares that her goal is to *emphasize their presence and importance in the history of film thought*. However, the book lacks a critical approach that would allow for a greater dialogue between individual chapters and, within them, for references to the contemporary context and present-day theory.