

„Kwartalnik Filmowy” nr 133 (2026)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4743>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Małgorzata Radkiewicz

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0001-6387-0810>

Postkino a feminizm: doświadczenie, materialność i przemieszczenia

Keywords:

post-cinema;
feminism;
materiality;
relocation

Abstract

Post-Cinema and Feminism: Experiencing, Materiality, and Relocations

In the article the author explores post-cinema from a feminist perspective, emphasising materiality and relocation as key concepts for analysing contemporary audiovisual practices. Drawing on post-cinema theory and feminist approaches to embodiment, she argues that new film forms transform rather than reject cinematic traditions. A central case in these reflections is the work of Jennifer Reeves, whose use of 16 mm films, with recycled footage and organic interventions in the film material, highlights the interplay of materiality, haptics, and women's experiences. Analyses of Kurdwin Ayub's *Sonne* (2020) and Kate Beecroft's *East of Wall* (2025) show how the introduction of a smartphone footage into the film may become an act of feminist autocreation. Referring to the reflections of Laura Mulvey and Martine Beugnet, as well as the theories of Francesco Casetti and Andrea Pinotti, the author argues that feminist post-cinematic practices integrate materiality, technological hybridity, and posthumanist perspectives on the relations between bodies, media, and environments.

Słowa kluczowe:

postkino;
feminizm;
materialność;
przemieszczenie

Abstrakt

W artykule autorka analizuje pojęcie postkina z perspektywy feministycznej, wskazując materialność i przemieszczenie jako kluczowe kategorie opisu współczesnych praktyk audiowizualnych. Sięgając do teorii postkina i feministycznych koncepcji cielesności, pokazuje, że nowe formy filmowe nie zrywają z tradycją, lecz ją przekształcają. Centralne miejsce w jej rozważaniach zajmuje twórczość Jennifer Reeves, która przez pracę z taśmą 16 mm, recykling materiałów i organiczne działania na tworzywie filmowym eksponuje związki między materią medium, dotykowością i doświadczeniem kobiecym. Wprowadzone w wywód analizy filmów *Słońce* (Sonne, 2020) Kurdwin Ayub i *Na wschód od Wall* (East of Wall, 2025) Kate Beecroft pozwalają dostrzec, że włączanie do tkanki filmowej nagrań ze smartfonów także może stanowić akt feministycznej autokreacji. Odwołując się do przymysłów Laury Mulvey i Martine Beugnet, a także do teorii Francesca Casettiego i Andrei Pinotti, autorka dowodzi, że feministyczne praktyki postkina łączą materialność, technologiczną hybrydyczność i posthumanistyczne ujęcia relacji między ciałem, medium i środowiskiem.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.12.08; zrecenzowano: 2026.01.25; przyjęto: 2026.02.09; opublikowano: 2026.04.07

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

W omówieniach postkina podkreśla się, że przedrostek „post-” nie oznacza żadnego ostatecznego końca ani początku, lecz raczej mniej lub bardziej widoczne zmiany i transformacje, które zachodzą w dominujących kulturowo formach estetycznych oraz w sferze doświadczania¹. Shane Denson i Julia Leyda mówią o złożonym krajobrazie postkinowym, który jest *zbiorem mediów i mediacją form życia*², odwołujących się na różne sposoby do szeroko ujmowanych porządków wizualnych i reżimów filmowych. Definicja ta, mimo że sformułowana w 2016 r., nadal jest przywoływana w opracowaniach na temat zjawisk postkinowych, gdyż akcentuje wieloaspektowość i procesualność przemian, których dynamikę można śledzić w kolejnych dekadach. Poza tym w zaproponowanym ujęciu kładzie się nacisk na płynny i wielokierunkowy charakter postkinowości postrzeganej jako transformacja, która *odrzuca, naśladuje, przedłuża, optakuje kino lub oddaje mu hołd*³. Każde z tych działań można odnieść tak do praktyki filmowej czy medialnej, jak i do refleksji teoretycznej, na którą również należałoby patrzeć nie tylko w kategoriach nowości, ale też trwającej przemiany historycznej.

Z tak pojmowaną dialogiczną ideą postkina koresponduje podejście Laurry Mulvey i Anny Backman Rogers, które rozpatrują feminizm w liczbie mnogiej, w odniesieniu do różnorodności, różnicy i wielości we współczesnych kulturach filmowych⁴. Założenie istnienia wielu feminizmów pozwala badaczkom zaakcentować pluralizm i odmienność podejść do feministycznych idei, postaw i aktywności twórczych, a jednocześnie pokazać historyczną ciągłość tych teorii i praktyk, które oddziaływały w przeszłości i, ich zdaniem, nadal pozostają *aktywną ramą (vital framework)*⁵ dla postrzegania fenomenu współczesnej kultury wizualnej i mediów. Podejście badaczek skłania do zastosowania perspektywy feministycznej do postkinowych projektów filmowych, których hybrydyczny charakter każe ponownie zadać pytania o kobiece spojrzenie i sposoby ekspresji, a także o zanurzenie reżyserek w sferę różnorodnych doświadczeń wynikających z uwikłania w rozmaite ekosystemowe czy technologiczne powiązania. Pojęciami oddającymi wielość oraz złożoność tych związków i zależności są „materialność” oraz „przemieszczenie” (*relocation*). Ich wykorzystanie do analizy twórczości kobiet pozwoli ujawnić feministyczny wymiar mediów postkinowych, które wpływają na istniejące formy kulturowe oraz utrwalone modele podmiotowości, a także na *ucieleśnioną wrażliwość (embodied sensibilities)*⁶.

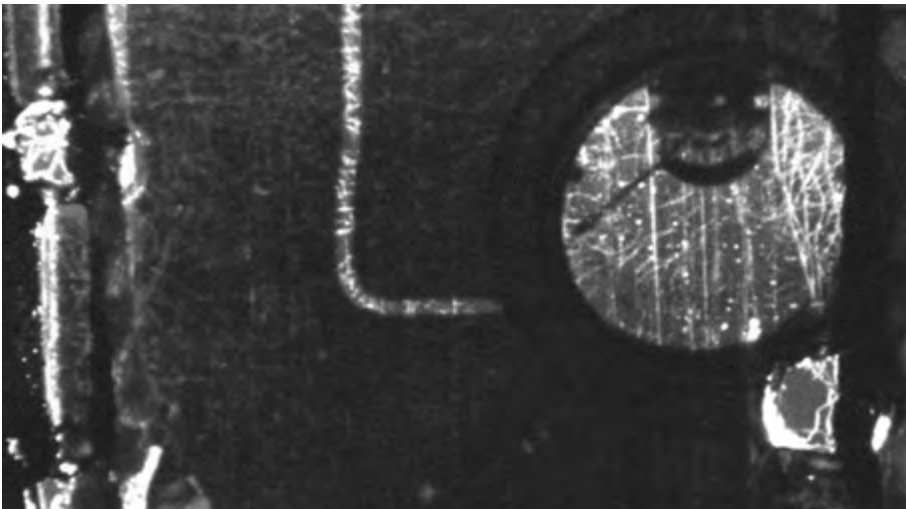
Materialność – organiczność

W koncepcjach związanych z tak zwanym nowym materializmem feministycznym⁷ podkreśla się sprawczość materii, ciała i środowiska, które stanowią części dynamicznego, relacyjnego procesu. Jego znaczenie akcentuje perspektywa posthumanistyczna, która pozwala wyjść poza dualizmy: natura – kultura, podmiot – przedmiot, człowiek – nie-człowiek, w myśl założenia, że podmiotowość konstytuują aktorzy ludzcy i nie-ludscy. Wątki te można także odnaleźć w refleksji o postkinie, które analizuje się w kategoriach procesualności czy materialnych relacji ekosystemowych – cielesnych, fizycznych, afektywnych i technologicznych.

Postkino jest postrzegane nie w kategoriach radykalnej zmiany formy filmowej, lecz jako rodzaj *niestabilnej równowagi*⁸ pomiędzy wciąż trwającym, pier-

wotnym stanem kina a nowymi sposobami tworzenia i odbioru filmu oraz jego funkcjonowania we współczesnym kontekście kulturowym. Dlatego, zdaniem badaczki archiwów Giovanni Fossati, w realiach postkinowych zwrot cyfrowy należy rozważać jako dopełnienie zwrotu materialnego⁹. Komplementarność tych zjawisk sprawia, że cyfrowe praktyki kinowe nie są tak niematerialne, jak by się mogło wydawać, opierają się bowiem na ponadstuletniej tradycji analogowej, obejmując przy tym wiele działań hybrydowych. Ich przykłady można odnaleźć w twórczości kobiet, którą Laura Mulvey przywołuje w rozmowie z Martine Beugnet, teoretyczką zajmującą się zmysłami i doznaniem haptycznymi w kontekście kina francuskiego. Interesują ją zwłaszcza tak zwane filmy transgresyjne¹⁰, w których przez określony styl podważa się dominację optyczności, zwiększając świadomość innych zmysłów cielesnych¹¹. Beugnet analizuje środki wyrazu związane z montażem, kadrowaniem, oświetleniem i efektami dźwiękowymi, które wykraczają poza tradycyjne wzorce opowiadania i modele obrazowania, pozwalając zaakcentować materialny wymiar utworów filmowych. W efekcie, jak zauważa, *materialność ludzkiego ciała może zlewać się z materialnością filmu*¹², co podważa tradycyjny dystans między odbiorcą a kinem. Dlatego też Beugnet mówi o filmie transgresyjnym, którego wątek podejmuje Mulvey, uznając oferowaną przezeń możliwość myślenia przez *zmysłowość i wrażeniowość (sensuousness and sensation)*¹³ za szczególnie znaczącą dla feministycznej teorii filmu. Pozwala to bowiem odnieść się do różnych sposobów eksperymentowania z medium kinowym przez kobiety, które eksplorują obszary na styku materialności i cielesności, dokonując transgresji tematycznych i formalnych. Przykłady Claire Denis i Catherine Breillat, wskazane przez Beugnet, pokazują, w jaki sposób reżyserki mogą przekraczać gatunki czy logiczne i czasowe struktury opowiadania, wykorzystując haptyczne efekty pracy kamery oraz zdjęć często eksponujących powierzchnie, tekstury, materiały, kolory. Obrazy te korespondują z intensywnością opartych na dotyku relacji bohaterki ze swoim otoczeniem, co z kolei przekłada się na wzmożone wrażenia sensoryczne oferowane widzom.

Obserwacje te, mimo że sformułowane w kontekście dokonań twórczyń francuskich, można odnieść do działań kobiet podejmujących krytykę kina narracyjnego i starających się wypracować alternatywne rozwiązania – tak w sferze opowiadania, jak i obrazowania, zwłaszcza że tego rodzaju uniwersalizacji wypowiedzi Beugnet dokonuje sama Mulvey, zadając jej pytanie o ewentualne powiązania między feminizmem a teorią haptyczną. Francuska badaczka odpowiada, że dostrzega je właśnie w krytyce eksponowania i wyróżniania optyczności, a także jej naturalizacji i instrumentalizacji w kinie za sprawą spojrzenia. Wychodzi przy tym poza przykłady z kina francuskiego, zwracając uwagę na często pomijany fakt, że teoria feministyczna rozwijała się wraz z eksperymentalnymi i awangardowymi praktykami filmowymi, których częścią była od początku *wizualność haptyczna*¹⁴ (*haptic visuality*) i związane z nią próby uczynienia filmu bardziej dotykowym. Reżyserki-eksperymentatorki dążyły między innymi do destabilizacji pola wizualnego, przełamania konwencjonalności i przezroczystości spektaklu, a także przekierowania uwagi na jego wymiar materialny Beugnet zaznacza przy tym, że to, co haptyczne, nie jest opozycyjne wobec optycznego,



Light Work I, reż. Jennifer Reeves (2006)

między tymi sferami istnieje ciągłość, a efekty haptyczne są wywoływane przez przejścia z jednego trybu wizualności w inny¹⁵.

Do podobnych wniosków na gruncie amerykańskim dochodzi Alexandra Juhasz¹⁶, która przeprowadza analizę filmów wideo, uznając je za praktykę jednocześnie formalną i materialną. W jej ujęciu medium wideo, zwłaszcza format VHS, a także sposób przechowywania i degradacja taśmy, to aktywne elementy współtworzące znaczenie obrazów. W projektach takich jak *Video Remains* (2005) artystka rekonstruuje i przetwarza nagrania archiwalne, zwłaszcza związane z kryzysem AIDS, podkreślając, że materia zapisu przechowuje ślady czasu, afektu i historii wspólnot queerowych. Eksperymentując z nagraniami na taśmie, wykorzystuje montaż i inne zabiegi pozwalające jej na ujawnienie materialności mediów – ich kruchości, przestarzałości, podatności na zanikanie. Juhasz łączy perspektywy feministyczną i queerową z refleksją nad archiwum, pamięcią i technologią, pokazując, że obraz wideo jest procesem relacyjnym – powstaje w splocie ciał, urządzeń, instytucji i praktyk społecznych.

Refleksje Juhasz o materialności, archiwizacji i pamięci oraz przemysłeni badaczek na temat haptyczności tworzyłyby więc ową aktywną ramę, o której mówi Mulvey w odniesieniu do teorii feministycznej i jej zastosowań w analizach zjawisk audiowizualnych. Wizualność haptyczna, wedle tej koncepcji uznawana za cechę eksperymentów reżyserek z twórczym filmowym, jest szczególnie ważna w twórczości Jennifer Reeves, której filmy można usytuować w perspektywie zmysłowej, materialnej i ekologicznej, zwłaszcza że swoje prace konsekwentnie realizuje w formie analogowej, używając tradycyjnej taśmy filmowej 16 mm i poddając ją podwójnej obróbce. Po pierwsze, dokonuje recyklingu znalezionych materiałów, montując je wertykalnie i horyzontalnie przez zszywanie ze sobą wąskich pasm filmu, dwu- lub jednostronnie perforowanych. Po drugie zaś, pracuje na powierzchni taśmy, mechanicznie ingerując w utrwalone na niej obrazy za pomocą substancji organicznych bądź chemicznych. Obie techniki zastosowała w serii poświęconej pracy kobiet: *Light Work I* (2006) i *Light Work Mood Disorder* (2007). Wykorzystała w nich filmy instruktażowe – rolki z nimi znalazła w szafce w opuszczonej fabryce – by na nowo opowiedzieć historię zatrudnianych w niej niegdyś pracownic. Fragmenty taśm zszyła na maszynie, odnosząc się do fizyczności i mechaniczności cechującej XX-wieczny przemysł, którego rytm próbowała odzwierciedlić za pomocą montażu oraz ścieżki dźwiękowej, wykonywanej na żywo podczas projekcji. Byłoby to więc zastosowanie w kinie takiego podejścia do materialności, o jakim piszą Rick Dolphijn i Iris van der Tuin, by uchwycić wielowymiarowość działań kobiet i ich doświadczenia związanego z pracą w określonym środowisku i na specyficznym materiale¹⁷.

Materialność projektów Reeves podkreślają ich tytuły, jak w przypadku *Pigment-Dispersion Syndrome* (2023), w którym barwne plamy farby zostają nałożone na wcześniej zarejestrowane obrazy filmowe. Aby określić styl i charakter pracy, artystka odwołała się do pojęcia dyspersji, które oznacza rozproszenie jednej substancji w drugiej, jak w przypadku farb wodnych czy koloidów rozpuszczających się w płynach. Termin ten odnosi się także do zjawiska rozszczepienia światła na barwy składowe (tęcza), co było dla Reeves szczególnie ważnym aspektem działania artystycznego. Syndrom dyspersji został bowiem przez nią

przywołany w kontekście osobistych doświadczeń związanych z zaburzeniami widzenia wywołanymi chorobą oczu.

Reżyserka powiązała więc swoje zainteresowania obrazowaniem filmowym z własną cielesnością i możliwościami percepcyjnymi oraz subiektywnymi doznaniem warunkowanymi przez chorobę. Jak wyjaśniła w opisie projektu, diagnoza lekarska skłoniła ją do refleksji nad strachem i pięknem¹⁸. W rezultacie tych przemyśleń powstały wielowarstwowe obrazy, na których rozlewające się plamy tworzą nieprzewidziane kompozycje, zasłaniając lub odsłaniając fragmenty kobiecych postaci i wewnątrz zarejestrowanych w użytych ujęciach. Ostateczny efekt sprawia, że, jak wyjaśnia Reeves: *Przebłytki ciekawskich i kreatywnych dusz wylaniają się z niezliczonych, ręcznie malowanych kadrów filmowych. Nieskończona liczba kolorów i faktur eksploduje, miesza się i podważa prymat jednolitego widzenia*¹⁹. Wykorzystanie pigmentów oraz substancji organicznych do ingerencji na powierzchni taśmy filmowej jest więc sposobem na eksperymentowanie z obrazem, który staje się zapisem procesów biologicznych i chemicznych, a równocześnie odsyła do osobistych kobiecych doznań i biologicznego wymiaru egzystencji.

Reeves konsekwentnie pracuje z taśmą analogową, wykorzystując technikę *found footage* do tworzenia kolaży wizualnych o doświadczeniu, pracy i pamięci kobiet. Analiza jej projektów z perspektywy feministycznej i postkinowej pozwala dostrzec w nich zarówno aspekty społeczno-kulturowe, związane z rodziną i zawodową egzystencją kobiet, jak i ich wymiar materialny oraz sensualny, dotyczący poznawania, a równocześnie doznawania świata.

Dla Laury Mulvey w dyskusji nad zmysłowym i haptycznym wymiarem kina jest istotna także kwestia tego, czy filmy transgresyjne można traktować jako odpowiedź na bezcielesną naturę cyfrowości²⁰. Zdaniem Beugnet medium celuloidowe, które podlega niszczeniu i starzeniu się, można potraktować jako środek potwierdzający ludzką skończoność²¹. Jak podkreśla, znaczący wkład kobiet do kina eksperymentalnego polegał na problematyzacji przejścia od analogowości do cyfrowości przez koncentrowanie się na fizyczności starego medium oraz powiązaniu właściwej mu materialności z materialnym ludzkim ciałem, jego organami i płynami. Ogląd różnorodnych prac pozwala badaczce stwierdzić, że estetyka i techniki haptyczne mogą wręcz przypominać o egzystencji fizycznych ciał poza dematerializującą sferą obrazów cyfrowych, reprodukujących doskonale wizje kobiecości.

Do tradycji medialnych oraz wizerunków kobiecych ciał odnosi się także Reeves w pełnometrażowym (w pierwszej wersji zrealizowanym na taśmie 16 mm, w drugiej – w formie cyfrowej) filmie *Gloria z waszych wyobrażeń* (*The Gloria of Your Imagination*, 2025). Przedstawioną w nim opowieść reżyserka skonstruowała, wykorzystując materiały pochodzące z amerykańskiej serii edukacyjnej *Three Approaches to Psychotherapy* (1965). Wyselekcjonowała z niej sekwencje z sesji psychoterapeutycznych, którym w 1964 r. poddano 30-letnią Głorię, córkę polskich emigrantów, wychowaną w środowisku katolickim, będącą samotną matką utrzymującą się z pracy jako kelnerka. Reżyserka zestawiała jej wypowiedzi z innymi filmowymi obrazami z epoki, dotyczącymi wzorców kobiecości i określających je patriarchalnych norm. Zaczepnęła je z kronik, materiałów edukacyjnych i propagandowych z czasów zimnej wojny, a także z reklam i *home movies*, odtwarzając w ten sposób realia, w których funkcjonowała jej bohaterka. Zaproponowana



Geografie samotności, reż. Jacquelyn Mills (2022)



Geografie samotności, reż. Jacquelyn Mills (2022)

przez nią aranżacja nie tylko służyła odtworzeniu klimatu epoki, ale była także jej subwersywną wizją, równocześnie eksponującą i podważającą prymat męskiego spojrzenia. Krytyczną wymowę zmontowanych ujęć, w których Gloria i inne kobiety zostają zredukowane do roli obiektów w komunikatach ideologicznych lub komercyjnych, dodatkowo wzmocniła przez fizyczną ingerencję w strukturę materialną filmu. Przy pomocy farb nakładanych bezpośrednio na taśmę zaburzyła estetykę oryginalnych materiałów, które demonstracyjnie zamazała lub zabarwiła, kwestionując tym samym poetykę przeźroczystości przekazów filmowych czy medialnych.

Założeniem zarówno tego, jak i innych projektów Reeves jest filmowanie, a także montowanie równoczesne z kwerendą w archiwach i pisaniem historii. Swoje działania artystka określa jako *spotkania filmowe*²² (*cinematic encounters*), w których mieszają się ciekawość, obserwacja i odkrywczość, angażujące także widzów. Jednocześnie zaznacza, że stara się osiągnąć efekt zaskoczenia, jaki daje wielopoziomowa konstrukcja opowieści i jej materialny wymiar.

Elementy poetyki zastosowanej przez Reeves można odnaleźć w filmie dokumentalnym Jacquelyn Mills *Geografie samotności* (*Geographies of Solitude*, 2022), w którym artystka zarejestrowała na taśmie 16 mm przyrodniczkę Zoe Lucas, od ponad 40 lat badającą naturę na Sable Island. Reżyserka podążyła na wyspę za swoją bohaterką, która zdecydowała się na samotne osiedlenie na skrawku ziemi oddalonym o ponad 150 km od wybrzeży kanadyjskiej Nowej Szkocji, by badać populację dzikich koni. Z czasem jej badania rozszerzyły się na inne gatunki zwierząt i roślin, a także coraz widoczniejsze na wyspie symptomy antropocenu: mikrocząstki plastiku i inne odpady przynoszone przez morze. Zobrazowanie tak nieszablonowej biografii i stojącej za nią, konsekwentnie realizowanej filozofii życiowej wymagało przemyślenia i doboru środków filmowych, które oddałyby intelektualny, a ponadto fizyczny i ekologiczny wymiar egzystencji badaczki-samotniczki.

Mills postanowiła działać dwutorowo. Zamieszkała na wyspie wraz z Zoe Lucas i utrzymywała na taśmie jej codzienną rutynę: zbieranie i opracowywanie próbek, refleksje towarzyszące krótko- i długoterminowym obserwacjom. Nie chcąc jednak ograniczać się do dokumentalnej rejestracji świata, szukała własnej formy zobrazowania doznań i doświadczeń wynikających z tak bliskiego kontaktu z naturą. Włączyła więc do filmu sekwencje, które przygotowała za pomocą ekologicznych technik obróbki taśmy, wykorzystując różnego rodzaju substancje pochodzenia roślinnego. Nawiązała w ten sposób do przyrodniczych eksploracji swojej bohaterki, tworząc wizualizacje, które stanowią rodzaj zapisów analogicznych do naukowych notatek, zielników i innych organicznych i nieorganicznych zbiorów. Wzmocniła tym samym posthumanistyczny wymiar opowieści, której treść i kształt determinują byty nie-ludzkie. Reżyserka, tworząc swój warsztat, odwołała się do tradycji zawierający się i w temacie, i w materialności dzieła, które eksponuje sprawczość bytów nie-ludzkich. Na podobne korelacje zwraca uwagę Marianna Michałowska, opisując *współdziałanie organiczności i kulturowości obrazu*²³. Przypomina o stałej obecności składników organicznych – substancji odzwierzęcych i roślinnych w historii produkcji materiałów fotochemicznych, dla których alternatywą byłyby antotypia, pozostająca w równowadze ze środowi-

skiem technika fotograficzna wykorzystująca naturalne substancje pigmentowe. Michałowska zauważa: *Antotypia może być zatem tworzona na podłożu z soku z jagód, liści komosy lub buraków*²⁴. Te organiczne substancje, na podłożu z papieru lub tkaniny, reagują na naświetlanie i blakną, natomiast miejsca, w których umieszczono obiekty, pozostają ciemne. Jak podkreśla badaczka, ta archaiczna technika, dająca nietrwałe efekty pomimo dużego nakładu pracy, paradoksalnie zyskuje popularność w epoce cyfrowej, właśnie dlatego – zdaniem Michałowskiej – że jest *ulotna, pracowita i wolna od cyfrowości*²⁵. Jednym z podanych przez nią przykładów są roślinne fotogramy Kasi Navarry, która swoje antotypowe dokonania zalicza do *praktyk niewieścich*²⁶, widząc w nich kontynuację przekazywania sobie przez kobiety wiedzy o ziołach i ich właściwościach, a jednocześnie część pamięci kulturowej oraz kobiecej historii.

Do tych samych zagadnień nawiązała Mills, konstruując dokument o Lucas w taki sposób, by oddawał filozofię i styl życia przyrodniczki, a jednocześnie uwzględniał charakter samego miejsca i jego ekosystemu. Wiedza zgromadzona przez badaczkę zainspirowała reżyserkę do poszukiwań organicznej i przyjaznej środowisku alternatywy dla chemicznych procesów obróbki taśmy, a równocześnie do wyjścia poza porządek obrazowania osadzony w dyskursie naukowym albo filmowym. W efekcie wiele z kadrów *Geografii samotności* przypomina projekty artystyczne, jak ten Navarry, gdyż nawiązują do tradycji fotogramów, czyli obrazów uzyskiwanych po bezpośrednim naświetleniu światłoczułego podłoża, na którym zostały położone wybrane obiekty. Sekwencje te można określić jako organiczne nie tylko ze względu na użycie w nich takich właśnie składników i zastosowanie wskazanych metod, ale także dlatego, że stanowią integralną część biologicznych i fizycznych procesów zachodzących na wyspie.

Na wyspiarskie doświadczenia kobiet i bytów nie-ludzkich uchwycone w *Geografii samotności* można również spojrzeć przez pryzmat feministycznej refleksji Astridy Neimanis²⁷, która o cielesności i materialności pisze w odniesieniu do środowiska wodnego. Przyroda Sable Island, wyspy pozostającej w izolacji od stałego lądu, jest ściśle związana z oceanem, którego dynamika określa jej mikroklimat oraz linię brzegową. Rozmyte kadry dokumentu filmowego, uzyskane przy wykorzystaniu płynnych substancji organicznych, korespondowałyby nie tylko z zainteresowaniami i trybem życia Lucas, ale także ze specyfiką ciał wodnych, o których pisze Neimanis. Jej zdaniem kategoria ta pozwala na myślenie o „ja” zarówno w wymiarze technologicznym, jak i ekologicznym, w połączeniu z innymi ciałami ludzkimi i nie-ludzkimi, jako *egzystujące na różnych poziomach percepcji zmysłowej*²⁸. Wielopoziomowość tej egzystencji i związanych z nią doznań percepcyjnych zostaje w filmie podkreślona przez zróżnicowanie sposobów obrazowania oraz kompozycję ujęć. Kamera koncentruje się na różnorodnych bytach i obiektach, wymuszając uważność i uwrażliwiająca na wielorakie bodźce – wizualne, dźwiękowe, termiczne, dotykowe.

Przemyślenia Neimanis dotyczące feminizmu posthumanistycznego można odnieść do „organicznego” warsztatu Mills i Reeves, ich eksperymentów z obróbką taśmy i formą filmową oraz do innych postkinowych działań, gdyż zwracają uwagę na ich dialogiczny i relacyjny charakter. Przy okazji rozważań o ciałach wodnych badaczka pisze bowiem również o wprowadzonych przez feminizm



Stońce, reż. Kurwin Ayub (2020)

posthumanistyczny ontologiach, które są *połączone, zadłużone, rozproszone, relacyjne*²⁹. Cechy te pozwalają na odejście od fallocentrycznego sposobu pojmowania ciała, a także na rozwijanie wyobrażeń – w tym wypadku filmowych wizji i form obrazowania – które, zdaniem Neimanis, mogą umożliwić nawiązanie innego, nowego typu relacji

Przemieszczenia i mediacje

Kwestia nowego typu relacji, tym razem technologicznych i medialnych, pojawia się w rozważaniach Francesca Casettiego i Andrei Pinotti. Proponują oni spojrzenie na postkino jako na swoiste nowe terytorium, na które może zostać przemieszczone doświadczenie filmowe, co uruchamia innego rodzaju wyzwania i paradygmaty. To efekt przede wszystkim zmiany w podejściu do obrazów rzeczywistości, które stają się elementami wielorakich *mediacji ze światem*³⁰. Postkinowe wizje angażują wrażliwość widzów i choć, zdaniem badaczy, nie implikują zawłaszczenia ani uprzywilejowania, jak czyniło to kino klasyczne za sprawą spojrzenia, to jednak wywołują i intensyfikują zaangażowanie w rzeczywistość. Samo pojęcie przemieszczenia (*relocation*) jest przez Casettiego definiowane jako proces, który sprawia, że doświadczenie medialne zostaje reaktywowane i wykorzystane w innym miejscu niż to, w którym powstało, przy użyciu alternatywnych urządzeń i w nowym środowisku³¹. Odwołania do teorii postkolonialnej oraz kategorii przepływu i lokalności pozwalają badaczowi powiązać zjawisko przemieszczania (medialnego i kinowego) z cyrkulacjami charakteryzującymi współczesny świat. Jego zdaniem ruch kina w kierunku nowych aparatów i środowisk należy rozpatrywać na tle szerszych procesów migracyjnych przekształcających mapy i konfiguracje, do których jesteśmy przyzwyczajeni.

Tego rodzaju złożone przemieszczenia odsyłające do porządków etnicznego, kulturowego i klasowego można odnaleźć w filmach reżyserek, które włączają w narrację sekwencje zarejestrowane telefonami komórkowymi – na poziomie fabuły ich autorkami są same bohaterki. Takie rozwiązanie wzmacnia kobiecocentryczną perspektywę i poszerza ogląd kobiecych doświadczeń: materiały te, będące samodzielnie wykreowanym zapisem z subiektywnego punktu widzenia, są następnie dystrybuowane na platformie TikTok. Nieprzystawalność tych obrazów do tradycyjnych konwencji obrazowania filmowego zwraca uwagę na poszukiwanie przez kobiety narzędzi, za pomocą których mogłyby zarejestrować bądź wykreować własną wizję świata. Sięgają po media społecznościowe, gdyż te umożliwiają im subiektywizację spojrzenia; nie mają przy tym świadomości uwikłania w algorytmizację i mechanizmy rządzące tą sferą komunikacji.

W filmie *Słońce* (*Sonne*, 2020) kurdyjska reżyserka Kurwin Ayub sportretowała członków diaspory Kurdów mieszkającej w Austrii. Skoncentrowała się na nastolatkach, w okresie dorastania szczególnie mocno dotykanych przez problemy związane z tożsamością, poczuciem przynależności kulturowej i wspólnotowości. Główna bohaterka Yesmin (Melina Benli), wraz ze swoimi przyjaciółkami: Bellą (Law Wallner), określającą się jako „pół-Jugo(słowianka)”, choć nigdy nie wyjaśnia, o którą część byłej Jugosławii chodzi, oraz Nati (Maya Wopienka), mówiącą o sobie, że po prostu pochodzi z Austrii, szukają dla siebie przestrzeni au-

toekspresji. Najbardziej dostępnym narzędziem okazuje się platforma TikTok, na której zamieszczają spontanicznie rejestrowane filmiki. Nieoczekiwanie nagranie z ich własną interpretacją utworu grupy R.E.M. *Losing My Religion* zyskuje popularność, co przynosi im nie tylko rozgłos, ale także staje się powodem odrzucenia przez część muzułmańskiej społeczności. Wprawdzie koleżanki zaczynają występować na kurdyjskich weselach i uroczystościach, lecz chwilowa rozpoznawalność i uznanie tylko wyostrzają wcześniejsze problemy z tożsamością, z którymi próbowały się mierzyć, publikując filmiki na TikToku.

Ayub wykorzystała własne doświadczenia i wiedzę o życiu kurdyjskiej diaspory obserwowanej od wewnątrz. Perspektywa ta zostaje podkreślona przez wplecenie w strukturę filmu materiałów nagranych smartfonem, który dla młodych kobiet stanowi bezkrytycznie wykorzystywane narzędzie budowania alternatywnej wizji rzeczywistości i ustanawiania w niej swojego miejsca. Formuła platformy TikTok (uruchomionej w 2016 r.) jest dla bohaterek najłatwiej dostępną i najbardziej elastyczną formą autoprezentacji, pozwalającą na eksponowanie własnego spojrzenia i jednocześnie dającą poczucie – jak się szybko okazuje, złudne i krótkotrwałe – panowania nad swoim wizerunkiem. Sportretowana przez reżyserkę grupa domaga się prawa do wyrażania głosu, który nie może wybrzmieć w środowisku domowym ani szkolnym, a dla własnej ekspresji odnajduje miejsce, paradoksalnie, w przestrzeni wirtualnej, potencjalnie równie restrykcyjnej i uprzedmiotawiającej. To właśnie znalezienie medium adekwatnego do indywidualnych możliwości i potrzeb jest jedną z najważniejszych kwestii – obok hybrydyzacji i eksperymentowania – w dyskusji nad rolą mediów społecznościowych w procesie autokreacji i autoprezentacji³². Badanie treści zamieszczanych na TikToku pozwoliło zauważyć, że atrakcyjność tej platformy wynika z połączenia rozmaitych funkcji, co sytuje ją na pograniczu różnych kategorii mediów społecznościowych – od (mikro)bloga po platformy w rodzaju Instagrama. W konsekwencji oferowane przez nią praktyki autokreacji trudno poddać jednoznacznej kategoryzacji³³. Uważa się, że TikTok proponuje użytkownikom nowy typ mediów społecznościowych, oparty na elementach zapożyczonych z wcześniej istniejących platform, lecz *wymyka się formom społeczności*³⁴ przez nie wytwarzaniem, oferując inny model uspołecznienia oparty na swoistej algorytmizacji. Brak świadomości działania schematów algorytmicznych sprzyja uwikłaniu w proponowane przez TikToka formuły komunikacyjne, których powierzchowna eksploracja nie narusza ani nie poddaje weryfikacji.

Reżyserki filmów wykorzystujące w jakiś sposób motyw TikToka skupiają się przede wszystkim na pokazaniu, że bohaterkom w określonych sytuacjach może on dawać poczucie swobodnej komunikacji, oferując formy autoekspresji, dla jakich nie ma miejsca w bardziej skonwencjonalizowanych przestrzeniach medialnych ani w realiach codziennych. Pokazuje to film *Na wschód od Wall (East of Wall, 2025)* Kate Beecroft, będący interesującym przykładem postkinowego przemieszczenia między kinem fabularnym a dokumentalnym oraz filmem a przekazem medialnym. Autentyczne postacie i poświęcone im materiały pojawiają się tu obok fikcyjnych wątków fabularnych i bohaterów odtwarzanych przez profesjonalnych aktorów, sekwencje filmowe przeplatają się z nagraniami z TikToka. Reżyserka wykorzystała hybrydyczną formę do opowiedzenia historii



Pigment-Dispersion Syndrome, reż. Jennifer Reeves (2023)



Gloria z waszych wyobrażeń, reż. Jennifer Reeves (2025)

prawdziwych mieszkanek rancza w Południowej Dakocie, które okazuje się przystanią dla odrzuconych przez rodziców nastolatków oraz dla koni uratowanych z rzeźni, dokąd wysłano je po wyeliminowaniu z profesjonalnych hodowli. Tabatha Zimiga i jej córka Porshia zostały ukazane w swoim naturalnym środowisku, w scenach odtwarzających realia ich życia na pustkowiu: od wspólnych posiłków, przez pracę przy trenowaniu koni, po występy na rodeo oraz na lokalnych aukcjach zwierząt. Obraz wielogeneracyjnej, ludzkiej i nie-ludzkiej wspólnoty daleki jest od idealizacji, zwłaszcza że każda z kobiet boryka się z problemami. Tabatha nieustannie mierzy się z kłopotami finansowymi, próbując utrzymać gospodarstwo po śmierci męża, co nie jest łatwe w zdominowanym przez mężczyzn świecie hodowców i handlarzy. Porshia nie może się pogodzić z utratą ojca i buntuje się przeciwko decyzjom matki, szukając własnej drogi. Nestorka rodu, matka Tabathy (odtworzana przez aktorkę Jennifer Ehle), to osoba niezależna, żyjąca w swoim rytmie, ale w momentach kryzysowych starająca się łagodzić napięcia i wspierać córkę oraz wnuczkę w ich codziennych zmaganiach.

Kobiecocentryczna perspektywa filmu zostaje podkreślona na dwa sposoby. Po pierwsze, eksponuje rozbudowane wątki fabularne, które – jak pojawienie się bogatego ranczera chcącego kupić od Tabathy całą jej ziemię – pozwalają wyeksponować osobowość i charakter postaci. Po drugie, w narracji zostają wykorzystane materiały dokumentalne, nagrywane przez Tabathę, jej córkę oraz podopiecznych i zamieszczane na TikToku – głównie po to, by reklamować hodowane przez siebie konie i znaleźć dla nich nabywców. Platforma społecznościowa, mimo swoich ograniczeń, okazuje się znacznie bardziej egalitarnym środowiskiem niż otoczenie farmerów. Pozwala zaistnieć w przestrzeni społecznej kobiecie z leżącego na uboczu rancza, wiecznie zmagającej się z kłopotami finansowymi, w dodatku stosującej nieszablone metody hodowli oraz treningu zwierząt. Dzięki filmikom nowe życie zyskują także konie, które bohaterka musiała doprowadzić do dobrej kondycji, wyleczyć z traum spowodowanych nadmierną eksploatacją i złym traktowaniem, po czym na nowo przysposobić do współpracy z człowiekiem.

W wypowiedziach towarzyszących festiwalowemu obiegowi filmu Beecroft podkreślała, że był to projekt bardzo osobisty, zarówno dla niej samej, jak i dla wszystkich zaangażowanych osób, które, jej zdaniem, wykazały się ogromną odwagą, dzieląc się swoimi doświadczeniami czy emocjami. Chciała wyeksponować ich głos, jako że *zbyt często są ignorowane albo spychane na bok*³⁵. Bohaterki *Na wschód od Wall* mają świadomość, której podlegają z przyczyn ekonomicznych i społecznych. Kiedy jednak pracują z końmi i przebywają w dzikiej przestrzeni Parku Narodowego Badlands, odzyskują poczucie niezależności i sprawczości. Odczucia te starają się zarejestrować w nagraniach publikowanych na TikToku, przedstawiających galopady konne, popisy na rodeo, a także sceny bliskości ze zwierzętami i przyrodą. W tym przypadku obrazy sfilmowane smartfonem odgrywają więc podwójną rolę – emancypują bohaterki z hierarchicznych i wykluczających struktur społecznych, a równocześnie tworzą dla nich alternatywę opartą na więziach z końmi i ziemią.

Na hybrydyczną formę tego rodzaju filmów na styku kina i platform społecznościowych można spojrzeć przez pryzmat postkinowych przemieszczeń,

które Casetti wiąże z wszechobecnością interakcyjnych i wielofunkcyjnych ekranów, wyznaczających dla obrazów filmowych nowe formaty i trajektorie obiegu³⁶. Dla reżyserek takich jak Kurwin Ayub i Kate Beecroft przemieszczenia te stanowiłyby sposób na zaktualizowanie i zróżnicowanie kwestii kobiecej podmiotowości oraz związanych z nią doświadczeń. Równocześnie można na te realizacje spojrzeć jak na wyraz posthumanistycznego feminizmu, który Rosi Braidotti opisuje jako rodzaj *krytycznej interwencji*³⁷ w debaty na temat społeczno-ekonomicznych struktur władzy, kondycji ludzkiej, a także konsekwencji zmian klimatycznych i związanych z tym wyzwań środowiskowych,

Wspomniana wcześniej uwaga Laury Mulvey o refleksji feministycznej jako ramie odniesień dla zjawisk medialnych wydaje się szczególnie trafna w kontekście postkinowych przemieszczeń i transformacji. Pozwala bowiem dostrzec różne wymiary twórczości kobiet – materialny, technologiczny, posthumanistyczny – za sprawą których zostaje wyrażona kobieca perspektywa oraz *ucieleśniona i osadzona*³⁸ podmiotowość.

¹ Zob. S. Denson, J. Leyda, *Perspectives on Post-Cinema: An Introduction*, w: *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, red. S. Denson, J. Leyda, Reframe Books, Falmer 2016, s. 6.

² Tamże, s. 2.

³ Tamże.

⁴ Zob. *Feminisms: Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*, red. L. Mulvey, A. Backman Rogers, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015.

⁵ L. Mulvey, A. Backman Rogers, *Preface*, w: *Feminisms...* dz. cyt., s. 11.

⁶ S. Denson, J. Leyda, dz. cyt., s. 2.

⁷ Zob. *Feminist New Materialisms: Activating Ethico-Politics through Genealogies in Social Sciences*, red. B. Revelles-Benavente, W. Ernst, M. Rogowska-Stangret, MDPI Books, Basel 2020.

⁸ D. Chateau, J. Moure, *Introduction*, w: *Post-Cinema: Cinema in the Post-Art Era*, red. D. Chateau, J. Moure, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020, s. 14.

⁹ G. Fossati, A. van den Oever, *The Twenty-First-Century Post-Cinematic Ecology of the Film Museum: Theorizing a Film Archival Practice in Transition – A Dialogue*, w: *Post-Cinema: Cinema...* dz. cyt., s. 134.

¹⁰ M. Beugnet, L. Mulvey, *Film, Corporeality, Transgressive Cinema: A Feminist Perspective*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018, s. 188.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 195.

¹⁵ Tamże, s. 197.

¹⁶ Zob. A. Juhasz, *Video Remains: Nostalgia, Technology, and Queer Archive Activism*, „GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies” 2006, nr 2, s. 319-328.

¹⁷ R. Dolphijn, I. van der Tuin, *New Materialism: Interviews and Cartographies*, Open Humanities Press, Ann Arbor 2012.

¹⁸ Z opisu na stronie: https://www.jenniferreevesfilm.com/pages/artpage_1.php?page=24 (dostęp: 2.12.2025).

¹⁹ Tamże.

²⁰ M. Beugnet, L. Mulvey, dz. cyt., s. 200.

²¹ Zob. tamże, s. 201.

²² J. Reeves, *Director's Statement*, „Jennifer Reeves Film”, https://www.jenniferreevesfilm.com/pages/artpage_1.php?page=25 (dostęp: 30.11.2025).

²³ M. Michałowska, *Materia(l) fotografii. Obrazy środowiska przyrodniczego we współczesnych praktykach wizualnych*, Universitas, Kraków 2024, s. 68.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 170.

²⁷ Zob. A. Neimanis, *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna*, tłum. S. Królak, Aletheia, Warszawa 2022.

²⁸ Tamże, s. 98.

²⁹ Tamże, s. 43.

³⁰ F. Casetti, A. Pinotti, *Post-Cinema Ecology*, w: *Post-Cinema: Cinema...* dz. cyt., s. 193.

³¹ Zob. F. Casetti, *The Relocation of Cinema*, w: *Post-Cinema: Theorizing...* dz. cyt., s. 582.

³² A. Bhandari, S. Bimo, *Why's Everyone on TikTok Now? The Algorithmized Self and the Future of Self-Making on Social Media*,

„Social Media + Society” 2022, t. 8, nr 1, s. 1-11.

³³ Zob. tamże, s. 9.

³⁴ Tamże.

³⁵ B. Land, *Sundance Audience Award Winner „East of Wall” Sells to Sony Pictures Classics*, „Variety”, <https://variety.com/2025/film/>

news/sundance-audience-award-winner-east-of-wall-sells-sony-pictures-classics-1236300243/ (dostęp: 12.11.2025).

³⁶ F. Casetti, dz. cyt., s. 571.

³⁷ R. Braidotti, *Post-Human Feminism*, Polity Press, Cambridge 2022, s. 3.

³⁸ Tamże, s. 6.

Małgorzata Radkiewicz

Prof. dr hab., filmoznawczyni; pracuje w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie kieruje Katedrą Historii Filmu Polskiego. Zajmuje się problematyką tożsamości kulturowej oraz twórczością kobiet w kinie, fotografii i sztuce współczesnej. Wyrazem jej zainteresowań są publikacje: *W poszukiwaniu sposobu ekspresji. O filmach Jane Campion i Sally Potter* (2001), *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek* (2010). Ponadto jest autorką książek: *Derek Jarman. Portret indywidualisty* (2003), *„Młode wilki” polskiego kina. Kategoria gender a debiuty lat 90.* (2006) oraz *Oblicza kina queer* (2014). W latach 2015–2018 koordynatorka projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki *Pionierki z kamerą. Kobiety w kinie i fotografii w Galicji 1896–1945*, podsumowanego w licznych artykułach. Jako sty-pendystka Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2015 r. prowadziła badania opublikowane w monografii *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939* (2016). Członkini Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

Professor at the Institute of Audiovisual Arts at the Jagiellonian University (Kraków, Poland). Her research concerns contemporary cinema, gender, and women’s work in the areas of film, photography, and the arts. She published a book about women filmmakers (2001), and another one on Polish cinema of the 1990s (2006). In her book *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek [Female Gaze: Film Theory and Practice of Women Directors and Artists]* (2010), she addresses women’s cinema and art in terms of feminist theory. In *Oblicza kina queer [Faces of Queer Cinema]* (2014), she analyses selected films dealing with queerness, sexuality and gender. Her latest book, *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939 [Women Modernists on Cinema: Women in Polish Film Criticism 1918–1939]* (2016), presents Polish female film critics of the 1920s and 1930s, quoting original articles and archive materials.

m.radkiewicz@uj.edu.pl

Bibliografia

- Beugnet, M., Mulvey, L.** (2018). *Film, Corporeality, Transgressive Cinema: A Feminist Perspective*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bhandari, A., Bimo, S.** (2022). Why's Everyone on TikTok Now? The Algorithmized Self and the Future of Self-Making on Social Media. *Social Media + Society*, 8 (1), ss. 1–11. <https://doi.org/10.1177/20563051221086241>
- Braidotti, R.** (2021). *Post-Human Feminism*. Cambridge: Polity Press.
- Casetti, F.** (2016). *The Relocation of Cinema*. W: S. Denson, J. Leyda (red.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film* (ss. 569–615). Falmer: Reframe Books.
- Casetti, F., Pinotti, A.** (2020). *Post-Cinema Ecology*. W: D. Chateau, J. Moure (red.), *Post-Cinema: Cinema in the Post-Art Era* (ss. 193–217). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Chateau, D., Moure, J.** (2020). Introduction. W: D. Chateau, J. Moure (red.), *Post-Cinema: Cinema in the Post-Art Era* (ss. 13–24). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Denson, S., Leyda, J.** (2016). Perspectives on Post-Cinema: An Introduction. W: S. Denson, J. Leyda (red.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film* (ss. 1–19). Falmer: Reframe Books.
- Dolphijn, R., van der Tuin, I.** (2012). *New Materialism: Interviews and Cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- Fossati, G., van den Oever, A.** (2020). The Twenty-First-Century Post-Cinematic Ecology of the Film Museum: Theorizing a Film Archival Practice in Transition – A Dialogue. W: D. Chateau, J. Moure (red.), *Post-Cinema: Cinema in the Post-Art Era* (ss. 129–141). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Juhász, A.** (2006). Video Remains: Nostalgia, Technology, and Queer Archive Activism. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 12 (2), ss. 319–328.
- Land, B.** (2025, luty). Sundance Audience Award Winner „East of Wall” Sells to Sony Pictures Classics. *Variety*. <https://variety.com/2025/film/news/sundance-audience-award-winner-east-of-wall-sells-sony-pictures-classics-1236300243/>
- Michalowska, M.** (2024). *Materia(l) fotografii. Obrazy środowiska przyrodniczego we współczesnych praktykach wizualnych*. Kraków: Universitas.
- Mulvey, L., Backman Rogers, A.** (2015). Preface. W: L. Mulvey, A. Backman Rogers (red.), *Feminisms: Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures* (ss. 10–14). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Neimanis, A.** (2022). *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna* (tłum. S. Królak). Warszawa: Aletheia.
- Reeves, J.** (2025, wrzesień). *Director's Statement*. JenniferReevesFilm. https://www.jenniferreevesfilm.com/pages/artpage_1.php?page=25
- Revelles-Benavente, B., Ernst, W., Rogowska-Stangret, M.** (2020) (red.). *Feminist New Materialisms: Activating Ethico-Politics Through Genealogies in Social Sciences*. Basel: MDPI Books.



Na wschód od Wall, reż. Kate Beecroft (2025)