

Prof. dr hab. Małgorzata Radkiewicz
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Sztuk Audiowizualnych
ul. S. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków
m.radkiewicz@uj.edu.pl

Kraków, 16.10.2025

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Magdy Kupryjanowicz, pt. *„Tam, gdzie nas nie ma – scenariusz filmu biograficznego o Jarosławie Iwaszkiewiczu jako przykład formy post-queer”*

Rozprawa doktorska pani mgr Magdy Kupryjanowicz, stanowiąca pisemny komentarz do oryginalnego dokonania artystycznego, jakim było stworzenie scenariusza filmowego, jest ciekawym połączeniem działań badawczych i kreacyjnych, których podstawę stanowiło teoretyczne i metodologiczne rozpoznanie kontekstu post-queerowego. Z przywołanych różnorodnych stanowisk w obrębie teorii queer i post-queer, Autorka zaczerpnęła pojęcia i koncepcje, które pozwoliły jej sproblematyzować i opracować podjęty temat w kontekście biografii Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Błeszyńskiego. Równocześnie dokonała krytycznego odczytania przywołanych refleksji, zaznaczając w ten sposób swoje indywidualne i twórcze podejście do problematyki queer i jej obecności w kinie.

Pani mgr Kupryjanowicz określa postawione sobie zadania już we wstępie, gdzie na s. 6 wyraźnie zaznacza, że chce się posługiwać kategorią kino queer, uważając określenie kino LGBT za zbyt wąskie i niewystarczające, zwłaszcza wobec „płynnych, performatywnych i subwersywnych ujęć” (s. 6), obecnych w queerowej i post-queerowej refleksji. Podkreśla też, że interesuje ją kwestia praktyki filmowej, związanej z kinem queer, jak i sam fenomen queer, w którym widzi „sprawczą siłę, społeczne uwikłania i zdolność do generowania nowych form oporu oraz podmiotowości” (s. 6). Wskazane zagadnienia odnajduje w teoriach przywołanych w dalszym toku dysertacji, gdzie zostają wprowadzone jako rama dla rozważań związanych z tożsamością płciową – tak filmów queerowych oraz ich twórców, jak i widzów, a także postaci i wątków wykorzystanych we własnym scenariuszu – Iwaszkiewicza i osób, z którymi był związany.

Również we wstępie pani mgr Kupryjanowicz zauważa (s. 8), że sztuka i kino queer często budzą podejrzliwość, są tłumione albo marginalizowane, co łączy z faktem naruszania przez tego rodzaju dokonania zasad dominującego porządku społecznego, a zwłaszcza modeli tożsamości i binarności płciowej. I, jak zaznacza, w miejsce normatywizujących wzorców,

proponują „afirmację różnicy jako uniwersalnej wartości” (s. 8). Ponieważ zaraz na następnej stronie pojawia się wątek własnej twórczości pani mgr Kupryjanowicz i jej scenariusza o Iwaszkiewiczu i Bleszyńskim, warto byłoby już w tym miejscu zasygnalizować pytania o poetykę kina queer. A zwłaszcza o sposoby dokonywania tej afirmacji różnicy poprzez środki filmowe oraz struktury i formy opowiadania. Kilka stron dalej pojawia się wątek New Queer Cinema, które zaproponowało właśnie takie alternatywne podejście. Zaznaczenie tego nurtu wcześniej pozwoliłoby zwrócić uwagę na fakt, że owo naruszenie dominującego porządku odbywało się także w sferze estetycznej i narracyjnej, w kontekście postmodernistycznych rozważań i nad ideą tożsamości, i nad kondycją sztuki oraz mediów w epoce zmian i transgresji.

Jak więc podkreśla pani mgr Kupryjanowicz, opracowanie scenariusza było dla niej zadaniem artystycznym i teoretycznym, co znalazło przełożenie na konstrukcję dysertacji oraz usytuowanie jej w dwóch sferach: akademickiej i filmowej.

Rozważania podjęte w dysertacji, poprzedza cykl fotografii, które przedstawiają szczeciński mural z cytatami z listów Jarosława Iwaszkiewicza (jeden z cytatów jest również na s. 5) do Jerzego Bleszyńskiego, w stanie przed oraz po jego dwukrotnym zdewastowaniu. Plamy farby na murze, zakrywające zamieszczony tu fragment queerowej narracji, podkreślają związek między widzialnością a przemocą, o którym będzie mowa w dalszych rozdziałach tekstu.

Zagadnienia, które zostały przez panią mgr Kupryjanowicz wprowadzone we wstępie, zostają rozwinięte w rozdziale pierwszym, poświęconym kwestiom społecznym, związanym z queer, oraz drugim, zarysującym historię kina queer, z uwzględnieniem etapu post-queerowego. Natomiast rozdział trzeci dotyczy jej własnych dokonań oraz możliwości użycia strategii i poetyki post-queerowej do przygotowania scenariusza *Tam, gdzie nas nie ma*. Omawia etapy jego powstawania i związane z nimi wyzwania badawcze, zarówno o teoretycznym, jak i praktycznym charakterze. Tego rodzaju rozważania pokazują, że queer to żywy fenomen, będący rezultatem przemysłów i działań konkretnych ludzi, ich osobistych wyborów w kwestiach tożsamości, sposobów funkcjonowania oraz tworzenia.

W części pierwszej pani mgr Kupryjanowicz podejmuje więc rozważania na temat roli twórcy - a więc także jej samej - w debatach publicznych dotyczących queerowej tożsamości i jej miejsca w polskim pejzażu kulturowym. Z taką postawą łączy się również pytanie o możliwości przedstawienia nienormatywnych tożsamości płciowych - czy, jak zostaje to określone, „odmienności” (s. 11) w kinie.

Warto podkreślić, że pani mgr Kupryjanowicz sięga po teorię queer niezwykle zróżnicowaną, obejmującą kanoniczne już prace Eve Kosofsky-Sedgwick, ale także eksponujące post-

queerowe podejścia teksty Sary Ahmed, Davida V. Ruffolo, czy szczególnie ważne w odniesieniu do queerowości w kinie publikacje B. Ruby Rich i Jacka Halberstama, który rozszerzył pojęcie queer na animowane formy filmowe.

Wśród źródeł pojawiają się również polskie opracowania, z których albo czerpie inspirację, albo z nimi polemizuje. Za wyjściową, przyjmuje definicję queer zaproponowaną przez Joannę Krakowską, która w przywołanej tu książce o performansie i odmiennej rewolucji, mówi, że jest to „brak uznania dla kulturowych norm pętających wyobraźnię, ekspresję i fantazję” (s. 12). Jest to ciekawe i trafnie wybrane ujęcie, gdyż zostało przez Krakowską sformułowane w odniesieniu do kreatywnych i performatywnych działań osób queerowych, więc przez analogię, można by je również odnieść do biografii Iwaszkiewicza i jego twórczości.

Wprowadzenie w pierwszym rozdziale pojęcia „odmiennej rewolucji” (s. 16-17), pozwala jej na omówienie polskiej debaty publicznej o queer z analizami rodzimych dokonań filmowych, odzwierciedla złożoność relacji między społeczno-kulturowymi uwarunkowaniami tożsamości a jej przedstawianiem w polskich realizacjach, m.in. Tomasza Wasilewskiego, Olgi Chajdas i (dokumentalnej) Karoliny Bielawskiej. Dla pani mgr Kupryjanowicz jest to także okazja do tego, by zaznaczyć swoją postawę i typ wrażliwości, każących jej patrzeć na omawiane zagadnienia w określony sposób. Warto byłoby dokonać bardziej rozbudowanej analizy filmów wymienionych na stronie 18: *Wszystkie nasze strachy* w reżyserii Łukasza Rondudy i Łukasza Gutta, oraz *Hiacynt* wyreżyserowany przez Piotra Domalewskiego.

Oba można by rozważyć jako ewentualny, ciekawy punkt odniesienia w trakcie pisania scenariusza o Iwaszkiewiczu. Film Rondudy i Gutta oparty jest bowiem na wątkach z biografii Daniela Rycharskiego, proponując ogląd doświadczenia queerowego artysty w relacjach do rodziny, lokalnej społeczności, ale i środowiska artystycznego, a więc tych sfer, w których musiał funkcjonować także Iwaszkiewicz. Natomiast film Domalewskiego obrazuje realia PRL-u, w którym homoseksualizm ulegał symbolicznemu i instytucjonalnemu stłumieniu. W tej samej systemowej, zideologizowanej i znormatywizowanej rzeczywistości żył Iwaszkiewicz.

Polskie realizacje są dla pani mgr Kupryjanowicz dowodem na często „powierzchnową inkluzję”, którą podsumowuje na s. 20 w stwierdzeniu, że we współczesnym kinie queer można zauważyć rozdźwięk „między potrzebą tworzenia narracji emancypacyjnych a koniecznością dostosowywania się do wymogów rynku i oczekiwań dominującej heteronormatywnej widowni” (s. 20). Od razu chciałoby się więc przeczytać o tym, co jej

zdaniem, twórcy filmowi mogliby zrobić, by uwolnić się z podobnej pułapki i jakie, w związku z tym, były jej własne scenariopisarskie decyzje czy dylematy.

Odpowiedź na to pytanie znajduje się po części w dalszych partiach tekstu, między innymi w rozdziale drugim, gdzie została zaprezentowana historia kina queer, wskazująca na najważniejsze tendencje i etapy, głównie w kinie amerykańskim, choć pojawiają się i inne przykłady. W tej części kluczowa dla rozważań pani mgr Kupryjanowicz jest definicja kina post-queerowego, przedstawiona na s. 40, podkreślająca, że opiera się ono nie na „polityce tożsamości” ani „walce o widzialność w ramach ustalonych kategorii”. Jest świadome języka i przepracowywania konwencji. W dodatku podważa potrzebę rozpoznawalności (queerowych bohaterów), zadając innego rodzaju pytania – (s. 40) zamiast „kto jest kim”, docieka „co się z nim dzieje”. Można przyjąć, że ta rekonfiguracja będzie zasadniczym punktem odniesienia dla Autorki i jej dalszych działań.

Wydaje się jednak, że do odtworzenia sposobu myślenia pani mgr Kupryjanowicz o kinie queer, zwłaszcza w odniesieniu do własnego scenariusza, potrzebny byłby jeszcze jeden rozdział, między obecnym drugim a trzecim, dotyczący poetki kina queer. Interesujące byłoby prześledzenie tego, jak Autorka odnosi się do stylu i konkretnych narzędzi realizacyjnych, które można by użyć przy pisaniu scenariusza, a później w toku realizacji projektu. Na stronach 28-30 znalazła się wyodrębniona w podrozdziale analiza filmu Toma Kalina *Swoon*, w której wyeksponowane zostają właśnie kwestie warsztatowe i związane z nimi wyzwania inscenizacyjne oraz narracyjne. Tyle, że filmów biograficznych było w nurcie New Queer Cinema więcej. A najważniejsze byłyby tu: krótko tylko omówiony na s. 27 *Looking for Langston*, w którym Isaac Julien wyeksponował queerowe aspekty życia i twórczości Langstona Hughsa. A także przywołane na s. 27-28 filmy Dereka Jarmana, w których konsekwentnie dokonywał queerowych odczytań biografii i związanych z nimi dokonań artystycznych i literackich, takie jak: *Caravaggio*, *Edward II*, *Wittgenstein*, czy *The War Requiem*, luźno oparte na życiu i twórczości poety Wilfreda Owena. Postać Jarmana pojawia się w rozprawie doktorskiej pani mgr Kupryjanowicz wielokrotnie, trafnie rozpoznana jako jedna z najważniejszych postaci nurtu New Queer Cinema. Nie zostaje jednak podjęty wątek twórczości pisarskiej Jarmana, w której zaznaczają się dwie kwestie, interesujące w kontekście pisania scenariusza biograficznego filmu: pierwsza dotyczy tego, o czym pani mgr Kupryjanowicz pisze w rozdziale pierwszym i drugim, czyli społecznych oraz artystycznych uwarunkowań twórczości queerowej. Druga, zasadnicza, związana jest z pytaniem o to, jak przedstawiać biografie queerowe w filmie, za pomocą jakich konwencji, w jakiej konfiguracji względem dominujących narracji (jak w przypadku Wittgensteina), czy utartych interpretacji

(jak inscenizacje *Edwarda II*). Tego rodzaju odniesienia byłyby szczególnie cenne dla zrozumienia dylematów, przed którymi stał Iwaszkiewicz, zamieszczając odniesienia do swojej tożsamości seksualnej oraz związku z Błęszyńskim. Kwestie pojawiają się zresztą w rozdziale trzecim, gdy omawiane są publikacje listów Iwaszkiewicza i związane z nimi kontrowersje. Pani mgr Kupryjanowicz stara się do nich odnieść, eksponując właśnie swoją pozycję odbiorczą a jednocześnie twórczą. Jak argumentuje na s. 45, „Jarosław Iwaszkiewicz nigdy szczególnie nie ukrywał swojego prywatnego życia – przeciwnie, dokumentował je z niemal obsesyjną konsekwencją”. A więc jego listy, notatki i dzienniki to spuścizna, która nie pozwala mówić o relacji z Błęszyńskim jako o tajemnicy. Dlatego, jej zdaniem, publikacja korespondencji obu mężczyzn „nie tyle więc ujawniła nieznany wcześniej fakt biograficzny, co znacząco wyostrzyła obraz relacji”.

Zaznaczony w ten sposób trop interpretacyjny przewija się w trzeciej części rozprawy, w której opisane zostały przygotowania do napisania scenariusza, wraz z jego najważniejszymi elementami i ich ewolucją. Jest to interesujący zapis procesu twórczego, w którym pani mgr Kupryjanowicz chciała uwzględnić istniejący materiał archiwalny, twórczość literacką Iwaszkiewicza, w tym jego dzienniki i listy oraz utwory zaadaptowane na ekran, ale także podejście teoretyczne związane z post-queerowością. W swoich scenariopisarskich działaniach skupiła się więc na archiwaliach oraz korespondencji, potraktowanej, jak wyjaśnia na s. 44, jako „przestrzeń queerowej pamięci” o relacji, która dotąd „pozostawała w cieniu, poza oficjalnym obiegiem kulturowym”. Można założyć, że scenariusz filmu o Iwaszkiewiczu i Błęszyńskim, miałby wpłynąć na zmianę tego obiegu i wyeksponowanie queerowej pamięci. Autorka zdaje sobie sprawę, że jest to nie lada wyzwanie, o czym świadczy przywołanie i uznanie za inspirujące źródło (s. 48) tekstu Bartosza Żurawieckiego *Wszystkie nasze ofiary*, w którym pojawia się krytyczne omówienie obrazów osób queerowych w filmach polskich właśnie jako ofiar. Jest to więc dla niej swego rodzaju ostrzeżenie jako dla twórczyni dostarczającej materiału scenariuszowego dla kina. Dlatego, co podkreśla, potraktowała uwagi zawarte w eseju – zwłaszcza te, dotyczące przyjętej perspektywy oglądu – jako „zobowiązanie do większej uważności i odpowiedzialności w moim własnym podejściu do scenariopisarstwa” (s. 48).

Uważność w oglądzie opisywanego tematu można, moim zdaniem, odnaleźć właśnie w samym podejściu pani mgr Kupryjanowicz do materiałów archiwalnych, w których odnalazła na tyle wyraziste elementy – czasem pojedyncze zdania czy wzmianki o różnych sytuacjach, jak „ucieczka z Tivoli” (s. 57) – by uczynić z nich składniki swojej post-queerowej opowieści. Z równie dużą uważnością popatrzyła na postacie odtwarzanych relacji i

uczuciowych dramatów oraz uwikłań, w których obok Iwaszkiewicza i Błęszyńskiego, pojawiają się ciekawe postacie kobiet. Poświęciła im miejsce w opowieści, ale także w swoich rozważaniach, zaznaczając, że zależało jej na wielowymiarowych i upodmiotowionych postaciach kobiecych, które, wbrew konwencjom także i polskiego kina, zaistnieją „nie tylko jako elementy rodzinnego i społecznego kontekstu, lecz także jako pełnoprawne postaci dramatyczne, wpisujące się w szerokie spektrum emocji, doświadczeń i znaczeń” (s. 74). Musiała więc w dostępnych materiałach znaleźć takie wątki czy obrazy, z których dałoby się skonstruować podobne złożone portrety.

Zarówno więc scenariusz filmu, jak i poświęcona mu rozprawa teoretyczna, były rezultatem „aktywnej lektury źródeł” (s. 49-51), które pani mgr Kupryjanowicz starała się na różne sposoby wykorzystać i przetworzyć w swoim post-queerowym projekcie. Jej wysiłki z pewnością zasługują na dostrzeżenie i docenienie.

Biorąc pod uwagę przedstawioną mi do oceny rozprawę doktorską Pani mgr Magdy Kupryjanowicz, stwierdzam, że spełnia ona wymogi stawiane w przewodzie doktorskim i rekomenduję ją do dalszego procesowania.

Prof. dr hab. Małgorzata Radkiewicz

