

Autoreferat

1. Imię i nazwisko.

Elżbieta Ostrowska

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne – z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

1997 – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny; rozprawa doktorska pod tytułem “Formalny aspekt konstrukcji przestrzennych w filmie fikcji”, promotor: prof. dr hab. Alicja Helman; recenzenci: prof. dr hab. Tadeusz Miczka, prof. dr hab. Ewelina Nurczyńska-Fidelska
1986 – magister kulturoznawstwa; specjalność: teatrologia

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych.

1988-1997 – asystent w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Filmu, Uniwersytet Łódzki;
1997-2004 – adiunkt w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Filmu, Uniwersytet Łódzki;
2005- 2021 – Lecturer, Department of English and Film Studies, University of Alberta, Edmonton, Kanada;
wrzesień 2021 – adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej, Uniwersytet Łódzki.

4. Omówienie osiągnięć, o których mowa w art. 219 ust. 1 pkt. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2021 r. poz. 478 z późn. zm.).

Główne osiągnięcie naukowe:

Cykl tematyczny „Dyskursy tożsamościowe w kinie polskim”:

- 4.1. Ewa Mazierska, Elżbieta Ostrowska, *Women in Polish Cinema*, Oxford, New York: Berghahn Books, 2006.
- 4.2. Elżbieta Ostrowska, “Desiring the Other: The Ambivalent Polish Self in Novel and Film”, *Slavic Review* 3, 2011, pp. 503-523.
- 4.3. Elżbieta Ostrowska, “The (In)discreet Charm of the Romans: *Quo vadis* (dir. Jerzy Kawalerowicz, 2001), [w:] *The Novel of Neronian Rome and its Multimedial Transformations: Sienkiewicz's Quo vadis*, ed. Monika Woźniak and Maria Wyke, Oxford, Oxford University Press 2020, pp. 281-300.
- 4.4. Elżbieta Ostrowska, “Post-colonial Fantasies. Imagining the Balkans: the Polish popular cinema of Władysław Pasikowski”, [w:] *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema. Portraying Neighbours On-Screen*, ed. Ewa Mazierska, Lars Christens, Eva Naripea, London, New York: IB Taurus 2014, pp. 175-199.
- 4.5. Elżbieta Ostrowska, “What Does Poland Want From Me?: Male Hysteria in Andrzej Wajda's War Trilogy,” [w:] *The Cinematic Bodies of Eastern Europe and Russia. Between Pain and Pleasure*, ed. Ewa Mazierska, Matilda Mroz, Elżbieta Ostrowska, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, pp. 31-52.
- 4.6. Elżbieta Ostrowska, “Exquisite cadaver” according to Stanisław Lem and Andrzej Wajda, *Open Cultural Studies*, no.1, 2018, pp. 103-113. doi:10.1515/culture-2018-0010.

- 4.7. Elżbieta Ostrowska, „Duma i uprzedzenie – krytyczne dyslokacje filmu «Zabić księdza» Agnieszki Holland”, *Kwartalnik Filmowy*, nr 116, 2021, ss. 146-170. doi: 10.36744/kf.918.

Cykl tematyczny, który prezentuję jako podstawę do ubiegania się o nadanie stopnia doktora habilitowanego, obejmuje siedem publikacji z ostatnich piętnastu lat, stanowiących kontynuację badań nad kinem polskim prowadzonych przeze mnie od początku mojej działalności naukowej. Kategoria kina narodowego – jak dowiodły tego badania filmoznawcze prowadzone między innymi przez Andrew Higsona, Stephena Croftsa i wielu innych – jest złożoną kategorią, która odnosi się do systemu produkcji i dystrybucji filmowej, modeli odbioru, recepcji krytycznej oraz kulturowych kodów regulujących system filmowej reprezentacji. Kino narodowe tworzy zatem obszar wielorakich i złożonych negocjacji projektów tożsamościowych, które realizowane są zarówno na poziomie filmowego tekstu, jak i dyskursów pozatekstowych. Przyjmując takie rozumienie kina narodowego, twierdząc, że kino polskie uczestniczy w tworzeniu narodowej „wyobrażonej wspólnoty” (w znaczeniu zaproponowanym przez Benedicta Andersona), która wyłania się jako hierarchiczna struktura z wyraźnie zaznaczonym centrum i obszarami peryferyjnymi. Ta filmowa hierarchizacja wspólnoty wyobrażonej zachodzi na poziomie produkcji filmowej (widać to szczególnie na przykładzie kobiet-reżyselek, których dostęp do środków produkcji filmowej był znacznie ograniczony w porównaniu z mężczyznami), jak i na poziomie kodów przedstawieniowych w zakresie reprezentacji tożsamości rasowych, etnicznych, klasowych i genderowych. Te wielorakie zależności pomiędzy kinem a dyskursami tożsamościowymi badałam już we wczesnym okresie mojej działalności naukowej, a będące ich rezultatem publikacje stanowią ważny kontekst dla prezentowanego cyklu, na podstawie którego ubiegam się o nadanie stopnia doktora habilitowanego. Pierwszym tekstem naukowym, w którym podjęłam problematykę tożsamości był opublikowany w 1995 roku artykuł analizujący twórczość Kazimierza Kutza (“Silesian Landscapes of Kazimierz Kutz.”)¹ jako polemikę z głównym nurtem kina polskiego reprezentowanym przez Andrzeja Wajdę. Dowodziłam w nim, że zarówno zawartość fabularna filmów Kutza, jak i zastosowane w nich strategie estetyczne podważają hegemoniczny dyskurs narodowy mający swe źródła w paradygmacie romantycznym. W opublikowanej kilka lat później zmienionej wersji tego artykułu, który ukazał się pod tytułem „Kazimierz Kutz – kino ironicznego dystansu” (2005), zmodyfikowałam swoje poprzednie ustalenia głównie pod wpływem rozwijających się wówczas studiów nad traumą (np. prace Cathy Caruth oraz Kai Eriksona), wykazując, że mimo wszystkich różnic, podejmujące temat wojenny filmy Wajdy, jak również Kutza realizują scenariusze post-traumatyczne. W artykule tym poświęciłam więcej uwagi postaciom kobiecym w filmach Kutza, zwłaszcza ich nieprzystawalności do usankcjonowanego w dyskursie narodowym wzoru kobiecości upostaciowanym w micie Matki Polki. Ten wątek analizy rozszerzyłam pod wpływem lektur z zakresu feminizmu, które były wówczas dla mnie ważnym źródłem metodologicznych inspiracji w badaniach nad polskim kinem. W 1998 roku opublikowałam artykuł naukowy “Filmic Representations of the ‘Polish Mother’ in Post-Second World War Polish Cinema” w międzynarodowym periodyku *The European Journal of Women’s Studies*, w którym zajęłam się zależnościami pomiędzy dyskursem narodowym i genderowym. Dowodziłam w nim, że za sprawą czynników historyczno-politycznych wypracowane w kulturze polskiej modele męskości i kobiecości znacząco odbiegały od wzorców ukształtowanych w obszarze kultury zachodniej. Stworzony w polskiej kulturze mit Matki Polki, jak argumentowałam to w artykule, zawierał potencjał

¹ Pełne informacje bibliograficzne publikacji wymienionych w Autoreferacie są zamieszczone w „Wykazie osiągnięć naukowych”.

emancypacyjny, będąc jednocześnie opresyjną strukturą symboliczną. Obecność tych znaczeniowo-afektywnych sprzeczności zanalizowałam w wybranych filmach. Sytuując dominujący w kulturze polskiej wzór kobiecości w historycznym dyskursie narodowym, dowodziłam pośrednio, że dominujące podejście w zachodnim feminizmie, ukształtowane głównie w oparciu o teorie psychoanalityczne i post-strukturalistyczne, nie dostarczało adekwatnych narzędzi do badań kultury polskiej.

Artykuł "Filmic Representations of the "Polish Mother" in Post-Second World War Polish Cinema" był pierwszą próbą zastosowania perspektywy feministycznej do badań nad kinem polskim.² O pionierskim charakterze tej publikacji zaświadcza wysoka liczba cytowań i liczne odwołania do poczynionych przeze mnie ustaleń w publikacjach dotyczących kwestii genderowych w kinie Europy Środkowo-Wschodniej. Dalsza eksploracja określonego w artykule z 1998 roku pola badań doprowadziła do powstania wielu artykułów i esejów opublikowanych w tomach zbiorowych. Esej "Krystyna Janda: The Contradictions of Polish Stardom" (2006) analizuje stosowane przez aktorkę strategie i metody, za pomocą których tworzyła swój publiczny wizerunek gwiazdy. W artykule „Representations of Female Sexuality in Polish Cinema after 1989” (2005) zamieszczonym w czasopiśmie *Kinema* analizuję nadmiar obrazów kobiecej seksualności w post-komunistycznym kinie polskim, wskazując, że z jednej strony artykułują one niedostatecznie zaznaczoną w kulturze polskiej różnicę płciową, z drugiej zaś „uprzedmiotawiają” kobiecość i redukują ją do obiektu męskiego spojrzenia. Podobnie w artykule "The Polish Femme Fatale – Ideological Demand versus Visual Pleasure" (2007), opublikowanym w *Canadian Review of Comparative Literature*, wyjaśniam, jak wywodząca się z symbolicznego uniwersum filmu *noir* figura *femme fatale* została zaadaptowana i zmodyfikowana w kulturze polskiej, by realizować wartości promowane przez ideologię komunistyczną oraz dyskurs narodowy. Możliwość inkorporacji tej figury do dwóch sprzecznych systemów ideologicznych dowodzi, iż postać kobieca funkcjonuje w kulturze jako pusty znak, *signifier*, którego znaczone zmienia się w zależności od rodzaju dyskursu, w którym zostaje ulokowany. Tę zależność poddaję szczegółowej analizie w eseju „Polka – dumny przedmiot pożądania” zamieszczonym w tomie zbiorowym *Ciało i seksualność w kinie* (2008), dowodząc, że nadanie postaci kobiecej statusu obiektu pożądania Obcego mężczyzny ją uprzedmiotawia, ale jest przede wszystkim podstawą kompensacyjnego scenariusza w narodowym dyskursie. W eseju "Invisible Deaths: Polish Cinema's Representation of Women in World War II" opublikowanym w zbiorowym tomie *Embracing Arms. Cultural Representation of Slavic and Balkan Women in War* (2012) analizuję strategie przedstawieniowe motywu śmierci w wybranych filmach polskich podejmujących temat wojenny. O ile śmierć bohatera męskiego jest z reguły narracyjnie wyeksponowana i prezentowana za pomocą ekspresywnych środków filmowych, o tyle śmierć bohaterki kobiecej odbywa się najczęściej w przestrzeni „pozaekranowej”, co sytuuje ją na marginesie filmowego uniwersum przedstawieniowego. Uznałam tę „nieprzedstawioną” kobiecą śmierć za znaczący „brak” porządkujący symboliczną strukturę narodowego dyskursu, zwłaszcza rozwijanego w jego ramach scenariusza heroicznego, który może zostać zrealizowany jedynie przez podmiot męski.

W trakcie prowadzenia badań nad reprezentacjami kobiecości w kinie polskim uznałam, że konieczne jest ich poszerzenie o refleksję na temat reprezentacji męskości oraz kształtujących je kontekstów społeczno-politycznych. Pierwszego i najistotniejszego rozpoznania w tym względzie dokonałam w eseju „Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów

² Poprzedzały go inspirowane feminizmem badania Marii Janion i Sławomiry Walczewskiej, jednakże dotyczyły one ogólnie kultury polskiej, zwłaszcza literatury.

kobiecości i męskości w kulturze polskiej,” opublikowanym w tomie zbiorowym *Gender: Konteksty* (2004), w którym dowodzę, że w obrębie rodzimego paradygmatu romantycznego doszło do znaczącego „zamazania” różnicy płciowej na poziomie symbolicznym, co jednak nie znalazło odzwierciedlenia w sferze społeczno-obyczajowej. Szczególnie ważne ustalenie dotyczyło zerwania nienaruszalnej w kulturze Zachodu relacji pomiędzy męskością a strukturami władzy, co znacząco ograniczyło męską podmiotowość i przypisaną do niej moc sprawczą. Artykuł zajmuje w moim dorobku pozycję szczególną, bo zawarte w nim tezy okazały się inspirujące dla wielu badaczek i badaczy, o czym świadczy wysoka liczba cytowań w tekstach naukowych podejmujących tę problematykę. Kontynuacja tych badań zaowocowała kolejnymi publikacjami. W napisanym wspólnie z Joanną Rydzewską artykule „Gendered Discourses of Nation(hood) and the West in Polish Cinema” opublikowanym w naukowym periodyku *Studies in European Cinema*, rozważamy specyfikę polskiego dyskursu genderowego w polityczno-kulturowych kontekstach. Artykuł analizuje dwa filmy, *Do widzenia, do jutra* (Janusz Morgenstern, 1960) oraz *Trzy kolory: Białe* (Krzysztof Kieślowski, 1994), przedstawiające związek polskiego mężczyzny i kobiety reprezentującej świat Zachodu, w którym dochodzi do odwrócenia tradycyjnych ról genderowych; mężczyzna zajmuje pozycję przypisaną w kulturze patriarchalnej kobiecie, a ta z kolei ze względu na przynależność do struktur hegemonicznego Zachodu zajmuje pozycję wobec niego nadrzędną. Te odwrócone hierarchie społeczno-kulturowe artykułowane są w filmach nie tylko na poziomie rozwiązań narracyjnych, ale także specyficznych środków filmowych, które są przedmiotem szczegółowej analizy.

Polityczne, społeczne i kulturowe konteksty filmowych reprezentacji męskości analizuję także w eseju „Transgressionen und Regressionen. Männlichkeitsdilemmata in den frühen Filmen von Polanski, Skolimowski, Żuławski und Królikiewicz”, zamieszczonym w tomie zbiorowym *Nouvelle Vague Polonaise? Auf der Suche nach einem flüchtigen Phänomen der Filmgeschichte*, (2015)³, w którym dowodzę, że obrazy męskości w filmach Romana Polańskiego, Jerzego Skolimowskiego, Andrzeja Żuławskiego oraz Grzegorza Królikiewicza z lat 60 i 70. są odbiciem przemian społeczno-kulturowych zachodzących w Polsce po drugiej wojnie światowej. Wśród nich za najważniejsze uznałam: rozwój konsumeryzmu, emancypacyjny ruch kobiet oraz migrację ludności ze wsi do miast, dowodząc, że przyczyniły się one do erozji tradycyjnego modelu męskości. Jak wykazuję to w szczegółowych analizach wybranych filmów, postaci męskie są albo pasywnymi obiektami czyichś działań, albo agresywnymi podmiotami wprowadzającymi chaos w otaczającą ich rzeczywistość. Tę destrukcję tradycyjnego modelu męskości analizuję również w eseju „Women Who Eat Too Much: Consuming Female Bodies in Polish Cinema”, opublikowanym w zbiorowym tomie *Transgressive Women in Modern Russian and East European Cultures. From the Bad to the Blasphemous* (2017), w którym interpretuję ją jako rezultat transgresywnych zachowań i postaw postaci kobiecych.

Moim najważniejszym osiągnięciem naukowym w zakresie badań nad kinem polskim w perspektywie feministycznej jest napisana wspólnie z Ewą Mazierską monografia *Women in Polish Cinema*⁴, którą przedstawiam jako pierwszą publikację cyklu tematycznego „Dyskursy tożsamościowe w kinie polskim”, na podstawie którego ubiegam się o nadanie stopnia

³ Polska wersja tomu ukazała się w 2017 roku pod redakcją Andrzeja Gwoźdźcia i Margaret Wach.

⁴ Monografia zawiera także dodatkowy rozdział napisany przez Joannę Szwajcowską, który prezentuje społeczno-kulturowe konteksty mitu Matki Polki, nie czyniąc żadnych odniesień do kina polskiego.

doktora habilitowanego. Jest to pierwsza na świecie monografia podejmująca problematykę genderową w odniesieniu do kina Europy Wschodniej i nadal jest przywoływana w prowadzonych aktualnie badaniach na ten temat. Merytoryczna koncepcja monografii i jej struktura została wspólnie opracowana przez obie autorki, podobnie został podzielony zakres podjętych badań. Każda z autorek napisała pięć rozdziałów poświęconych odpowiednio głównym strategiom reprezentacyjnym w kinie polskim oraz twórczości wybranych kobiet-reżyselek, dokonując samodzielnie wyboru materiału analitycznego oraz metod badawczych. W przyjętej wspólnie dla monografii ramie feministycznej analizy stworzyłyśmy przestrzeń dla naukowej wolności i inwencji, o czym świadczą różnice w ujęciu tematów, przyjętych metodach i stylu analiz. W napisanych przeze mnie rozdziałach wykorzystywałam rezultaty swoich wcześniejszych badań, jak i wprowadzałam nowe wątki, które później rozwinęłam w kolejnych latach swojej akademickiej aktywności. W rozdziale „Filmic Representations of the Myth of the Polish Mother” wykorzystałam materiał zaprezentowany we wspomnianym wcześniej artykule, rozbudowując jednocześnie analizy filmów. Z jednej strony wskazywałam na konieczność usytuowania analizy feministycznej w kontekstach kulturowo-historycznych, z drugiej zaś demonstrowałam za pomocą szczegółowej analizy wewnętrzne sprzeczności w filmowych reprezentacjach kobiecości. Ideologiczne sprzeczności ekranowych wizerunków kobiecości analizowałam także w rozdziale „Polish ‘Superwoman’: a Liberation or Victimisation?”. Wykazywałam w nim, że w polskim kinie socrealistycznym kobieca seksualność staje się symbolicznym obszarem opozycyjnych ideologicznych inskrypcji, ustanawiając konserwatywny dyskurs genderowy promujący tradycyjne wzorce męskości i kobiecości w opozycji do oficjalnej doktryny równości płci. Najbardziej wyrazistą artykulacją konserwatywnego dyskursu genderowego jest stosowana w filmach socrealistycznych strategia narracyjna polegająca na rozwiązywaniu konfliktu dramatycznego za pomocą pozytywnego zakończenia romansu heteroseksualnego. Sprzeczność ideologiczna charakteryzowała także filmy Szkoły Polskiej, czego dowodzę w rozdziale „Caught Between Activity and Passivity: Women in the Polish School”. W przeprowadzonych analizach, zwłaszcza filmów Andrzeja Wajdy, zwracałam uwagę na pojawiające się w postaciach kobiecych impulsy emancypacyjne, które ostatecznie zostają zablokowane poprzez podporządkowanie ich hegemonicznemu dyskursowi narodowemu. Zanalizowane przykłady dowodzą, że w reprezentacjach kulturowych tożsamość narodowa „dyscyplinuje” (w sensie Foucaultowskim) i reguluje tożsamość genderową. W rozdziale „Between Fear and Attraction: Images of ‘Other’ Women” rozwijam wątek ideologizacji kulturowych reprezentacji kobiecości, analizując postaci kobiet Żydówek w filmach polskich. Jak objaśniam w tekście, wyposażona w nadmiar seksualności postać Żydówki zostaje skontrastowana z kobietą-Polką, którą z kolei cechuje jej deficyt. A zatem kobieca seksualność podlega w kulturowych reprezentacjach ideologicznemu „przepisaniu”, by stać się znakiem „różnicy” i w konsekwencji ustanowić sztywne granice tożsamości narodowej. Filmowe postaci kobiet Żydówek są modelowym przykładem negocjacji projektów tożsamościowych mobilizujących takie czynniki, jak tożsamość narodowa, etniczna, klasowa i seksualna, w wyniku których ustanawiany jest nieustannie ewoluujący łańcuch indywidualnych i zbiorowych auto-identyfikacji.

W rozdziale „Agnieszka Holland: a Sceptic” analizuję filmy reżyserki zrealizowane w Polsce do roku 1981, koncentrując się na sprzecznościach ideologicznych, które odnotowywałam w poprzednich rozdziałach. W filmach Holland napięcie pomiędzy impulsami emancypacyjnymi a konserwatywną ideologią genderową jest szczególnie widoczne, bo z jednej strony wyposażone w narracyjną podmiotowość postaci kobiece zajmują uprzywilejowaną pozycję w strukturach fabularnych, z drugiej jednak strony, ich pozycja społeczna nigdy nie podlega radykalnej transformacji, co symbolicznie oznacza niemożność

(a może zbędność?) zmiany w obrębie dyskursu genderowego. W kontekście ówczesnych negatywnych wypowiedzi reżyserki na temat kategorii „kina kobiecego” oraz feminizmu, można potraktować „ideologiczne niezdecydowanie” zrealizowanych przez nią filmów jako dowód na konieczność wypracowania metod feministycznej analizy, które byłyby adekwatne do przedmiotu badań, jakim jest polityczno-społeczna i kulturowa rzeczywistość Europy Środkowo-Wschodniej. Prowadzone przeze mnie badania nad kinem polskim w perspektywie feminizmu i studiów genderowych stanowią istotny wkład w transnarodowy feminizm.

W toku prowadzonych w kolejnych latach badań nad kinem polskim stopniowo włączałam dominującą w nich początkowo perspektywę genderową w krąg szerszej refleksji naukowej na temat filmowych dyskursów tożsamościowych. Świadectwem przyjęcia tych odmiennych teoretyczno-metodologicznych propozycji są kolejne publikacje cyklu, na podstawie którego ubiegam się o nadanie stopnia doktora habilitowanego. Demonstrują one spójność mojego dorobku naukowego, jak również ewolucję mojej postawy badawczej oraz ciągłe poszukiwanie nowych inspiracji metodologicznych. Z całym przekonaniem mogę stwierdzić, że w każdym kolejnym tekście próbowałam nie tyle potwierdzić poczynione uprzednio ustalenia, ile poddać je krytycznemu oglądowi z nowej perspektywy. Niezależnie od podejmowanych poszukiwań metodologicznych i teoretycznych, przedmiotem swych rozważań w składających się na cykl tematyczny publikacjach uczyniłam filmy, które w szczególnie wyrazisty sposób podejmują kwestię tożsamości narodowej w powiązaniu ze skomplikowaną siecią dyskursów powstających wokół klasy społecznej, rasy, etniczności, płci kulturowej, oraz seksualności. Inspiracje metodologiczne czerpałam z założeń analizy ideologicznej, psychoanalizy, teorii afektu oraz badań nad produkcją filmową, natomiast w analizach filmu wykorzystywałam metody wypracowane na gruncie neoformalizmu. Oryginalność zaprezentowanych w tych publikacjach badań nad kinem polskim wynika z przyjętego założenia, że zarówno pojęcie kina narodowego, jak i tożsamości narodowej nie są kategoriami opisowymi, lecz retorycznymi i jako takie wzmacniają lub podważają hegemoniczne dyskursy ideologiczne. Jak wykazuję w poszczególnych analizach, przekaz ideologiczny aktualizuje się nie tylko na płaszczyźnie narracyjnej, ale także na poziomie rozwiązań filmowych organizujących obrazowo-dźwiękową warstwę utworu. W zaprezentowanym cyklu łączę metodę analizy formalnej i ideologicznej z rozważaniami na temat szerszych kontekstów społeczno-polityczno-kulturowych oraz produkcyjnych. Podejście to pozwala na przezwyciężenie ograniczeń wynikających ze stosowania w filmoznawstwie tradycyjnych podziałów na teorię i historię kina oraz kino popularne i artystyczne, które w moim przekonaniu dostarczają nieadekwatnych narzędzi badawczych w naukowej refleksji nad kinem narodowym. Ponadto w badaniach łączę analizę tekstualną z analizą dyskursów okołofilmowych (na przykład ustanawianych na poziomie strategii produkcyjnych i dystrybucyjnych), które najczęściej tworzą dwa odrębne nurty w piśmiennictwie filmoznawczym.

Drugi ze składających się na cykl tematyczny artykułów został opublikowany w *Slavic Review* pod tytułem “Desiring the Other: The Ambivalent Polish Self in Novel and Film” (2011). Analizuję w nim dyskurs tożsamościowy w *Trylogii* Henryka Sienkiewicza i jej filmowych adaptacjach. Czerpiąc inspirację z uprzednich badań nad kulturą polską prowadzonych przez Marię Janion oraz Ewę Thompson, które dowodziły, że wskutek historycznego doświadczenia można postrzegać Polskę jako zarówno podmiot, jak i przedmiot działań kolonizacyjnych, zastosowałam w swej analizie pionierskie w badaniach nad kinem polskim podejście wypracowane na gruncie studiów postkolonialnych. Punktem wyjścia dla rozważań było ustalenie, że bohaterki i bohaterowie *Trylogii* metonimicznie reprezentują fantazmat narodowej tożsamości realizujący się w modelowych figurach

kobiecości i męskości. W *Ogniem i mieczem* i *Panu Wołodyjowskim* idealizacyjne modele polskości są konstruowane w opozycji do postaci Obcego reprezentującego Wschód. Jak wyjaśniam w artykule, konwencja historycznego romansu służy ustanowieniu opozycji pomiędzy polskością i Obcością, która jest analogiczna do relacji Zachodu i Wschodu opisanej przez Edwarda Saida w przełomowej rozprawie *Orientalizm*. Szczegółowa analiza Sienkiewiczowskich opisów w *Trylogii* wschodnich rubieży Rzeczypospolitej pozwala dostrzec, że zastosowane środki literackie budują obraz zbliżony do wizerunku Orientu stworzonego w obrębie zachodniego dyskursu kolonialnego. A zatem, w kluczowym dla literatury polskiej dziele tożsamość narodowego podmiotu uosabianego przez protagonistę wyłania się jako opozycja postaci Obcego reprezentującego odmienną grupę etniczną i religię. Zarówno w powieściach Sienkiewicza, jak i filmach Hoffmana Obcy jest najczęściej zamieszkującym Wschód Tatarem lub Kozakiem, których można uznać za rodzimą fantazję orientalną. W jej opisie odwoływałam się głównie do kategorii Orientu w ujęciu zaproponowanym przez Saida, ale czerpałam także inspiracje badawcze z prac Larry'ego Woolfa, Marii Todorovej i Eugene'a Sensenig-Dabbousa, wedle których kategoria Orientu jest relacyjna i może być stosowana, wraz z niezbędnymi modyfikacjami, w badaniach dotyczących różnych obszarów geopolitycznych. Jak wykazałam w artykule, w powieściach Sienkiewicza i jej filmowych adaptacjach opisana przez Saida binarna opozycja pomiędzy Wschodem a Zachodem podlega modyfikacji, gdyż wernakularny Orientalizm nie wytwarza kulturowo-politycznej hegemonii. Co szczególnie ważne, filmy Hoffmana naruszają stabilność scenariusza orientalnej fantazji poprzez ustanowienie za pomocą polityki spojrzenia (*gaze*) podmiotowości postaci kobiecych. W rezultacie zostaje także ujawniona niepewność i kruchość męskiego podmiotu, czego znakiem jest niedostatek libidinalnej energii. Jak dowodzę tego w konkluzji artykułu, konstruowana w utworach Sienkiewicza i ich filmowych adaptacjach tożsamość narodowa znacząco wykracza poza prosty układ binarnych opozycji My/Oni za sprawą obecnej w nich struktury „kobiecego pożądania”, która zakłóca ideologiczny przekaz realizowany za pomocą powierzchniowych struktur fabuły. Ukryte w Sienkiewiczowskim tekście kobiece pożądanie rozbija hegemoniczne struktury męskości, destabilizując jednocześnie polską tożsamość narodową. W powieściach Sienkiewicza dokonuje się symboliczny zwrot ku Wschodowi, który staje się paradoksalnym abiektalnym obiektem pożądania. Filmowe adaptacje *Pana Wołodyjowskiego* oraz *Ogniem i mieczem* wzmacniają te wywrotowe względem narodowego dyskursu treści, co dzieje się za sprawą specyfiki filmowego medium, konkretnie zaś afektywnej siły filmowego obrazu. W utworach tych widoczny jest konflikt pomiędzy strukturami narracyjnymi i afektywnymi: te pierwsze za pomocą konwencji gatunkowych historycznego romansu wzmacniają hegemoniczny dyskurs tożsamości narodowych, natomiast te drugie naruszają je i otwierają na symboliczną penetrację Obcego. Pozytywne zakończenia powieści i filmów uchylają te napięcia na poziomie opowiadania, lecz sygnalizują ich stałą obecność w obrazie, tym samym podważając istnienie koherentnej wspólnoty narodowej.

Odnutowaną w adaptacji *Ogniem i mieczem* sprzeczność struktur narracyjnych i afektywnych powiązałam w toku wywodu z nową sytuacją geopolityczną w Europie na przełomie XX i XXI wieku, zwłaszcza uzyskaniem przez Ukrainę niepodległości i rozpadem sowieckiego imperium. Uzyskanie państwowości przez Ukrainę wiązało się z koniecznością rewizji historii relacji pomiędzy Polską a Ukrainą, zwłaszcza ekonomicznej eksploatacji oraz politycznej dominacji. O ile powieść Sienkiewicza prezentuje sentymentalno-nostalgiczną wizję tych relacji tworzoną w ramach narracji, którą z łatwością można określić mianem kolonialnej, o tyle film Hoffmana podejmuje próbę ich renegocjacji, ale jednocześnie nadal rzutuje ją na oś binarnego podziału na Wschód i Zachód. Sztywność tego podziału zostaje naruszona za pomocą struktur kobiecego pożądania, które uobecniane jest wyłącznie w sferze

obrazu, konkretnie zaś polityki spojrzenia. Podsumowując, mimo że powieści Sienkiewicza i ich filmowe adaptacje budują na powierzchni tekstu standardowe patriarchalne i narodowe narracje, kobiece spojrzenie (*gaze*) wraz z ewokowaną przezeń strukturą pożądania podważają je i kwestionują ich hegemonię.

Do podjętej w artykule „Desiring the Other” problematyki powracam w opublikowanej kilka lat później rozprawie “The (In)discreet Charm of the Romans: *Quo vadis* (dir. Jerzy Kawalerowicz, 2001)” zamieszczonej w pokonferencyjnym tomie *The Novel of Neronian Rome and its Multimedial Transformations: Sienkiewicz's Quo vadis*, pod redakcją Moniki Woźniak i Marii Wyke (Oxford University Press, 2020). Analizuję w niej filmową adaptację powieści Henryka Sienkiewicza zrealizowaną przez Jerzego Kawalerowicza (2001), koncentrując się na ideologicznym aspekcie transferu kulturowego pomiędzy dziełem literackim i filmowym. Film Jerzego Kawalerowicza reprezentuje polski wariant kina dziedzictwa narodowego (*heritage cinema*), na które składają się zrealizowane licznie po roku 1989 adaptacje polskiej klasyki literackiej. Filmy dziedzictwa narodowego – jak wielokrotnie wykazywano to zwłaszcza w brytyjskich opracowaniach filmoznawczych – promują konserwatywną ideologię, skrywając hegemoniczne struktury władzy za nostalgicznym obrazem przeszłości. Mimo że *Quo vadis* nie rekonstruuje narodowej historii, lecz wspólne dla europejskiej tożsamości antyczne dziedzictwo kulturowe, powieść Sienkiewicza – a w ślad za nią także film Kawalerowicza – rozwija kolonialną fantazję nadbudowaną na imperialnych aspiracjach XIX-wiecznej Polski. Jak wielokrotnie wskazywano w opracowaniach powieści, postaci Ligii oraz Ursusa są przedstawione jako przodkowie Polaków, a zatem cechujące kobietę moralne zalety, a jej opiekuna – męstwo i siła fizyczna, ustanawiają fantazmat wyidealizowanej tożsamości narodowej. Drugoplanowe postaci prześladowanych chrześcijan, jak przekonywało wielu interpretatorów powieści – są symbolicznym portretem Polaków cierpiących pod zaborami. W powszechnym przekonaniu krytyków *Quo vadis* Sienkiewicza należy odczytywać jako narodową alegorię i tak również proponowano odbierać film Kawalerowicza. Nie kwestionując tego podejścia i wynikających z niego interpretacji, poddałam bliższemu oglądowi głębokie struktury tekstu literackiego i jego filmowej adaptacji, by wykazać, że ewokują one znaczenia, które wykraczają poza narodowe narracje martyrologiczne. Jak dowodzę w rozdziale, *Quo vadis* jest nie tylko alegorycznym świadectwem cierpień Polaków pod zaborami, czerpiących siłę moralną z nauk Chrystusa, ale także fantazją o imperialnej potędze. Kluczowe dla tej fantazji są postaci niewolników, zwłaszcza Ursusa (choć nie ma on nominalnego statusu niewolnika, jego postać wyposażona jest we wszystkie cechy kolonialnego stereotypu niewolnika jako „wiernego sługi”) i Eunice, których pozycja kolonialnego obiektu jest osłabiana, a nawet symbolicznie unieważniana, za pomocą afektywnych struktur nadbudowywanych na pożądanych moralnie wartościach takich, jak miłość, wierność i lojalność. Reprezentuje je zwłaszcza Ursus w swojej postawie wobec Ligii, której postać znajduje się w centrum alegorycznego imaginarium zarówno powieści, jak i filmu. Personifikuje ona idealizacyjną figurę tożsamości narodowej, genderowej i religijnej, natomiast jej ambiwalentna pozycja w strukturze rzymskiego imperium – nie jest ona Rzymianką, ale też i nie jest niewolnicą – jest analogiczna do geopolitycznej pozycji Polski, która – jak już była o tym mowa – była zarówno podmiotem kolonizującym, jak i kolonizowanym obiektem. Szczególnie ważnym chwytym narracyjnym jest przypisanie do postaci Ligii – mimo że jest ona wywłaszczona ze swej ziemi, którą zdobyli (skolonizowali) Rzymianie – wiernego sługi, rezygnującego dla niej ze swojej podmiotowości. Ligią uosabia zatem wzór idealnej Polki, natomiast Ursus ucieleśnia kolonialną fantazję, w której skolonizowany podmiot akceptuje swoją pozycję zależności, bo jest on jedynym możliwym do urzeczywistnienia projektem tożsamościowym. Fantazja kolonialna zawarta jest także implicytnie w postaciach Rzymian; pozycja

kolonizatora wyposaża ich w przywilej doznawania hedonistycznych przyjemności represjonowanych w systemie moralnym nowożytnej kultury chrześcijańskiej, co w konsekwencji ustanawia dla odbiorców wykluczające się pozycje identyfikacyjne. Napięcie to uwidacznia się w opozycji kodów fabularnych i wizualnych, za pomocą których Rzymianie są przedstawiani zarówno w powieści Sienkiewicza, jak i w filmie Kawalerowicza. Szczególnie ważny jest tutaj zabieg konstrukcyjny polegający na skontrastowaniu dwóch romansów: pomiędzy Ligią i Markiem oraz Petroniuszem i Eunice. O ile w pierwszym pożądanie erotyczne zostaje wyparte i kobiecość podlega całkowitej deseksualizacji – zgodnie z narodowym (chrześcijańskim) dyskursem genderowym – o tyle w drugim stanowi ono podstawową motywację działań postaci. Opozycja ta nie zaburza, a wręcz wzmacnia przekaz ideologiczny utworu, bo erotyczne pożądanie ulokowane jest w figurze Obcego, co pozostaje w zgodzie z narodowym projektem tożsamościowym. A zatem, podobnie, jak miało to miejsce w *Trylogii* i jej filmowych adaptacjach, pozycja odbiorczej identyfikacji podlega nieustannej destabilizacji, bo wymaga z jednej strony zdystansowania się wobec figury Obcego, a z drugiej czyni tę postać obiektem fetyszystycznego pożądania. Ponadto, jak wykazuję w toku analizy, film Kawalerowicza, podobnie jak wcześniej filmy Hoffmana, czyni męskie ciało (zwłaszcza Ursusa, ale także granego przez Bogusława Lindę Petroniusza) obiektem spojrzenia, co wedle Leona Hunta koduje męskie (homoerotyczne) pożądania, którego obiektem jest postać Rzymianina, czyli Obcego. A zatem, wyparte z narodowego dyskursu kulturowego (homoseksualne) pożądanie seksualne ujawnia się w filmowych adaptacjach utworów Sienkiewicza, lecz zostaje „bezpiecznie” ulokowane w figurze Obcego.

Quo vadis Kawalerowicza destabilizuje odbiorczą postawę identyfikacyjną nie tylko ze względu na niejednoznaczny przekaz ideologiczny wpisany w fikcyjne postaci, ale także za sprawą zastosowanych rozwiązań formalnych, czego wyrazistym przykładem jest dodana do literackiego pierwowzoru współczesna rama narracyjna. Otwierające film ujęcia współczesnego Koloseum monumentalizują symboliczny dla europejskiej kultury obiekt, który pełni funkcję łącznika pomiędzy antycznym Rzymem i nowożytnym światem chrześcijańskim. Zastosowane w tych ujęciach techniki filmowe, zwłaszcza praca kamery i jej kąt widzenia z dołu, sytuują widzów w ograniczonej percepcyjnie pozycji. Jak wykazuję w toku rozważań, pozycja ta ulega całkowitemu odwróceniu w zakończeniu filmu, w którym ponownie pojawiają się obrazy współczesnego Rzymu. Tym razem spojrzenie widzów przypisane jest za pomocą filmowej frazy POV do postaci świętego Piotra, który wraca do Rzymu, by objąć w nim symboliczną władzę. W planie totalnym rozpościera się rozległa panorama miasta z widoczną kopułą Bazyliki Świętego Piotra; obraz ten dla polskiej (i nie tylko) publiczności był symbolicznym znakiem obecności Polaka na tronie stolicy Piotrowej. Pojawiający się w zakończeniu filmu obraz triumfującej (polskiej) hegemonii nad „wiecznym miastem” jest nie tylko świadectwem odnowienia po 1989 roku więzi Polski z dziedzictwem zachodniej chrześcijańskiej Europy, ale także symbolicznym znakiem jej trwałości. Podsumowując, zakończenie *Quo Vadis* proponuje fantazmat polskości, która porzuca uprzednią pozycję ideologicznego podporządkowania wobec świata Zachodu – co wizualnie koduje początkowa sekwencja filmu – i zostaje na powrót z nim zintegrowana, obejmując w nim symboliczne duchowe przywództwo (za sprawą „polskiego” Papieża). Jak dowodzę w konkluzji rozdziału, film Kawalerowicza oferuje zbiorową fantazję o symbolicznym „powrocie” Polski do Europy po roku 1989, co jest równoznaczne z transferem polskości z obszaru cywilizacyjno-kulturowego Wschodu do świata Zachodu wraz z przypisaną pozycją (post)kolonialnego hegemonu.

Symboliczne reprezentacje transferu polskości do europejskiego kręgu cywilizacyjno-kulturowego odnaleźć można w wielu tekstach kultury powstałych po 1989 roku, które

artykułują hegemoniczne aspiracje mobilizowane w rodzimym postkomunistycznym dyskursie narodowościowym. W eseju "Post-colonial Fantasies. Imagining the Balkans: the Polish popular cinema of Władysław Pasikowski"⁵ (2014) opublikowanym w zbiorowym tomie konferencyjnym *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema. Portraying Neighbours On-Screen*, analizuję wernakularny orientalizm. Przedmiotem badań uczyniłam dwa filmy Władysława Pasikowskiego: *Psy 2. Ostatnia krew* (1994) oraz *Demony wojny wg Goi* (1998), które podejmują temat wojny w byłej Jugosławii. Głównym celem rozważań było wykazanie, że filmy te artykułują zmiany na geopolitycznej mapie Europy po 1989 roku, zwłaszcza przesunięcie symbolicznych granic pomiędzy Wschodem i Zachodem. Po przystąpieniu w 1999 roku do NATO i w 2004 roku do Unii Europejskiej dokonał się transfer geopolitycznej pozycji Polski, podobnie jak Węgier, Czech i Słowacji, z obszaru Europy Wschodniej do Europy Środkowej, czyli w pobliże Europy Zachodniej. Natomiast bałkańskie kraje byłej Jugosławii w wyniku konfliktu militarnego na tle etnicznym zostały symbolicznie „zesłane” na orientalne obrzeża Europy. Jak wykazały współczesne badania, zachodnio- i środkowo-europejskie media znacząco przyczyniły się do ustanowienia i ustabilizowania nowego porządku geopolitycznego post-komunistycznej Europy. W badaniach relacji pomiędzy kinem a geopolitycznymi transformacjami Europy korzystałam z bogatej literatury naukowej podejmującej problem „bałkanizacji” południowej Europy, zwłaszcza prac Marii Todorovej, Andrew Hammonda oraz Milicy Bakić-Hayden, które przekonująco objaśniają postępujący proces orientalizacji Bałkanów oraz wpływ tego zjawiska na politykę tożsamościową w post-komunistycznej Europie. Za szczególnie ważną uznałam zaproponowaną przez Bakić-Hayden koncepcję „reprodukcji orientalizmu” (*nesting orientalism*) odnoszącą się do tworzonych lokalnie dyskursów orientalnych, także przez zbiorowości, które są lub były ich obiektem. Miało to miejsce szczególnie w latach 90., kiedy Bałkany podlegały intensywnej „orientalizacji” nie tylko w obrębie zachodnioeuropejskiego, ale także środkowoeuropejskiego dyskursu. Analizowane filmy Pasikowskiego są przykładem „reprodukowanego orientalizmu” w obrębie polskiej produkcji kulturowej, wyraźnie artykułując (neo)kolonialne aspiracje post-komunistycznego narodowego podmiotu. Jak wykazałam to w szczegółowych analizach zastosowanych strategii narracyjnych i środków filmowych, fikcyjne postaci Polaków i mieszkańców Bałkan powiązane są w sieć binarnych opozycji ustanawianych na podstawie różnicy etnicznej i narodowej. W rezultacie, postaci Polaków zostają przedstawione jako należące do świata Zachodu, podczas gdy postaci reprezentujące narody bałkańskie stają się symbolicznymi przedstawicielami Wschodu, utożsamianego z prymitywizmem, brutalnością i okrucieństwem. A zatem podejmujące temat wojny w byłej Jugosławii filmy Pasikowskiego umieszczają etniczny konflikt na symbolicznej mapie Europy po 1989 roku, na której polskość ulokowana jest na pozycji Zachodu. W toku szczegółowych procedur analitycznych wykazuję, że postaci reprezentujące grupy etniczne zamieszkujące Bałkany są w filmie prezentowane jako orientalny Obcy, którego figura – jak dowiódł tego w swych badaniach Edward Said – jest podstawowym punktem odniesienia dla ukonstytuowania tożsamości Zachodniego kolonialnego podmiotu. W świecie fikcyjnym filmów Pasikowskiego pozycję tę zajmuje polski (męski) bohater. Ta uzurpowana pozycja kolonialnego podmiotu artykułuje w moim przekonaniu post-kolonialną fantazję, która symbolicznie legitymizuje i wzmacnia geopolityczny transfer Polski z post-komunistycznej do Zachodniej Europy. Jak argumentuję w rozprawie, filmy Pasikowskiego

⁵ Esej jest rozszerzoną wersją referatu "Imagining the Balkans in the Polish popular cinema of Władysław Pasikowski", wygłoszonego na międzynarodowej konferencji "Polish Cinema in an International Context", zorganizowanej przez University of Salford i University of Central Lancashire, która odbyła się w Manchesterze, UK, w dniach od 3 do 5 grudnia 2009 roku.

włączają się w opisany przez wspomnianych wcześniej badaczy proces orientalizacji Bałkan, ujawniając jednocześnie skomplikowany i pełen sprzeczności proces re-negocjacji polskiej zbiorowej tożsamości po 1989 roku, zwłaszcza jej nieustannego oscylowania pomiędzy Wschodem i Zachodem. W konkluzji swych rozważań wyjaśniam, że na poziomie głębokich struktur analizowanych filmów zajmowana przez postaci męskich bohaterów pozycja kolonialnego podmiotu, okazuje się ostatecznie kolonialną fantazją, która skrywa geopolityczną i kulturową niepewność Polaków wkraczających po 1989 roku do świata zachodniej demokracji i rzeczywistości wolnego rynku.

Kontynuację badań nad męską podmiotowością w kinie polskim stanowi rozprawa "What Does Poland Want From Me?: Male Hysteria in Andrzej Wajda's War Trilogy", która jest rozszerzoną wersją wykładu plenarnego wygłoszonego na konferencji "The Body in Eastern European and Russian Cinema", zorganizowanej przez University of Greenwich w Londynie w dniach od 21 do 22 czerwca 2013 roku. Została ona opublikowana w pokonferencyjnym tomie *The Cinematic Bodies of Eastern Europe and Russia. Between Pain and Pleasure* (2016). Przedmiotem swojej refleksji uczyniłam filmy Andrzeja Wajdy z okresu Szkoły Polskiej i ich związki z tradycją romantyczną. Punktem wyjścia dla podjętych badań było ustanowienie analogii pomiędzy romantyczną figurą „szalonego patrioty” a podmiotem historycznym opisanym w literaturze psychoanalitycznej. A zatem, podobnie jak w zaprezentowanych poprzednio badaniach, zastosowałam do badań nad kulturą polską metody stosowane we współczesnej humanistyce światowej, podejmując próbę ich aplikacji do badań nad kinem polskim i jego kulturowymi kontekstami. Poza teoriami psychoanalitycznymi, czerpałam inspirację z teorii haptycznych i afektywnych obrazu filmowego. Przyjęta przeze mnie perspektywa badawcza umożliwiła rozszerzenie horyzontu interpretacyjnego filmów Wajdy o refleksję nad cielesnością (męskich) postaci, która jest obszarem wielokierunkowych kulturowych transakcji i negocjacji. Podążając tropem kulturowej psychoanalizy, ułożyłam bohatera filmów Wajdy jednocześnie w paradygmacie wernykularnego romantyzmu – który był artystyczną reakcją na traumę porozbiorową – oraz w paradygmacie kosmopolitycznej psychoanalizy – która wyłoniła się w obszarze zachodniej humanistyki w odpowiedzi na nowoczesność. Spojrzenie z tej perspektywy na polską kulturę narodową pozwala dostrzec te jej aspekty, które pozostają ukryte w głębokich strukturach tekstów artystycznych. W rozprawie dowodzę, że figura „patriotycznego szaleństwa” jest „kulturową zasłoną” skrywającą historyczny aspekt polskiej męskości, który wpłynął na uformowanie polskiego dyskursu genderowego. W polskiej kulturze romantycznej histeria nie jest powiązana z kobiecością, jak dowodziła tego Freudowska psychoanaliza, lecz z męskością, a efektem tego psychoanalityczno-genderowego transferu jest nieostrość różnicy pomiędzy podmiotem męskim i kobiecym. Jak wykazuję w szczegółowej analizie wizualnych strategii zastosowanych w filmach Wajdy, afektywna potęga obrazu sprawia, że cielesność postaci rozwija alternatywny dyskurs wobec tego, który jest artykułowany na poziomie fabuły. Rezultatem przeprowadzonych w rozprawie analiz jest ujawnienie historycznych impulsów w kulturze polskiej, zwłaszcza w kinie, które istniały w niej od czasów romantyzmu, lecz nie były jako takie zidentyfikowane.

Poszukując historycznych impulsów w filmach Wajdy, poddałam analizie nie tylko ich zawartość fabularną, ale również zastosowane strategie przedstawieniowe, konkretnie zaś te rozwiązania warsztatowe, których rezultatem jest „historyczna forma”. Uzyskiwana jest ona za pomocą: ekspresywnej pracy kamery, narracyjnych „pęknięć” zaburzających przebiegi czasowe, fabularnych repetycji oraz teatralnej inscenizacji historycznych zachowań bohaterów. Ów specyficzny styl, podobnie jak historyczne ciało męskich bohaterów, ustanawia alternatywny wobec werbalnego język i komunikuje odrębne znaczenia od tych,

które przekazywane są poprzez filmową narrację. Szczególne znaczenie w tym specyficznie kinowym akcie komunikacji ma wyeksponowany w filmach Wajdy haptyczny aspekt filmowego obrazu. Powstaje bowiem dzięki niemu efekt „somatycznej empatii” (określenie Juliana Hanicha), który odnosi się do szczególnego rodzaju identyfikacji widza z bohaterami wykraczającej poza psychologię i emocje fikcyjnych postaci. Somatyczna empatia uruchamia w widzach pamięć afektywną, dzięki czemu widzowie identyfikują się z postacią na poziomie sensualnym, a nie tylko intelektualnym i emocjonalnym. Histeryczne ciało bohatera jest zatem nie tylko obiektem spojrzenia widza, ale jego zmysłowym awatarem. Histeryczny nadmiar cielesności bohaterów Wajdy kompensuje rzeczywisty brak cielesnej sprawczości (cielesna niemoc jest częstym motywem zarówno literatury romantycznej, jak i filmów Wajdy) oraz, w konsekwencji, podmiotowości i tożsamości. Mający swe źródło w geopolitycznej sytuacji Polski porozbiorowej, a później epoki realnego socjalizmu, kryzys męskiej tożsamości jest, jak wykazuję w swoich badaniach, wyrażany za pośrednictwem histerycznego ciała, które w dyskursie kulturowym zostało „zdyscyplinowane” za pomocą pojęcia „patriotycznego szaleństwa”. Efekt „somatycznej empatii” w filmach Wajdy przekształca męską histerię w ucieleśnioną „komunikowalną metaforę” (Mark Micale) politycznej impotencji podmiotu męskiego, którą dyskurs narodowy skrywa pod romantyczną figurą szaleństwa.

Rozważania na temat (męskiej) tożsamości narodowej w twórczości Andrzeja Wajdy kontynuowałam w swoich dalszych badaniach, których przedmiotem uczyniłam zrealizowany dla telewizji polskiej w 1968 roku 35-minutowy film *Przekładaniec*, będący adaptacją słuchowiska Stanisława Lema *Czy pan istnieje, panie Johns?* Rezultaty tych badań zaprezentowałam w artykule “Exquisite cadaver” according to Stanisław Lem and Andrzej Wajda” opublikowanym w naukowym periodyku *Open Cultural Studies* w 2018 roku. Moim głównym celem było wykazanie, że ten z reguły pomijany przez krytyków i historyków kina utwór stanowi integralną część autorskiego dorobku reżysera. Mimo iż jego akcja rozgrywa się w bliżej nieokreślonej przyszłości i abstrakcyjnej przestrzeni, *Przekładaniec* podejmuje, podobnie jak wcześniejsze filmy Wajdy, temat tożsamości, który nabiera szczególnego znaczenia w kontekście współczesnej wówczas sytuacji politycznej, konkretnie zaś antysemitzkiej kampanii, która miała miejsce w 1968 roku. Ponadto, film ten jest również świadectwem transformacji struktur produkcyjnych i estetycznych kina narodowego, które zachodziły głównie pod wpływem rosnącego znaczenia telewizji.

W odróżnieniu od analizowanych w poprzednim eseju filmów Szkoły Polskiej *Przekładaniec* nie podejmuje tematu historycznej traumy ani też nie nawiązuje do tradycji romantycznej, lecz opowiada futurystyczną historię, której zarówno treść (temat transplantacji organów), jak i forma (połączenie wielu odmiennych stylów filmowych) odwołują się w moim przekonaniu do europejskiej tradycji awangardowej, konkretnie zaś do surrealistycznej salonowej gry nazywanej *exquisite cadaver* (“wykwintne zwłoki”). Jej założeniem było uwolnić język od sztywnych formuł semantycznych i syntaktycznych, by w ten sposób otworzyć go na nowe znaczenia powstające z zaskakujących i często absurdalnych zestawień. Bohater *Przekładaniec* – kierowca rajdowy, który przechodzi szereg transplantacji – jest w moim przekonaniu groteskowym odpowiednikiem surrealistycznych operacji przeprowadzanych na języku, stając się manifestacyjną formą tożsamości niebinarnej w najszerszym tego słowa znaczeniu, bo ostatecznie uchyla on/a granicę pomiędzy życiem a śmiercią. W zakończeniu filmu nie można odróżnić dawcy od biorcy, tkanek macierzystych od implantowanych, „Ja” od „nie-Ja”. A zatem, jak przekonuję w artykule, zrealizowany na podstawie utworu Lema film Wajdy prezentuje konkluzję zbliżoną do tej, którą formułuje francuski filozof Jean-Luc Nancy, a mianowicie, że tradycyjne pojęcie spójnej i stabilnej tożsamości traci w dzisiejszym

świecie rację bytu. Podlega ona bowiem nieustannym zmianom i modyfikacjom, lecz – co szczególnie ważne – nie są one celowe, lecz całkowicie przypadkowe, jak zabawy słowne surrealistów.

Przekładaniec, jak dowodzę w dalszym toku artykułu, można także uznać za polityczną alegorię ówczesnej sytuacji politycznej w Polsce, konkretnie zaś nasilających się w latach 60. tendencji nacjonalistycznych w polityce, które doprowadziły w roku 1968 do przymusowej emigracji wielu Polaków Żydów. Składające się z samych transplantów ciało głównego bohatera interpretuję jako groteskową figurę Obcego, który nie może zostać inkorporowany w jednolite i spójne „ciało narodu”. W efekcie – jak to się dzieje w filmie Wajdy – ciało Obcego zostaje zakwestionowane, pozbawione wszelkich praw, a w ostatecznym wymiarze także podmiotowości. Odbývająca się wówczas w Polsce antysemicka nagonka nadbudowana była na retorycznym żądaniu usunięcia „obcego elementu” z polskiego społeczeństwa, gdyż ten w założeniu nie może zostać zasymilowany z jednolitą, „zdrową” tkanką polskiego narodu. W konkluzji artykułu dowodzę, że marginalna pozycja *Przekładaniec* w twórczości Wajdy oraz polskim kinie nie odnosi się do estetycznej wartości dzieła, lecz do jego pozycji w dominującym nurcie kultury narodowej. Film ten ujawnia rozmaite napięcia w kinie polskim pomiędzy kinem artystycznym i popularnym, globalnymi i lokalnymi kodami estetycznymi, kulturą narodową oraz kosmopolityczną, które artykułują współczesne wówczas napięcia polityczne i ideologiczne. Wykorzystując różnorodne konwencje artystyczne, których przypadkowość przywodzi na myśl surrealistyczną grę salonową, *Przekładaniec* prezentuje „ciało filmowe” jako otwartą strukturę kolażową, co nadaje mu charakter tekstu „wywrotowego”. Metaforycznie podważa on retorykę nacjonalistycznej polityki Moczara propagującej ideę jednolitego etnicznie i rasowo państwa narodowego, które należało „oczyścić” z obcych elementów żydowskich. Ponadto, za sprawą „obcych” estetycznych inspiracji i tematu film ten stanowi swego rodzaju „obcy transplant” w korpusie kina autorskiego Wajdy. Jednakże, jak wykazałam to w toku analizy, w tym ostentacyjnie „obcym” utworze można odkryć wiele punktów stykowych z jego poprzednimi filmami, zwłaszcza ze względu na podjęcie kwestii tożsamości, która jest centralnym tematem twórczości Wajdy. Jednakże rozważany poza romantycznym paradygmatem ów centralny temat traci w *Przekładaniecu* swoje wyraźne kontury, przyjmując przypadkowe formy odsyłające do wielu różnych tradycji artystycznych. W efekcie film ten nie wpisywał się w hegemoniczny wówczas dyskurs tożsamościowy, a zatem krytyka ulokowała go na obrzeżach kina autorskiego Wajdy, podobnie jak jego zagraniczne filmy z lat 60. i 70.

Rozważana w artykule analizującym *Przekładaniec* Andrzeja Wajdy kwestia znaczenia dyskursu krytycznego w ustalaniu estetycznych hierarchii i filmoznawczych taksonomii skłoniła mnie do kontynuacji badań nad tą problematyką w szerszym zakresie. Dostrzegłam przede wszystkim konieczność wykroczenia poza analizę tekstualną i uwzględnienia dyskursów pobocznych rozwijanych wokół tekstów filmowych. Odwołując się do najnowszych ustaleń teorii filmu w zakresie kina autorskiego i narodowego, przyjąłam założenie, że o włączeniu danego utworu do tych kategorii nie decydują tylko jego cechy immanentne, lecz także poboczne dyskursy ustanawiane na poziomie produkcji, dystrybucji i krytycznej recepcji. Opublikowany w *Kwartalniku Filmowym* w roku 2021 artykuł „Duma i uprzedzenie – krytyczne dyslokacje filmu «Zabić księdza» Agnieszki Holland” jest próbą połączenia w badaniach filmoznawczych analizy tekstualnej i analizy kontekstów produkcyjno-dystrybucyjno-krytycznych. Czerpiąc inspirację z podjętych na gruncie polskim badań Marcina Adamczaka, uznałam film *Zabić księdza* za „ruchomy obiekt”, który przemieszczając się po obszarach różnych systemów produkcyjnych, dystrybucyjnych i krytyczno-filmowych, nieustannie zmienia swoją estetyczno-ideologiczną „tożsamość”. Jak

wykazałam w toku analizy, wyłaniające się z owych rzeczywistych i symbolicznych peregrynacji dzieło jest otwartą i podatną na dyskursywne kształtowanie tekstualną i estetyczną potencją, aktualizowaną w każdej kolejnej projekcji i krytycznym odczytaniu.

Na podstawie analizy materiałów źródłowych dotyczących produkcji oraz dystrybucji filmu *Zabić księdza*, stawiam tezę, że efektem rozmaitych praktyk dystrybucyjno-krytycznych było włączenie transatlantycznej koprodukcji – która pozostaje modelowym przykładem kina transnarodowego – do kategorii kina narodowego. W zaprezentowanej w artykule tekstualnej analizie filmu objaśniam, jak dyskurs krytyczny rozwijany w systemie kina narodowego scala powstające w wyniku napięć narracyjno-afektywnych zaburzenia koherencji tekstu filmowego. Stworzony wokół filmu *Zabić księdza* dyskurs dystrybucyjno-krytyczny potwierdza w moim przekonaniu diagnozę Steve’a Neala, że kino artystyczne uczestniczy w procesie konstruowania narodowych tożsamości. Ponadto, w artykule analizuję również praktyki dystrybucyjne i krytyczne, które nadają Holland status autorki filmowej tworzącej w obszarze (narodowego) kina artystycznego. Analiza ta dowodzi, że kategoria kina autorskiego ustanawiana jest za pomocą rozmaitych strategii w zakresie produkcji, dystrybucji, wyświetlania i recepcji krytycznej.

W konkluzji artykułu formułuję wniosek, że pojęcia kina narodowego i autorskiego nie są stosowane jako neutralne narzędzia opisu, lecz kategorie wartościujące i jako takie muszą stać się ponownie obiektem krytycznej analizy. Wniosek ten ma według mnie szczególne znaczenie, gdyż odnosi się nie tylko do jednostkowego przedmiotu badań, czyli filmu Agnieszki Holland, ale do dyskursu krytycznego rozwijanego w ramach studiów filmoznawczych, który zbyt często używa taksonomicznych pojęć jako narzędzi artystycznego i ideologicznego (do)wartościowania. Można zatem uznać, że przeprowadzone przeze mnie badania są realizacją postulatu Donny Haraway dotyczącego konieczności wytwarzania „wiedzy sytuowanej”, który wciąż nie jest wystarczająco stosowany we współczesnych badaniach filmoznawczych.

Podsumowując, w tworzącym cykl tematyczny publikacjach wykazałam, że kino aktywnie uczestniczy w tworzeniu „wyobrażonej wspólnoty” narodowej, która ustanawiana jest w opozycji do rozmaicie definiowanych obszarów Obcości. Ponadto kino aktywnie współuczestniczy w hierarchizowaniu jej członków w rozmaite sieci powiązań w oparciu o takie czynniki, jak rasa, etniczność, gender oraz przynależność do klasy społecznej. Jak wielokrotnie podkreślałam w omawianych rozprawach, kino nie re-prezentuje zbiorowych tożsamości, lecz je konstruuje, zarówno na poziomie filmowych tekstów, jak i pozatekstowych dyskursów, co przekonuje o znaczeniu badań realizowanych w tych dwóch obszarach.

Moje zainteresowania badawcze, choć w dużej mierze skoncentrowane na kinowych dyskursach tożsamościowych, wykraczają poza ten obszar tematyczno-problemowy, o czym świadczy lista moich publikacji i pozostałych osiągnięć badawczych. Można je podzielić na kilka odrębnych grup, które jednak często się przenikają, łączą i wzajemnie uzupełniają. Są to: kino autorskie, zagadnienia adaptacji filmowych utworów literackich oraz historia kina polskiego i światowego.

I. Publikacje z zakresu problematyki kina autorskiego:

1. “Antypody kobiecej pamięci. O filmach Jane Campion” – rozdział w zbiorowym tomie; analiza twórczości australijskiej reżyserki w perspektywie feministycznej.
2. “Sceny z życia rodzinnego. O filmach Mike’a Leigh” – rozdział w zbiorowym tomie;

- analiza utworów reżysera jako autorskiej wersji brytyjskiego realizmu społecznego.
3. "Frank Capra – amerykańskie sny i koszmary" – rozdział w zbiorowym tomie; analiza ideologicznych sprzeczności filmów Capry uznawanych powszechnie za jednoznacznie afirmujące amerykańską ideologię; tę estetyczną i ideologiczną wywrotowość filmów Capry traktuję jako jego „autorską sygnaturę”.
 4. "Nicolas Roeg. Kino wizualnej (nie)przyjemności" – rozdział w zbiorowym tomie; analiza dorobku reżysera powszechnie przypisywanego do kina artystycznego i autorskiego; dowodzę w nim, że artykułowana zarówno na poziomie filmowego opowiadania oraz filmowej formy transgresywność ustanawia rozpoznawalną instancję nadawczą/autorską.
 5. "Knife in the Water: Polanski's Nomadic Discourse Begins" – rozdział w zbiorowym tomie; analiza wczesnych filmów Polańskiego jako symbolicznego transferu pomiędzy kinem narodowym i transnarodowym.
 6. "Dangerous Liaisons: Wajda's Discourse of Sex, Love, and Nation" (2003), rozdział w zbiorowym tomie, w którym po raz pierwszy podjęłam kwestię relacji pomiędzy dyskursem narodowym i genderowym w filmach Wajdy.
 7. "Landscape and lost time. Ethnoscape in the work of Andrzej Wajda" (2004) – artykuł w internetowym czasopiśmie naukowym, w którym analizuję ikonografię wybranych filmów Wajdy jako nostalgiczny wariant "wyobrażonej wspólnoty".
 8. "Katyń Andrzeja Wajdy: melodramatyczny afekt i historia" (2016) – artykuł w naukowym czasopiśmie internetowym; inspirowana teorią afektu analiza strategii przedstawieniowych wykorzystanych w filmie odtwarzającym historyczne wydarzenia; stawiam w nim tezę, że film nie podejmuje próby rekonstrukcji przeszłości, lecz tworzy jej afektywny ekwiwalent.
 9. "'I will wash it out': Holocaust Reconciliation in Agnieszka Holland's 2011 Film *In Darkness*." – artykuł w akademickim czasopiśmie; analiza filmu w kontekście badań nad Holocaustem oraz kinem transnarodowym; jak dowodzę w artykule, Holland rozwija w filmie dyskurs pojednawczy, co jest szczególnie ważne z tego względu, że sytuuje się on na zewnątrz spolaryzowanego w epoce „po Jedwabnym” dyskursu ideologicznego.
 10. "Agnieszka Holland's Transnational Nomadism" – rozdział w zbiorowym tomie; w eseju tym po raz pierwszy zakwestionowałam tradycyjną kategorię autorstwa filmowego zakładającą tematyczną i stylistyczną spójność twórczości danej reżyserki/reżysera. Odwołując się do badań nad kinem transnarodowym i koncepcją nomadycznego podmiotu feministycznego (Rosi Braidotti), zanalizowałam różnorodność gatunkową, stylistyczną i tematyczną filmów Holland jako artykulację nomadycznej podmiotowości ich autorki.
 11. "Kto polubi Mary Lennox? Tajemniczy ogród Agnieszki Holland i współczesne kino rodzinne" – artykuł w naukowym czasopiśmie; analizuję ten film w kontekście kina rodzinnego, które jest nie tyle estetyczną formułą, ile intratnym przedsięwzięciem produkcyjnym ze względu na potencjalnie najliczebniejszą widownię. Zastosowane w filmie estetyczne strategie polegające na modyfikacji treści literackiego pierwowzoru nie wynikają z indywidualnych preferencji reżyserki, lecz z konieczności zaspokojenia oczekiwań odbiorczych reprezentujących różne segmenty demograficzne publiczności kinowej.

II. Publikacje na temat filmowych adaptacji utworów literackich:

1. "Dreaming, Drifting, Dying. The narrative inertia in Wojciech Has's *The Doll*" (2013). W artykule tym analizuję rozmaite strategie estetyczne zastosowane przez Wojciecha Hasa w adaptacji powieści Bolesława Prusa *Lalka*. Jak dowodzę w toku

wyvodu, praca kamery, mise-en-scène, montaż oraz konstrukcje czaso-przestrzenne blokują rozwój fabuły, wyrażając autorski sceptycyzm wobec modernizmu i cywilizacyjnego postępu.

2. „Dziedziczka Williama Wylera i *Plac Waszyngtona* Agnieszki Holland - powtórzenia i innowacje” (2011). Artykuł analizuje różnice pomiędzy dwiema adaptacjami powieści Henry’ego Jamesa, dowodząc, że odmiennosc zaproponowanych w tych dwóch filmach interpretacji literackiego pierwowzoru wynika z odmiennych sytuacji retorycznych.
3. „*Jak być kochaną* - (nie)pamięć wojny” (2011). Rozdział w zbiorowym tomie pokonferencyjnym, w którym analizuję adaptację opowiadania Kazimierza Brandysa w kontekście studiów nad trauma i pamięcią.

III. Publikacje z zakresu historii kina światowego i polskiego:

1. “Negotiating the Aesthetic: The Politics of Polish Postwar Cinema” – jest to napisany na zamówienie rozdział o powojennym kinie polskim do zbiorowej monografii *Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918* (2018), która zawiera kilkadziesiąt esejów z zakresu różnych dziedzin humanistyki, napisanych przez uznanych polskich i zagranicznych badaczy. Zakres poszczególnych esejów znacząco wykracza poza encyklopedyczną informację na temat danego obszaru kultury polskiej, oferując autorską perspektywę wraz z wykorzystaniem najnowszych metod badań wykorzystywanych w humanistyce. W poświęconym powojennemu kinu polskiemu rozdziale wyróżniam trzy zasadnicze kierunki jego rozwoju: kino narodowej pamięci; filmowy modernizm, w obrębie którego rozwinęły się dwie tendencje: realizm oraz autotematyzm; oraz kino popularne.
2. “Vanishing women. Łódź women textile workers in Polish documentary cinema” (2017). Artykuł analizuje portrety kobiet włóknianek w wybranych filmach dokumentalnych z lat 70. i 80. w kontekście oficjalnej polityki genderowej rozwijanej w Polsce w epoce realnego socjalizmu. Analizy obejmują szereg filmów oświatowych i propagandowych, które nie były wcześniej obiektem naukowej refleksji, przyczyniając się tym samym do poszerzenia pola historycznej eksploracji kina polskiego.
3. Elżbieta Ostrowska, Joanna Rydzewska, “Developments in Eastern European Cinemas since 1989” (2018). Artykuł omawia organizacyjno-ekonomiczne transformacje przemysłu filmowego w Europie Wschodniej po 1989 roku oraz najważniejsze strategie artystyczne stosowane w tym czasie w kinie tego regionu. Jak zostaje to wyjaśnione w toku wyvodu, transnarodowe kino autorskie gwarantuje obecność kina wschodnioeuropejskiego w prestiżowym obiegu festiwalowym, podczas gdy oferta kina popularnego kierowana jest na rynek lokalny.
4. “Reluctant Feminists, Powerless Patriarchs, and Estranged Spectators: Gender in Post-1989 Eastern European Cinema” (2020). Artykuł analizuje przemiany w kinie Europy Wschodniej, które nastąpiły po 1989 roku w kontekście zmian w zakresie oficjalnej polityki genderowej.
5. „Emotional investments: Contemporary Polish romantic comedy and neoliberalism”. (2018). Artykuł analizuje polski wariant komedii romantycznej w kontekście rozwoju kina popularnego po 1989 roku i ideologii neoliberalizmu.
6. “The Power of Love: Polish Postcommunist Popular Cinema” (2017). Rozdział w zbiorowym tomie; analiza kina popularnego po roku 1989 w kontekście zmian organizacyjnych polskiego przemysłu filmowego. Przedmiotem szczegółowego opisu są filmy, które oferują nostalgiczny zwrot ku komunistycznej przeszłości.
7. “Odkrywanie źródeł - reinterpretacje wczesnego kina” (1995). Rozdział w zbiorowym tomie omawiający najwcześniejszy okres w historii kina w kontekście rozwijających się

wówczas dynamicznie badań na ten temat; zawiera wyjaśnienie nowego podejścia metodologicznego oraz zakreśla poszerzające się pole badań archiwalnych.

8. „Kobiety głos w niemym kinie” (1999). Artykuł prezentuje kobiety aktywne zawodowo w najwcześniejszym okresie historii kina, omawiając również przyczyny drastycznego zmniejszenia się ich liczby w późniejszym okresie.
9. „Białe madonny i czarne służące. Rasowe stereotypy filmowych wizerunków kobiet.” (1999). Rozdział w zbiorowym tomie analizujący politykę rasową klasycznego kina Hollywoodu zarówno na poziomie rozwiązań formalnych, jak i strategii narracyjnych typowych dla tego modelu kina.
10. „Corporations of Feelings: Romantic Comedy in the Age of Neoliberalism” (2018). Rozdział w tomie zbiorowym analizujący popularny gatunek komedii romantycznej w kontekście ekonomicznej doktryny neoliberalizmu, w którym dowodzę, iż reguluje ona zarówno strategie produkcyjne i dystrybucyjne, jak również stosowane w tych filmach kody przedstawieniowe.
11. „*Dzikość serca* Davida Lyncha. Gatunkowy topos przestrzenny” (1998). Artykuł analizuje intertekstualny aspekt konstrukcji przestrzennych, uznając je za charakterystyczną cechę filmowego postmodernizmu, który był jedną z najważniejszych tendencji w amerykańskim kinie lat 80.
12. „Estetyka fragmentu. Przestrzenne alegorie w filmie *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* Petera Greenawaya” (2012). Artykuł analizuje film Greenawaya jako reprezentatywny dla epoki kina Tatcherowskiego. W toku wywodu zostaje wyjaśnione, że zastosowane w filmie rozwiązania formalne są estetycznym ekwiwalentem rozpadu więzi społecznych w społeczeństwie brytyjskim w latach 80 i 90.
13. „O rzeczach i ludziach w *Towarzyszach broni* Jeana Renoira” (2011). Artykuł analizuje reprezentacje męskości, kobiecości oraz tożsamości etnicznej w kontekście dyskursu ideologicznego kina w przededniu II wojny światowej.
14. „Szaleństwo i metoda - *Gabinet doktora Caligari* Roberta Wiene” (1995). Rozdział w tomie zbiorowym analizujący film uznawany powszechnie za jedno z głównych osiągnięć filmowego ekspresjonizmu; zwracam w nim uwagę na szczególne konteksty produkcyjne, które bezpośrednio wpłynęły na zastosowanie określonych rozwiązań formalnych.
15. „*Der Dibuk/The Dybbuk*” (2004) – analiza filmu reprezentatywnego dla przedwojennego kina jidysz. Artykuł ukazał się w tomie poświęconym kinu Europy Wschodniej w serii wydawniczej „24 Frames” prezentującej w poszczególnych tomach 24 najwybitniejsze dokonania filmowe danego kina narodowego lub regionu.
16. „Bodily Violence and Resistance in Wojtek Smarzowski’s *Rose* (*Róża*, 2011)” (2018). Artykuł analizuje film jako przykład rewizjonistycznego nurtu w kinie polskim po roku 1989. Dowodzę w nim, że zastosowane rozwiązania formalne dekonstruują hegemoniczne narracje dyskursu narodowego na temat przeszłości, zwłaszcza relacji pomiędzy różnymi grupami etnicznymi.

W prowadzonych aktualnie badaniach w ramach projektu „Transnarodowe kino Agnieszki Holland” (realizowany na Uniwersytecie Łódzkim grant badawczy finansowany z tzw. funduszy norweskich) kontynuuję i rozwijam naukową refleksję nad filmowymi dyskursami tożsamościowymi, ustanawianymi na poziomie filmowego tekstu, jak i poza nim. Przedmiotem analiz jest filmowa i telewizyjna twórczość Agnieszki Holland w perspektywie wyznaczanej przez trzy kierunki współczesnych badań nad filmem i mediami: teoria autorstwa filmowego i medialnego, transnarodowe kino i media oraz globalne kino kobiet i jego związki z feminizmem. Szczególną uwagę kieruję na złożony proces konstruowania autorstwa uwarunkowanego różnorodnymi modelami produkcji filmowej, odmiennymi konwencjami artystycznymi i stylistycznymi oraz powiązanymi z nimi dyskursami

ideologicznymi. Analiza filmowej i telewizyjnej twórczości Holland poszerzy także perspektywę badawczą wypracowaną na obszarze badań nad kinem transnarodowymi, zwłaszcza poprzez widoczną w zawodowej karierze reżyserki ewolucję od politycznie motywowanej migracji twórczej do ekonomicznie warunkowanych transnarodowych projektów. Przeprowadzone badania wykażą również, że twórczość Holland wymaga krytycznego podejścia do transnarodowego feminizmu, ujawniając potrzebę ponownego rozważenia i rewizji tego pojęcia. Podsumowując, prowadzone aktualnie badania kontynuują refleksję nad różnymi dyskursami tożsamościowymi, ustanawianymi na poziomie filmowego autorstwa oraz filmowego tekstu.

5. Informacja o wykazywaniu się istotną aktywnością naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.

Od początku swojej działalności naukowej podejmowałam szereg działań w zakresie współpracy naukowej z ośrodkami akademickimi w kraju i za granicą. W 1991 roku odbyłam semestralny staż naukowy na Uniwersytecie Jagiellońskim, w trakcie którego nawiązałam współpracę naukową z krakowskimi badaczami, by kontynuować ją przez kolejne lata w ramach podejmowanych wspólnie działań w zakresie publikacji i konferencji naukowych (szczegółowe informacje na ten temat zawarte są w wykazie osiągnięć naukowych). Poczynając od lat 90. współpracowałam z Ośrodkiem Studiów Kobiety Uniwersytetu Łódzkiego, który był pierwszą w Polsce akademicką instytucją prowadzącą badania feministyczne. W ramach tej współpracy byłam współinicjatorką i współorganizatorką dwóch międzynarodowych konferencji o tematyce genderowej (szczegółowe informacje w wykazie osiągnięć naukowych). Także w latach 90. nawiązałam pierwsze kontakty naukowe z zagranicznymi ośrodkami akademickimi, głównie w Wielkiej Brytanii. Mój pierwszy miesięczny staż zagraniczny odbyłam w Polytechnic of North London pod opieką dr Caroline Cooper. W roku 1995 odbyłam w ramach programu Tempus trzymiesięczny staż naukowy w University of Reading, w trakcie którego nawiązałam bliskie kontakty naukowe z wieloma pracownikami naukowymi tamtejszego Film and Drama Department. W trakcie odbywania stażu w University of Reading wzięłam udział w międzynarodowej konferencji naukowej "Celebrating Centenary of Cinema" w Bradford z referatem poświęconym teorii kina Karola Irzykowskiego, który został zakwalifikowany do publikacji w pokonferencyjnym tomie. Przygotowując swe pierwsze wystąpienie na zagranicznej konferencji w języku angielskim, korzystałam z pomocy i konsultacji pracowników naukowych Uniwersytetu w Reading. Ze względu na wspólne zainteresowanie naukowe kinem polskim nawiązałam szczególnie bliską współpracę naukową i dydaktyczną z Michaeliem Stevensonem. Efektem tej współpracy był prowadzony wspólnie kurs na temat kina polskiego w ramach Szkoły Letniej Uniwersytetu w Oxfordzie w lipcu 1997 roku.

W roku 1999 byłam sekretarzem naukowym konferencji naukowej „Gender-Film-Theatre” zorganizowanej przez Zakład Mediów i Kultury Audiowizualnej UŁ, Ośrodek Studiów Kobiety UŁ oraz Film and Drama Department, University of Reading. Efektem konferencji był zbiorowy tom, który zredagowałam wspólnie z Elżbietą Oleksy i Michaeliem Stevensonem, wydany w języku angielskim przez wydawnictwo akademickie Peter Lang. W latach 1998-2000 uczestniczyłam w realizacji projektu Joint European Programme: Media and Cinema Studies — Development of European Modules, realizowanym przez Zakład Mediów i Kultury Audiowizualnej UŁ, Film and Media Department University of Reading, oraz Department of Cinema Studies, Stockholm University. Efektem udziału w tym programie było zdobycie cennych doświadczeń dydaktycznych, które wykorzystywałam w swojej pracy ze studentami zarówno w Polsce, jak i za granicą, oraz redakcja pionierskiego w

polskim filmoznawstwie tomu "Gender w kinie europejskim i mediach" (Kraków 2001), zawierającego tłumaczenia tekstów naukowych poświęconych problematyce genderowej w mediach i kinie.

Dla rozwoju moich zainteresowań badawczych z zakresu studiów genderowych istotne znaczenie miał udział w kursie *Performing Gender* w ramach szkoły letniej Uniwersytetu Centralnej Europy w Budapeszcie w 1997 roku. W tym samym roku odbyłam staż naukowo-dydaktyczny w University of Sussex, the Graduate Research Centre in Culture and Communication (Brighton, UK), w trakcie którego nawiązałam współpracę z Barbarą Einhorn, autorką wielu cenionych publikacji z zakresu badań feministycznych nad Europą Wschodnią. Prowadzone z nią naukowe dyskusje okazały się niezwykle inspirujące w przygotowaniu artykułu naukowego "Filmic Representations of the 'Polish Mother' in Post-Second World War Polish Cinema" opublikowanego w *The European Journal of Women's Studies* w 1998 roku. Artykuł ten był pierwszą anglojęzyczną rozprawą naukową opublikowaną w międzynarodowym periodyku naukowym analizującą kino polskie z perspektywy feministycznej. Był i nadal pozostaje jednym z najczęściej cytowanych tekstów naukowych mojego autorstwa.

Wyniki moich badań z zakresu feministycznej analizy kina polskiego prezentowałam na konferencjach międzynarodowych, m.in. w Wielkiej Brytanii, Niemczech, Białorusi oraz wykładach gościnnych wygłaszanych na zagranicznych uniwersytetach. W trakcie prowadzonych badań nawiązałam współpracę naukową z Ewą Mazierską z University of Central Lancashire, której efektem była monografia *Women in Polish Cinema*, opublikowana w akademickim wydawnictwie Berghahn Books w 2006 roku; była to pierwsza napisana z perspektywy feministycznej w języku angielskim monografia kinematografii kraju Europy Wschodniej.

W latach 2001-2003 byłam stypendystką Fundacji Kościuszkowskiej na uniwersytecie w Pittsburghu, gdzie prowadziłam zajęcia dydaktyczne z zakresu kultury polskiej oraz kontynuowałam badania naukowe nad feminizmem i kinem polskim. W tym okresie nawiązałam współpracę z Vladmirem Padunovem (który zaprosił mnie do udziału w Pittsburgh Film Colloquium oraz redakcji naukowej numeru specjalnego naukowego czasopisma online *Kinokultura*) oraz Heleną Gosciło, jedną z najbardziej cenionych na świecie slawistek, która później wielokrotnie zapraszała mnie do udziału w organizowanych przez siebie konferencjach oraz redagowanych tomach zbiorowych (zob. wykaz osiągnięć naukowych).

W roku 2005 podjęłam pracę w English and Film Department Uniwersytetu Alberty w Edmonton (Kanada), którą kontynuowałam do czerwca 2021. W tym czasie prezentowałam swoje badania naukowe na licznych konferencjach naukowych oraz w ramach wykładów gościnnych wygłoszonych na Uniwersytecie Manitoby oraz Uniwersytecie Stanowym w Ohio. Ponadto wraz z Petre Petrovem prowadziłam Szkołę Letnią „Eastern Europe Through Film and Touch” zorganizowaną przez Princeton University w Krakowie w 2008 roku.

W latach 2012-2013 byłam zatrudniona na stanowisku research fellow w University of Central Lancashire w Wielkiej Brytanii.

6. Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę lub sztukę.

Praca dydaktyczna była i pozostaje niezwykle istotną częścią mojej kariery akademickiej. Zajęcia ze studentami były zawsze źródłem głębokiej zawodowej satysfakcji i przyjemności. W okresie zatrudnienia na Uniwersytecie Łódzkim w latach 1987-2004 byłam wielokrotnie nagradzana przez JM Rektora UŁ nagrodą za osiągnięcia dydaktyczne.

Moje dydaktyczne kompetencje zadecydowały, że byłam często zapraszana do udziału w Szkołach Letnich organizowanych przez zagraniczne uniwersytety. Studenci zawsze wysoko oceniali prowadzone przeze mnie zajęcia zarówno ze względów merytorycznych, jak i organizacyjnych. W swych opiniach podkreślali zawsze moją umiejętność stymulowania otwartej dyskusji i szacunek dla wyrażanych przez nich poglądów.

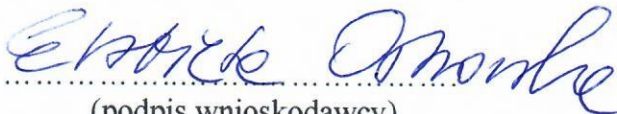
Prowadzone przeze mnie zajęcia na Uniwersytecie Alberty były bardzo wysoko oceniane przez studentów. Dla przykładu, prowadzony przeze mnie w 2018 roku kurs „Intro to Film Study”, uzyskał bardzo wysokie oceny, w tym „ogólna jakość kursu” – 4.9 oraz „ogólna ocena prowadzącej” – 4.9 (w skali od 2 do 5), a jeden ze studentów napisał: “Elzbieta is an excellent teacher that inspires a quest for knowledge and has a deep understanding of how to teach this course. I wish I could take more classes with her, as she is an amazing teacher and engages students in a way that I personally have not experienced before.” Moje osiągnięcia dydaktyczne zostały uhonorowane w roku 2011 nagrodą “A Faculty of Arts Teaching Awards”.

Przez cały okres pracy na Uniwersytecie Łódzkim w latach 1987-2004 pozostawałam bardzo aktywnym organizatorem życia naukowego i dydaktycznego Zakładu Mediów i Kultury Audiowizualnej. Przez wiele lat koordynowałam obciążenia dydaktyczne pracowników Zakładu. Byłam sekretarzem trzech międzynarodowych konferencji i kilku krajowych. Koordynowałam wizyty zagranicznych naukowców, które odbywały się w ramach wymiany zagranicznej, głównie w ramach programu Tempus. Wraz z Joanną Rydzewską prowadziłam w Ośrodku Studiów Kobietych postępowanie rekrutacyjne dla studentów na staże zagraniczne w ramach programów studenckiej wymiany.

W latach 1987-2004 podejmowałam szereg działań popularyzujących wiedzę o filmie w środowiskach pozaakademickich. Szczególnie rozległa i owocna była moja współpraca z Centralnym Gabinetem Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży obejmująca prelekcje wygłaszane przed projekcjami filmów dla szkół, prowadzenie lekcji filmowych w szkołach średnich, udział w organizowanych corocznie konferencjach filmoznawczych dla nauczycieli oraz wykłady w pedagogicznych ośrodkach metodycznych. Współpracowałam też z lokalnym periodykiem kulturalnym *Tygiel Kultury*, w którym publikowałam recenzje filmowe i popularne teksty poświęcone kinu.

W trakcie mojego zatrudnienia na Uniwersytecie Alberty przez wiele lat współpracowałam z Towarzystwem Kultury Polskiej, którego byłam w latach 2005-2006 sekretarzem, wygłaszając wykłady na temat kina polskiego oraz przygotowując program poświęcony Romanowi Polańskiemu.

7. Oprócz kwestii wymienionych w pkt. 1-6, wnioskodawca może podać inne informacje, ważne z jego punktu widzenia, dotyczące jego kariery zawodowej.


(podpis wnioskodawcy)